

Scharoun.

De la refinada composición al feísmo violento

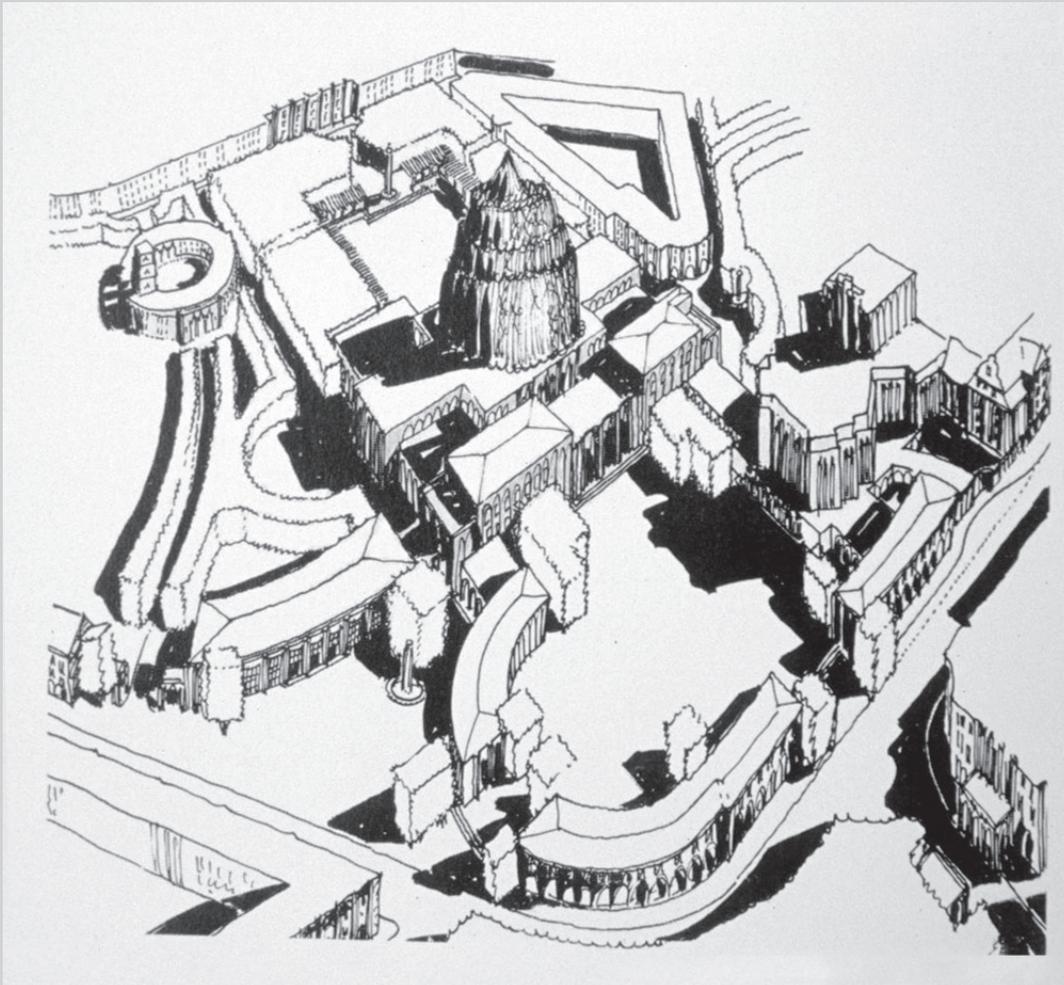
Antón Capitel

Podría decirse que el primer acercamiento juvenil de Hans Scharoun al expresionismo significaba ya la búsqueda de una alternativa estética y formal tanto a la tradición académica y clásica como a su secuela moderna ya bastante insinuada, la de la “Nueva objetividad”, y que así nació, pues, su carrera, apoyada en el expresionismo. De aquella época (años 1919-21) se conocen algunos dibujos sin función exacta y algunos concursos, como son el de la plaza de la catedral de Prenzlau (1920) y el del centro cultural Gelsenkirchen (1920), entre otros, que utilizaban un exacerbado eclecticismo de matices góticos exaltados y buscaban un nuevo lenguaje que parece seguir la senda de Bruno Taut.

It could be said that the first approach by young Hans Scharoun to expressionism implied the search of an aesthetic and formal alternative both to the academic and classical tradition and to its modern sequel, the “New Objectivity”. And this is how his career was born; that is, supported by expressionism. From that time (1919-1921), some drawings without exact function and some competitions are well known, such as the square for the Cathedral in Prenzlau(1920) and the cultural center of Gelsenkirchen (1920), among others. In all these works Scharoun used an intense eclecticism of Gothic nuances and a new language that seemed to follow the path of Bruno Taut.

