

La fatiga de las formas

La fatiga de las formas

Josep Fuses

Índice

- 9 Prólogo
Fabrizio Barozzi
- 13 Introducción
Arquitectura de la realidad
- 19 *La bondad de las cosas*
37 *¿Y si la forma no fuera importante...?*
49 *Útil, o sea, bello*
61 *La dictadura de la novedad*
77 *La cabaña del Dr. Johnson*
89 *Saber estar*
101 *Arquitectura parlante*
113 *La pérdida del aura, aún*
125 *El sombrero Gibus*
- 136 **Apéndices**
Notas bibliográficas
Agradecimientos
Biografía del autor

A Pepa Balsach, Magda Mária, Montse Nogués y Dolors Vidal

Prólogo

Fabrizio Barozzi

En 2011 el director de teatro Robert Wilson, con motivo de la finalización de nuestro Museo Cantonal de Bellas Artes, en Lausana, iba a preparar una exposición temporal titulada «Balthus Unfinished», dedicada a las pinturas inacabadas de Balthus. En el sótano del museo, en los espacios dedicados a los archivos, una secuencia de proyecciones en las salas todavía por terminar iba a desvelar unas pinturas inéditas del artista, los trazados compositivos que utilizaba como base de sus composiciones figurativas. Por esta razón, tuve algunos encuentros con la condesa Setsuko Klossowska de Rola en el Grand Chalet de Rossinière, la última residencia del pintor, para discutir ideas para la exposición. Después de un viaje corto desde Lausana, que iba adentrándose en los valles del cantón de Vaud, la condesa nos recibió en el umbral de aquel magnífico edificio de madera que emanaba historia, nobleza y misterio. Nada más entrar, nos recibieron unos gatos enormes que perezosamente deambulaban por todas las estancias. El bostezo de unos de ellos desveló que se trataba más bien de felinos más que de amables gatos de compañía. Entrar fue desplazarse en un mundo imaginario, donde la presencia de Balthus pervivía y emanaba desde todas las estancias.

El imaginario del pintor se desvelaba tras la tenue y enrarecida luz que filtraba por las tradicionales ventanas alpinas: las poses de los felinos, las formas del mobiliario, las posturas de la condesa vestida con hábitos japoneses.

Estuvimos buena parte de la tarde conversando en una mesa de madera al lado de un amplio ventanal desde el cual se divisaba el jardín y las montañas circundantes. El salón, como todo el edificio, era de madera, todo olía a madera y a estufa, todo eran crujidos y aullar de gatos. Nada podía ser más tradicional y nada podía ser más moderno. Los rituales de la condesa Setsuko, como tal vez antaño los de Balthus, convertían la propia arquitectura en un manifiesto contemporáneo. La arquitectura no necesitaba ser moderna para vivirla de forma moderna. Solo ofrecía cobijo, calma, historia, tradición. Un fundamento sólido para explorar nuevos caminos intelectuales. Al final de la tarde pasamos al estudio del pintor, y estuvimos un buen rato en silencio contemplándolo. La noche caía, estaba casi oscuro, pero la tenue luz que entraba por un amplio ventanal abierto hacia los árboles, convertía el espacio en un lugar denso, cargado de lo vivido, historia y anhelos buscados a través de óleos y pinturas.

Esta experiencia, similar a una que Josep Fuses narra en estas páginas, nos interroga sobre una de las preguntas de fondo del libro. ¿Qué es el aura? ¿Es acontecimiento experiencial o atributo tangible de una arquitectura? Quizás sea ambas cosas, puesto que ambas se retroalimentan. Una arquitectura concreta favorece el acontecimiento de vivencias especiales que en el tiempo conforman un aura que perdura. La arquitectura es trámite de vivencias porque incide en la vida, en la creación de experiencias, no tanto por su capacidad de generar formas, sino de generar comportamientos y modos de vivir.

