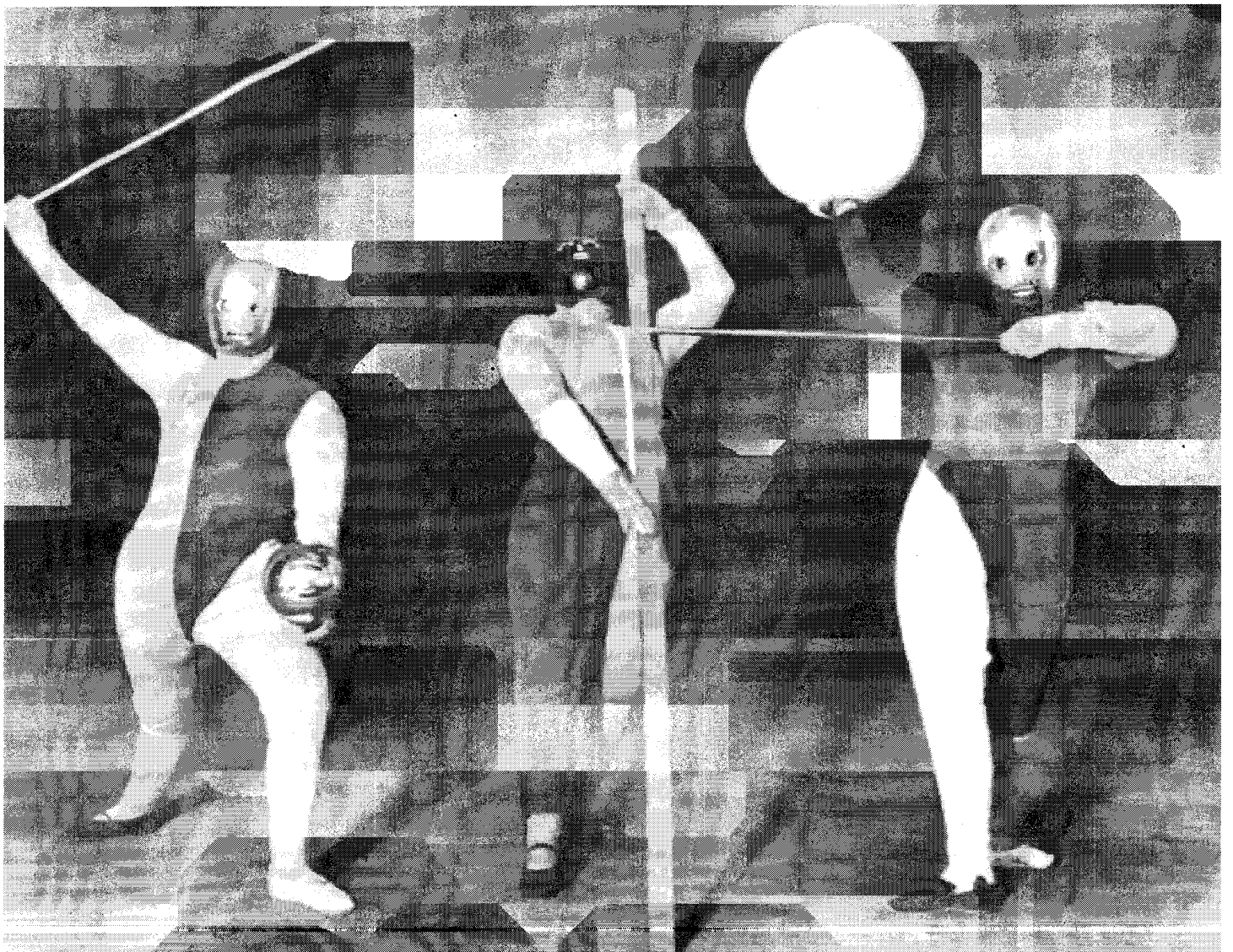


Gratacels 1, 2002

TALLER ABIERTO



representació de *La dama de la forma*, 1927, Oskar Schlemmer

GIEDION I GUARDINI: CONTRA EL JO A L'ALEMANYA DE 1918

Inês CASTEL-BRANCO

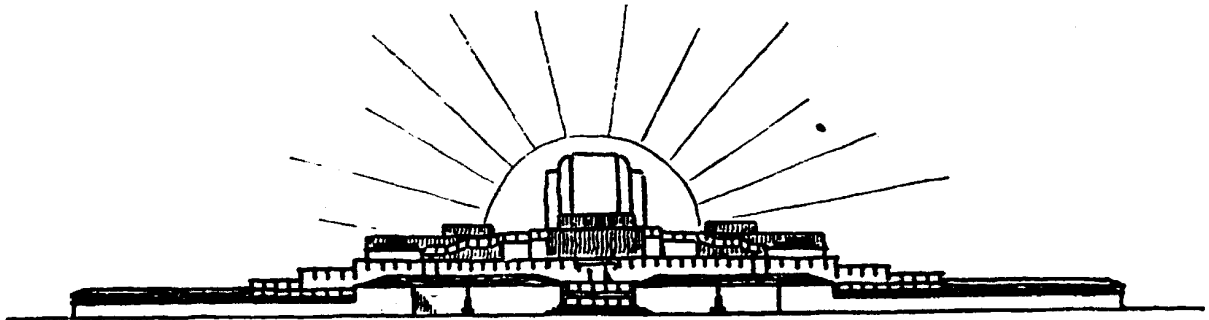
INTRODUCCIÓ

És molt significatiu que l'any 1918 sorgeixin a Alemanya dos textos, provinents d'àmbits molt diferents, però tots dos amb una declarada intenció d'anar «contra el jo». Un dels textos fou escrit per un historiador de l'art i de l'arquitectura prou influent en l'expansió i legitimitació del moviment modern: Sigfried Giedion (1888-1968). L'autoria de l'altre text és d'un teòleg i filòsof catòlic també molt rellevant dins l'anomenat moviment litúrgic: Romano Guardini (1885-1968).

El primer article —«Contra el jo»¹ és curt i incisiu, i posseeix la força i la valentia dels primers escrits d'un gran crític de l'arquitectura i de l'art. La segona obra que presento és un capítol d'un llibre colpidor i innovador —«La comunitat litúrgica» dins *L'esperit de la litúrgia*—,² el primer escrit de la immensa producció intel·lectual d'aquest teòleg alemany d'origen italià. «Contra el jo» i «La comunitat litúrgica», malgrat la seva aparent distància temàtica, proposen al Berlín de 1918

Inês Castel-Branco, és estudiant del programa de Doctorat «Teoria i història de l'arquitectura», UPC.

Aquest treball ha estat realitzat amb l'ajut d'una beca d'investigació atorgada per la Fundació per a la Ciència i la Tecnologia de Portugal (SFRH / BD / 8301 / 2002).



Bruno Taut. *Stadtkrone*, vista est

