

JUAN JOSÉ LAHUERTA EN CONVERSACIÓN

MARISA GARCÍA VERGARA

En ocasión de la inminente publicación italiana de algunos capítulos de *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos* (Lampreave, 2011), conversamos con su autor, Juan José Lahuerta, sobre su trabajo. Como todos los suyos, este es un libro atípico e incatalogable dentro de la literatura académica —incluso fuera de ella—, que plantea de una manera inteligente y a la vez desafiante los problemas, revisa las polémicas y, sobre todo, interpela las consecuencias de la arquitectura moderna así como sus implicaciones en la cultura contemporánea. Es un libro que propone una lectura descentrada respecto de la actual historiografía del arte y la arquitectura moderna. Lahuerta reúne nueve ensayos que abordan algunas de las figuras y las obras de arte y arquitectura claves sobre las cuales se ha construido el canon de la modernidad, reflexiona sobre los usos y abusos de la fotografía y cuestiona la relación entre texto, imagen y obra, o discurre sobre la construcción política de la ciudad moderna. Munido de documentos muy dispares, desde iconografía popular, postales, folletos y efímeros diversos hasta textos de procedencia culta o marginal, sin distinción de géneros ni estatuto, Lahuerta desmonta tópicos, desentraña filiaciones, mientras cuestiona y pone en evidencia las mitificaciones de la historiografía moderna. Nueve ensayos, de los que ahora la editorial Electa publica el dedicado a *Ornamento y delito*, de Adolf Loos, algunos de los cuales cuentan ya con versión inglesa, publicados por Tenov Books.

Por estos motivos resulta del mayor interés conversar con su autor para que nos explique cómo plantea su trabajo, cuáles

son sus puntos de vista sobre la tarea del historiador o sobre lo que implica una labor de escritura como la que él propone, que desconfía de todo método o sistema para abordar los problemas desde una posición crítica muy personal, que no se enmarca en ninguna corriente metodológica al uso.

MGV. Muchos de los temas que tratas en los ensayos reunidos en *Humaredas* han sido estudiados por ti en otras ocasiones. Gaudí, Loos, Mies, Le Corbusier... ¿Cuál dirías que ha sido el motivo para proponer una revisión de esas figuras centrales a las que has dedicado ya otras páginas? ¿Cuáles serían las nuevas preguntas y sobre todo las conclusiones que aportas en estos textos?

JJL. La verdad es que de estos autores hay dos a los que sí me he dedicado anteriormente, que son Gaudí y Le Corbusier, pero no a Loos ni a Mies, o al menos no con esta intención y extensión. En *Humaredas* había dos textos inéditos, uno sobre Loos y otro sobre Mies, que se publicaban allí por primera vez. El de Mies tenía inicio en otro lugar, pero sobre Loos solo había publicado una cosa muy breve, que es el núcleo del capítulo de *Humaredas*. Y sobre Mies había publicado alguna versión corta de lo que al final sale en el libro, y también había dado conferencias aquí y allá, y básicamente una conferencia en Columbia.

MGV. Pero de joven sí habías publicado cosas sobre Loos, alguna en *Carrer de la Ciutat* e incluso en aquella serie de gran formato que publicaba el Colegio de Arquitectos de Madrid (*Viena. Sueño y realidad*, 1987).

JJL. De muy joven había publicado algunas cosas breves, sí... Pero aquí son cuatro arquitectos que, en cierta manera, son contemporáneos entre ellos, aunque algunos de ellos lo son más que

otros. Se trata de cuatro arquitectos consecutivos que además se pueden organizar por pares, porque Gaudí y Loos —aunque Loos es más joven— son contemporáneos. Pero cuando Loos está dando sus primeros pasos con *Ornamento y delito*, en 1907 o 1908 —y esto es algo en lo que no se suele pensar—, Gaudí está construyendo el Park Güell, acaba de terminar la Casa Batlló y está comenzando a construir la Casa Milà. Ambas cosas son absolutamente contemporáneas. Por otro lado, Le Corbusier y Mies son dos arquitectos también contemporáneos, pero que plantean una visión diferente de la arquitectura moderna, muy distinta. Una, la de Le Corbusier, comprometida o al menos explicada exteriormente como una arquitectura de cambio radical, de vida, etcétera (luego otra cosa es si eso es verdad o no, pero digamos que su propaganda se basa en eso); una arquitectura ligada además al personaje, que es alguien que nunca está en un lugar, siempre está viajando, mientras que la arquitectura de Mies está en un lugar: ese lugar que es su propia cabeza, algo que no se mueve de sitio. Yo creo que el hecho de que su padre fuese cantero —como el de Loos, por cierto— es muy determinante. Y que naciese en Aquisgrán también... Carlomagno, la Capilla Palatina... Un lugar donde la piedra se asienta, y luego su arquitectura es una arquitectura ligada, en cierta manera, al lugar donde él está.