Composición
Refinamiento
Feísmo
Belleza
Scharoun

Composition
Refinement
Ugliness
Beauty
Scharoun



F.01.
Concurso para el
centro cultural de
Gelsenkirchen (1920)

Antón Capitel

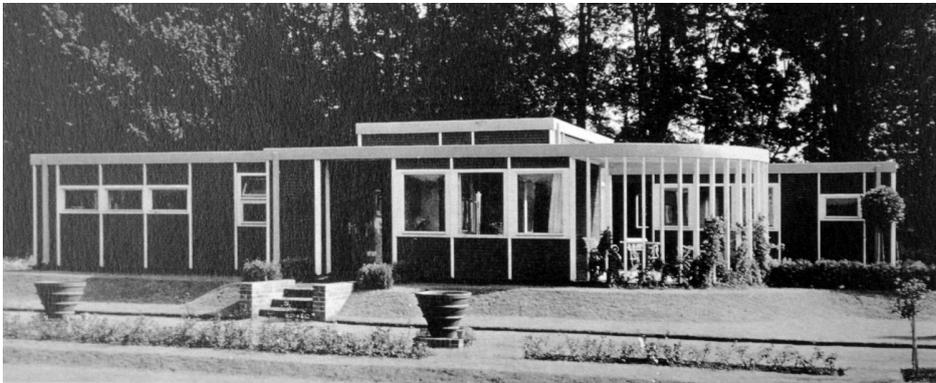
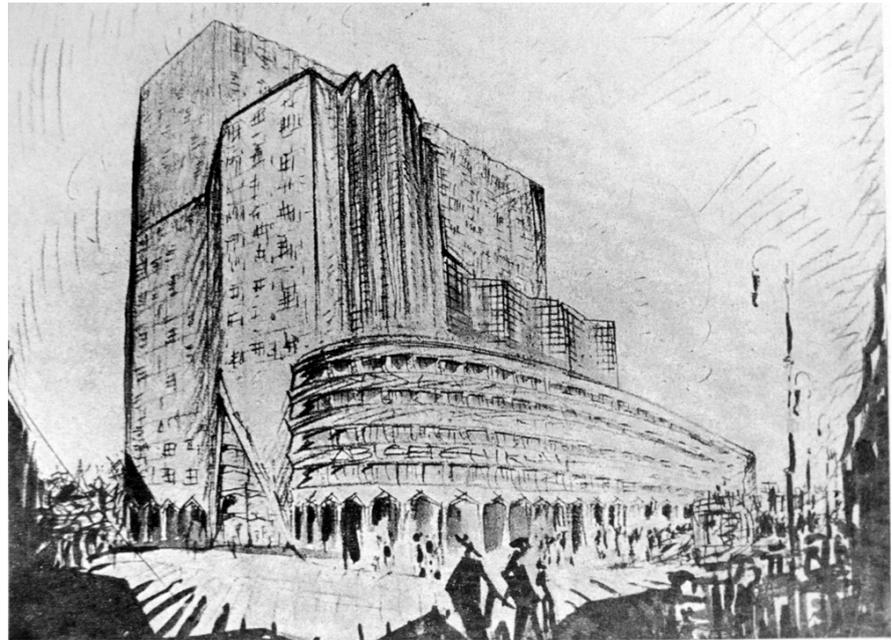
Director de la revista
Cuadernos de Proyectos
Arquitectónicos y
profesor emérito en
el Departamento de
Proyectos Arquitectónicos
de la ETSAM, UPM.

1. Podría decirse que el primer acercamiento juvenil de Hans Scharoun al expresionismo significaba ya la búsqueda de una alternativa estética y formal tanto a la tradición académica y clásica como a su secuela moderna ya bastante insinuada, la de la “Nueva objetividad”, y que así nació, pues, su carrera, apoyada en el expresionismo. De aquella época (años 1919-21) se conocen algunos dibujos sin función exacta y algunos concursos, como son el de la plaza de la catedral de Prenzlau (1920) y el del centro cultural Gelsenkirchen (1920), entre otros, que utilizaban un exacerbado eclecticismo de matices góticos exaltados y buscaban un nuevo lenguaje que parece seguir la senda de Bruno Taut. En un concurso algo posterior, el de la Bolsa de Königsberg (1922), una planta exacerbadamente biológica se combinaba con una apariencia externa que parecía seguir la manera más moderada de Mendelsohn. En el famoso concurso para el edificio de oficinas en la Friedrichstrasse (1922) Scharoun parece alinearse ahora con la manera orgánica y escultórica de su amigo y maestro Häring, o, si se prefiere, practica ya un modo más propio y maduro. En cualquier caso, Scharoun investigaba, y los dibujos fantásticos de 1922-23 lo siguieron demostrando. Una nueva forma, una nueva estética, una nueva arquitectura, en fin, que aspira a sacar adelante, de un modo personal, un expresionismo directamente enfrentado con la tradición y con el racionalismo.

