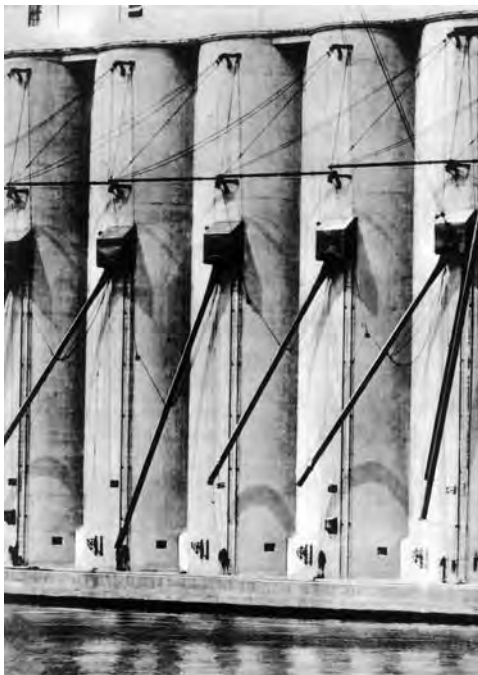


## ARQUITECTURA ENTRE EL ESTE Y EL OESTE. A PROPÓSITO DE LA ABSTRACCIÓN MODERNA EUROPEA

José Manuel Pozo Municio

*Los protagonistas de la vanguardia europea miraron fascinados hacia América, atraídos por las formas de sus silos, de sus fábricas y de los rascacielos de sus ciudades; conscientes de la necesidad de un cambio intuían lo que querían hacer pero no cómo; estaba claro que la nueva arquitectura debía ser tan abstracta e intelectual como la pintura y la escultura, y que esas formas les fascinaban; pero a la vez eran conscientes de que para las necesidades que debían resolver eso no servía; la solución intelectual al problema les vino dada desde el este europeo, con un impulso que, a través de Rusia, tenía su origen en el oriente lejano, más allá del océano.*

Palabras clave: *Arquitectura moderna, abstracción, influencia oriental*  
Keywords: *Modern architecture, abstraction, eastern influences*



1



2

*Ex oriente lux*

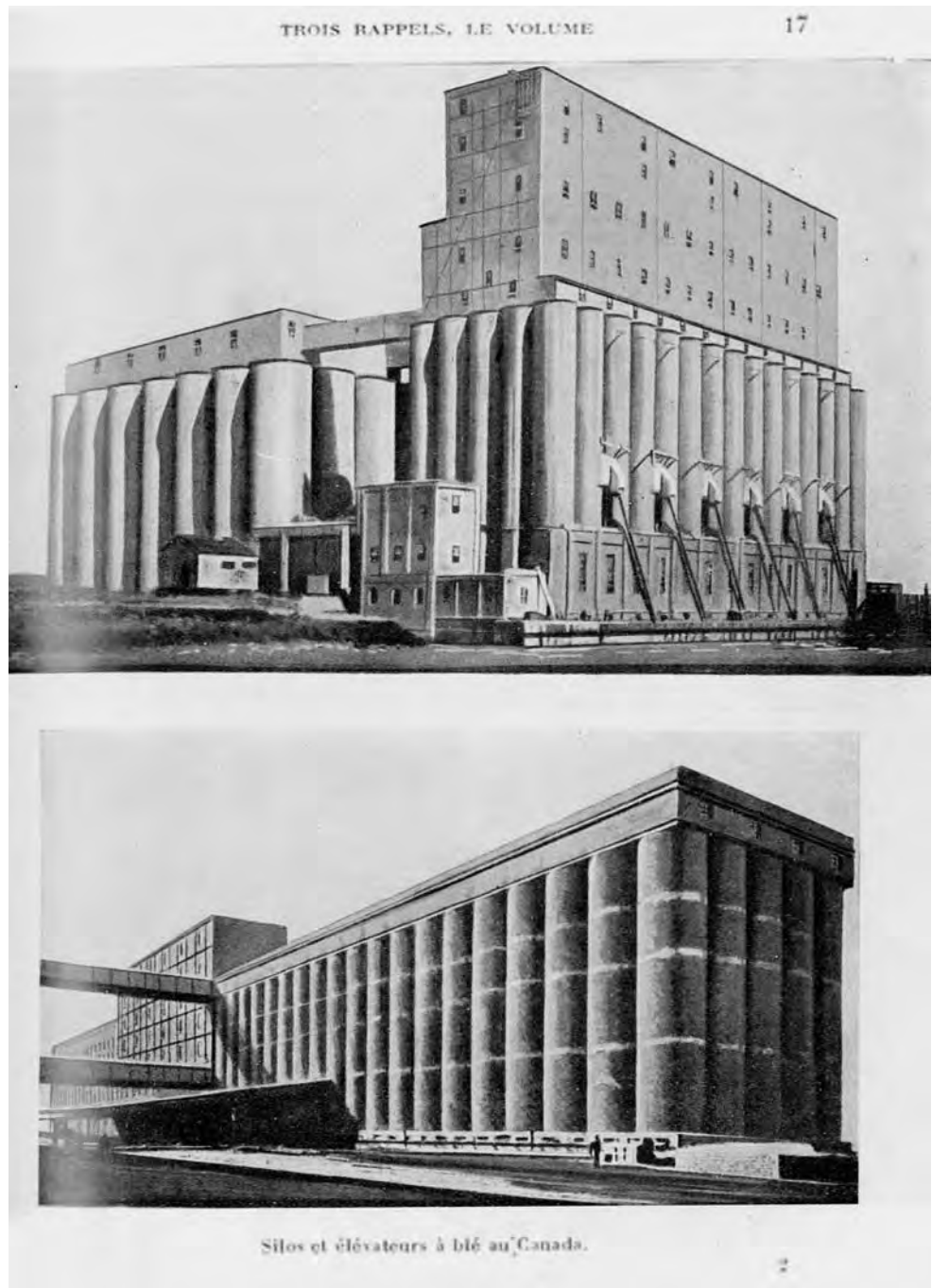
Figs. 1 y 2. Elevadores de grano en Williams (Ontario), 1914. MENDELSON, E., (*Russland-Europa-Amerika*, Berlín, p. 201).

Casi todos los historiadores y teóricos de la arquitectura del siglo pasado coincidieron en señalar los edificios y los progresos industriales como detonantes formales básicos del proceso de gestación de la nueva arquitectura. Uno de los más destacados en ese empeño fue Reyner Banham, quien, en una de sus obras más emblemáticas y felices –*La Atlántida de hormigón*<sup>1</sup>–, puso mucho énfasis en destacar específicamente la importancia concreta que las imágenes de los silos de grano y edificios industriales americanos habían tenido para los arquitectos europeos de vanguardia.

Como él apunta, esas imágenes fueron empleadas reiteradamente en los años veinte y treinta por casi todos los pioneros de la nueva arquitectura; las fotografías de aquellos edificios fueron pasando de mano en mano, publicándose una y otra vez, convirtiéndose en iconos de referencia para el futuro inmediato; así, las mismas que Gropius empleó para ilustrar su artículo para el *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* de 1913, volverán a aparecer de nuevo en *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier y después en *Bauen. Der Neue Wohnbau* (1927) y en *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* (1929) de Taut; más tarde será Mendelsohn quien se sirva de

1. BANHAM, R., *A Concrete Atlantis*, MIT Press, 1981; tomado aquí de la versión española *La Atlántida de Hormigón*, Nerea, Madrid, 1989.

Fig. 3. Le Corbusier-Saugnier; *Vers une architecture*, primera edición, 1922.



algunas de ellas para ilustrar su conferencia "The Problem of a New Architecture", pronunciada en la *Arbeitsrat für Kunst*, en Berlín, en 1919 al igual que en la que pronunció al año siguiente en Amsterdam invitado por *Architectura et Amicitia* (Wendingen); y en ese mismo sentido no me parece demasiado atrevido considerar incluso esas imágenes una de las posibles referencias utilizadas para los decorados futuristas de Fritz Lang en *Metrópolis* (1927), puede que por influencia del propio Mendelsohn<sup>2</sup>, quien incluirá de nuevo impactantes imágenes de silos americanos en su obra *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (1926) y en *Russland, Europa, Amerika: ein Architektonischer Querschnitt* (1929). Y esas son sólo parte de las referencias que pueden aportarse para un hecho incuestionable.