un mateix remei per a la societat desil·lusionada i escèptica de la postguerra: la urgent recuperació d'un esperit comunitari sota una forta afirmació de vida.

DUES BIOGRAFIES

- 1 Cito aquest article per Sigfried Giedion, *Escritos escogidos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p. 47-50. L'article va sortir per primera vegada a *Das Junge Deutschland*, Berlín, núm. 8/9 (1918), amb el títol de «Gegen das Ich».
- 2 Cito el capítol «La comunitat litúrgica» per El espíritu de la liturgia, *Cuadernos Phase*, núm. 100 (1999), p. 27-35. La primera edició del llibre va ser publicada dins la col·lecció dirigida per Ildefonso Herwegen, «Ecclesia orans», Friburgo, núm. 1 (1918), amb el títol de *Vom Geist der Liturgie*.
- 3 Vegeu la relació entre Gropius i Giedion, mitjançant la seva correspondència, a la introducció de Josep M. Rovira a S. Giedion, op. cit., p. 14-28.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Alianza, Madrid, 2001, p. 36. El filòsof diu més endavant: «El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, — una cuerda sobre un abismo» (p. 38); i «Yo amo a quien vive para conocer, y quiere conocer para que alguna vez viva el superhombre. Y quiere así su propio ocaso» (p. 39).
- 5 Quan Giedion critica el superhome de Nietzsche ho fa només en referència a l'individualisme originat pel desig de superació, que es relaciona fàcilment amb l'altre concepte de la «mort de Déu» —o la fi de tota ideologia transcendent i una autodivinització de l'home—. Però al mateix temps Giedion proposa una reinterpretació simbòlica d'una religió superada i transmutada en tots els seus conceptes, així com una obsessió per l'instant present que, de fet, són idees ben nietzscheanes.