Hay otra consecución entre estos cuatro personajes: Gaudí es el arquitecto de la hiperornamentación, Loos el de la desornamentación; Le Corbusier utiliza las ideas de Loos, las publica en francés y las manipula, y usa solo el título, *Ornamento y delito*, para proponer y legitimar una desposesión que ya es un plan general de lo que tiene que ocurrir con la sociedad. Y Mies es un arquitecto que regresa a la ornamentación, paradójicamente, a través del uso de materiales ricos, de sus magníficos mármoles.

O sea que me parecía que tenían sentido los cuatro personajes. Es verdad que sobre Gaudí había escrito mucho, pero algunas de las cosas que había escrito las reviso aquí. El libro sigue un camino relacionado —y a mí esto me parece muy importante— con las responsabilidades que la arquitectura tiene en los horrores del siglo XX. Por eso el capítulo central es el del Loos, porque la interpretación que hago de *Ornamento y delito* es a través de la idea de la responsabilidad que la teoría de la

arquitectura moderna tiene en la desposesión y el desarraigo que domina el siglo XX, y cómo el lenguaje utilizado por los arquitectos, con el que justifican una nueva posición en las jerarquías del siglo XX, en la lucha de clases, como directores o conductores de la sociedad de las masas, es responsable, como tantas otras cosas, de los horrores que llevan al nazismo y más allá.

En este conjunto el núcleo es *Ornamento y delito*, que viene a ser físicamente también el centro del libro, que se presenta como el campo de batalla de la ornamentación/desornamentación, más allá de un problema de gusto, como lo planteaba figurativamente Loos desde una posición tremendamente elitista, o de estética, o, como decía Le Corbusier, de «lirica contemporánea» o de «arte decorativo de hoy» y otras cosas de ese tipo. Es un tema profundamente político, y ahí la arquitectura juega un papel terrible y lo hace muy conscientemente: acostumbrar a la sociedad a la desposesión, a la pobreza. Por eso, las partes en las que hablo de Gaudí más bien están referidas a su relación inversa con una ciudad violenta como era Barcelona, la ciudad de las bombas, la Rosa de Fuego. Entonces hablo de hiperornamentación —una hiperornamentación que no se puede separar de la iconoclastia de los revolucionarios—. Luego, cerrando el ciclo del que hablo, acabo con Mies, poniéndolo en relación justo con lo contrario de lo que en general se ha puesto, es decir, con la visión popular del mundo, a través de revistas de entretenimiento, comerciales, etcétera. De manera que lo que Mies plantea desde la más alta y selecta cultura de la renuncia elitista, que significa quedarse solamente con los elementos de la mayor riqueza —los grandes mármoles, por ejemplo—, acaba teniendo una versión popular que lleva a la idea de que eso es, en cierta manera, lo necesario en una sociedad que camina al desastre.

MGV. En definitiva, quieres decir que tiene mucho sentido que estos ensayos estén todos juntos en el libro.

JJL. Sí, unos más que otros, pero sí. Hay un par que me parece importante: uno muy breve, sobre el estudio de Ozenfant de Le Corbusier, el artista que presenta el estudio como lugar precisamente de la desposesión total, donde no hay nada, solamente algunos signos de la producción mecánica, industrial, y luego el



FIGURA 1. JUAN JOSÉ LAHUERTA. ON LOOS, ORNAMENT AND CRIME. COLUMNS OF SMOKE VOL. II. TENOV. BARCELONA. CUBIERTA.

que dedico a la idea de cómo fotografiar la arquitectura de Loos, Le Corbusier y la Bauhaus, seguido de *El aspa y la rueda*, que es una parte que pone en relación la fotografía de la industria, la nueva objetividad y, de nuevo, la imagen de la desposesión, del sacrificio. El sacrificio exigido por el nuevo Leviatán, que es primero el sacrificio de las cosas y luego el de las vidas.

MGV. Tu interpelación del sustrato ideológico del programa de las vanguardias y del arte moderno en general, de la liberación prometida por los discursos utópicos de la modernidad entendida como progreso y como toma de conciencia, es una constante que atraviesa todos tus escritos. En la situación contemporánea, en que la utopía parece haberse refugiado en los estrechos márgenes de lo posible y la idea misma de una vanguardia liberadora ha caído por su propio peso, ¿es posible aún escribir sobre arte y arquitectura de la misma manera?

JJL. Esto sucede con la historia, en general. Sería un poco reiterativo decir quién escribe la historia.

MGV. Hablemos pues de la historia.