Sin embargo, siendo eso cierto, no lo es menos que aunque Gropius, Le Corbusier, Taut o Mendelsohn recurrieran a esas imágenes reiteradamente, no lo hicieron desde luego con la intención de proponerlas como canon de un nuevo estilo, ni se fijaron en esos edificios por sí mismos o porque sus formas les resultasen específicamente útiles para algo concreto, ni siquiera en el

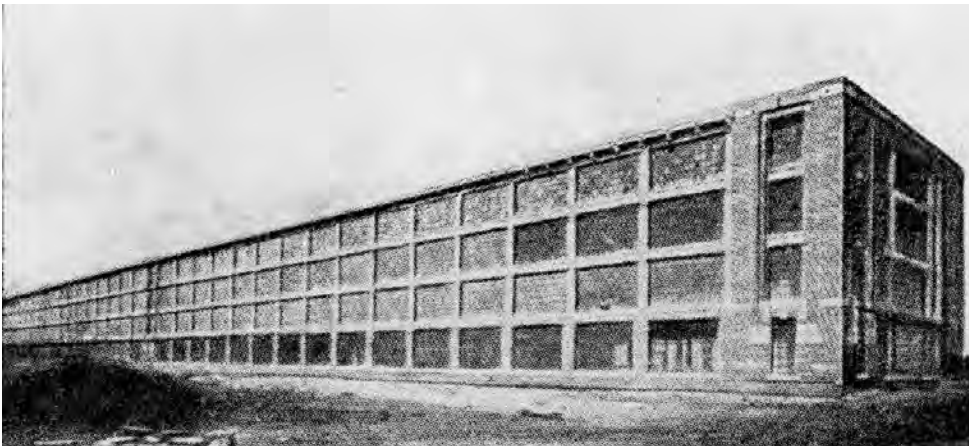
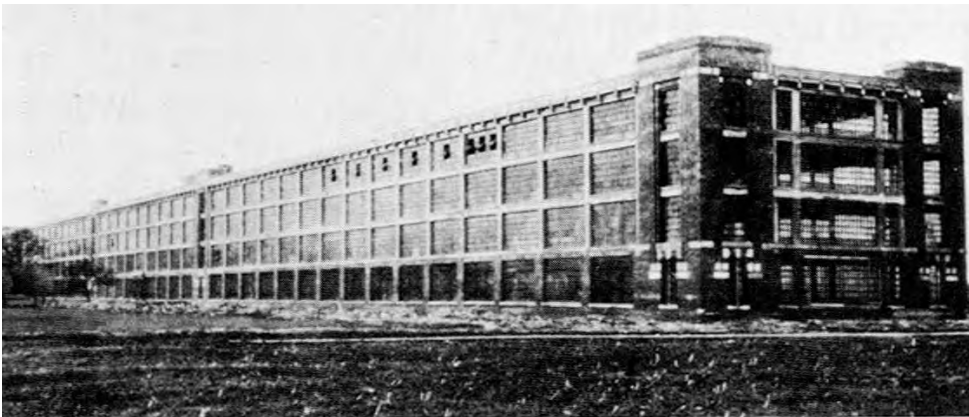


Fig. 4. Le Corbusier-Saugnier, *Vers une architecture*, primera edición, 1922.

Abajo: Ford Old Shop, Highland Park, Detroit, Michigan. Obra de Albert Kahn y Edward Grey, 1908. (De *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1913).



ámbito industrial<sup>3</sup>. Pues de hecho nunca hicieron nada similar: y por eso, aunque la observación de Banham es sin duda pertinente, no me parece en cambio que lo sean las conclusiones a que nos quiere conducir.

Indudablemente había algo en aquellas construcciones que les atraía vehementemente y les llevaba a proponerlas como imágenes icónicas de referencia para la revolución estética que necesitaba la nueva sociedad. Eran sin duda una referencia intelectual luminosa para la arquitectura de la nueva sociedad que anhelaban. Representaban la imagen materializada de un deseo intuitivo que aspiraban a ver realizado. Por eso pienso que más que las cuestiones tipológicas o tectónico-funcionales, lo que aquellas obras tenían de atractivo y fascinante para los pioneros de la vanguardia en Europa era sobre todo su carácter anónimo e inabarcable, indefinido e impreciso, que representaba a sus ojos la materialización de lo universal abstracto frente a lo individual concreto, como le gustaba decir a Oud, que será precisamente quien afirme que si bien comprendía que se propusiesen en aquel momento los silos americanos como ejemplo para la arquitectura, a la vez reconocía no saber dónde se escondía el arte que podía encerrarse en esas construcciones<sup>4</sup>. Esto es, reconocía el valor abstracto de las piezas pero no le interesaba su apariencia concreta.

Los 'errores' de Le Corbusier —conscientes o inconscientes— en los pies de las ilustraciones en las primeras ediciones de *Vers une architecture*, al igual que las manipulaciones a que sometió alguna de las imágenes, nos permiten pensar que, como a Oud, a él tampoco le importaban en exceso los objetos concretos. Y que desde luego era para él irrelevante si el silo Bunge y Born, que situaba erróneamente en Canadá, estaba allí realmente o en Buenos Aires: eso carecía de interés; lo mismo que cuando altera las fotografías de ese silo, suprimiendo los frontones que lo coronaban, pudo hacerlo, como apunta Banham<sup>1</sup>, para combatir la pervivencia de lo ornamental que representaban esos remates, pero se me ocurre pensar como más probable que lo hiciese para lograr una forma mucho más contundente y abstracta, de geometría más pura y clara, que mostrase mejor el paradigma plástico que él y los demás estaban proponiendo, que no era otro que el que surgía de la visión abstracta e intelectualizada del mundo.

2. Sabido es que Fritz Lang había estudiado arquitectura al comienzo de los años 20 en Viena, y no en Alemania (y por eso mismo, tendencialmente, si algo le quedó de su paso por Austria, debía ser sin duda la importancia atribuida al logro de formas nuevas como manifestación de progreso); pero sobre todo se sabe que en 1924, regresando de Nueva York, Mendelsohn y él coincidieron en el mismo cruce; y no deja de ser llamativo que después Mendelsohn incluyese una fotografía de Lang en su obra *Amerika* publicada poco después (1926), y que más tarde, en *Russland, Europa, Amerika...*, que se publicó dos años después del estreno de la película (10 de enero de 1927), recogiese como imagen 'icónica' de Nueva York una supuesta fotografía de la ciudad que casi parece un fotograma de la película de Lang.

3. No podemos ni siquiera atribuir ese origen a la Fábrica Fagus de Gropius, como el propio Banham pone de relieve: "situándose frente al edificio (de la Fábrica Fagus) no se advierte nada especialmente destacado en lo que poder basar comparaciones histórico-artísticas que permitan deducir una influencia. El edificio es tan europeo como una catedral gótica. BANHAM, R., op. cit., Cap. 3 "Movimiento moderno y americanismo", pp. 171-202.

4. OUD, Johannes Jacobus Peter, "Si y no. Confesiones de un arquitecto"; título original: "Ja un Nein. Bakenntnisse eines Architekten", *Europa Almanach*, 1925; edición actual en *Hollandische Architektur*, SUN, Nimega, 1983. Aquí tomado de la edición española incluida en OUD, J.J.P., *Mi trayectoria en De Stijl*, Ed. Galería-Librería Yerba, Murcia, 1986, pp. 96-100.

Ese recurso sistemático a la imagen de los silos desvinculada del recurso al empleo de sus formas concretas, manifestaba el interés por la imprecisa contundencia formal que ofrecían y su patente anonimato, favorecido por sus ubicaciones, por lo común en entornos poco definidos y aparentemente ilocalizados; proponían esos modelos como una suerte de 'News from Nowhere': como algo inaprehensible, e incluso misterioso, pero cuajado de un contenido plástico contundente, evocador de las fuertes geometrías de la arquitectura arcaica o primitiva, egipcia u oriental, que por otra parte Worringer, Riegel y el leidésimo Spengler proponían como referencias monumentales de necesaria re-consideración.

Conforme a esas intenciones, las imágenes de aquellas construcciones descomunales de hormigón ubicadas en ningún lugar, respondían perfectamente a los deseos implícitos en la decidida expresión programática de Mendelsohn: "Here it's the call: create symbols not forms"<sup>6</sup>.

El esfuerzo por proponer una nueva forma arquitectónica, abstracta e intelectual, propia del 'hombre nuevo', será muy posiblemente el que moverá a Le Corbusier a incluir otra fotografía manipulada en la primera edición de *Vers une architecture*: la de la factoría Ford Old Shop de Detroit, de la que velará las elevaciones en las esquinas de los remates de los cuerpos de escaleras; en este caso no se pueden aducir, como en el caso de la fotografía del silo Bunge y Born, propósitos anti-clasicistas; y la alteración sólo podría justificarse movida por el intento de ofrecer un 'objeto' arquitectónico de apariencia volumétrica más rotunda; Banham se sorprende ante las alteraciones operadas por Le Corbusier, cuya finalidad dice no acabar de comprender<sup>7</sup>, y sin embargo, el propio historiador en la misma página en la que expone su extrañeza, recoge una extensa cita de Le Corbusier<sup>8</sup> tomada de *Vers une architecture* que da la clave para el entendimiento de la intención corbuseriana:

"La arquitectura tiene cometidos más importantes; capaz de lo sublime imprime los instintos más brutales por medio de su objetividad, convoca las más elevadas facultades a través de su auténtica abstracción. La abstracción arquitectónica posee esa característica que es magníficamente peculiar en sí misma que, aunque de hecho es inmóvil, la espiritualiza...".

Y es que la aspiración compartida por los que definían la vanguardia era entonces lograr una arquitectura máximamente abstracta. Como muestra claramente la máxima corbuseriana que destaca en cursiva al comienzo del primer capítulo de *Vers une architecture*: "las formas primarias son las más bellas porque se leen claramente"<sup>9</sup>.