El aura está ligada al aquí y ahora, a la existencia irrepetible, única, original, nos recuerda el autor leyendo a Walter Benjamin. Es algo vinculado al lugar y al tiempo. Y para no perderla, o intentar adquirirla, la arquitectura tiene que estar vinculada a un lugar y a un tiempo. A lo específico de un lugar y a la autenticidad de una tradición.

Fuses define esta arquitectura como arquitectura de lo real, aquella que rehúye de las formas y se concentra en el tiempo. No importan las formas, nos dice, importa el modo en el que se usa lo construido, que tiene que remitir a un saber hacer primigenio, fundacional y necesario.

La arquitectura de lo real viene descrita aquí como una arquitectura tangible, concreta, específica, material que busca enlazar una continuidad histórica y material con una tradición y un lugar. Aboga por una arquitectura específica que rehúye lo genérico.

Para apoyar esta visión a lo largo del libro, Fuses despoja la arquitectura de muchos significados o lecturas interpretativas que se le han ido añadiendo a lo largo de las últimas décadas. Nos advierte que cualquier sobreescritura conceptual o interpretación semiológica de las formas ha sido asumida por la nueva arquitectura de finales del siglo XX, y que este proceso, que aparentemente empezó como una liberación, en pocas décadas ha generado una disolución de la relación con lo real, un progresivo y dañino distanciamiento de la arquitectura de su responsabilidad social y cívica.

Frente a esta situación crítica, insiste Fuses, tenemos que liberarnos de la primacía de lo visual para recuperar lo experiencial. Lo real, lo tangible, adquirirá más relevancia en un mundo cada vez más inmaterial. Y la arquitectura de lo real, por la que aboga el autor, es una arquitectura de lo local, de la experiencia, de lo específico. Recuperar, rehabilitar y reutilizar pueden constituir respuestas más radicales para que nuestro planeta sobreviva y para conformar una arquitectura ecológica, no únicamente por su valía climática, sino capaz de tejer una ecología de sistemas con un lugar, con una tradición, con un clima, con unos saberes constructivos e incluso con unas costumbres o idiosincrasias propias de cada comunidad.

Los lienzos inacabados de la exposición de Lausana desvelaban los estudios de las trazas latentes que definían la composición del *Passage du Commerce-Saint-André*, la obra maestra que Balthus pintó entre el 1952 y el 1954. En una época de auge de la abstracción, trazó composiciones casi clásicas pero dibujadas para sustentar una figuración original y vanguardista. «Viene de muy lejos» dijo en alguna ocasión madame Setsuko refiriéndose enigmáticamente a su obra. Quizás la arquitectura de lo real tenga también que venir de muy lejos.

Introducción

Arquitectura de la realidad

Un cierto cansancio planea sobre el texto que sigue. También muchas dudas sobre la realidad de la arquitectura de hoy y los fundamentos en los que se apoya. Quizás una de las diferencias más evidentes entre la arquitectura del siglo pasado y la que hoy compartimos sería el desvanecimiento de la crítica, entendida como la capacidad de analizar y juzgar de forma neutral, imparcial y desinteresada el propio oficio. Esta ha venido siendo marginada progresivamente y sustituida por una mera proliferación *ad infinitum* de imágenes bellas, justificadas de manera superficial con argumentaciones variopintas. Predominio de la imagen frente a la realidad: este será el objeto de análisis de las líneas que siguen, a sabiendas de que un texto escrito no sea, probablemente, el medio más adecuado para hablar de arquitectura.

