

02 RESEÑAS & REVIEWS

- 102 FRATERNITÉ AVANT TOUT** BROTHERHOOD ABOVE ALL
ASGER JORN'S WRITINGS ON ART AND ARCHITECTURE, 1938-1958
Josep M. Rovira
- 106 SPANISH ARCHITECTURE**
HISTORY, CRITICISM, PRACTICE AND PROPAGANDA (1950S-1990S)
Pep Avilés
- 109 4+1 EJERCICIOS DE COMBINATORIA ESPACIAL**
4+1 EXERCISES COMBINATORIAL SPACE
MAT-BUILDING FRANKFURT BERLÍN VENECIA KUWAIT VALENCIA
Débora Domingo Calabuig, Raúl Castellanos Gómez, Ana Ábalos Ramos
- 112 OPUS ANGELICUM.**
EL IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO DE LAS ELEGÍAS DE DUINO, 1912-1922
THE ARCHITECTURAL IMAGERY OF DUINO'S ELEGIEN, 1912-1922
Carolina B. García Estévez
- 120 "EL MILAGRO DE CATALUÑA" "THE MIRACLE OF CATALONIA"**
Josep Maria Garcia-Fuentes
- 125 MODERNITZACIÓ TÈCNICA I ARQUITECTURA A CATALUNYA, 1903-1929**
MODERNIZATION, TECHNIQUE AND ARCHITECTURE IN CATALONIA, 1903-1929
Ramon Graus



Fraternité
Avant Tout
Asger Jorn's
writings on art
and architecture

Edited by Ruth Baumeister

Translated by Paul Larkin

010 Publishers

FRATERNITÉ AVANT TOUT

ASGER JORN'S WRITINGS ON ART AND ARCHITECTURE, 1938-1958

EDITED BY RUTH BAUMEISTER

TRANSLATED BY PAUL LARKIN

O.10 PUBLISHERS, ROTTERDAM, 2011. 304 PÁGINAS. ISBN 978 906 450 760 1

AUTOR:

Josep M. Rovira
 Catedrático de Historia del Arte y la
 Arquitectura. ETSAB / UPC.

Ruth Baumesister es arquitecta, investigadora y escritora. Es profesora en la IAAHU de la Delft University of Technology y del Willem de Koonig Academy de Rotterdam. En 2009 obtuvo el doctorado en arquitectura con una tesis de nombre elocuyente: *L'Architecture Sauvage. Asger Jorn's critique and concept of modern architecture*.

El arduo trabajo que tuvo que realizar para conseguir culminar su tesis doctoral impulsada por Joan Ockman, quien también la convenció de la necesidad de publicar en inglés los textos que Baumeister utilizó para armar el trabajo de su tesis, culmina con la publicación de este libro. Hurgando en el archivo del Jorn Museum de Silkeborg en 2002 encontró los escritos que entre finales de los años 30 y 50 del siglo pasado había producido Jorn sobre las relaciones entre arte y arquitectura aunque eso es escaso para definir el alcance de las intenciones del artista danés. Ahora los tenemos a punto, ordenados cronológicamente y destilados en sus temas más incisivos y, dado que generalmente es difícil leer en danés, editados en lengua inglesa.

Por si Asger Oluf Jorgensen no es muy conocido para el lector de habla hispana, algunas líneas para presentarle no serán ociosas. Nació en primavera de 1914 en Vejrum, una pequeña población de Jutlandia, Dinamarca. Educado en un ambiente de austeridad protestante,

empezó trabajando muy joven de maestro para ayudar económicamente a su familia y pronto se alistó en el partido comunista danés. Por su imaginario empezaron a desfilar tanto los textos e iniciativas para una mejor arquitectura social que los daneses defendieron como algo prioritario y que desembocó en numerosas publicaciones y manifiestos de sus promotores, cuanto una revista que hoy es de culto: *Social Kunst*. En ella y a lo largo de sus nueve números, expusieron sus grabados, dibujos y fotomontajes artistas de inconfundible filiación como Kathe Kollwitz, John Heartfield, Hans Richter, El Lissitzky y George Grosz además de los locales Aksel Jorgensen, Storm Petersen, Anton Hansen y Anden Samling. El mejor arte posible era aquél que asumía su compromiso con el proletariado. Jorn tomó buena nota.

Entre la primavera de 1936 y agosto de 1939 residió en París para incorporarse a la Academia Contemporánea de Fernand Léger. Sucedió durante el mandato del Frente Popular. En aquellos tiempos de fuerte agitación política, Jorn pudo pasearse largo y tendido por la *Exposition des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* celebrada en 1937 en la capital francesa orientada "as stage for propaganda and wanted to unite and deploy artists and workers for its socio-political agenda" (Baumeister, introducción: 16). Un contenido que abrió aún más los ojos a Jorn y con el que parece que sintonizó fácilmente a juzgar por sus escritos y acciones posteriores. Y la muestra le cambió la vida.