Pero relativamente pronto, ya en 1927, y al enfrentarse con el encargo que le hizo Mies van der Rohe para la Weissenhof en Stuttgart, proyectó una casa híbrida, que adoptó en buena medida el lenguaje de lo que luego se llamará el “Estilo internacional”, pero no sus características más genéricas y sistemáticas, propias de lo que podríamos llamar un nuevo clasicismo, llenando la obra de detalles, matices y elementos *orgánicos*. En un trabajo inmediatamente posterior, el modelo de casa para la exposición “Jardín e Industria” (1928), la aproximación al racionalismo fue aún mayor, aunque no hubieran desaparecido del todo los matices orgánicos y expresionistas. Puede decirse que la actitud realista mantenida en estas dos ocasiones era semejante, como tal actitud, a la adoptada por Mendelsohn, que había renunciado a sus fantasías formales (a pesar de que estas habían tenido la oportunidad de manifestarse en la torre Einstein de Potsdam, 1920-21) para trabajar en una manera mixta, más práctica y más cercana a las oportunidades de los encargos, que puede tenerse por iniciada con el edificio Berliner Tageblatt (1921-23) y que tuvo una de sus más importantes obras maestras en los grandes almacenes “Schocken” (Stuttgart, 1926-28). Esta manera *mendelsohniana* se extendió en gran medida por el mundo occidental, generando casi un estilo propio, aunque fuera desde luego intermediario entre expresionismo y racionalismo.

La primera época de esplendor de la obra de Scharoun (1928-33) se produjo inmediatamente después de las pequeñas obras anteriores y siguiendo precisamente este estilo híbrido, si bien de una manera tan brillante como personal. Lo practicó en obras que fueron ya tan importantes como el asilo “Wohnheim” en Breslau (1929), los edificios de viviendas en Kaiserdamm (Berlín Charlotemburgo, 1928-29) y en Hohenzollerndamm (Berlín Wilmersdorf, 1929-30) y las viviendas en la Siemensstadt (Berlín, 1928-31). A estas añadiré también la casa Schminke (Löbau, Saxony, 1930-33). Obras todas ellas de altísima calidad, y cuyo análisis completo sería por tanto muy largo y prolijo. Sólo vamos a fijarnos ahora en una importante característica formal y estilística que las une a todas: su refinadísima realización formal, muy lograda y bella. Scharoun alcanzó en estas obras, a juicio de quien esto escribe, uno de los refinamientos lingüísticos más altos de la arquitectura moderna. Refinamiento que brilla por completo en todas ellas, pero cuya comprobación es más fácil y segura en las fachadas de dos de los edificios de viviendas, el de la Kaiserdamm y el de la Siemensstadt. La variedad compositiva y hasta volumétrica brilla en ellas con una luz tan intensa que se diría propia, y tanto la originalidad de las composiciones como el refinamiento de los elementos y del conjunto alcanzan valores extremos. Dejemos ahora bien anotada esta importante característica; o este gran logro, si se prefiere definirlo así.

2. Pero en 1933, el triunfo nazi empezó a complicar la carrera de Scharoun, cuya posición –como la de tantos otros– se agravó en 1937 con la exposición de Múnich del “Arte



F.02.
Concurso para la bolsa
de Königsberg (1922).

F.03.
Concurso para
las oficinas de la
Friedrichstrasse
(1922).

F.04.
Casa en la Weissenhof
en Stuttgart (1927).

F.05.
Modelo de casa para
la exposición "Jardin e
Industria" (1928).

F.06.
Viviendas en
Kaiserdamm, Berlín
Charlottenburgo (1928-
29).

degenerado” y con la ridiculización por parte de los nazis de la Weisenhofsiedlung de Stuttgart. La arquitectura moderna quedó prácticamente condenada, tanto para las obras oficiales como para los permisos de las particulares.