Los silos eran una referencia conceptual para lo que buscaban, pero no era lo que buscaban; y era importante mostrar aquellas formas del modo más abstracto posible; y de ahí que apenas importase el lugar en que se encontrasen y posiblemente hubiesen preferido no saber ni donde estaban. Y de hecho a Le Corbusier, el más propagandista (o ruidoso) de todos, no le preocupó demasiado, por lo que sabemos. No buscaban modelos sino símbolos. Y así debemos entender los rascacielos que dibuja Le Corbusier para Buenos Aires en su primer viaje a América: unos prismas puros, abstractos, inconcretos, ubicados en una ciudad que él apenas conocía y que de hecho reduce gráficamente a una línea<sup>10</sup>; y más abstractos aun resultan, y más impresionantes, dibujados de noche, cuando el cielo y la tierra se confunden definiendo un fondo oscuro sobre el que sólo se destacan la línea que separa tierra, cielo y mar (tierra, aire y agua), sobre la que descansan los prismas luminosos (fuego), tal como aparecieron dibujados en la portada de la primera edición de *Précisions*.

No parece atrevido pensar en esa línea 'infinita' como en un catalizador intelectual para las ideas corbuserianas; si Le Corbusier abandonó Argentina sin poner en marcha su plan, con el que pretendía hacer de Buenos Aires la alternativa a Nueva York, según dibujó en *Précisions*, pienso que la visión de aquella inmensidad abstracta fue decisiva en él, pues despertó sugerencias que sirvieron para concretar las intuiciones de su pensamiento, en términos de escala y de universalismo. Y de ese modo aquella costa inabarcable, abstraída, pasó a formar parte de la evolución de las ideas germinales de la naciente nueva arquitectura.

Años después, sobre otra costa, la del lago Michigan, Mies levantará los edificios de apartamentos Lake Shore Drive (1951), pero la idea llegaba tarde; o, mejor aun, era un verso del mismo poema. Y se repetía el fenómeno: porque no era lo importante el dónde sino el cómo: en Buenos Aires no pudo ser, y en Chicago sí; pero lo decisivo es lo que ambos maestros aportaron con esos proyectos (realizados o no) a la definición de los patrones estéticos de la arquitectura contemporánea, que crecía de modo simultáneo en y desde todas las direcciones de la rosa

5. Cfr. BANHAM, R., op. cit., p. 206.

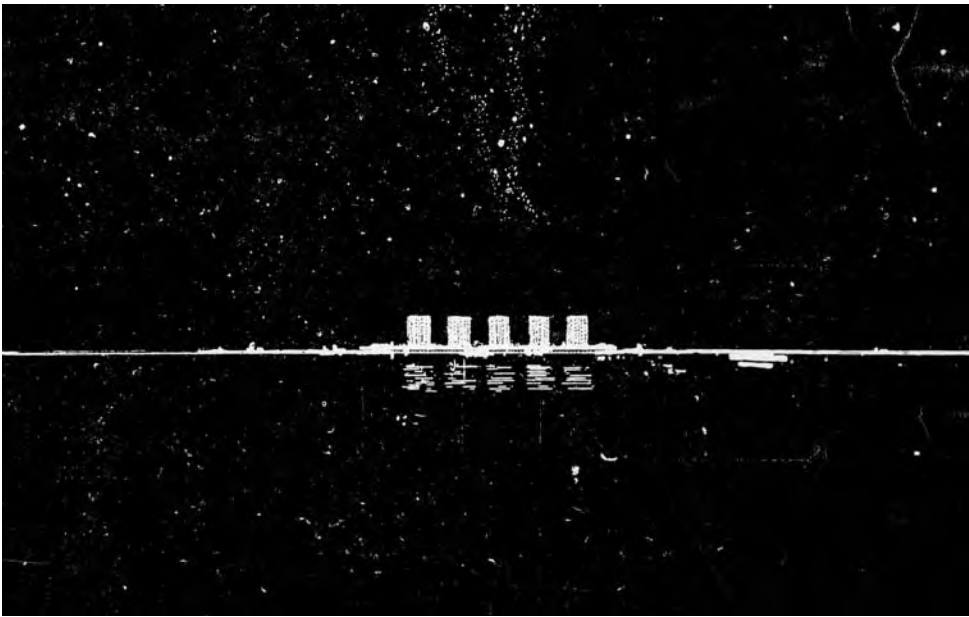
6. MENDELSON, E., "The Problem of the New Architecture", conferencia en el *Arbeitsrat für Kunst*, Berlín, 1919; recogida en *Eric Mendelsohn, Complete Works of The Architect*, Princeton Architectural Press, New York, 1992, pp. 7-21; traducción de la primera edición alemana: *Eric Mendelsohn: das Gesamtschaffen Des Architekten*, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlín, 1930.

7. Cfr. BANHAM, R., op. cit., pp. 202-221.

8. LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Cap. I "El Volumen"; tomado aquí de la segunda edición, Les Éditions G. Crès et C., Paris, 1924, p. 15.

9. *Ibid.*, p. 13.

10. Así lo describe el propio Le Corbusier: "en vez de llegar a Buenos Aires de día llegué de noche (...) De golpe, más allá de las primeras balizas he visto Buenos Aires. El mar unido, en calma, sin límite a derecha e izquierda; arriba vuestro cielo argentino tan lleno de estrellas; y Buenos Aires esa fenomenal línea de luz comenzando a la derecha en el infinito y esfumándose por la izquierda hacia el infinito, a ras del agua". Y más adelante: "la naturaleza ha aportado este encuentro entre la Pampa y el Océano, en una línea infinita y plana". Cfr. LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture e l'urbanisme*, G. Crès et Cie., 1930, Paris, pp. 199-204.

Fig. 5. Le Corbusier, portada de *Précisions*, 1930.

de los vientos: las cosas sucedían casi a la vez en el norte, en el sur, y también en el este y el oeste; se proponía una misma forma, que en este caso concreto era la estricta materialización de un símbolo, en la medida en que, a la vista de cosas tan similares entre sí y tan distantes y de tan distinto origen, nos permite prescindir del lugar en que se encuentran<sup>11</sup>.

Sucedió entonces lo que sucede con el vapor de agua presente en el aire, que aunque se condensa sólo en las superficies frías, está igualmente en suspensión en el aire que envuelve a las más calientes, en las que tarda más en condensarse, e incluso no llega a hacerlo, pero en las que también está presente; así, los deseos e intuiciones acerca del arte y la estética para la nueva sociedad flotaban en el aire por todas partes, como un anhelo; pero en unas antes que en otras se dieron las condiciones necesarias para que se pudieran materializar; y lo que pretendo apuntar es de donde provenía el viento que movió entonces el aire que hizo posible que en Europa tomaran cuerpo esas ideas antes que en otros lugares.

Porque el fenómeno fue universal; así lo apuntaba Oud en 1933; cuando ya empezaban a cuajar los resultados de aquel esfuerzo colectivo, y él repasaba los sucesos arquitectónicos de las dos últimas décadas, no dudó en afirmar con convicción al referirse a los comienzos que “lo que estaba naciendo no estaba vinculado a un lugar determinado; estaba en el aire. No tiene sentido intentar descubrir en qué persona o en qué lugar radicó el origen, pues las huellas de los primeros pasos se pueden encontrar en diferentes países”<sup>12</sup>. Pero siendo esto así no podemos pensar que ese sentir generalizado que les movía hubiese surgido espontáneamente de modo casual, sin origen.

Desde finales del siglo XIX, con la asunción generalizada de las ideas y postulados de los idealistas alemanes y destacadamente de la voluntad de arte shopenhaueriana, se había ido afirmando progresivamente en las sociedades cultas un deseo de purificación intelectual del hecho artístico y la voluntad de una formulación intelectual de la percepción, desvinculada de la tradicional interpretación e imitación de la naturaleza, a la búsqueda de una concepción de la belleza no ligada a la percepción sensorial objetiva e inspirada en las formas naturales, conscientes de que “una imitación por muy perfecta e indiferenciable del original que sea, allí donde no se declara como copia, es una falsificación reprobable”, como declaró Walter Benjamin<sup>13</sup>.

Y ese deseo de lograr la serenidad, el sosiego y la claridad que van ligados a la idea de lo abstracto se despertó en el siglo XX casi simultáneamente en todas partes, aunque fuese con distinta fuerza y nitidez; de modo impreciso en ocasiones, vehemente y dramático en otras, se trató en cualquier caso de un fenómeno extendido, aunque se entendiese de modo distinto en cada sitio, como apuntaba Scheerbaart –uno de los más ‘vehementes’:

“Las ideas, para ser eficaces, deben «estar en el aire», deben estar en muchísimas mentes al mismo tiempo. (...) Estoy firmemente convencido de que todas las ideas razonables siempre nacen simultáneamente en muchos espíritus, aunque sea del modo más extrañamente deformado”.

11. Y en ese sentido preciso no creo que podamos tener por anecdótico el croquis de Le Corbusier incluido en *Précisions* en el que aparece Buenos Aires dibujado sobre la costa este de América como ‘alternativa’ a New York, a la que moteja de ‘paradoxe pathétique’ frente a Buenos Aires: ‘destinée d’une ville neuve!’. Cfr. LE CORBUSIER, *Précisions...*, cit., p. 203.