En efecto, en ella consiguió trabajar en el Pavillon des temps Nouveaux de Le Corbusier donde al entrar podía leer: "La révolution architectural accomplie au XIXe et au XXe siècle, offre toutes solutions a l'urbanisation des villes. Depuis cent ans, l'architecture est entrée à nouveau dans la vie: elle est en toutes choses" (Le Corbusier. *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...SVP*. París, 1938: 27). La arquitectura está en todas las cosas, se mezcla con la vida y el arte, proviene de muchas fuentes y dialoga con varias disciplinas para conformar el ambiente del individuo. Debajo de las soflamas lecorbuserianas, dibujos infantiles de la torre Eiffel, cambiados de escala por Simon y H. Rein, acercaban el mani-

fiesto al espectador al reducir su carga solemne. Después, otro manifiesto decía: “*Une nouvelle ère a commence, une ère de solidarité*”. Frente a ella *Les Moissons*, una pintura de un niño de doce años llamado Lesaffre y que Jorns se ocupó de ampliar hasta 50 m² aunque en la edición del libro de Le Corbusier su nombre aparece mal escrito: Asgaer. (Le Corbusier. *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...SVP*. París, 1938: 33). Así que para el joven danés, que no debía estar muy al día de la gran capacidad de Le Corbusier para amplificar y magnificar las cosas a sus intereses, la arquitectura estaba en todos los lugares, algo empezaba y tenía un nombre inequívoco: solidaridad.

No es casual que el cuadro que Jorns tituló *Fraternité avant tout* y que pintó en 1962 haya sido escogido por Baumeister para poner título al libro que recoge los textos del artista danés: tiene unos orígenes lejanos pero contiene unos ideales que jamás abandonaron la larga trayectoria de Jorns desde finales de los años 30 del siglo pasado. Y con este bagaje, en 1938, escribió su primer texto dedicado a su experiencia parisina, *New painting - New Architecture, Fernand Léger and Le Corbusier*, con el que empieza la recopilación de Baumeister. Un artista que representaba paisajes de arquitectura industrial y de estructuras de edificios en construcción, que en 1951 llegaría a editar un libro con textos y reproducciones de sus cuadros dedicados a estos temas llamados *Les Constructeurs*, y un arquitecto que, a la vez, era pintor. De estos trasvases se ocuparía Jorns durante dos décadas.

Y lo que es imprescindible tomar en consideración, dadas las posteriores contribuciones de Jorns, es que se debió dar cuenta de que el pabellón soviético tan era lamentable como el alemán y que descubrió que en el Pabellón de la República Española de Sert y Lacasa, los montajes de Renau, las pinturas de Miró y el Guernica de Picasso construían un cosmos donde el arte, la política, la imaginaria popular y la arquitectura moderna ofrecían resultados sorprendentes al mezclarse en las *promenades* que Sert organizó para hacer más eficaz la comunicación de sus mensajes. La llegada de la guerra, el regreso a Dinamarca, la participación en la resistencia y la matri-

culación en la escuela de Bellas Artes de Copenhague junto con el abandono de la militancia en el partido comunista y la lectura de Kierkegaard marcaron su actividad y sus transformaciones hasta 1952, cuando su tesis doctoral no fue aceptada en la universidad.

Es en este tiempo entre 1945 y 1952 cuando su reflexiones escritas sobre el destino de la arquitectura a venir toman cuerpo buscando la síntesis de todas las artes y cuando, en 1948, funda COBRA junto a los artistas daneses de *Host*, los holandeses de *Reflex* y los el *Belgian Surrealism Revolutionaire*. Un arte transnacional espontáneo, experimental y humano era necesario en la atribulada Europa de posguerra, una vez quedó explícito hacia donde llevaba el progreso tecnológico sin alma.

Y estas aportaciones que el libro contiene, lo hacen con algunos trasfondos detectables que comparte con diferentes manifestaciones de tendencia. Dado que sus contactos con Francia no debieron desaparecer, de hecho regresa París en 1950, parece obvio que la publicación de dos revistas oportunas, *L'Homme et l'Architecture* y *Formes et Vie*, pautaron sus aportaciones. La primera de ellas, dirigida por André Wogenscky, publica su primera entrega en Julio/Agosto de 1945. La segunda, editada por Le Corbusier, Leger, Gleizes y Sides, es de 1951 y solo publicó dos números.