Resulta en extremo curiosa esta fobia. ¿Por qué se pensó que la arquitectura moderna podría ser enemiga de un régimen que como el nacional socialismo presumía de modernidad? ¿Fueron sólo los decadentes y pequeño-burgueses gustos de Hitler, y de algunos otros, los que se impusieron, algo tontamente, y pasaron a condenar la arquitectura moderna? Porque resulta bien claro que Mussolini la protegió en buena medida, aunque tampoco renunciara a un clasicismo, que puro o híbrido, fue mucho más cualificado que el alemán. Lo cierto es que resulta bastante curioso, y también bastante ridículo, el poder de adscripción ideológica que los profanos, más que los arquitectos, han pretendido y pretenden asignar a la arquitectura, asignación compartida por algunos historiadores y críticos poco avisados.

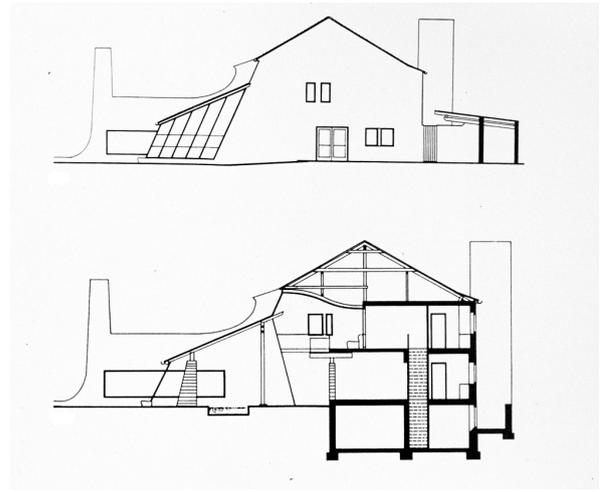
Porque puede decirse que Gropius y Mies, y algunos más, no se exiliaron exactamente por política, sino por arquitectura. No les hubiera importado nada convertirse en los grandes arquitectos del régimen, como está relativamente probado. Según Blundell Jones (su experto y biógrafo), Scharoun no se exilió por sus pocos contactos fuera, porque no sabía inglés y porque tenía numerosos encargos de viviendas unifamiliares. Ahora bien, las autoridades regionales nazis solo aprobaban proyectos particulares clasicistas o vernaculares, lo que generó unos híbridos extremadamente curiosos por parte de Scharoun, completamente distintos de la arquitectura anteriormente señalada.

Volvió así el expresionismo, incluso más intensamente, y se mezcló, o se yuxtapuso, con una arquitectura de carácter tradicional. Scharoun generó con esta mixtura algunos monstruos, dicha esta palabra sin ninguna clase de desprecio, todo lo contrario, tan sólo para intentar definir unas producciones que probablemente hubieran hecho las delicias de Robert Venturi, o, al menos, hubieran sido buenos ejemplos de su más conocido e importante libro.

Me refiero a casos tan curiosos, monstruosos e interesantes como la casa Further (Weidhaas, 1938-44), la Moll (Berlín Grünewald, 1936-37), la Pflaum (Falkensee, 1935), la Mohrmann (Berlín-Lichtenrade, 1939), o la Möller (Zermützelsee, 1937). Todas ellas fueron disfrazadas de vernáculos por el exterior, sobre todo por las partes que dan al acceso y que se ven desde fuera, con sus cubiertas y elementos tradicionales, y todas ellas fueron invadidas por un intenso e incisivo expresionismo, presente en la disposición general y en el espacio interior y, a veces, en las partes traseras. Es una curiosa e interesante colección, en la que Scharoun utilizó el feísmo en modo pleno y por primera vez, y en la que demostró que el humor puede no ser ajeno ni a la arquitectura ni a la resistencia política. Su habilidad y su capacidad creadora superó así los problemas administrativos y acaso, inició un modo de ver y un vocabulario personal que actualizaba el expresionismo y que iba a tener una influencia importante después de la segunda guerra mundial y de la derrota de la Alemania nazi.

3. Durante los años de guerra (1939-45) Scharoun realizó otra serie de dibujos fantásticos, que daban rienda suelta a un tardío, atractivo y personal expresionismo. Puede decirse que estos dibujos estaban más cerca, desde luego, del feísmo que de la exquisitez compositiva. Pero sería sobre todo más adelante, y durante una larga etapa (1956-65), cuando la práctica de la vivienda colectiva en edificaciones de carácter abierto provocara un cambio drástico y definitivo en su estética residencial. Al menos, si lo comparamos con las elegantísimas composiciones de los edificios de Berlín en el final de los años 20, a los que nos hemos referido.