JJL. Yo estoy en contra de la historia, porque la historia es una categoría perfectamente establecida, que tiene sus reglas y que se basa —de momento y desde la más remota antigüedad— en una idea de progreso. Lo mires como lo mires, la historia siempre se explica como una cronología que lleva a alguna parte. Pocas veces esa parte a la que lleva es el gran desastre; siempre hay —como en las películas— un último momento en el que la historia salva los trastos de aquellos para quienes está escrita, que son, digámoslo claramente, las clases dominantes. Por tanto, cómo se puede escribir otra historia, que no sea, primero, de la arquitectura, que ya es en sí misma una gran categoría historiográfica, que en otras culturas no tendría por qué ser considerada así, pero que en la cultura occidental constituye, como decía Bataille, el rostro del poder. La arquitectura es la gran metáfora del poder, pues arquitectura quiere decir estructura, orden, sistema, jerarquía. La arquitectura basada en la tectónica y en la gravedad expresa perfectamente todas esas cosas. Y luego, quienes la construyen son los personajes que han trabajado para esas clases dominantes. ¿Para quién trabajaba Gaudí?, ¿para quién lo hacía Le Corbusier?

Se puede explicar no la historia, sino las circunstancias de la humanidad de otra manera. Por ejemplo, en los capítulos dedicados a Gaudí intento explicarla no a través de quienes construyen sino a través de quienes destruyen, cómo fueron los revolucionarios que quemaron iglesias en 1909 en Barcelona, entre otras cosas. Tal vez la destrucción es un gran acto creativo, pero eso no lo considera la historia. Las obras de Gaudí son ahora «patrimonio de la humanidad»; la destrucción de los revolucionarios, no. Gaudí construía contra los revolucionarios: le salió bien. Le Corbusier acaba *Vers une architecture* obligando a escoger entre arquitectura y revolución: «Se puede evitar la revolución», nos dice. En fin...

MGV. El fuego como algo absolutamente creador a través del tiempo. ¿De ahí el título del libro?

JJL. El título viene de la visión de una fotografía que está dentro del libro, tomada desde Montjuic un día de julio de 1909, donde se ven las columnas de humo de las iglesias ardiendo en Barcelona.

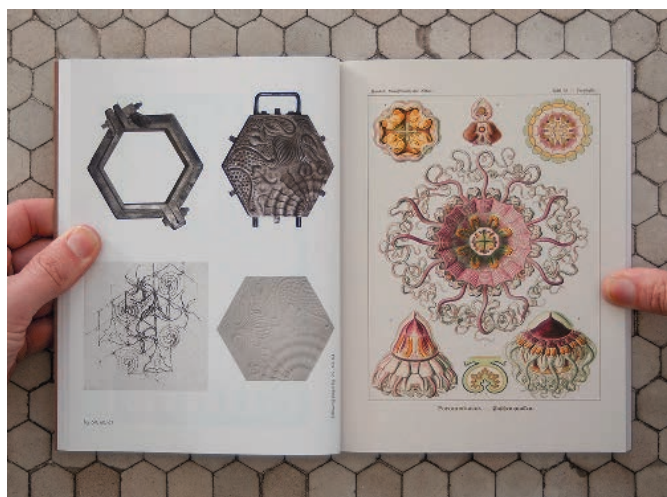


FIGURA 2. JUAN JOSÉ LAHUERTA. ANTONI GAUDÍ. FUEGO Y CENIZAS. HUMAREDDAS I. TENOV. BARCELONA.

MGV. En todo caso, no hay manera de hacer otra clase de historia. Porque durante todo el siglo XX, podríamos decir que desde que surge la Escuela de los Annales, con Lucien Febvre queriendo combatir por la historia, se ha tratado de hacer otro tipo de historia.

JJL. Sí, claro, pero en el campo específico de la historia de la arquitectura no creo que haya otra clase de historia.

MGV. Hay la que intentó hacer Manfredo Tafuri, ¿no?

JJL. Sí, esa sí era una historia de la arquitectura. Yo me considero alumno de Tafuri, aunque él era muy ordenado y yo soy un poco paranoico, como dijo un amigo, pero la cuestión está en que es muy difícil. Porque digamos que el cambio de Tafuri es que él hace una historia de la arquitectura basada en la crítica al papel intelectual que los arquitectos juegan en las relaciones de producción, pero no es una historia sin nombres propios, como en cambio pretendían hacer los Annales, porque eso es imposible..., porque estás, literalmente, en el campo de la producción intelectual. Yo no pretendo hacer una historia de la arquitectura. *Una,*

evidentemente, no, e *historia de la arquitectura* tampoco, porque hablo de otras cosas. Aunque todo se soporta en unos nombres de arquitectos, hablo de otras cosas que no son arquitectura, o que, si lo son, lo son por defecto.

MGV. Pero el punto de vista histórico sigue estando ahí, porque nunca hablas de la arquitectura que se está haciendo ahora. Entiendo que no tienes un «proyecto histórico», pero impugnar la historia convencional (a estas alturas creo que todos creen o pretenden impugnarla) ¿no es también un modo de hacerla?