A principios de los años ochenta tuve como profesor de Estética en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona a José María Valverde. El sabio profesor se asombraba del éxito que tenía su asignatura entre los estudiantes de Historia del Arte, cosa que no ocurría en su juventud, donde la Estética era una asignatura secundaria con poca importancia, una simple «maría» en el argot de la

época. En los años cincuenta era la Ética, no la Estética, una de las asignaturas más reputadas y de mayor importancia. Y este cambio de interés del alumnado a lo largo de aquellos años le servía para alertarnos sobre los cantos de sirena que un posmodernismo entonces incipiente ya empezaba a plantear, sobre el peligro que suponía priorizar la estética sobre la moral, sobre el poco peso de aquellas nuevas estéticas que iban apareciendo, elaboradas fuera de su contexto social y político. Como viejo moderno temía que aquel interés por las formas y sus interpretaciones teóricas careciese de sentido si no se enmarcaba en una realidad más amplia y compleja como la de la propia vida. No casualmente, Valverde, aparte de filósofo, era un buen poeta, es decir, alguien que contemplaba la existencia con una mirada profunda, reposada e intemporal, que se interesa por el todo y no por sus partes. Uno de los libros que nos recomendó fue el conocido escrito de Rilke titulado *Cartas a un joven poeta*, que me ha acompañado desde entonces. En uno de sus pasajes, Rilke explica de manera muy clara el porqué de los límites de la teoría:

Deseo que desde ahora y aquí mismo quede formulado este ruego: lea lo menos posible trabajos de carácter estético-crítico: o son dictámenes de bandería que por su rigidez y su falta de vida han llegado a petrificarse y a perder todo sentido, o bien tan solo hábiles juegos de palabras en que prevalece hoy una opinión y mañana la contraria. Las obras de arte viven en medio de una soledad infinita, y a nada son menos accesibles que a la crítica. Solo el amor alcanza a comprenderlas y hacerlas suyas; solo él puede ser justo para con ellas¹.

Todo induce a pensar que Rilke tenía razón. Los ancianos solían repetir aquello de que el mucho leer hace perder el escribir. De la misma manera podríamos pensar que al conocimiento de la arquitectura se llega tanto por lo que leemos como por lo que vemos, visitamos o construimos. Que la buena arquitectura también la podemos encontrar en un film o una novela interesantes. Que hay tanta o más arquitectura en la naturaleza que en la «papilla de palabras» (según la irónica expresión de Hermann Hesse) de un sesudo tratado académico.

La sospecha de que la palabra escrita no sea la mejor manera de hablar de arquitectura planeará, pues, a lo largo de estas páginas. Cuento con el refrendo de ilustres precedentes. Adam Zagajewski: «El que habla, el que se ocupa de la expresión, traiciona el ser; el

ser es silencioso y pleno, inefable, y cada enunciado puede solo empobrecerlo»². O Peter Handke: «No se puede escribir sobre la forma; la forma solo es algo que se practica»³. Algunos, incluso yendo más lejos, no solo cuestionan la utilidad de la teoría, sino que llegan a considerarla como un discurso paralelo pero no substancial para la propia creación. El pintor chino Gao Xingjian, en su libro *Por otra estética*⁴, piensa que la especulación teórica puede llegar a alejar al autor de la verdadera razón de ser de la pintura que no es otra que la visión, la observación directa del mundo real, sin abstracciones que lo deformen y que tiendan a enmascarar fatalmente su complejidad. A través de la pintura, y solo de la pintura, es como el pintor «ve» el mundo. A través de la construcción y solo de la construcción es como el arquitecto debería aproximarse a la realidad.

Soy consciente de esta contradicción inicial: escribo pensando que la escritura es poco útil para entender la arquitectura, que la duda sobre los límites del lenguaje está bien fundada.