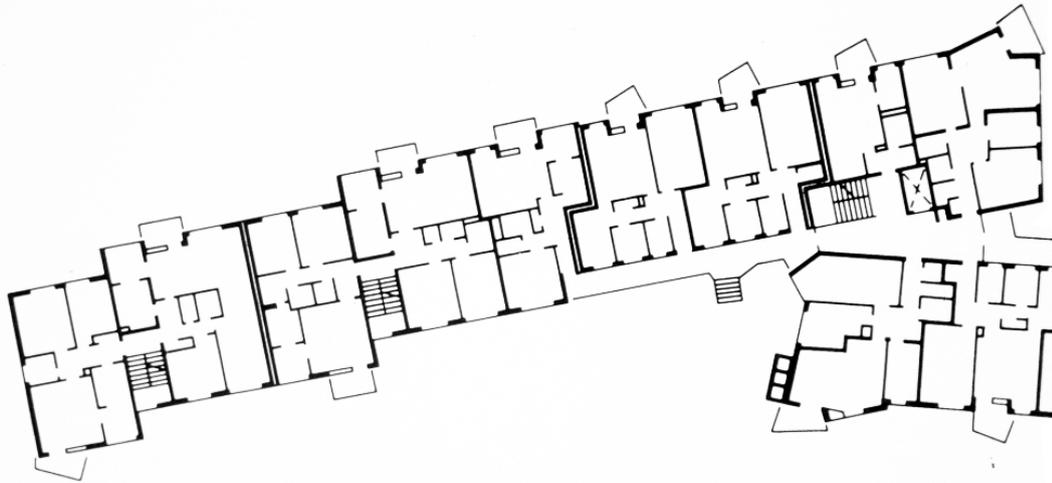
¿Se propuso acaso Scharoun representar entonces el mundo en forma más adecuada a lo que habían sido las brutalidades y las tragedias políticas y bélicas? No lo sabemos. Pero al observar planimetrías como las del barrio en Charlotemburgo Norte (Berlín,



F.07.
Viviendas en la
Siemensstadt
(1928-31).

F.08.
Alzado y sección de la
Further House
(1938-44).

F.09.
Barrio en
Charlottenburgo Norte
(1956-61).



F.10.
Barrio en
Charlottenburgo Norte.
Detalle de planta
(1956-61).

F.11.
Conjunto Romeo y
Juliete en Stuttgart
(1954-59).



1956-61) estaríamos tentados a asegurar que el feísmo practicado en la vivienda colectiva durante la época señalada responde más a las intenciones de trasladar a los edificios ideas que podemos llamar orgánicas que a una representación del mundo. Y que el feísmo manifiesto en los volúmenes externos de los edificios no fue sino un traslado de un campo figurativo que se hacía enormemente presente y expresivo en el diseño de las plantas. Pero que tomó también en los volúmenes externos intensos matices de otro tipo, los de un realismo arquitectónico, por ejemplo, antes no practicado, y que podríamos relacionar con el coétaneo *neo-realismo* italiano. Pues entre el feísmo de Scharoun y el de Rodolfi, por ejemplo, hay concomitancias interesantes.

Los quiebros y curvas que el bloque abierto de viviendas debería tener, según Scharoun, estaban presentes ya en la Siemensstadt, como se recordará. Aunque ya observamos cómo estas geometrías, incluidas las rectas y convencionales, fueron aprovechadas como material expresivo, pero se manifestaron como resultados extraordinariamente refinados, de gran elegancia.

Pero los quiebros que animan ahora el barrio de Charlotemburgo Norte no aspiran exactamente a la definición del espacio urbano general, como en la Siemensstadt. Perteneciendo a un tipo genérico, como es el del bloque abierto, presentan dos configuraciones diferentes y bastante alambicadas, definiendo por pares espacios urbanos de escala menor, que se van repitiendo. Se diría que son casi como seres vivos, más que arquitecturas, pues sus plantas presentan bordes como escamas, ligeras inclinaciones entre sectores, extremos complejos... Son orgánicos, en fin, y su abstracción parece haber pasado desde la geometría al reino animal. Son distintos incluso por eso, para manifestar la condición semejante de las especies, y a la vez la diferencia que caracteriza a los individuos.

Pero vistos como volumen son ciertamente menos radicales, pues aparecen en ellos bastantes convenciones arquitectónicas, que son las que nos han hecho hablar antes de realismo. Exhiben una estética dura, con escasos recursos formales. Se diría que manifiestan la condición fea y no demasiado ordenada que corresponde a las exigencias funcionales. Parece como si manifestaran que no son bellas e inútiles, o bellas pero con inconvenientes, sino por el contrario, feas y eficaces. Esto es una exageración, pero explica bien lo que se quiere decir.