12. OUD, J.J.P., “El movimiento de la Nueva Arquitectura en Europa”; título original: “De Nieuwe Baukunst-beweging in Europa”, *The Studio*, abril, 1933; edición actual “Nieuwe Baukunst in Holland in Europa”, Ed. Van Gennepe, Amsterdam, 1981. Aquí tomado de la edición española incluida en OUD, J.J.P., *Mi trayectoria en De Stijl*, Ed. Galería-Librería Yerba, Murcia, 1986, pp. 104-119. También en ese sentido de conciencia de la universalidad de la cuestión podemos entender el título completo que Le Corbusier dio en 1930 a su libro *Précisions: Précisions sur un état présent de l’architecture e l’urbanisme, avec un prologue américain, un corollaire brésilien, suivi d’une température parisien et d’une atmosphère moscovite*.

13. SPAEMANN, Robert, “¿Qué significa el arte imita a la naturaleza?”, Conferencia en la Universidad de Navarra (28 de mayo de 2004). Recogida en la revista *Revisión*, n. 2, Pamplona, septiembre 2006, pp. 55-72.

Fig. 6. Icono de la Resurrección de Lázaro, S XV.

Fig. 7. Katsushika Hokusai, Tama River, (hacia 1830), grabado *ukiyo-e* de la era Edo.

6



7

Pues bien, aunque el deseo de cambio fuese universal, su concreción no fue simultánea ni paralela en todas partes, y la materialización arquitectónica de las ideas y las intuiciones fue una tarea lenta que inicialmente resultó costosa, como reconocía Mendelsohn: “Lo que hoy parece tan lento y laborioso en el futuro, cuando se vea con perspectiva histórica, parecerá que ha sucedido con rapidez y facilidad, de modo inevitable y animoso ¡Estamos hablando de un proceso de creación!”<sup>14</sup>.

Y no era fácil porque no se trataba ni de pintura ni de escultura, sino de arquitectura y ¿cómo combinar esa voluntad de abstracción formal y espacial con las servidumbres que imponen el uso, la función y la utilidad, e incluso, como aducía Oud, hasta las manos sucias de los trabajadores?<sup>15</sup> ¿Cómo lograr una abstracción que sirva al hombre de verdad? Ahí estuvo el combate inicial.

Banham y Frampton, al igual que Penht, identifican Holanda como el crisol en el que se fundieron los metales de la ‘nueva aleación’; y ello tanto debido a las circunstancias históricas peculiares que le afectaron –se convirtió en una isla de paz en medio de la primera guerra mundial y en un refugio para quienes huían de ella o de la revolución rusa– como a la prosperidad económica de que gozó y a su socialismo pacífico, no revolucionario, que permitieron la experimentación y la construcción en masa.

Ahora bien, si su situación privilegiada permitió que fuese allí donde madurasen actitudes y modelos claves para el trabajo posterior de los maestros alemanes (Mies, Mendelshon, Taut,...), parece importante saber qué metales se fundieron en aquella aleación; porque es indudable que no fue consecuencia solo de su propia energía, por importante que fuesen la figura de Berlage y las dos corrientes derivadas de su magisterio, afincadas (más o menos) en Amsterdam y Rotterdam. Porque de hecho, si los integrantes de *De Stijl* intentaron llevar a la arquitectura los logros de la abstracción pictórica, buscando la proyección en la plástica tridimensional de las investigaciones neoplasticistas, lo cierto es que no lo lograron, provocando el abandono del grupo de buena parte de los arquitectos ‘realistas’ del movimiento, con Oud a la cabeza.

Si nos atrevemos a considerar la obra de Mies de la tercera década del siglo XX como uno de los más sólidos frutos de madurez de la modernidad, y damos crédito a Frampton cuando apunta que “la obra de Mies después de 1923 exhibe, en grado variable, tres influencias principales: la tradición de Berlage del ladrillo y el dicho de que ‘nada debe edificarse que no esté claramente construido’; el trabajo de Frank Lloyd Wright anterior a 1910, tal como se filtró a través del grupo *De Stijl* y el suprematismo de Kasimir Malevich, tal como se interpretaba a través de la obra de Lissitzky<sup>16</sup>, entonces para intentar entender cómo se produjo el fenómeno tendremos forzosamente que mirar hacia oriente, como ellos. Porque esa influencia de El Lissitzky tuvo que ser anterior.

Porque de hecho el artista ruso no irrumpe personalmente en la escena europea hasta 1922 cuando se traslada a Berlín para preparar la muestra de arquitectura soviética. Pero para entonces sus obras eran ya muy conocidas por la vanguardia centroeuropea.

Así Oud, al repasar en 1930<sup>17</sup> la situación de la arquitectura del mundo que él conocía, después de señalar la universalidad del fenómeno, como apuntamos antes, va recorriendo Europa para

14. MENDELSON, E., “The Problem of the New Architecture”, op. cit.

15. Cfr. OUD, J.J.P., “Mi trayectoria en De Stijl”, título original: “Mein Weg in De Stijl”, Nügh e van Ditmar, Róterdam, 1960. Edición actual: Aquí tomado de la edición española incluida en OUD, J.J.P., *Mi trayectoria en De Stijl*, op. cit., pp. 27-50.

16. FRAMPTON, K., *Modern Architecture: A Critical History*, London, 1980; aquí tomado de la edición española: *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, cap. 18: “Mies van der Rohe y la importancia del hecho”, pp. 163-168.

17. OUD, J.J.P., “El movimiento de la Nueva Arquitectura en Europa”; en *Mi trayectoria en De Stijl*, op. cit., pp. 104-119.



8

destacar los logros y las aportaciones meritorias de cada país al progreso conjunto; y en ese recorrido, a pesar de admitir su predisposición lógica a tomar como punto de partida del movimiento la evolución de la arquitectura en Holanda, y tras afirmar que “la obra de Mies forma parte de los productos más puros que ha producido la nueva arquitectura”, no duda en reconocer que “los primeros proyectos de la arquitectura en Rusia tienen que considerarse como los más brillantes de todo el movimiento”. Y añade: “¡qué pena que sólo unos pocos pasaran del papel!”, con lo que reconoce conocerlos sin haberse construido.

Esos comentarios de Oud ya serían suficientemente significativos, pero para lo que estamos considerando la pista determinante la da él mismo cuando afirma a continuación que si en Holanda Mondrian contribuyó al nacimiento de la nueva arquitectura, en Rusia lo hicieron Malevich y Lissitzky, con la diferencia de que “mientras Mondrian era bidimensional, las composiciones de Malevich y Lissitzky a veces se expresaban también tridimensionalmente o incluso eran totalmente escultóricas”, a lo que el constructivismo después añadió valores “técnico-románticos”<sup>18</sup>.

Está claro que De Stijl tropezó en sus intentos de llevar a la arquitectura la abstracción alcanzada en el ámbito de la pintura; y Oud, protagonista importante de ese esfuerzo, acaba reconociendo que fueron las obras de los creadores rusos las que le señalaron el camino para lograrlo.

De hecho, esa apreciación de Oud coincide con el mensaje que transmitía la portada de la obra *Russland-Europa-Amerika* de Mendelsohn mencionada antes; en ella el nombre *Russland* aparecía arriba en grandes caracteres rojos; bajo él, en color azul y con el mismo tamaño, *Amerika*. Y ‘aprisionado’ entre ambos, como síntesis, el nombre de *Europa*, en caracteres mucho más pequeños que los de los otros dos nombres y con letras rojas y azules alternativamente.

El mensaje de Mendelsohn era ya claro en la portada, pero lo hace explícito en la síntesis final del texto del libro cuando afirma que:

“La esperanza del nuevo mundo debe resultar de una gran combinación: Rusia y Estados Unidos.  
Rusia y Estados Unidos: lo colectivo y lo individual.  
Estados Unidos y Rusia: lo terrenal y lo divino.  
Esa ha de ser la esencia del nuevo mundo: El carácter limitado de la técnica, con el carácter infinito de la vida”<sup>19</sup>.

De un lado, en definitiva, los silos y la industria de *Amerika* con toda su fuerza y su capacidad, y de otro el suprematismo ruso para darle forma nueva; el nexos entre ambos, la esencia abstracta; y la síntesis se tendrá que llevar a cabo en *Europa*, y así será y desde ahí se exportará después al mundo entero.



9

Fig. 8. Moscú Kremlin. Iglesia del Redentor. (MENDELSON, E., *Russland-Europa-Amerika*, Berlín, p. 215).

Fig. 9. El Lissitzky, Tribuna de Lenin, 1920. (MENDELSON, E., *Russland-Europa-Amerika*, Berlín, p. 191).

18. Ibid., p. 115.

19. MENDELSON, E., “Synthese”, en *Russland, Europa, Amerika: ein Architektonischer Querschnitt*, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlín, 1929, p. 217.



10

Fig. 10. Wladimir Mayakosky, 'Agitlubok', 1920-1922.