No es coneixen contactes directes entre Giedion i Guardini però les seves biografies i intuïcions manifesten grans coincidències. En aquest treball tracto de posar en evidència els punts que comparteixen i que ens parlen del mateix context espacio-temporal: els anys vint, un temps d'utopies comunitàries i —per què no dir-ho ja?— «litúrgiques», utopies que han donat forma a l'art i a l'arquitectura del seu temps.

Com una ràpida pinzellada oferim alguns fets importants de la biografia de tots dos: Giedion va tenir com a orientador de tesi a Heinrich Wölfflin, va establir amistat amb Walter Gropius, Le Corbusier i altres arquitectes dels CIAM (dels quals va ser el secretari), i va llegir i relacionar-se amb Walter Benjamin, amb qui presenta grans afinitats; Guardini va tractar personalment Heidegger i Karl Ranher, coneixia bé l'obra de Kierkegaard i de Nietzsche i es va fer company intel·lectual d'arquitectes com Rudolf Schwarz i Mies van der Rohe.

Giedion i Guardini van desenvolupar els seus projectes culturals sota una convulsa realitat política i sota el primer i gran impacte de la tecnologia: l'historiador va anar als Estats Units el 1938 —convençut per Gropius, que ja hi era i que buscava algú capaç d'«infiltrar» el moviment modern en aquelles terres verges— per tal d'impartir classes a la Universitat d'Harvard,³ mentre que el 1939 els nazis prohibeixen al teòleg la docència universitària de «Filosofia de la religió i visió catòlica del món» a Berlín, la publicació de la seva revista i les reunions del grup juvenil que dirigeix. Però el 1918 era encara un temps propici a les utopies i a les esperances.

GIEDION: «CONTRA EL JO»

«Esta ha sido la enfermedad de todo un siglo: ¡el Yo! Nos encontramos allí donde se descompone.» Així comença Giedion l'article, amb una crítica incisiva al present que ell qualifica com un temps fronterer i malaltís que demana un canvi urgent —«¡Nos encontramos ante el cambio!»—, és el crit amb el qual s'acabarà l'article.

El text ens remet d'entrada a les teories formalistes de Wölfflin, el seu mestre i orientador de tesi (que presentarà el 1922). Successives imatges formals serviran a Giedion per il·lustrar la consciència del seu temps i proposar-ne un de nou. Després de donar a la forma els atributs de descomposada, destrossada, aïllada, disgregada i desvinculada de la totalitat, l'historiador expressa el desig d'una forma «unida en la gran curva» o «la ola única». Aquesta nova totalitat integrarà la realitat social, política, filosòfica, espiritual, arquitectònica i urbanística de l'època.

La crítica s'orienta al passat més recent, que és motiu d'una disgregació: «¡Inquietante siglo, en cuyos inicios se encontraba la antítesis y a su final nació el superhombre!». Giedion parla del segle XIX i es refereix concretament a Nietzsche que, en boca del profeta

Zaratustra, havia proclamat: «Yo os enseño el superhombre. El hombre es algo que debe ser superado.»⁴ Per al nostre historiador, sembla que els filòsofs de la sospita s'hagin abocat en una superació intel·lectual i en portar fins a l'extrem la individualitat del jo —la «voluntat de poder» que també anuncià Nietzsche—, i veu en aquests atacs una manifestació superindividualista de l'existència i la gran causa de l'egocentrisme i de la solitud dels homes.⁵

Giedion segueix el seu discurs presentant l'Estat com una realitat estranya i dolorosa. L'experiència de la guerra (1914-18) havia substituït les il·lusions redemptores (presents en els artistes expressionistes i futuristes) per nafres de desolació. També en aquest organisme, així com a l'àmbit filosòfic, sembla que les intencions salvífiques s'hagin capgirat: Giedion ens mostra les utopies socials i la decepció en la seva concreció.