Muchos otros conjuntos son semejantes. El de "Romeo y Julieta", en Stuttgart (1954-59) presenta también dos organismos distintos, esta vez una torre y un bloque curvado para formar casi un patio. Las plantas siguen siendo radicales; brilla en ellas el desorden y la falta de geometría pura que se asigna a lo funcional. Las terrazas se proyectan agresivamente hacia afuera. En los volúmenes se aceptan las condiciones más banales para las formas y las posiciones de los huecos, y unidos estos a la condición diversa de colores, elementos y perfiles de remates y de extremos, parecen volver a la búsqueda de una condición volumétrica altamente expresiva, pero extremadamente dura, próxima incluso a lo desagradable. Hoy tenemos estas imágenes relativamente domesticadas, pero recuerdo bien la violencia y la rareza que ofrecían cuando las ví por primera vez, cuando todavía era estudiante. Me parecieron entonces insólitas y provocadoras, muy sorprendentes, en verdad.

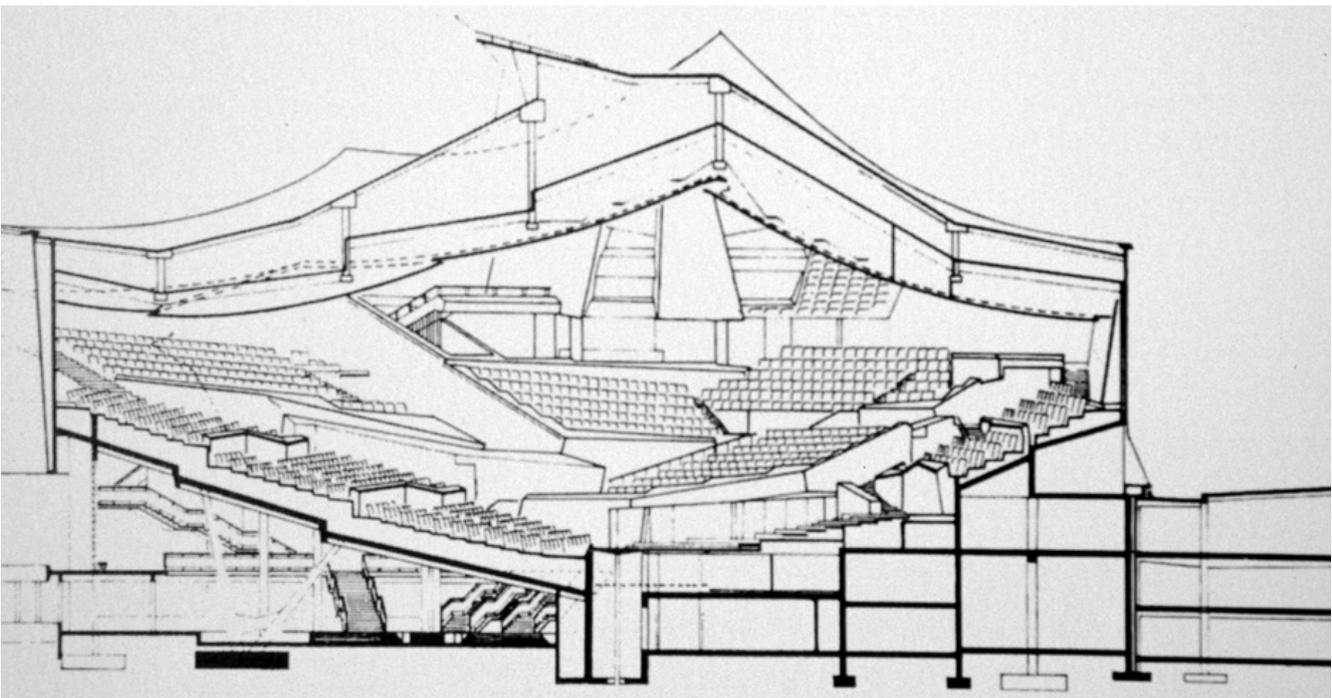
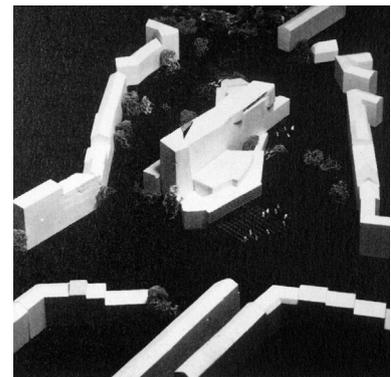
Lo cierto es que con estas y otras obras Scharoun buscó y logró un nuevo estilo, extremadamente personal, basado en el organicismo y en el feísmo derivado de éste, y como si buscara un cambio que pudiera poner en un ridículo definitivo las convenciones compositivas de refinamiento y elegancia de tantos arquitectos europeos, racionalistas o no, y anteriores o contemporáneos. Véanse también al respecto la torre Salute (Stuttgart-Fasanenhof, 1961-63), el conjunto Zaber-Krüger-Damm (Berlín-Reinickendorf, 1966-70), el Orplid, en Böblingen (Stuttgart, 1971-73), y el Rauher Kapf, también en Böblingen (1965). La colección es tan completa como singular y expresiva.