JL. Lo que quiero decir es que no me interesa la historia con mayúscula, la gran categoría con la que el mundo se explica. Por ejemplo, en mi libro doy importancia, o a los que destruyen, o a los que deforman —a través, por ejemplo, de la popularización de cosas que pertenecen al mundo elevado—, o a los que se resisten en las cosas que la cultura dominante convierte en anacrónicas —por ejemplo, resisten en el ornamento—. Digamos que todo esto es un juicio hecho absolutamente en el presente. No pretendo contar una historia, sino saber de dónde venimos para saber quiénes somos. Esto parece un tópico de la historiografía, precisamente, pero no se trata de eso, sino todo lo contrario. Vayamos al fondo, adonde no puede existir ningún consuelo. Como decía Calderón en *La vida es sueño*: «Porque sabiendo quién es, ¿qué consuelo habrá que tenga?». No hay consuelo, no puede haberlo, y la historia se escribe justamente para que lo haya. O sea que no me gustan los cuentos que me han explicado. Hay un poema de León Felipe que dice que la cuna del hombre la mecen con cuentos. Pues yo, más que escribir historia, intento acabar con estos cuentos, dentro de mis posibilidades. No es cuestión de taparse los oídos, no: hay que escucharlos y luego, simplemente, se trata de no creerlos.

MGV. ¿Por qué y en qué tu método de aproximación al arte o la arquitectura no sería, según tu punto de vista, histórico? ¿Cuáles son los problemas que debe afrontar el historiador actual al revisar o cuestionar la idea de una historia «crítica» de la arquitectura moderna y contemporánea?

JJL. No soy un historiador. Yo estudié arquitectura y no he tenido ningún tipo de formación profesional como historiador. Me he dedicado a ello..., pero mis amigos y mis enemigos cuando hablan de mí, algunos elogiosamente y otros en contra, vienen a decir lo mismo: que no es propiamente historia lo que yo hago, porque no entra dentro de las formas de la disciplina y más bien es como una especie de crítica ensayística, llena además de caprichos, sin orden. Una vez que un estudiante me preguntó cuál era mi método, le dije que mi método era encontrar un hilo suelto en un ovillo y tirar del hilo; entonces las cosas se van enredando unas con otras. Ese es mi método. Eso no es hacer historia. Entonces, para aquellos a los que no les gusta lo que hago, que son algunos, este es un defecto que me descalifica —aunque les inquieta mucho, tengo que decir—, y para aquellos a los que les gusta esta es una gran ventaja, porque justamente me separo de los estándares con los que disciplinariamente la historia se escribe.

MGV. ¿Eso no crea ciertos problemas de recepción de tu trabajo? Si bien tus libros se publican y se traducen a varios idiomas, obtienes premios y distinciones, eres invitado a impartir conferencias en todas partes. Podríamos decir que eres de los pocos historiadores del arte que tienen un amplio reconocimiento en el exterior, y sin embargo tu posición es excéntrica, tanto aquí como en el panorama internacional. Ya sea en el ámbito anglosajón, francés o italiano, la tuya es una posición solitaria, sin que sea posible identificarte con ninguna corriente o escuela.

JJL. No lo niego. Digamos que en lo que tú llamas *ámbito anglosajón* me ha ido bastante bien —aunque específicamente en el ámbito norteamericano y, aún más estrictamente, neoyorquino—, porque me han invitado a dar conferencias, charlas y he estado dando clases allá. Pero quienes me llaman son justamente gente a la que leer mis cosas le parece una corriente de aire fresco en comparación con lo que es la academia americana.

MGV. Y eso a pesar de que la academia americana, en el campo de la historia del arte y de la arquitectura, se presenta como muy aperturista: la promotora de los cambios que han removido el



FIGURA 3. JUAN JOSÉ LAHUERTA. 'PHOTOGRAPHY OR LIFE' & 'POPULAR MIES'. COLUMNS OF SMOKE VOL. I. TENOV. BARCELONA.

panorama académico con la renovación de las historiografías canónicas que se han producido en las últimas décadas, el surgimiento de los *cultural studies*, las teorías de orientación más o menos sociológica, las psicoanalíticas, las posiciones críticas. Tú te mantienes ajeno a las polémicas disciplinares. ¿Cómo describirías tu posición en ese panorama?

JJL. La academia americana es la academia en el sentido más estricto, con A mayúscula, de nuestros tiempos, ¿no?

MGV. ¿Te refieres a que no hay debate?

JJL. No hay mucho debate, no lo creo. Además, es de una estandarización que aburre y da miedo; por otra parte, de una presunción y de un poder insoportable. Son gente que solo lee en su lengua y no se acerca a otros mundos como no sea para tratarnos de primitivos. Y han construido un sistema de autorreferencia que es la forma de conservar un poder conseguido en los últimos tiempos, por encima de otras academias, como podía ser la francesa hasta hace muy poco, que era infinitamente más rica. Cuando he publicado en Estados Unidos, el primer problema que he tenido