Davant aquestes constatacions, l'autor aborda un tema que serà recurrent: «ninguna memoria» apunta cap a l'infinit o, el que per a ell és el mateix, cap el futur i el passat simultàniament. Per a Giedion la història —i en aquest aspecte presenta moltes coincidències amb Benjamin— es construeix mitjançant rescats —o il·luminacions—, ben lluny d'una idea de progrés o causalitat. L'oblit del passat que constata a la seva època —i que possiblement es deu a l'horror de la guerra— es presenta també com una impossibilitat de projecció futura. Giedion concep el seu moment històric com una mónada (en llenguatge benjaminià), com un *Kairòs* o un instant (nietzscheà), que posseeix en si mateix les energies de tots els temps —potser encara influït per l'obra d'art total wagneriana—. Els arguments que poblen de seguida l'article són utilitzats en funció del present, en tant que evocacions o somnis d'una possible «ola única».

Podem establir, a partir d'aquest punt, un segon moment en el text. Giedion fa una lectura de la ciutat i la compara amb la societat: les cases són els «yoes singulares», diferenciades unes de les altres i, per això, desga-



Vestuari del ballet *Triádico*, 1926, Oskar Schlemmer

- 6 Vegeu Paloma Gil, *El templo del siglo XX*, Serbal, Barcelona, 1999. A més d'aquests arquitectes del primer expressionisme, l'autora ens presenta noms que han revitalitzat la tradició (Gaudí, Otto Wagner, Ficher o Asplund); d'altres que pertanyen a «escoles locals» (Bartning, Böhm o Schwarz); i grans mestres de l'arquitectura que han deixat obres i projectes afortunats (Wright, Le Corbusier o Aalto).
- 7 Cf. Eugenio Triás, *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 2000, p. 395. Per a aquest filòsof el barroc és la gran cultura que materialitza per primera vegada aquesta al·legoria de l'infinit. També Benjamin establirà, a la seva tesi sobre el drama barroc alemany, aquesta diferenciació entre el símbol (unisèmic i relacionat amb els móns apol·linis) i l'al·legoria (polisèmica, ambigua i nostàlgica).
- 8 Gropius diu en un article simultani a l'obertura de la Bauhaus: «la meta final del arte: la concepció creativa de la catedral del futuro, que lo unirà todo en una forma, arquitectura, escultura y pintura.» Citat per Elaine S. Hochman, *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 103.
- 9 No ens és gens difícil de situar els diferents ismes del temps de Giedion dins d'aquests tòpics: els expressionistes (egocèntrics); els cubistes, neoplasticistes o constructivistes (fascinat per la màquina); els futuristes (revolucionaris) i els dadaistes (provocadors).

rrades —«sin un respirar conjunto, orgías de desgarramiento!».

No ens serà gens difícil comparar la seva proposta de ciutat ideal, composta per cases iguals al voltant d'una plaça —«a la que desembocan todos los caminos, ya sea un palacio, una catedral, un recinto del conocimiento»—, amb els projectes urbanístics dels socialistes utòpics del segle XIX (Godin, Cabet, Saint-Simon, Fourier o Owen). També s'hi poden endevinar les experiències que es seguiran de les *hoff* o de les *siedlugen* alemanes.

Aquesta idea d'una ciutat nova, imatge d'una societat de nou revivificada per un esperit col·lectiu, s'endinsa en l'ambient expressionista del seu temps. La catedral o temple posseeix una atracció per a tots aquests hereus de l'últim romanticisme, capaços d'afegir al simbolisme religiós un altre de caràcter mític o màgic. Taut recorria a la imatge de la catedral gòtica com a símbol de la unitat espiritual i, el 1920, dirà que l'edifici religiós seguirà sent «la corona de la ciutat». Walter Gropius, al 1919, fa encara l'apologia d'una revolució espiritual que construirà messiànicament la «futura catedral de la llibertat» —sent l'arquitecte el seu orientador espiritual.

