

ARTE Y ESPACIO PUBLICO

Dieter Honisch *

Pasando casi desapercibida para la crítica especializada, y para los voceros del más difícil todavía en el "nuevo" y repetitivo diseño arquitectónico, se celebró en Madrid, en la Fundación March, en los inicios del pasado verano, una exposición que bajo el título genérico de "Arte, Paisaje, Arquitectura", presentaba una panorámica de las relaciones entre arte y arquitectura en la República Federal Alemana. Panorámica que quedaba enmarcada en el proceso de reconstrucción de las ciudades que fueron arrasadas por la guerra, la obligación gubernamental de destinar una parte de los fondos públicos a ornamentación artística, en la limitación de las propuestas realizadas por los artistas a causa del complejo entramado de adjudicación de proyectos, y el evidente poder de los arquitectos quienes con el bagaje de la Bauhaus, argumentaban que la propia función de las construcciones poseía valor artístico, con lo cual no tenía sentido una diversidad que en el fondo diluía un orden jerárquico tradicionalmente establecido y dominado por los arquitectos.

Este marco de propuestas y realizaciones, de intentos, frenos e incomprendimientos es el que se refleja en la exposición. No entramos en la valoración de las obras que se recogen en la misma, sino para señalar que en la mayor parte de ellas hay un esfuerzo de integrar el entorno diseñado, con unos proyectos de primaria intencionalidad artística, es decir, ornamental, que queda olvidada en múltiples ocasiones por los arquitectos, que ahora, y mucho más entre nosotros, se presentan como los estetas por excelencia de todo lo que se refiere al paisaje urbano, y que sin embargo, en ocasiones lo único que hacen es producir un efecto en el que como apunta Panerai (1980), "el espacio queda inmóvil, incapaz de acoger nuevos usos o extensiones no programadas", sien-

* Boletín Informático de la Fundación "Juan March" 161, julio-agosto, 1986, 14-18.

do hostil "a las manifestaciones más simples de la vida cotidiana", y mostrando "una incapacidad para acoger la vida", que las intervenciones de los artistas plásticos podrían contribuir a equilibrar, como la muestra alemana pone de manifiesto.

En este sentido, y como contribución a una discusión que entre nosotros ni siquiera ha comenzado, reproducimos el artículo de Dieter Honisch, quien además de ser el director de la Galería Nacional de Berlín (Occidental), una de las de oferta cultural más diversificada que existe en Europa, fue el anfitrión de esta exposición, que ya tuvo su precedente en otra presentada en 1978, bajo el título "Arte referido a la arquitectura, en Alemania".

La entrevista con K. Lynch que aparece en este mismo número de "Luego...", pretende también contribuir a situar la discusión sobre la planificación y la intervención en el entorno urbano, desde otras perspectivas a las que hoy son oficiales y modélicas tanto en la política como en la práctica del paisaje urbano.

Fernando Hernández

Panerai, P. y otros (1980). Elementos del análisis urbano.
Madrid. I.E.A.L. (1983).

* * * * *

Cuando los arquitectos y técnicos de la construcción hablan del arte relacionado con la arquitectura, se refieren, en general, al "arte en la construcción", lo cual no alude en modo alguno al "arte de la construcción"; éste último presupone un concepto autónomo del arte, arte que cobra eficacia en la construcción misma. A lo que se alude es al arte como algo aplicado y añadido a la construcción, en el sentido, por ejemplo, de lo que hizo en la Edad Media la asociación gremial que trabajaba en la construcción de las catedrales y que reunía en sí todas las modalidades artísticas y todos los menesteres artesanos.

A los artistas no les ha gustado nunca especialmente el concepto de "arte en la construcción". Prefieren hablar de "arte en el espacio público", lo cual revela en qué sentido se ha querido poner el acento. Igual que los arquitectos quitan valor al ámbito autónomo del arte, niegan los artistas la mera relación funcional de la arquitectura, relación que, sin embargo, crea el espacio público o urbano buscado por los artistas. En los dos conceptos citados se superponen dos ideas diferentes. Por un lado, según criterio tradicional, se considera a la arquitectura -o a la construcción- como la madre de las artes; por otro lado, aquella no es más que el marco creador de lo público, marco donde el arte pretende hallar acomodo, mejor que en los "ghettos" en los museos que la sociedad le ha asignado como residencia natural. Para los arquitectos, el arte es un complemento (no deseable la mayoría de las veces, ni tampoco necesario). Para los artistas, la arquitectura es exclusivamente una condición con carácter de "marco", creación de ámbito público. En realidad, arte y arquitectura -dado que ambos se han hecho autónomos- no están sujetos a interdependencia. Los arquitectos se interesan poco por los artistas, y viceversa. Esto estriba también en las premisas de índole económica, totalmente distintas en uno y otro caso. El arquitecto es hoy día, con mucha frecuencia, un gran empresario, en tanto que el artista vuelve a desempeñar el papel de un pequeño artesano, el cual, ante trabajos de cierta magnitud, se ve obligado a servirse de la industria, cayendo con ello en una doble dependencia. El uno desea el menor perjuicio posible de su obra, a su vez, pretende conservar un margen de acción lo más amplio posible, y libre de menudas exigencias de orden funcional.