siempre es el de recibir un mensaje de los habituales correctores de estilo, que prácticamente no entendían lo que yo había escrito. Esto por regla general. Pero, por otro lado, pretendían reducirlo a los estándares de la academia americana, que están perfectamente establecidos. Al final, cuando lees artículos de académicos americanos te parece que todos están escritos por la misma persona, porque todos están escritos por un corrector, por una escuela de correctores. Yo siempre me he negado a corregir nada y al final me lo han publicado igualmente, pero he tenido que decir que no iba a hacerlo, y es un paso que parece ser que hay que atravesar. Georges Didi-Huberman me contaba que en una de las primeras traducciones que hicieron de sus libros en Estados Unidos, él empezaba diciendo «La pintura habla», y el traductor-corrector insistía en que la pintura no habla; en todo caso sería el pintor el que habla. Y Georges me decía que no había manera de convencerlo de que no, de que era la pintura la que hablaba. Pues esto, esta obsesión por el estilo, que al fin y al cabo lo que hace es crear toda una serie de instrumentos de lenguaje dominante con el que todo el mundo está seguro —en la metrópoli todo el mundo está seguro con ese lenguaje—, para mí descalifica mucho a la academia americana, a pesar de todo su poder. Bueno, *a pesar* no; una cosa va con la otra. Con todo su poder y con toda su capacidad para crear lo que llamaríamos *tendencias*, es decir, lo que este año se lleva en historia. Sí, la academia americana es *trendy*.

MGV. También es un sistema en el que desde el principio se pone más dinero que aquí.

JJL. Eso es el poder, y entonces todos acaban allá; los franceses, los italianos, los alemanes, todos. Pero entonces ya han caído en la trampa.

MGV. Tu trabajo parte siempre de un detalle, a menudo un pequeño accidente poco perceptible a partir del cual sueles desarrollar un discurso a contrapelo de las interpretaciones corrientes de la historiografía convencional. Antes mencionabas a Juan Antonio Ramírez, quien te señaló como uno de los dos únicos integrantes de una selecta escuela histórica paranoico-crítica, junto con Ángel González, precisamente por este apego al detalle y la suspi-

cia que ambos ponéis en práctica. *Maestros de la sospecha* ya no se puede aplicar, porque ahí están Nietzsche y otros célebres filósofos modernos, pero creo que también os iría bien a ambos... Este apego al detalle concreto, a la fisicidad de las cosas, y la sospecha constante como una especie de antimétodo.

JJL. Tengo que reconocer que a mí, y a Ángel también, nos hizo mucha gracia esto que hizo Juan Antonio de separarnos de las escuelas del arte para decir que había una escuela del arte que éramos solo nosotros dos. Antes te decía que mi método no es un método, es estirar un hilo y ver qué sale. Esto necesita visiones muy cercanas. Yo tiendo a detenerme en los detalles, mucho, y curiosamente me parece que es a través de los detalles, que por regla general son cosas olvidadas, que surgen las cosas. Es decir, hay dos posibles visiones de las cosas: una es la vista de pájaro, que es la que se asocia con Dios y con el poder de la omnisciencia, y la otra es la visión de lo que tienes allí mismo, más cerca, y que normalmente la cultura occidental no ha considerado, no ha tenido en gran estima. Es la visión de los tontos. Hay un proverbio que aquí se utiliza mucho que dice que cuando un dedo señala a la luna el tonto mira el dedo. Yo soy de los que miran el dedo. Primero, porque sospecho mucho de que alguien me señale la luna, o sea, antes que mirar como él la luna prefiero saber por qué me está señalando la luna, y a partir del dedo y de su uña, de sus huellas dactilares, sus pecas, sus pelitos, y todas esas cosas, voy llegando a descubrir que hay alguien que, en efecto, tenía interés en que yo no mirase el dedo y mirase la luna. Mirar el dedo es la mirada crítica, y mirar la luna, esa es la de los tontos [risas].

MGV. Pero de una manera diferente a como otros se han fijado; algunos que hablan del detalle, de lo mínimo, de lo ínfimo.

JJL. Bueno, pero lo ínfimo, lo mínimo, eso es otra cosa. Yo hablo de un pelo. Un pelo no tiene nada de mínimo; si acaso, lo tiene de máximo.

MGV. Susan Sontag, hablando de un escritor que había sido muy determinante para ella, Thomas Mann, cuenta que cuando lo visitó en su casa salió muy decepcionada de la persona que cono-

ció, lo que la llevó a escribir una larga reflexión sobre la imprescindible separación de la obra y el autor. También los filósofos franceses hablaron reiteradamente, después de Barthes, sobre la muerte del autor. En tus escritos sobre Loos, pero también sobre Gaudí o Le Corbusier, planteas una separación importante entre los escritos que ellos publican y las obras que construyen. En el caso de Loos, incluso separas la arquitectura de sus textos, y afirmas que en sus escritos más célebres Loos no habla de arquitectura. ¿Es esto importante para juzgar las obras arquitectónicas? ¿En qué medida se pueden o se deben relacionar ambas facetas?