Fig. 11. Mikahil Larionov, *Las cuatro estaciones*, 1912.

Fig. 12. Monstruo del infierno. Lubok manuscrito; S XIX.

Fig. 13. Portada del vol. 1 de a.r.; Lodz (Polonia), 1930. Diseño de Wladyslaw Strzeminski (libro de poemas Z Ponad —desde lo alto— de Julian Przybos).



11

La abstracción fue indudablemente el nexo intelectual y punto de contacto entre los silos y el suprematismo, como pretendía destacar Mendelshon con la selección de imágenes —espléndidas por otra parte— que eligió para hacer la comparación entre *Russland* y *Amerika*.

Ahora bien, si la forma de los silos es básicamente una consecuencia de la búsqueda de la eficacia, como reiteradamente destaca Banham en su 'Atlántida' al hilo de su evolución técnica, el suprematismo en cambio era algo de matriz intelectual, no consecuencia de la necesidad sino de la reflexión; sus manifestaciones formales chocaban de hecho con la tradición artística secular de Rusia, como muestra sin equívocos Mendelsohn en las imágenes del capítulo *Russland* de su libro, por medio de las que intenta retratar el carácter y la historia de Rusia<sup>20</sup>, que, al igual que los términos que emplea para definir su esencia<sup>21</sup>: "el victimismo, la vehemencia del sentimiento, lo intuitivo y el impulso religioso de su naturaleza", los alejan claramente de la estética suprematista y constructivista y de las realizaciones vanguardistas que también recoge Mendelsohn<sup>22</sup>.

Hay que preguntarse por tanto, también, cómo se gestó esa novedad formal en Rusia; y atendiendo a lo poco que tenía que ver con el carácter de sus monumentos más característicos y su tradición plástica, cabe pensar que las espacialidades suprematista y constructivista tengan sus raíces esencialmente en la tradición pictórica secular del espacio tridimensional plano; que en Europa occidental se perdió cuando preferimos establecer la jerarquía de los sentidos sobre la intelectual, desarrollando la representación tridimensional ilusoria dentro del plano en detrimento de la representación del espacio que podríamos llamar ontológica<sup>23</sup>; que sí que se dio en oriente, y que obliga a una representación espacial abstracta, que es en la que se mueve el universo de los iconos, ajenos a la imitación de la percepción óptica.

Spaemann, en una conferencia pronunciada hace unos años, hacía una observación muy adecuada respecto a esa diferente concepción espacial pictórica occidental y oriental:

El icono oriental y el cuadro religioso inspirado por él en occidente muestran la presencia simbólica de lo sacro. El científico natural, filósofo, teólogo y teórico del arte ruso, Florensky, considera que la totalidad de la evolución del arte en occidente desde el comienzo de la perspectiva central en el Renacimiento como negación de la tarea propia del arte y como recaída en el antiguo arte ilusionista procedente de la pintura escenográfica. Una crítica plenamente platónica. Pero Florensky no es solamente el defensor vehemente de la pintura de iconos, sino también uno de los primeros que han ayudado a triunfar a la vanguardia rusa, a Malevitch entre otros. El arte de los suprematistas le pareció el distanciamiento del arte de un error que había durado trescientos años. Naturalmente no pudo sustraerse a la impresión de los grandes pintores. Pero como teórico de la óptica que era, llamó la atención sobre el hecho de que los grandes, a diferencia de los epígonos, infringieron sistemáticamente las leyes de la perspectiva central para poder crear realmente una obra de arte que, como las cosas reales, nunca permite un solo modo de mirar.

Worringer hacía igualmente un canto al valor artístico de la representación tridimensional plana, viendo esa práctica como una riqueza y no como la consecuencia de la incapacidad técnica para recrear la tridimensionalidad perspectiva.

El espacio oriental tridimensional representado en el plano, de modo no perspectivo, encontró su lugar, durante siglos, en las representaciones de los iconos, cuya espacialidad plana era de

20. MENDELSON, E., "Russland", en *Russland, Europa, Amerika...*, cit., pp. 38-112.

21. MENDELSON, E., "Synthese", op. cit.

22. MENDELSON, E., "Russland-Amerika", en *Russland, Europa, Amerika...*, cit., pp. 116-168.

23. En la que el tamaño no pretende ser expresión de una posición en el espacio sino de la importancia del individuo. Me parecen en ese sentido muy interesantes, a pesar de su carácter literario las consideraciones de Innerarity acerca de los cambios que introduce la modernidad en la concepción del hombre y la sociedad, analizados a partir del lugar ocupado en los cuadros por el horizonte pictórico. (Cfr. INNERARITY, Daniel, "Estética del límite. Transformaciones en la configuración literaria del horizonte", en *Pensamiento*, v. 50, n. 198, Madrid, 1994, pp. 353-382).



12



naturaleza trascendente, no ópticamente verosímil sino icónica de una realidad espiritual, favoreciendo con eso, de modo evidente el desarrollo de una concepción espacial abstracta no meramente figurativa así como el hábito perceptivo correspondiente, dispuesto para la imaginación abstracta del espacio.

Esa tradición de la especialidad plana de los iconos, encuentra su prolongación en los *lubok*<sup>24</sup>, suerte de ‘iconos populares’, que resultaron posiblemente más importantes que los iconos tanto a causa de su popularidad como por su contenido, relacionado a menudo con la vida y los acontecimientos sociales ordinarios, y no sólo dedicados a la representación de hechos de naturaleza religiosa o de índole mística, como sucedía casi siempre con los iconos; pero pertenecían al mismo universo figurativo.

Aunque rudimentarios, los *lubki* tuvieron una innegable influencia en el arte moderno de Rusia, en particular en la pintura vanguardista de artistas como Mikhail Larionov (1881-1964) y Vasily Kandinsky (1866-1944)<sup>25</sup>.

Lo que permite pensar en una percepción del espacio intelectual –esto es, una percepción que más que mirar, exige ver– extendida a un sustrato de población amplio, que justifica que la aparición de esas representaciones que tanto sorprendieron y conmovieron en Europa occidental pudiera ser obra de muchos, parte de una corriente extendida y no la obra de unos genios aislados. Como parece que puede pensarse a medida que se van desarrollando investigaciones acerca de lo sucedido en los países sometidos por el comunismo con los que hemos podido entrar en contacto en estas dos últimas décadas, después de su apertura al mundo.

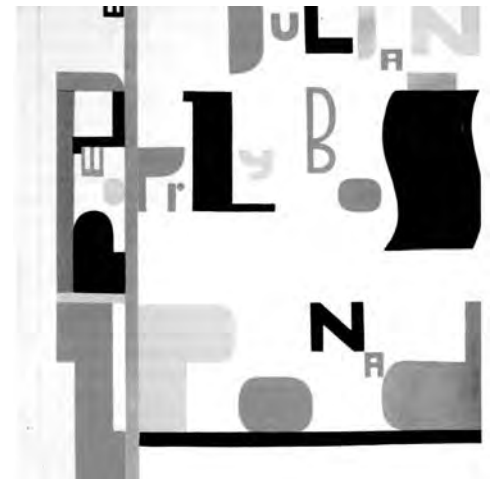
Así, por ejemplo, la muestra *Un mundo construido. Polonia 1918-1939* que se pudo ver recientemente en Madrid<sup>26</sup> recogía los fondos del Museo de Lodz, que contiene las interesantísimas creaciones de un grupo de artistas, casi todos procedentes de Rusia<sup>27</sup>, que se habían movido en el entorno de las vanguardias soviéticas, del que formaron parte, como muchos otros, hasta su emigración o huida a Europa, y que sirven para mostrar la vitalidad y extensión de ese movimiento estético en Rusia a comienzos del siglo XX.

Pero atendiendo a esa misma vitalidad del fenómeno, sin entrar en un análisis profundo, y con el riesgo consiguiente, parece razonable pensar a su vez en alguna sólida influencia plástica antecedente que haya inspirado la respuesta revolucionaria de esos artistas. Y me atrevo a identificarla en oriente.

Si Worringer llega a afirmar en 1904, refiriéndose a Europa que “la depuración paulatina de nuestra visión historicoartística se debe en gran parte al descubrimiento de un fenómeno artístico tan excepcional como lo es el arte japonés”<sup>28</sup>, y más adelante que “el japonismo en Europa marca una de las más importantes etapas en el proceso de rehabilitación que va restableciendo la interpretación del arte como creación puramente formal, es decir como una creación que apela a nuestros sentimientos estéticos elementales”<sup>29</sup> y que eso fue lo que “nos salvó del peligro de ver las posibilidades de la forma pura únicamente dentro de la forma pura del arte clásico”<sup>30</sup>, es impensable que esa ‘contaminación’ oriental a la que él refiere hablando de Europa central y occidental no se hubiese dado con mayor fuerza, y antes, en la Europa oriental, tanto por razones meramente geográficas y de rivalidad política (la guerra ruso-japonesa seguía muy presente en Rusia a comienzos del siglo XX) como de posibilidad de comunicación. Ya que hasta para los europeos occidentales en el siglo XIX y XX era más cómodo ir a Japón a través de Rusia y viceversa, que hacerlo por mar dando la vuelta al mundo. El deseo estaba claro y tal vez por eso la sintonía fue completa; pero nos queda saber cómo y cuándo se produjo la transmisión de ideas y formas.