La cultura contemporánea ha formulado otras preguntas igual o más pertinentes respecto al proceso creativo, que Herman Melville planteó en su cuento de 1853 *Bartleby, el escribiente*⁵. Dos son relevantes para el tema que nos ocupa. La primera, la más conocida, aquella sugerida por su protagonista cuando responde una y otra vez de manera educada, pero impertinente, a quien le encarga un trabajo que bajo ningún concepto piensa realizar: «Preferiría no hacerlo». Esta respuesta constituye una declaración de intenciones. De manera llana pero contundente, Melville nos propone una alternativa libremente escogida para la vida contemporánea: la de «no hacer». Una moral de la renuncia. Cuando el hombre moderno se da cuenta del agotamiento y de la perversión de las palabras, de la contingencia de los discursos que pretenden comprender y transformar el mundo, se le presentan como una posible solución el distanciamiento, la quietud, el no hacer más que aquello que es estrictamente necesario. Es la misma duda que Enrique Vila-Matas analiza en el campo de la literatura, poniendo la atención sobre aquellos autores que han sentido alguna vez esta pulsión hacia la nada, que han intuido que el mejor texto es probablemente aquel que no se escribe. Jean de La Bruyère decía que «la gloria o el mérito de ciertos hombres consiste en escribir bien; el de otros, consiste en no escribir»⁶. Este cansancio también podemos sentirlo hoy en la arquitectura. Demasiadas formas, demasiado ruido, demasiados genios. Reducir su actual proliferación

indiscriminada para concentrarse en construir solo aquello que es imprescindible podría contemplarse como una alternativa más oportuna y, por ende, más sostenible.

Mi duda, por lo tanto, se extiende ahora no solamente a las posibilidades del lenguaje, sino a la conveniencia del hacer, del construir.

La segunda frase de Melville es pertinente: «Soy un hombre bastante anciano». Hace referencia a la condición madura del narrador de la historia. La madurez es rica en experiencias; también en algunas frustraciones. Parafraseando sus palabras, yo también sostengo ahora: «En todos estos años mis actividades me han puesto en contacto íntimo con un gremio interesante e incluso singular». En mi caso, el gremio de los arquitectos. Después de tantos años de compartir los intereses de este «singular gremio» y de asistir a la deriva sufrida por sus principales protagonistas, a las infinitas contradicciones de sus discursos y especulaciones, volver a la realidad de la arquitectura aligerando las mistificaciones que la rodean puede ser una manera adecuada de replantear el futuro.

Intentaré hablar de lo que he conocido directamente, de la realidad que he vivido, no por desconfianza hacia los otros, sino porque no veo honesto hablar de aquello que no he podido vivir en primera persona. Creo que solo se puede hablar con fundamento de todo aquello que se ha experimentado de forma directa y sin intermediarios. Pero esto es difícil en la arquitectura. A la mayoría de profesores nos toca explicar edificios que no hemos visitado y de los que desconocemos la mayoría de las circunstancias que los generaron, de su encargo, de su construcción, de su contexto cultural, de lo que piensan sus usuarios. Solemos hablar de segundas. Por otro lado, la exagerada cantidad de información que tenemos al alcance genera un ruido que nos impide escuchar, conocer lo que verdaderamente pasa. Frente a todo esto sería bueno seguir el consejo de Pierre-Joseph Proudhon:

Debemos renunciar a nuestras costumbres bohemias, hacer largos estudios, sumergirnos diez o quince años en los trabajos mecánicos, en los sucesos, antes de ponernos a hablar en público: garantizar nuestras palabras con nuestras obras, producir de verdad y no librarnos a la literatura, la filosofía o las artes hasta después de haber cumplido los 40 o 45 años⁷.

Creo que la palabra *realidad* es la que más conviene a lo que aquí se expone, por varios motivos que irán apareciendo en las páginas de este escrito y que de forma general proponen ver el mundo de forma no mediatizada. Utilizo esta palabra en el sentido más común que le dan los diccionarios, que se refiere a todo aquello que existe. El diccionario catalán del IEC y el castellano de la RAE difieren al respecto, pues este último incluye como sinónimo de realidad el de verdad. Arquitectura de la verdad, también. Tomémosla en su sentido más amplio: el que usa Jacques Lacan cuando distingue entre las palabras *real* (todo aquello que existe) y *realidad* (aquello que el hombre ve de lo que existe). Realidad son las cosas y las interpretaciones que de ellas hacemos. Intangibles como la cultura o el inconsciente colectivo también le pertenecen. La realidad entendida en este sentido amplio será el campo de análisis donde poder trabajar.