JJL Yo sinceramente creo que no hay que separar la persona y la obra. En este artículo de Loos, en concreto, hago un análisis de *Ornamento y delito* en el que demuestro que en ese texto no se habla de arquitectura. Creo que lo demuestro palmariamente. Y en cambio se crea una vía para justificar la arquitectura moderna a través de la ideología de la degeneración y de la desposesión, que es la ideología con la que se construyen los horrores y el dominio en el siglo XX. Y luego digo: ¿tiene esto algo que ver con su arquitectura? Y digo que no, y hago un análisis de la casa de la Michaelerplatz en términos de su relación con la tradición de la arquitectura clásica, básicamente con el Panteón. Pero no lo hago porque a mí me parezca que cuando Loos escribe *Ornamento y delito* es un personaje que contribuye a la construcción de la justificación del horror, y en cambio cuando hace arquitectura es alguien con quien nos podemos sentir identificados, sino porque la historiografía —y también la propaganda que se ha hecho sobre Loos— siempre se ha sentido incómoda entre un Loos escritor —del que no ha pasado más allá del título, *Ornamento y delito*— y un Loos arquitecto en el que no acaban de ver la falta de ornamento. A mí lo que me interesa son las paradojas y los problemas irresolubles con los que la arquitectura pretende justificarse a sí misma y justificar sus orígenes, su propia historia, pero creo que dejo ir un par de referencias a un Loos que no era buena persona.

Hace poco ha salido por fin un libro extraordinario de Christopher Long que se llama *Adolf Loos on trial*, donde explica con pelos y señales el juicio que se siguió contra Loos por abusar de niñas. Y evidentemente lo que surge de allí no es solo que

Loos era culpable, sino que sus amigos y toda la cultura moderna vienesa tomó posición en favor de Loos cuando era clarísimo que Loos había abusado de niñas a las que había llevado a su estudio con la excusa de que posaran para él como modelos, etcétera. Y otra cosa que surge —y en la que Long no ha insistido suficientemente— es el profundo desprecio clasista con el que Loos, sus defensas y sus amigos tratan a esas niñas, procedentes de las clases populares, que parece que ya por eso estaban naturalmente destinadas a ser víctimas, y que ilumina con luz todavía más negra *Ornamento y delito*. En la versión italiana he puesto una nota referida a esto, porque se hablaba siempre del juicio a Loos, pero no había nada sobre eso porque nadie lo había estudiado. Ahora hay un libro que lo estudia muy bien, a pesar de que los documentos del juicio no existen, todos desaparecieron de los archivos de los juzgados de Viena. Pero Long, que ha estudiado otras cosas de Loos y que siempre me parece muy interesante, ha reconstruido todo el proceso a través de la prensa y de otros documentos laterales. De hecho Loos fue condenado, pero a una condena ínfima en comparación con los delitos de los que claramente se demuestra que era culpable. Otro caso es el de Gaudí, por ejemplo, que era un personaje ultrarreaccionario, un católico ultramontano, enemigo de la ciudad revolucionaria que era Barcelona, evidentemente, y era el arquitecto de la más alta burguesía, etcétera.

MGV. En todas las fotografías que tenemos de Gaudí, este aparece siempre rodeado de altos cargos eclesiásticos, de militares, de los representantes de la alta burguesía. El arquitecto está siempre rodeando el poder y rodeado por él, por los poderosos.

JJL. Pero es que la figura del artista, del arquitecto bohemio, es uno de los apoyos ideológicos esenciales de la alta burguesía europea de esos años de los que yo hablo en este libro. O sea, yo no creo que haya que separar; eso que se dice siempre, que era una mala persona pero era un gran artista, a mí no me acaba de convencer. Tampoco digo que ser buena persona signifique ser buen artista. Como personas o como artistas, la cuestión es preguntarse: ¿para quién trabajan?, ¿a quién se deben?



FIGURA 4. JUAN JOSÉ LAHUERTA. 'PHOTOGRAPHY OR LIFE' & 'POPULAR MIES'. COLUMNS OF SMOKE VOL. I. TENOV. BARCELONA.

MGV. Ahora, cada poco tiempo se montan escándalos mediáticos que se producen por los que se atreven a hablar de los lazos de Le Corbusier con el fascismo y otros similares. Como si fuera un anatema decir lo evidente.

JJL Yo eso lo he escrito también, en una minimonografía sobre Le Corbusier que publiqué en Electa y en otros lugares. De alguna forma se ha escrito la historia de la arquitectura moderna, a partir de los años treinta, en unas circunstancias muy específicas, que son las de unos exiliados alemanes primero en Inglaterra y luego en Estados Unidos. Estos son los que escribieron las bases de la historia del arte y la arquitectura moderna. Y luego, a través de las grandes exposiciones del MoMA y otros museos influenciados por el MoMA, es decir, por el Departamento de Estado... O sea que la forma en que se ha escrito esta historia —y por mucho que luego se haya matizado o se hayan podido precisar algunas cosas que no estaban tan claras—, la construcción mítica hecha con un gran poder en su momento, a través de los vencedores de la segunda guerra mundial, que tenían entre sus principios colocar la arquitectura y el arte moderno como uno de