Y si antes nos hemos referido a los iconos y a los *lubki* como posibles campos de preparación intelectual para la visión abstracta, ambos pertenecen a un universo figurativo común que está en directa relación con el propio de las estampas japonesas (que por otra parte también se conocían en occidente: tanto Wright como Taut las manejaron y conocieron en su juventud).

Habitualmente la influencia de Japón en la génesis de la modernidad se ha considerado casi exclusivamente como corriente decorativa. Pero esa es la vertiente menos importante del japonismo. Simplificando, para nuestro propósito, podríamos hablar de dos ‘japonismos’: ese primero, el formal-decorativo (cuya influencia se observa, por ejemplo, en el Hotel Imperial, la Unity Church o los Midway Gardens de Wright) que es importante, pero no nos interesa ahora.



13

24. Los *lubok* (pl. *lubki*) son un tipo de ilustraciones populares, de contenido frecuentemente satírico, realizadas a mano e introducidas en Rusia desde el Oeste a comienzos del siglo XVII. Originalmente se hacían sobre cortezas de árbol (*lubok*: corteza de abedul), y a menudo se coloreaban a mano; pero después, mediado el siglo XVIII, la técnica fue sustituida por otras técnicas como el aguafuerte sobre plancha de cobre y coloreado. Inicialmente los *lubki* iban destinados a la clase alta, pero descendieron rápidamente en la escala social y en el siglo XIX eran adquiridos sobre todo por campesinos y miembros de la clase media baja, mientras la clase alta recurría a los Iconos. La producción de *lubki* continuó hasta la Revolución de 1917 (*agitlubok*). Los *lubki* fueron un medio de información y propaganda muy utilizado, como ya lo había sido durante la guerra ruso-japonesa.

25. TERRAS, Victor, *Handbook of Russian Literature*, Yale University Press, New Haven, 1985, p. 267.

26. *Un mundo construido. Polonia 1918-1939*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2011.

27. El Grupo a. r., que se funda en 1929 (integrado por Wladyslaw Strzeminski, Katarzyna Kobro –Strzeminska–, Henryk Stazewski y los poetas: Jan Brzekowski y Julian Przybós) y dio lugar a las revistas *Zwronica*, *Blok* y *Praesens*.

28. WORRINGER, Wilhem, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper & Co. Verlag, Munich, 1908; tomado de la primera edición en español: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 64.

29. *Ibid.*, p. 64.

Fig. 14. Yasuhiro Ishimoto, Palacio de Katsura, de la serie "Katsura", 1953-1954.



Y otro japonismo, más importante, que me atrevería a llamar intelectual o esencial, que se muestra sin más decoración que la que proporcionan las texturas continuas de los materiales y la geometría, y que conduce a un universo espacial abstracto, definido a base de planos y dominado por la falta de estereotomía, por el protagonismo atribuido a los colores y las texturas, por la estandarización, la modulación y la prefabricación, la asimetría compositiva y la planta libre, la continuidad espacial y la relación interior-exterior, que introducen el movimiento y el tiempo como componentes de la arquitectura; y que además plantean una posición nueva del hombre frente a la naturaleza, de fusión con ella y de contemplación: el hombre como naturaleza. Así, frente al jardín (la naturaleza) racional europeo –francés, italiano, inglés...– aparece el jardín japonés, que ya no es un simple fragmento cautivo de naturaleza, sino algo nuevo, en lo que ha intervenido el hombre para producir algo que la naturaleza no es capaz de generar.

Por si esto no fuese suficiente lo oriental era ‘espiritualmente atractivo’; muchos de los pioneros fueron devotos seguidores de la Teosofía y de la cosmovisión panteísta que intentaba la síntesis de las ideas místicas de Oriente y Occidente; como por ejemplo Mondrian o Kandinsky, que a pesar de las posiciones casi opuestas de sus ideas plásticas, su concepción del mundo tuvo un mismo origen: la naturaleza, y ésta “no era un mero objeto de observación sino también de reflexión, la clave de una realidad más elevada”<sup>31</sup>. La Teosofía recogía las ideas de Oriente junto a las Occidentales y era “sencillamente otra expresión del mismo movimiento espiritual que se daba en pintura”<sup>32</sup>.

De igual modo, Itten, otro de los protagonistas de la vanguardia, declarado mazdeísta y enormemente influido por el dualismo materia-espíritu y la lectura de *La decadencia de occidente* de Spengler, “llegó a la conclusión de que la ciencia y la civilización tecnológica occidental había llegado a un punto crítico”, y decidió buscar en la filosofía oriental, cuyo estudio había iniciado hacia 1916, durante su estancia en Viena, la solución a los problemas plástico-artísticos.

Para lo que tratamos, sin embargo, no es tan importante la influencia directa que pudiese tener Japón en Rusia y Europa y cómo se transmitió, como la condición de icono que le correspondió y su valor como referencia segura para las intuiciones de los artistas. Como reconocería Van de Velde al afirmar que:

30. Ibid., p. 64.

31. GOLDING, J., “Mondrian y la arquitectura del futuro”, *Caminos a lo absoluto*, Turner, Fondo de Cultura Europeo, 2003, p. 43.

32. Ibid., p. 32.

33. VAN DE VELDE, Henry, “La línea”, *Essays*, 1910, recogido en Van de Velde, H., *Hacia un nuevo estilo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1959, pp. 127-128. Título original *Zum neuen Stil*, Piper & Co., Verlag, München, 1955.

“así como los neoimpresionistas nos mostraron la nueva línea en momentos en que ni la arquitectura ni la ornamentación permitían sospechar su existencia, fue la súbita revelación del arte japonés lo que despertó en nosotros el sentido de la línea. Esta revelación hizo estremecer el alma de nuestros artistas, y todos gozamos con franco deleite de lo que ese arte nos ofreció tan inesperadamente.

Otra vez encontramos en él los sentimientos y estímulos espirituales que incansablemente habíamos buscado en la música, la poesía y la danza de los países más diversos. Fue necesario el vigor de la línea japonesa, el poder de su ritmo y de su acento para conmovernos e influir en nosotros. Su fuerza e intensidad rítmicas tenían que despertar aun a los más profundamente dormidos”<sup>33</sup>.

Por otra parte, la sociedad europea estaba a principio de siglo ávida de novedades, y además, en ámbitos artísticos e intelectuales centroeuropeos al rechazar decididamente la civilización cristiana como ‘alma’ de la tradición artística y social, las vanguardias se vieron empujadas a buscar refugio en una ‘nueva religión’ que impulsara espiritualmente sus vidas y llenase de contenido intelectual e incluso ‘místico’ sus actitudes vitales; y así muchos de ellos se interesaron por la teosofía, la antroposofía, el mazdeísmo o las filosofías orientales, que serán frecuentemente objeto de experimentación, y que de hecho tuvieron notable crecimiento en Europa Central, que se tiñó rápidamente de misticismo orientalizado; sin descartar en el hecho cierto snobismo superficial, es indudable que el humanismo racional cultivado por los actores del movimiento moderno encontró muy interesante el panteísmo naturalista del Japón, que ofrecía una visión del mundo intelectualizada que se apoyaba en la relación del hombre con la naturaleza, que colmaba sus anhelos espirituales e incluso místicos de modo satisfactorio; y que además iba ligada a una estética que se mostraba mediante una plástica racional que se amoldaba perfectamente a la geometría y las posibilidades de los nuevos materiales.

Japón y sus grabados simbolizaban el espíritu nuevo de una época en la que lo importante de la obra de arte era la interiorización y el contenido subjetivo. Ya hemos considerado como De Stijl luchó por traducir en términos de arquitectura lo que habían logrado en la pintura y como fracasaron en el intento. Aquella nueva relación con el mundo que se había establecido en las demás artes plásticas, no se acababa de lograr en los edificios y mucho menos en la vivienda. Los arquitectos luchaban por encontrar el modo de habitar un vacío entre planos. Pero en Japón eso formaba parte de la tradición, no de la novedad, como escribía a Le Corbusier desde Japón un asombrado Gropius: “

Querido Corbu, todo aquello por lo que hemos luchado está reflejado en la vieja arquitectura japonesa. Este jardín de piedra de los monjes Zen del siglo XIII –piedras y guijarros blancos rastrillados– es un estimulante lugar de paz. ¡Estarías tan emocionado como yo en este espacio de sabiduría con 2000 años de antigüedad! La casa japonesa es la mejor y más moderna que conozco verdaderamente prefabricada. Espero que estés bien. Saludos a ti y a tu mujer. Tuyo, Gropius<sup>34</sup>.

Todo estaba hecho, se trataba tan sólo de asimilar los valores tectónicos presentes en la casa japonesa y el concepto espacial de Laotse, como habían hecho ya Wright, Neutra o Schindler en su arquitectura orgánica. Pero ese nuevo lenguaje no se consiguió llevar a la arquitectura tan rápidamente como en las artes pictóricas; la ‘nueva línea’ que defendía Van de Velde fue inicialmente sólo la “línea de los ingenieros”<sup>35</sup>, una línea sin adornos.