En los números sucesivos de *L'Homme et l'Architecture* Jorns pudo observar el manifiesto de su primer editorial: “*Dans cette intention, nous résumons la première partie de chaque numéro à des études particulières qui seront traitées par ces spécialistes. Ils y définiront notamment l'homme sous un double aspect, spirituel et physique... De la sorte, nous tenterons de réunir peu à peu ce qui, dans chaque science, est lié à l'architecture*”. Así que ahora, después de la guerra, la arquitectura debía dejar su encierro maquinista para buscar en la acogida de otros saberes su nueva ubicación en el mundo: la arquitectura tradicional y los sistemas constructivos artesanales interactuaban con los logros modernos para avanzar y producir nuevos resultados. La tecnología moderna acogía a ambos y los resultados debían ser diversos. El arte primitivo se entrometía en todo ello: el largo escrito de Pierre Donat,

publicado en el número de enero y febrero de 1946, ofrecía nuevos horizontes.

El manifiesto de Michel Aime en el primer número de *Formes et Vie* nos alertaba:

"Nous nous proposons d'étudier et de définir tous els aspects de la forme avec la collaboration d'architectes, de plasticiens, de designers, d'ingénieurs, de biologistes, d'esthéticiens, de pschiquiâtres, d'ethnologues.... Architecture, arts plastiques, tehcnique, industriel design: éléments de synthèses olidaires d'une évolution constante dont l'origine remonte aux premiers âges de l'existence de l'homme". Un defensa del primitivismo que no pasó desapercibida para Jorn. Inmediatamente Le Corbusier escribe un texto que debió interesar mucho a Jorn: *"Gardez-vous du pleonasmé"* donde el arquitecto suizo muestra su voluntad de trabajar en estos temas bajo la voluntad vital de incorporar a la vida cada experiencia de la búsqueda de la forma, sea artística o arquitectónica: su texto se ilustra con esculturas, pinturas, detalles de la *Unité d'Habitation* y una maqueta de Ronchamp.

En el mismo número Léger escribe otro texto que también debió interesar a Jorn: *"L'architecture moderne et la couleur"*, en el que expone las interacciones de dos técnicas "condenadas" a entenderse. Argumentos que prendían a quien siempre defendió el arte no como un placer estético sino como una necesidad existencial de la vida humana, como aquello que podía suplementar el funcionalismo estricto con arte. Empezó recelar de Le Corbusier y debió estar muy interesado en la famosa exposición parisina *"Le surrealisme en 1947"*, presentada por Duchamp y Breton y dirigida por Frédérick Kiesler, quien construyó la "Arquitectura mágica de la sala de la Superstición" y donde Dinamarca participaba como país representado con aportaciones de Bjerke Petersen y otros. El surrealismo había llegado a la obra de Jorn para quedarse.

Entre tanto Jorn escribía *"Architecture is not art"* (1943), donde describe los logros de la arquitectura moderna en clave social y crítica que esos sean sus únicos intereses, olvidando conceptos ideales y abstractos, lo irracional y lo emocional y lamenta que la racionalización y la estandarización se hayan convertido en fines en sí mismos, "A

new form and visual interpretation" (1946) y *"Façade-Art-Towards a New Architecture"* (1951) en los que encontramos particulares y radicales lecturas de estos temas que circulaban por la Europa de postguerra. Entre tanto, Le Corbusier, Edouard Trouin, Paul Virilio, Claude Parent y otros se entregaban a la religión del Béton Brut. Evocaban la presencia y la huella de la guerra encarnada en los bunkers sobrevivientes del desastre y perseguían conseguir una catarsis para reactivar *"un traumatisme psychique bien réel pours' enliberer... A considerer une certain eréponse architectural a la catastrophe, ilfaudra bien en effetqu'elle participe de la fiction cathartique au même titre que la représentation théâtrale"* (Emmanuel Rubio. *Vers une architecture cathartique*. París 2011).

Así las cosas, en 1953 Jorn entrevistó posibilidades en el proyecto de Max Bill, interesado en reconstruir el Bauhaus en Ulm bajo financiación americana. Jorn pensó en la voluntad del Bauhaus de sintetizar las artes en el diseño de objetos y se animó con el proyecto. Pero Bill, formado en el Bauhaus de Gropius y Mies, estaba en otra onda. Baumeister nos informa de un intercambio de cartas que mostró las diferencias. Jorn, dice Baumeister: *"... imagined the new Bauhaus as a transnational centre of experimental arts... [Bill] ... was assembling an educational institution primarily for architecture and industrial design. The fact that Jorn and Bill could not reach an agreement on this question induced Jorn to found his own version of the Bauhaus, which he called 'Movimento Internazionale per un Bauhaus immaginista' M.I.B.I."* (Baumeister. Op. Cit: 24), indicando la preferencia del danés por indagar en el proceso de la imaginación con el movimiento que desarrolló desde las lecturas de Gaston Bachelard y Erik Lundberg.