En los edificios y proyectos de escuelas (Darmstadt, 1951; Geschwister, 1958-62 y Marl-Drewer, 1960-71) subsiste la condición bióloga y funcional, la del uso (y el abuso)

F.13.
Proyecto para el Teatro
de Kassel (1952-53).

F.14.
Proyecto para el teatro
de Mannheim (1953).

F.15.
Filarmónica de Berlín.
Sección (1956-64).



de la diversidad de elementos formales, y hasta de la de pintoresquismo y asimilación del edificio con una población construida en el tiempo. Pero a pesar de todo ello, y aunque estas escuelas puedan considerarse relativamente homogéneas a las viviendas anteriormente referidas en los aspectos estilísticos y más puramente formales, puede decirse sin embargo que el feísmo y la violencia figurativa han desaparecido casi por completo. Como si la mayor complejidad que una escuela supone, al construir un vocabulario formal más amplio y completo, hubiera encontrado una coherencia que vuelve las cosas menos duras, menos violentas, aunque más plásticas todavía.

4. Quedaría todavía otra cuestión: preguntarse por los Auditorios y Teatros, verdaderas obras maestras que, construidas o no, permitieron a Scharoun prolongar el expresionismo con atrevimiento y fortuna. La versión segunda del Teatro de Kassel (1952-53) extremó la condición biológica, funcionalista, compuesta por partes muy diversas y formalmente incoherente y no unitaria, pero no tanto el feísmo. En este ejemplo y en el de Mannheim (1953) o en el Wolfsburg (1965-73, realizado) brilla más el acierto formal y la originalidad, o la acertada relación con el lugar, que la extravagancia o la violencia formal, aunque sigamos en productos arquitectónicos de parentesco muy grande con los anteriores.

En la gran obra maestra que le hizo pasar a la historia de forma definitiva, la Filarmónica de Berlín (1956-64) las cosas son más complejas y, consecuentemente, más interesantes. La gran sala, libre como un barco, varado sobre soleras y sostenido por puntales, posee uno de los mejores interiores de la arquitectura moderna, sino el que más. La gran catedral expresionista se había realizado al fin, y su espacio parece navegar por el firmamento y aproximarse al cielo. La experiencia de la música en su interior es la mejor representación de lo sublime. Catedrales góticas o renacentistas llegaron tan lejos, pero no más. La influencia de este auditorio se hizo notar enseguida y, probablemente, nunca desaparecerá.

Pero el exterior es distinto. Como ocurre en las viviendas, el exterior es un trasdós del interior, y de especial dificultad. Y en él aflora, brillantemente, el feísmo: caos de formas, caos de materiales... La brillante expresión interna se trasdosa sin intermediario y de ahí que el feísmo se constituya como su única defensa.

Pasaba lo mismo con las catedrales y, en general, con las iglesias. Las iglesias son un interior puro, pero necesitan una fachada o un volumen externo, y tantas veces esta necesidad ha aparecido como algo postizo, como una yuxtaposición de mayor o menor habilidad. Las iglesias se disfrazaron de iglesias para aparecer al exterior, y lo hicieron añadiendo pórticos, torres, portadas, etc.

Los auditorios y los teatros son lo mismo que las iglesias, un interior puro. Pero Scharoun no ha querido emplear aquí elementos intermediarios que, como tantas veces en los edificios religiosos (y también en los teatros), resolvieran el exterior; esto es, las distintas y fuertes necesidades formales que éste tiene. En la Filarmónica de Berlín, el interior se intenta reflejar hacia afuera de forma casi pura, y así la incoherencia y el feísmo se presenta como el único medio.

Entre interior y exterior puede decirse que el mundo morfológico es el mismo, o casi el mismo. Pero el carácter cambia, debido a lo ya explicado, a que el exterior ha de concebirse como algo derivado, dependiente del interior, que se erige como protagonista y condiciona todo. Y como el interior es la gran catedral de la música, el lenguaje expresionista, complejo, no se trasmuta hacia el feísmo, sino, por el contrario, hacia el refinamiento. Un lenguaje común provocó en este caso efectos contrarios. El feísmo está fuera, en una imagen que parece tener algo de provisorio, de aleatorio, como si pudiera ser de cualquier manera. Y en buena medida, es así.