¿Cuál sería la realidad de la arquitectura? Probablemente la de su «construcción». Construir es sinónimo de *obrar*; también de *fundar*. Esto es lo que hace la arquitectura: proponer algo que antes no estaba y, al hacerlo, fundar una realidad, una cultura. Un edificio no acaba en sí mismo. Para que haya arquitectura, esta tiene que ser entera, de una pieza, a pesar de sus impurezas⁸. *Construir* toma el sentido de una acción que contribuye a precipitar verdaderas formas de cultura. Ello hay que hacerlo escuchando la realidad, prestando atención a sus huellas. Movimientos como la nueva objetividad de los años veinte, el situacionismo, el *pop art* o el *Independent Group* son precedentes del siglo XX que comparten esta atención e interés directo por todo aquello que nos rodea. Antonio Monestiroli, uno de los representantes de la *tendenza* italiana, lo transcribe al campo de la arquitectura planteando que esta debe basarse en nuestra experiencia colectiva, histórica o contemporánea y que, por tanto, el proyecto arquitectónico no concierne a su autor, sino a la colectividad a la que este pertenece. En 1954, el matrimonio Smithson lo reclamaba en *Architectural Review* más directamente en estos términos:

Es preciso crear una arquitectura de la realidad. [...] Una arquitectura que arranque del período de 1910, del de Stijl, del Dadá y del cubismo, y que ignore el daño ocurrido tras las cuatro funciones (habitar, trabajar, recrearse y circular). Un arte preocupado por el orden natural, por la relación poética entre los seres vivos y el entorno. Queremos ver ciudades y edificios que no nos hagan

sentir avergonzados, que no nos avergüencen de nuestra ineptitud para hacer realidad el potencial que encierra el siglo XX, de que filósofos y médicos nos consideren tontos, de que los pintores nos vean insignificantes. Vivimos en ciudades hechas por imbéciles. Nuestra generación ha de probar y dar pruebas de que los hombres se han puesto manos a la obra⁹.

Cincuenta años después de esta declaración todavía podríamos preguntarnos por qué no se han cumplido todavía aquellos buenos propósitos. ¿Por qué la forma todavía campa a su aire y los arquitectos se dejan seducir una y otra vez por su efímera atracción? ¿Por qué la sociedad, como sostienen los Smithson, sigue tomándonos por memos? ¿Por qué todavía está vigente la pregunta de Rilke?:

¿Es posible que, a pesar de descubrimientos y adelantos, a pesar de la cultura, la religión y el conocimiento de las cosas, nos hayamos quedado en la superficie de la vida? ¿Es posible que incluso esta superficie —si bien ha sido, a la postre, algo— haya quedado cubierta por una tela insólitamente amodorrada, de forma que ha cogido el aire de una sala amueblada durante las vacaciones de verano? Sí, es posible¹⁰.

Este libro tiene su origen en la tesis que leí el año 2011 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y que llevaba por título *Arquitectura de la realidad*. Su contenido recogía, por una parte, la historia del colectivo de opinión Pilar Prim que formamos, entre otros, con Enric Granell y Xavier Monteys (a su vez, director de mi tesis) y, por otra, reflexiones a partir de los proyectos realizados conjuntamente con Joan M.^a Viader en nuestro estudio de Girona. Los temas que se desarrollan en cada capítulo también formaron parte de la asignatura Cultura y Proyecto, que impartí entre los años 2009 y 2020 en la Escuela de Arquitectura de la EPS-UdG y en cuyas clases también compartí, durante quince años, animadas conversaciones con alumnos y profesores, particularmente con Fabrizio Barozzi y Josep Camps. Finalmente, las citas que acompañan este escrito vienen a reconocer una inevitable evidencia posmoderna: la de que, probablemente, todo esté ya dicho y solo falte recordarlo oportunamente.