Las nuevas técnicas constructivas de la época, la construcción en acero sobremanera, se aproximaban a la estructura de la casa japonesa, que fue una referencia extraordinaria, porque implicaba una nueva concepción de la construcción, que prescindía de la estereotomía de los siglos pasados.

En 1931 Loos, en la celebración de su 60 aniversario, sacando una caja de cerillas de su bolsillo dijo:

“Mirad. ¡Esto es la arquitectura moderna! Las casas del futuro no serán de un hormigón que tengamos que dinamitar para destruirlo –como ocurrió en la pasada exposición de París– ¡la casa del futuro será de madera! ¡Como las pequeñas casas japonesas! ¡Tienen puertas correderas! La arquitectura moderna es: la cultura Japonesa junto a la tradición Europea”<sup>36</sup>.

Pero en 1900 la realidad descrita por Loos era sólo un sueño, como hemos visto afirmar a Mendelsohn: Europa entre Rusia y América, entre los silos y la casa japonesa. Los silos llegaron con los viajes a América y las fotografías; la casa japonesa llegó con Tetsuro Yoshida en los treinta, pero antes, como la luz que preanuncia el amanecer, el impulso oriental de la abstracción plástica ya había alcanzado a la arquitectura occidental. Y es que el sol siempre sale por el este y acaba iluminándolo todo.

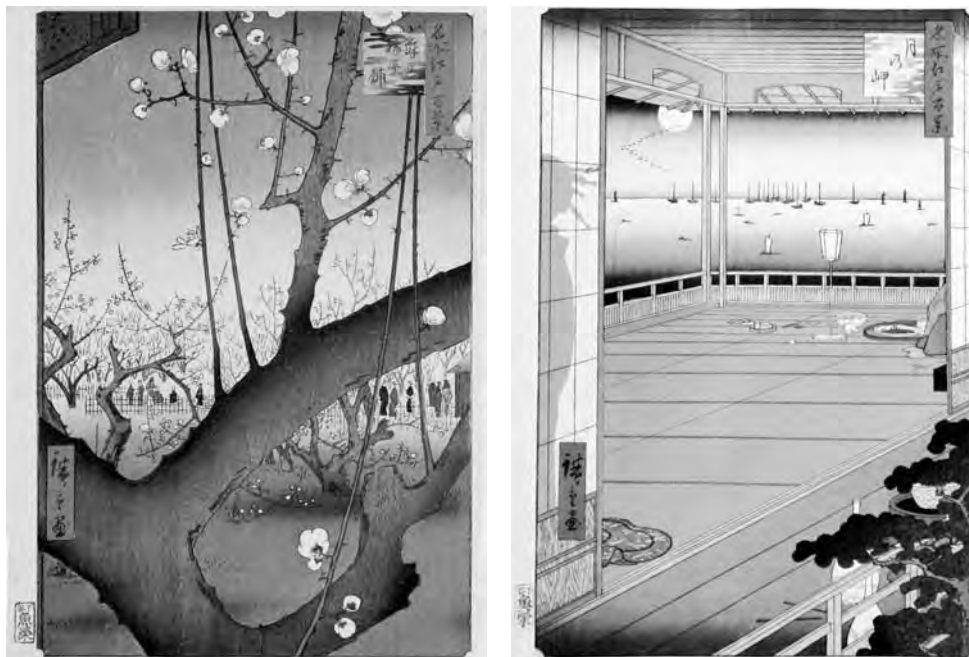
Concluyendo, la confusión de Le Corbusier al ubicar los silos de grano canadienses, más allá del hecho en sí, revela una intención programática, que corroborará después con la manipulación a que somete otras fotografías; se trataba de lograr una expresión plástica abstracta y necesariamente universal para una arquitectura nueva, de matriz racional y especulativa, que no aspira tanto a sustituir a la cueva como a introducir en la naturaleza una forma nueva, geométrica, que solo él (el hombre) es capaz de hacer en ella (la naturaleza); esa abstracción se gestó, tectónicamente, en Holanda y Berlín, culminó en el Pabellón de Barcelona y después se extendió por el mundo: pero el impulso estético primordial de lo que surge del crisol holandés llega a Holanda del oriente europeo; allí, a su vez parecía haber surgido de modo repentino, y exce-

34. “Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old *Japanese* culture. This rock garden of Zen-monks in the 13th century – stones and raked white pebbles – an elating spot of peace. You would be as excited as I am in this 2000 year old space of cultural wisdom! The *Japanese* house is the best and most modern I know of and truly prefabricated. Hoping you are well. Greetings to you and Mme yours Gropius”. DAL CO, Francesco, *Katsura Imperial Villa*, Electa, Milano, 2005, p. 386.

35. VAN DE VELDE, H., *Hacia un nuevo estilo*, cit., p. 70.

36. RUKSCHICIO, Burkhardt y SCHACHEL, Roland; *Adolf Loos, Leben und Werk*; aquí tomado de la edición francesa: *La vie e l’Oeuvre de Adolf Loos*, Ed. Pierre Madarga, Bruxelles, 1982, p. 368.

Fig. 15. Ando Hiroshige. Dos estampas de la serie "Cien famosas vistas de Edo".



sivamente maduro desde el primer momento, cuando la imagen que tenemos de la arquitectura rusa tradicional no es esa, ni fue esa la deseada por el régimen bolchevique; es necesario preguntarse como pudieron, Rodchenko, Malevich, El Lizistky, encontrar un camino tan eficaz y seguro para sus intuiciones. Y debemos pensar forzosamente en la tradición del espacio plano de los iconos, en el que coincidían con el de las estampas japonesas.

No es excesivamente importante tampoco saber cómo la 'escuela rusa' fue influida, directa o indirectamente por los artistas japoneses, aunque no es arriesgado establecer paralelismos entre los espacios planos de los iconos y los *lubok* con los de las estampas japonesas.

Lo importante realmente es que de hecho el sentir secular japonés se convirtiese en la respuesta necesaria a la búsqueda de los arquitectos de la vanguardia occidental, que lo asumieron con rapidez en cuanto lo descubrieron, como quien reconoce un objeto perdido y buscado; y al hacerlo suyo añadieron a sus creaciones 'humanidad' –racional– porque las hicieron profunda y reflexivamente intelectuales. El siglo XX veía por fin emplear toda la capacidad creativa secular de la humanidad aplicada en un mismo fenómeno espacial y plástico.

Durante siglos la imitación pictórica occidental de la naturaleza había sido de matriz sensorial: reproducir en el cuadro lo que se ve con la mayor eficacia posible. La oriental en cambio había sido una imitación de matriz intelectual: reproducirla como se piensa, y más aun, pensarla para reproducirla, haciéndose naturaleza para actuar como ella desde dentro de ella.

Imitar a la naturaleza ya no puede ser copiar lo que ella produce, sino producir como ella lo hace: actuar con la misma naturalidad con la que se comporta un mineral, una planta o un animal, que reaccionan conforme a sus propias esencias y producen naturalmente los efectos que les permiten sus cualidades: una hormiga, una araña, y una mariposa elaboran sus guaridas cada una conforme a su instinto, sin imitar nada ajeno; y el hombre para estar a la altura de su naturaleza y no ser menos que una araña o una mariposa debe hacerlo conforme a su inteligencia; el castor hace su casa sirviéndose de lo que la naturaleza le proporciona usándolo a su modo; el hombre hace lo mismo, y construye un jardín japonés, que es el jardín del hombre, porque la naturaleza no es capaz de producirlo; y por eso podemos decir que es más humano ese jardín 'no-natural' que el que surge de la simple ordenación decorativa de las plantas, árboles y flores que la naturaleza ya produce espontáneamente, aunque sea 'sin orden'.

El gran descubrimiento artístico de la modernidad en el siglo XX fue la abstracción, que exige mucho más que la mera imitación; como apuntaba Worringer, desde ahora "el proceso consiste, pues, en que un ornamento puro, es decir un producto abstracto, es acercado posteriormente a la naturaleza y no en que se estiliza posteriormente un objeto natural"<sup>37</sup>. En ese proceso, en occidente somos aún los "primitivos de la civilización moderna"<sup>38</sup>, como diría con

37. WORRINGER, W., op. cit., p. 69.

38. SOSTRES, José María; "La arquitectura Monumental", *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, mayo 1951. Recogido en SOSTRES, J. M., *Opiniones sobre Arquitectura*, Galería –Librería Yerba, Murcia, 1983, pp 35-41.



Fig. 16. LE CORBUSIER, Maison du Lac, Vevey, 1921. (Fotografía J. M. Pozo).

agudeza Sostres; y gracias a Oriente hemos progresado muy rápido y llegaremos lejos, porque como muy acertadamente señalaba Bahr, citando a Altenberg, “los japoneses pintan una rama en flor y ahí encuentras toda la primavera; aquí pintamos toda la primavera y apenas representa un leve florecimiento”<sup>39</sup>. Al igual que Mendelsohn consideraba al referirse al binomio *Russland-Amerika*, y al papel ‘mediador’ de Europa, también aquí será preciso aunar en un solo fenómeno plástico y espacial la potencia tectónica europea y la sensibilidad abstracta japonesa.