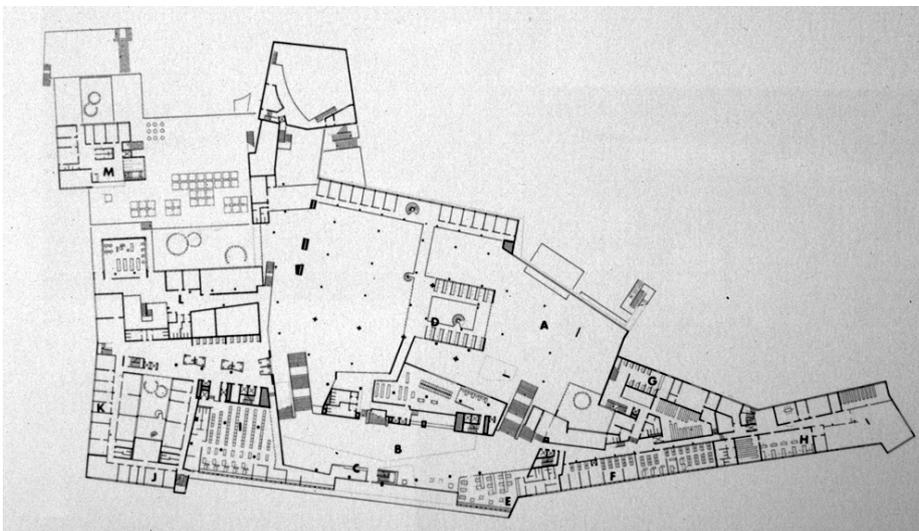
5. Más cosas en Scharoun todavía, pero sobre todo, la gran Biblioteca del Estado en el Kulturforum de Berlín (1964-79), construida enfrente del Museo de Mies y de sus



F.16.
Filarmónica de Berlín.
Foyer (1956-64).



F.17.
Biblioteca de Berlín
(1964-79).



propias obras, la Filarmónica y la Sala de conciertos de Cámara. Edificio extremada y voluntariamente complejo, donde Scharoun parece querer demostrar que apenas es necesaria la geometría, que no es necesario el orden, que es inútil la unidad formal, que la fortuna estética ha de prescindir de cánones convencionales... ¿Está en ella el feísmo? No está del todo claro. Quizá este edificio, más aún que el de la Filarmónica, trascienda por completo esta disyuntiva, al tener cosas más importantes por las que preocuparse. Insertarse en una ciudad de carácter abierto pero comportarse como un edificio intensamente urbano me parece uno de sus más atractivos mensajes. La gran fachada hacia el sur, ligeramente quebrada, y en buena medida la del oeste, forman la parte convexa que encierra la cóncava que, casi como un patio, se abre a la calle. Esta fachada sur, la más simple, es muy compositiva y, en este sentido, altamente refinada. La parte cóncava exhibe orgullosa el caos, la desigualdad, la falta de unidad, el *collage* lingüístico, la relación directa con el programa y su diversidad, en fin..., y lo compatibiliza con el acceso, con la apertura hacia la ciudad. El poderoso gesto urbano –orden y servidumbre con respecto al límite, de un lado, y libertad y desorden de otro– parece seguir lecciones aaltianas. Quizá Scharoun, aunque fuera mayor que él y tan seguro de sí mismo, miró alguna vez hacia Aalto, no sé. Aalto, desde luego, sí que lo hizo en el sentido contrario. Rey del refinamiento, Aalto no se dejó tentar del todo por el feísmo, pero, mirando a Scharoun, alguna vez se arriesgó a mirar también hacia el abismo.

Composición, al fin. Exquisita o feista. Y todos sus intermedios y alternativas. Pero composición al fin, una palabra y una acción completamente inevitables, pero que tanto temen tantos. ¿Podría existir la *decomposición*, un atractivo invento de Eisenman que nunca logró aclarar? Y, de existir ¿no sería en realidad una variante de la composición, del mismo modo que el feísmo no es otra cosa que una variante de la belleza?

Composición / Refinamiento / Feísmo / Belleza / Scharoun

BIBLIOGRAFÍA:

BLUNDELL JONES, Peter:
Hans Scharoun. Phaidon
Ed., London, 1995.

BLUNDELL JONES,
Peter: *Hans Scharoun. A
monograph*. Gordon Fraser
Ed., London, 1978.

BURKLE, J. Christoph:
*Hans Scharoun 1893-1972:
Outsider of modernism*.
Tachen Ed., Berlin, 2004.

SCHAROUN, Hans: *Hans
Scharoun: Bauten, Entwürfe,
Texte (Schriftenreihe der
Akademie der Kunst)*.
Kunste Akademie, Berlin,
1974.