Por consiguiente, cabe observar que algunos artistas tratan de ampliar ópticamente, en interés del usuario, espacios funcionales concebidos con excesivo criterio económico, lo mismo que otras veces intentan atenuar la uniformidad o dar a lo anónimo una forma individual. Se practican aberturas en paredes demasiado macizas, se articulan por medio de colores las zonas grises o se transforman desnudas naves en paisajes escultóricos. No siempre, naturalmente, pueden los artistas hacer realidad sus concepciones ideales; a veces, la tarea les es encomendada por ciertas

comisiones u otros órganos, en ocasiones con autorización del arquitecto y en ocasiones, contra la voluntad de éste. Por otra parte, muchos proyectos tampoco tienen para nada en cuenta los usos y hábitos de las personas y así se ve en las plazas y parques de nuestras urbes, surcados de sendas poco convincentes en cuanto estética; ellos atestiguan lo mucho que las concepciones constructivas y estéticas se han distanciado de los modos de comportamiento humanos.

Lo que todavía se respeta en los museos como un bien de la comunidad, no tiene el mismo trato cuando consiste en trabajos expuestos en plazas u otros lugares públicos. Las obras de los artistas son, a menudo, víctimas de actos de vandalismo, se ven manchadas por inscripciones o carteles, son profanadas y ridiculizadas. El público, que había aprendido a entender que en los museos y galerías de arte acontecieran cosas un tanto peregrinas, en cuanto los artistas entraron en acción, comenzó a defenderse violentamente siempre que se hiciese presente en plazas o establecimientos públicos un arte que no contase con su beneplácito. Así, por ejemplo, las protestas ciudadanas de Stuttgart por la figura de Moore "Liegende" (Mujer tendida) del Parque del Palacio -escultura interpretada en aquel caso como un escarnio de la feminidad- obligó a los responsables a esconder repetidamente a la discutida dama, cada vez entre diferentes arbustos y en sitios diversos, hasta que la gente se acostumbró a su presencia.

No ofrece duda alguna que el ejercicio del arte en una sociedad libre y abierta reclama también otras dimensiones y otro público. El punto de vista estético y el social deben separarse si realmente se desea llevar adelante grandes soluciones. Naturalmente, cabe sostener la opinión de que en un paisaje urbano inundado de intereses comerciales las obras de arte desempeñan, en primer lugar, funciones de coartada. Pero también puede ocurrir a la inversa, a saber, que artistas con concepciones enteramente nuevas entren a participar en planificaciones previamente dadas y que las transformen. Esto, que puede considerarse un exceso, es necesario para introducir una aspiración espiritual en el mundo de lo utilitario.

Diversidad de ámbitos y estéticas

En el volumen que acompaña a la exposición se presenta no sólo a artistas diferenciados entre sí por su diversidad de concepción estética, sino también de distintas edades y de variada dedicación en cuanto a las tareas propuestas. Nos hemos limitado a edificios públicos: iglesias, escuelas, universidades, dependencias administrativas, hospitales, baños, piscinas, plazas, museos, salas de conciertos y teatros, bibliotecas, estaciones de metro ... pero también hemos incluido obras artísticas en pleno paisaje.

Después de la guerra, se empezó, en primer lugar, con la reconstrucción de algunas iglesias, a las que siguieron inmediatamente las escuelas y universidades, y luego los inmuebles de la administración, y las plazas; después vino el "boom" de los museos y, finalmente, los hospitales y clínicas. Sólo entonces, res poniendo a una nueva conciencia del entorno, se añadió el "arte en el paisaje". Hemos excluido de nuestra consideración los más lamentables engendros arquitectónicos, los gigantescos almacenes y galerías comerciales que medran en el núcleo de nuestras urbes igual que la carcoma en la madera. En dicho sector, realmente hay muy pocas realizaciones serias desde el punto de vista artístico. A lo sumo, merecería destacarse el formidable clavo que Günther Uecker introdujo en la fachada de unos grandes almacenes de Dortmund y que significaba un ataque simbólico al comercio. El clavo ya ha sido retirado.

Notable, aunque poco atendido, es el campo de la conservación y cuidado de monumentos, en el que intervinieron los artistas, no para la simple copia del material destruido, sino a fin de combinar, guardando el máximo respeto, las ideas propias con la sustancia y sentido históricos.