Y sin caer en el utopismo voluntarista de Scheerbart o Berlage, eso también traerá consigo una mejora y progreso moral de la sociedad, porque como De la Sota, yo también “creo muy seriamente que el mundo sería distinto si gustase del arte abstracto. Si la Humanidad se elevase tanto que dejase de ser, las relaciones de los hombres serían otras, mejores, distintas, nuevas. (...) La abstracción permite, tolera, hacer una cosa y llamarla ‘maternidad’...”<sup>40</sup>. Consideración a la que Worringer se había adelantado cuando, sin querer entrar en disquisiciones morales, apuntaba con perspicacia que la abstracción protege de las diferenciaciones ‘nacionales’ y de los provincialismos reduccionistas, como bien entendieron los maestros cuando pusieron sus ojos en los silos conscientes de que su tarea era universal; y qué bien vendría la formación en la valoración de lo abstracto en esta sociedad de hoy, maltratada y convulsa por disputas propias de terruños campesinos, alentadas tantas veces por nacionalismos trasnochados e injustos<sup>41</sup>.

Colón descubrió América cuando lo que realmente pretendía era llegar al Japón; y hemos tenido que esperar al siglo XX para descubrir que el mundo es en efecto redondo y que algo está al este o al oeste sólo en razón de donde nos encontremos, ya que no es posible señalar donde está el origen de coordenadas, porque las ideas ahora están en el aire, lo cual ya no es algo figurado sino real, a causa de los medios que se emplean mayoritariamente para su difusión. El punto de arranque del proceso de renovación artística fue el recurso a la abstracción lineal, cuyos frutos no carecen de relación con el modelo natural, pero que no tiene nada que ver con las tendencias imitativas<sup>42</sup>. Ámbito para el que en oriente existían modelos y pautas.

Por eso si la asunción de la sensibilidad artística japonesa se produjo inicialmente, en los años veinte, de modo casi intuitivo, que sólo más tarde se hizo consciente, pienso sin embargo que se trata de un hecho irreversible y trascendental, no sólo respecto de lo que ahora es la arquitectura, sino también en relación con lo que habrá de llegar a ser, y al camino que deberá recorrer en adelante, que no puede ser ya el de la búsqueda de las formas ‘naturales’ a las que el ojo pueda estar acostumbrado, sino el de la acentuación de una visión del mundo cada vez más completa, atendiendo a lo que apuntaba Goethe: “los que nada más aprecian la experiencia, no reparan en

39. BAHR, H. “The japanese Exhibition”, en *Secession*, 1900, p. 216-224. Recogido en *Hidden Impressions...*, cit., pp. 433-434.

40. DE LA SOTA, Alejandro, “Chillida”, *RNA* n. 120, diciembre 1986; recogida en *Alejandro de la Sota, Escritos*, Ed. G.G., Barcelona, 2008, p. 34.

41. Que en España incluso, confirmando la percepción sotiana, ha llegado, en alguna escuela de arquitectura a la identificación de modos de hacer arquitectónicos necesarios y propios, que se han convertido después en arma social arrojada, contribuyendo a agravar los problemas entre las personas en vez de resolverlos, como debería ser su vocación natural.

que la experiencia es sólo la mitad de la experiencia”; la visión intelectualizada de la realidad propia del arte oriental, y, en lo que nos afecta, de la arquitectura japonesa, nacía de ‘la mitad’ que a nosotros nos faltaba: la reflexiva e intelectual, que, al decir de Bahr<sup>43</sup>, tiene como premisa básica “apartar la vista de la naturaleza” pues el sabio precisamente es el que ve lo que se “sabe” y mira al mundo exterior para desenmascararlo. El descubrimiento de la potencialidad que posee la ‘naturalidad intelectual’ nos permitió avanzar mucho, en breve espacio de tiempo, por un camino que no se había pisado durante los siglos de olvido de esa ‘mitad de la experiencia’.

Y ahora no podemos traicionar los esfuerzos de un siglo de lucha inteligente y a veces heroica; ni podemos defraudar a los maestros recurriendo nuevamente a formas huecas, nacidas del capricho, o de la incapacidad o justificadas desde apriorismos sentimentales de sostenibilidad acientífica, porque el hombre es hombre y está para cortar, talar y hacer cuanto necesita para sojuzgar y mejorar el mundo, que fue el mandato que recibió en el Paraíso.

Hasta la llegada de la revolución perceptiva y gráfica propiciada por la modernidad el ojo occidental fue clásico, y su empeño primario era alcanzar el dominio de la naturaleza por medio de su imitación, de su “reproducción”, de su “copia” y, si se pudiese, de su réplica; pero como señalaba Goethe “la fantasía está más próxima a la naturaleza que la sensibilidad; esta se encuentra en la naturaleza, aquella la sobrevuela. La fantasía puede competir de igual a igual con la naturaleza, la sensibilidad es dominada por ella”<sup>44</sup>. Expresión que ilustra muy bien el contenido de los párrafos finales de la conferencia de Spaemann antes citada<sup>45</sup>, que me apropio para finalizar:

Sobre todo hay que mencionar, en este orden de ideas, a Walter de María. Los sucesos escenificados por él, así p. ej. las tres pistas largas de piezas de mármol blanco sin labrar que proceden según se nos informa de tres continentes. Esto no se ve.

(...)

Allí donde las imágenes ocultan lo que es en sí y se abre ante nosotros, es decir, la naturaleza, allí se atribuye al arte la tarea de dejar signos escasos como huellas que llevan al que las sigue al lugar en el que se generan la vista, el oído y el tacto. Por tanto, al origen de la vida. Pero la visión es invisible, el oído mudo y el tacto intocable. Imitación de la naturaleza, esto significa imitar lo invisible que constituye la realidad fundamental.

Esa percepción de lo invisible, con ser tan ‘natural’ en el hombre, hoy aún sigue siendo prerrogativa de una elite; y tal vez por eso la modernidad no ha producido monumentos de la talla de los de las grandes épocas de la historia, porque en ellas se dio una unidad general de la cultura que aun no tenemos.

La diferencia es que esa cultura general ahora ha de ser global, universal, y por eso tal vez tarde en madurar y en generalizarse esa ‘nueva visión’, pero al final se producirá y nuestra época también generará grandes monumentos, que serán más ‘naturales’ y por tanto más grandiosos, porque enriquecerán la naturaleza con las formas que ella, espontáneamente, no puede generar.

Así, ante el paisaje grandioso del Lago de Ginebra, podríamos pensar en qué debemos dar; pero la respuesta es fácil: ser naturaleza, que es lo mismo que decir hacerse naturaleza: esto es, dejar el árbol retorcido y natural y poner la casa, racional, sencilla y lógica: una base, un pilar, una techumbre y un cierre. Es lo que hizo Le Corbusier y es lo que debemos seguir haciendo. La línea recta es cosa del hombre y no hay forma más permanentemente novedosa, limpia y contundente que un ángulo recto. Los japoneses lo sabían hace mucho.

42. WORRINGER, W., op. cit., p. 71.

43. BAHR, Hermann, *Expressionismus*, Munich, 1916; tomado aquí de la edición española “Ver”, en *Expresionismo*, Galería – Librería Yerba, Murcia, 1998, pp. 61-72.

44. BAHR, H., “El Goethe total”, op. cit., pp. 111-127.

45. SPAEMANN, R., op. cit.

**José Manuel Pozo Municio.** (Segovia, España, 1957). Doctor Arquitecto (1988). Ha combinado su dedicación al área de Expresión Gráfica con la investigación sobre diversos aspectos relacionados con la arquitectura moderna en España y con la obra de algunos de sus representantes más significados. Desde 1998, impulsa los Congresos sobre la Arquitectura Española del Siglo XX, y desde 2009 la Bial de Arquitectura Latinoamericana. Director del Programa de Doctorado en Historia de la Arquitectura Española Contemporánea. En la actualidad es coordinador de los programas de postgrado de la ETSAUN (Master en Diseño Arquitectónico -MDA- y Especializaciones). Implicado en la iniciativa editorial desde la firma T6 Ediciones de la que es fundador junto con Juan Miguel Ochotorena, actúa como directo impulsor y coordinador general de diversas revistas y colecciones de libros especializados. Cuenta personalmente con numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales, así como con los libros *Regino Borobio Ojeda, modernidad y contexto en el primer racionalismo español* (1991), *Los grabados de Francisco Iñiguez Almech* (ed. facsímil, comentada y anotada, 1996), *Regino Borobio: Las Casas de Zaragoza* (1997), *La Confederación Hidrográfica del Ebro* (1999), *Los Comedores de la SEAT* (1999), *Ortiz-Echagüe en Barcelona* (2000), *Pamplona en el Camino de Santiago* (2001), *Geometría para la arquitectura* (2002), *La Universidad Laboral de Ourense* (2003), *Los Brillantes 50, 35 proyectos* (2004), *El Santuario de la Virgen del Camino de León* (2007), *Edificio Capitol* (2010), *Architects' journeys* (2011).