En 1954 Jorn publica *"Image and Form"* justo cuando desarrolla sus actividades en el M.I.B.I. organizando el *Primo Incontro Internazionale della Ceramica* en la costa de Liguria y cuyos resultados se expusieron en la X Trienal de Milán, lo que provocó un agrio enfrentamiento entre Jorn y Bill. Jorn se deshace de su pensamiento anterior y proclama que la pintura y la escultura son las disciplinas que crean imágenes a través de la imaginación, lo que hace progresar la vida humana. Se ha separado de la

arquitectura a la que concede pocas posibilidades dado que la necesidad y el proyecto son valores de recibo para la vida humana. La famosa *Form Follows Function* debe ser enterrada. Por eso no es extraño que en 1957 Jorn publique un ensayo de inequívoco contenido: “*Against Functionalism*”.

El libro de Jorn que con tanto acierto ha preparado Ruth Baumeister termina con un texto de 1958: “*The Situationists and Automation*”. El primer boletín de la *Internationale Situationniste*, de quien Jorn fuera uno de sus principales constructores e ideólogos y miembro del consejo de redacción, con su brillante portada dorada, aparece en junio de 1958. Aquí empieza otra historia que Baumeister ya no asume. Entretanto, gracias a su trabajo podemos saber de las maneras en las que la arquitectura europea actuaba entre 1945 y 1958. Y deberemos volver a mezclar las cartas para interpretar sus alcances que hasta ahora parecían bastarnos entre las cuitas del Team X con Le Corbusier, Gropius, Giedion y Sert. Un mundo nuevo se abre en este libro que recoge otras experiencias desde la periferia y dinamita el centro de una cultura arquitectónica demasiado segura de sí misma. Habrá que tenerlo en cuenta de ahora en adelante.

Jorn poseía una versión de la escultura de Le Corbusier, *La main ouverte*, conservada en el museo de Silkeborg. Los dos niños del cuadro que titula el imprescindible trabajo de Ruth Baumeister intentan cogerse de la mano. Baumeister cierra su texto introductorio de modo elocuente: “*As the texts collected in this anthology reveal, while Jorn initially believed in and strongly advocated a fraternal unification of art and architecture, it eventually became clear to him that cooperation with architects in the way he had imagined would never happen*”.

Después de lo dicho parece evidente que supo escoger con mucho acierto la imagen que define la portada del libro. El discurso de Jorn ha prendido en el de la historiadora de Delft. El poder de la imagen colabora a facilitar la interpretación y a definir discursos. Jan Vermeer, uno de los más celebrados pintores holandeses que vivió y trabajó en Delft, pintó varios cuadros en los que sus representados o representadas toman una nota en la

mano. El blanco del papel destaca en el conjunto de la obra y nos recuerda que sin el contenido de la hoja que nosotros vemos en blanco la pintura jamás conseguirá ser interpretada del todo.

Este es un libro imprescindible para cualquier estudiante de arquitectura, de consulta obligada para cualquier historiador o crítico de arquitectura del período de la segunda posguerra y necesario en toda biblioteca de una escuela de arquitectura. Aunque solo sea para impedir de una vez por todas que cuando los estudiantes acuden a los talleres de proyectos no tengan que escuchar aquella bochornosa y ofensiva pregunta: pero... ¿por dónde se entra?

RESEÑA 2: SYMPOSIUM

SPANISH ARCHITECTURE. HISTORY, CRITICISM, PRACTICE AND PROPAGANDA (1950S-1990S)

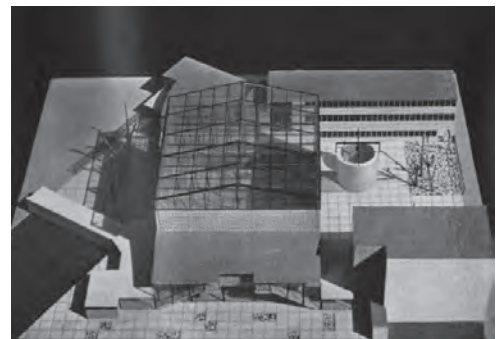
NEW YORK, 13-14 DE ABRIL, 2012.

AUTOR:

Pep Avilés

Arquitecto. Ph.D. candidate, Princeton University. Adjunct Associate Professor, Columbia University. Visiting Professor, Barcelona Institute of Architecture.

Viendo la impermeabilidad crítica de la disciplina arquitectónica en España frente a la actual crisis económica y financiera parecería que ésta nunca fue con ella. Los espacios incisivos de reflexión cívica, institucional, e incluso académica se vienen



1 ALEJANDRO DE LA SOTA, MAQUETA PARA UN CENTRO PARROQUIAL EN VITORIA. ©CATALOGO DE LA EXPOSICIÓN CONTINUIDAD EN EL ARTE SACRO, SALA CATALINA DEL ATENEO DE MADRID, ABRIL DEL 1958. PONENCIA DE MARÍA GONZÁLEZ PENDÁS.