Hombre muy importante en los años cincuenta fue Karl Ehlers, que realizó una serie de capiteles de severo diseño que se integran sin fisura alguna en el mundo formal del primer románico y sin renunciar a la actitud moderna del propio artista. Ehlers con

figuró asimismo otra serie de capiteles, en la Catedral de Minden, en los cuales interpretó el sentido de las formas del estilo gótico. Un empeño parecido en cuanto a su fuerza de convicción es el llevado a cabo por Hann Trier, que en el Palacio de Charlotteburgo de Berlín realizó una pintura para los techos, enteramente en el espíritu Rococó y, a la vez, reflejo del espíritu creador del artista.

Georg Meistermann, uno de los principales maestros de las nuevas generaciones en la Academia de Artes de Karlsruhe, se ha centrado en la realización de vidrieras -aún siendo pintor- y ha logrado soluciones personalísimas y nuevas.

Un ejemplo realmente extraordinario de caligrafía personal y de legítima aspiración en cuanto al contenido, nos lo ofrece la pintura del altar de Rupprecht Geiger en la iglesia de Ibbenbüren. El espacio del altar, la cruz y el disco cromático dan por resultado un contenido significativo que no reside tan sólo en la obra de Geiger, sino que se crea por razón del lugar en que aparece. Josef Albers, antiguo maestro de la "Bauhaus", nacido en Westfalia, ha servido de inspirador a una nueva generación de artistas de Norteamérica en el Black Mountain College. Sobre la fachada de las nuevas instalaciones del Landesmuseum de Münster pone una "constelación" formal que resulta, al mismo tiempo, unificadora y desconcertante. Y cuando Henry Moore enfrenta su "Arquero" -escultura adquirida con fondos para la construcción- a la severa obra de la Nationalgalerie de Berlín, de Mies van der Rohe, en ese paragon de forma compacta y forma abierta se produce un diálogo, de sumo interés, al que se mezcla también la voz de la escultura de Calder. Ambas obras, junto con la arquitectura, forman un conjunto urbanístico realmente único en Alemania.

Entre los ejemplos singularmente fáciles de retener, del arte que no se entrega en modo alguno a la construcción, sino que pone una especial impronta sobre la localidad o plaza en que se asienta, figuran obras como la "Llama" de Heiliger en la Plaza Ernst Reuter de Berlín; o la poderosa configuración en hierro de Eduardo Chillida ante la Compañía Thyssen, en Düsseldorf; o como la

tensa, entrecruzada forma de acero de Norbert Kricke, también en Düsseldorf; o el cuerpo de acero que se entreabre con fuerza con tenida en el "Cubo" de Erich Hauser, en Hannover. Un paso más lejos va Otto Herbert Hajek con su "escultura transitable" titulada "Primavera de Frankfurt", una zona peatonal marcada por vivencias artísticas, plásticamente configurada y alterada por sendas de color; en esa escultura, elementos espaciales, escultóricos y también pictóricos han pasado a constituir una unidad vivencial autónoma.

Hacia la solución artística integrada

Si abarcamos en una ojeada todo el "ámbito del arte de la construcción" durante la posguerra, advertimos que, al fin y al cabo, se han producido ciertos procesos de aprendizaje. Comitentes, arquitectos, artistas y usuarios se aproximan entre sí. Este proceso de acercamiento puede describirse dividiéndolo en tres grandes pasos o "empujones". El procedimiento más sencillo para impedir que artistas y arquitectos se molesten mutuamente es dejar que el arquitecto haga su casa y el artista su obra; o sea, poner una escultura delante del edificio (Moore, Calder). Más difícil resulta cuando el artista interviene en la concepción espacial o altera la forma de la construcción arquitectónica (Klein, Kricke, Hauser, Mack). Aquí hace falta una más fina sintonización del artista con el arquitecto y, como es natural, con el comitente y usuario.

El tercer paso es la solución artística integrada. Importa que el artista entre pronto en la planificación y coopere estrechamente con el arquitecto, como fue, por ejemplo, el caso de Hajek en el edificio de la Mensa de la Universidad de Sarrebruck, el de Adolf Luther en la Escuela de Hacienda Pública de Nordkirchen, o también el de Karl Pfahler en la Escuela de Aalen o en el Centro Escolar de Martchinsky-Denninghoff en la central de tratamiento de aguas de Sipplingen, obra que simboliza el correr del agua misma o la liberación de energías naturales; es un monumento colosal en pleno paisaje abierto.

Una ciudad más humana

Muchos artistas de los que en Alemania se han dedicado al análisis del paisaje, del entorno, son mucho mejores que la mala fama en que ha caído el "arte en la construcción" por soluciones dudosas o mediocres. Dichos artistas se han prestado, con mucha más diligencia que los arquitectos, a la discusión pública, han descubierto campos enteros de la problemática actual y han dado una forma clara y unívoca a las -a menudo carentes de rostro- calles, plazas y fachadas de las ciudades. Naturalmente, no pidieron impedir la existencia de los yermos de la piedra y el hormigón surgidos a causa del afán de lucro y de las presiones del comercio. Pero han escrito signos esperanzados en pro de una ciudad mejor y más humana, y en favor de un entorno marcado por la impronta del hombre.