los elementos esenciales de la construcción ideológica —la representación simbólica del mundo de los vencedores—, eso es muy difícil de destruir. Entonces, por un lado hay una multitud de personajes muy dudosos, como el propio Le Corbusier, que es un colaborador de Vichy, de los que se ha ocultado una parte de su historia, y por otro lado aquellos como William Morris, por ejemplo, que eran socialistas, militantes que dedicaron una gran parte de sus vidas no a diseñar papeles pintados sino al movimiento obrero. Eso también ha sido borrado, porque hay que crear una historia de la arquitectura moderna, una historia de las vanguardias y una historia del arte moderno que coincide con la idea de la democracia parlamentaria y la idea de libertad individual, liberal, que Estados Unidos propaga por el mundo a partir de la segunda guerra mundial. En gran parte, toda esta historia ha sido construida por exiliados alemanes, igual que las bombas atómicas.

MGV. Hoy se publica más que nunca sobre arte y arquitectura (sobre historia y crítica quizá algo menos), pero tal inflación de libros, monografías, revistas, catálogos y medios impresos en general, producto de un perverso sistema académico que obliga a la continua publicación de *papers* y artículos en masa, sin criterio ni sentido alguno, ha convertido la producción escrita en una meta en sí misma. Esta avalancha no parece haber generado trabajos de envergadura ni de ambiciones similares a las grandes tradiciones historiográficas sólidamente establecidas. Nunca se ha escrito tanto para decir tan poco. ¿Rescatas algo, algún sentido o trabajo de todo este fárrago?

JL. No. Miro y selecciono algunas cosas, pero tiendo más bien a leer cosas antiguas y no tantas nuevas. No me interesa mucho leer sobre arquitectura, suelo leer cosas que tienen más que ver con el arte. Y no tanto por ignorancia, sino por defensa propia. La situación en la que está la universidad en Europa, y también en los Estados Unidos —pero hablo particularmente de Europa porque esto hace unos años no ocurría—, obliga a publicar. Y no se publica porque haya algo que decir, sino porque hay que obtener una serie de recursos para las carreras académicas. Esto entra dentro de un tipo de negocio, pero no me interesa nada,

sinceramente. Todo está perfectamente estructurado: se publica de tal manera y en tal lugar; salirse de los caminos establecidos por la academia significa que es un trabajo vano desde el punto de vista de tu carrera. Esto describe perfectamente lo que es el poder y cómo se encauza aquello que se quiere. De la universidad, por muy en decadencia que esté, surge la interpretación del mundo. Y esa interpretación, naturalmente, está dirigida, no solamente porque los caminos por los que se produce están perfectamente establecidos, sino sobre todo porque ahora esa interpretación está producida por una masa de esclavos que, por tanto, producen lo que se quiere de ellos. Igual ha ocurrido en muchos otros campos. En Europa —y hablo de toda Europa porque, tal como se estructura la universidad, ya no es un caso particular de cada país—, para que no se repitiesen cosas que habían ocurrido en los años sesenta y setenta, desde los ochenta uno de los planes era que la universidad tenía que someterse, y ahora está absolutamente sometida. La universidad de los años sesenta y los setenta era un lugar de resistencia. No hablo de heroísmos, pero era un lugar de pensamiento y de resistencia activa, y ahora no lo es. No digo que no haya estudiantes que lo sean, pues lo único que continúan siendo lo mismo son los estudiantes, en cada momento en sus circunstancias, pero es evidente que los dirigentes y los gestores, y en el sentido más extenso de la palabra los profesores de la universidad —eso que se llama eufemísticamente *cuerpo docente*, cuando el cuerpo no se ve por ninguna parte—, están sometidos.

MGV. Tú te posicionas como escritor o ensayista, más que como historiador, pero siempre como profesor de historia del arte y de la arquitectura.

JJL. Hacer historia... No hay remedio, todos estamos sometidos a eso; alguien siempre puede tomar nota de nuestros actos, no hay remedio. Pero hacer historia quiere decir buscar poder. Yo no sé si tengo mucho, poco o nada de poder, pero no lo he buscado. Y escribir la historia es otra cosa. Por ejemplo, antes hablamos de Tafuri. Él escribió una historia distinta, poniendo en primer plano el problema del trabajo intelectual, porque él quería ocupar un espacio —y se entiende perfectamente, en una época además

en que el Partido Comunista Italiano quería ocupar y ocupaba un espacio de poder—. Yo no he estado organizado con nadie y, por tanto, no he buscado crear poder con lo que he escrito.

MGV. Pero también has trabajado en las instituciones del Estado... Háblanos de tu experiencia en los museos públicos como el Reina Sofía, el Picasso y el MNAC y de cómo tu trabajo de historiador, que insiste en mantener una distancia esencial con la operatividad instrumental del discurso y es contrario a cualquier uso propositivo ajeno al texto, se plantea ante esta disyuntiva.

JJL. Sí, pero en general he durado poco en esas instituciones. No renuncio a ellas, no. He entrado y he hecho lo que he querido, y en el momento en que no he podido continuar con mi proyecto me he ido. Y sí, ahí he podido tener poder, pero no me parece mal cuando alguna cosa parece que se pueda cambiar. Uno puede tener la impresión a veces —más que una impresión puede ser una alucinación— de que cambiar algo significa intervenir en la realidad. Y, por ejemplo, en los tres años que he estado en el MNAC, una de las cosas que hice fue cambiar la presentación de la colección permanente de arte moderno y puse en crisis absolutamente —creo que no exagero: mucha gente lo reconoció— la historia oficial del arte moderno en Cataluña. Desde ahí sí que realmente se puede intervenir de esa manera. El modo como escribo y como me planteo mi trabajo es absolutamente radical, espero, y no pretendo hacer concesiones. A mí lo que me maravilla es que me llamen de ciertos sitios, y en muchos de ellos acabo teniendo conflictos. Pero, de momento, no digo que no a entrar en nuevas barricadas.

Tengo una actuación pública, no soy solo un profesor conocido en los medios académicos. Con mi trabajo en los museos o como director de la Cátedra Gaudí se me conoce más allá del campo estrictamente académico. Pero no he creado un grupo, una escuela, no he pretendido hacerlo, no me he querido rodear de «alumnos». En la universidad soy un profesor de historia del arte y es, sinceramente, lo que más me satisface. Lo que realmente es un placer es estar dos horas en la tarima con estudiantes con los que puedes conversar. Si eso es influencia, qué remedio, lo es en el mejor sentido de la palabra. Pero en la uni-

versidad yo continúo siendo un *outsider*, a pesar de todo. Tengo un conflicto irresoluble con los equipos directivos. Pero voy a resistir, no me voy a ir, porque una cosa que no puedo soportar es el poder que esos gestores —ya no hablo de profesores— creen que tienen. Un poder basado en la presuntuosidad servil y la ignorancia, sin ninguna autoridad.

Mayo de 2019

Fuente de las imágenes

1 a 4. *Editorial Tenov*.

JUAN JOSÉ LAHUERTA

Doctor arquitecto, director de la Cátedra Gaudí de la Universitat Politècnica de Catalunya y profesor de Historia del Arte y la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Ha sido miembro del Collegio Docenti della Scuola Dottorati del Istituto Universitario di Architettura IUAV de Venecia y titular de la King Juan Carlos I Chair of Spanish Culture and Civilization en New York University. También ha ejercido la docencia en universidades de Milán, Venecia, Roma, Nápoles y Zúrich, entre otras.

Ha sido asesor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2004–2005), *senior curator* del Museo Picasso de Barcelona (2010–2011) y director de colecciones del Museo Nacional de Arte de Cataluña (2013–2016).

Ha publicado libros sobre temas de historia del arte y la arquitectura de los siglos XIX y XX, entre los cuales destacan *1927. La abstracción necesaria* (Barcelona, 1989); *Antoni Gaudí, 1852–1926. Architettura, ideologia e politica* (Milán, 1992), con sucesivas ediciones en castellano, francés e inglés; *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España* (Teruel, 1999), que recibió el Primer Premio de Publicaciones en la III Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil, celebrada en Santiago de Chile en 2002; *Casa Batlló* (Barcelona, 2001); *Le Corbusier. Espagne. Carnets* (París–Milán–Shopfheim, 2001); *Gaudí.*

Antología contemporánea (Madrid, 2002); *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933* (Madrid, 2004); *Japonecedades* (Barcelona, 2005); *Destrucción de Barcelona* (Barcelona, 2005); *Le Corbusier e la Spagna* (Milán, 2005); *Estudios antiguos* (Madrid, 2010), que recibió el Premio Internacional de Ensayo del Círculo de Bellas Artes de Madrid; *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos* (Madrid, 2011); *Le Corbusier* (Milán, 2011); *Religious Painting: Picasso and Max Von Moos* (2015), entre otros. También ha publicado antologías de escritos de/sobre Gaudí, Giorgio De Chirico y Le Corbusier, y ha sido el editor del volumen de ensayos de las *Obras completas* de Salvador Dalí.

Fue fundador y director, junto con Antonio Piza, de CRC Galería de Arquitectura (Barcelona, 1985–1987) y ha comisariado exposiciones como *Dalí. Arquitectura* (Barcelona, 1996), *Arte moderno y revistas españolas* (Madrid–Bilbao, 1996), *Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República* (Valencia–Barcelona, 1998), *Universo Gaudí* (Barcelona–Madrid, 2002), *Salvador Dalí, Federico García Lorca y la Residencia de Estudiantes* (Madrid, 2010) y *Picasso románico* (2016). Es miembro del consejo de redacción de *Casabella* y fundador y director de la editorial Mudito&Co (Barcelona), que recibió una medalla FAD por su labor editorial en 2007.