Gairebé tots els arquitectes expressionistes es veuen submergits en una mística pseudo-religiosa, que relaciona els nous materials cristal·lins —defensats per Paul Scheerbart— amb les formes simbòliques i monumentals de la tradició gòtica, sota un desig de regeneració de la societat: així passa amb Bruno Taut (en el Pavelló de Vidre de l'exposició de Colònia del 1914, o en el Gran Temple Estel·lar que corona la ciutat utòpica), amb Scharoun o Poelzig, d'entre altres.⁶

Giedion prossegueix el seu article amb l'afirmació que la seva època s'ha fet menys pietosa i que «no hay una verdadera orientación conjunta de lo espiritual, ninguna catedral en la que se unan las voces». El problema de la diferenciació i particularització de l'individu (que

corresponen també a la ciutat, l'estat i la nació) mereix una explicació espiritual: falta una mirada cap a l'infinit, una mirada conjunta que es converteixi en imatge —«*Que de la maraña de líneas entrecruzadas se alcen las paralelas, que tienen la mirada puesta en el infinito.*»

Les dimensions comunitària i espiritual han estat ja anunciades i traduïdes formalment en una ciutat igualitària i en una catedral posada en el seu centre i apuntant cap a l'infinit. D'una manera que potser gairebé imperceptible, Giedion toca un dels temes hermenèutics més centrals a la seva època, dient que «*¡La ciudad se ha convertido en alegoría!*». Més endavant treu el tema del gòtic i parla clarament de símbols. Aquesta diferenciació no és gens arbitrària. Símbol i al·legoria esdevenen elements contraposats, com també Benjamin ho havia subratllat a la seva obra. Podem dir, doncs, que el símbol feia una remissió i relligació amb el sagrat, mentre que l'al·legoria realitza aquesta remissió en el món intel·ligible i de les idees reflexives.⁷

Giedion es posa així dins el seu temps, reconeixent els canvis culturals més forts: la racionalitat moderna, creadora de manifestacions en formes sensibles i intel·ligibles de la raó metafísica; i una nova hermenèutica, que no és més simbòlica sinó una forma al·legòrica de relació exterioritzada, espectacularitzada i no relligada amb el misteri.

El recurs que Giedion fa del gòtic és un mecanisme plenament historiogràfic: evocant una època passada, es justifica un canvi en el present. La persistent idea del gòtic era un lloc comú per als arquitectes del canvi de segle. El gòtic per a Giedion esdevé, més que un model estructural i estilístic, un temps «*en el que los organismos nunca abandonaban los signos de los símbolos.*»

Giedion proposa una reinterpretació simbòlica flexible, àmplia i profunda. L'operació simbòlica apareix com l'única capacitat de destruir les possessions espirituals privades, l'individualisme exacerbada i l'aïllament (ja condemnat per l'autor). El fet artístic i constructiu medieval

—d'obres d'art religioses que no tenien encara consciència de ser art— és posat com a exemple d'un treball conjunt, anònim i despreocupat. També Gropius el 1919, de manera molt semblant a Bruno Taut, considerarà els gremis de la catedral gòtica com a exemples d'un nou esperit comunitari de vida i de treball: la Bauhaus de Weimar serà la nova «catedral del futur» —o la «catedral del socialisme», en paraules de Schlemmer el 1923 (i davant les pors polítiques de Gropius)—, una escola igualitària i col·lectiva, com un gremi de creadors.⁸

Però la crítica és encara més colpidora quan Giedion afirma que en el temps medieval «*el hombre no era nada y la tradición lo era todo.*» La tradició serà el cavall de batalla del nostre historiador durant tota la seva vida. Una tradició que consolida la mateixa innovació, ja que dóna una seguretat i qualitat provinents «*del silencioso hacer de muchos.*» Aquest casament oportú entre passat i futur, entre experiència i utopia, presenta una nova justificació per a les avantguardes que, amb el mite de la *tabula rasa*, no trobaven mai el seu lloc teòric.

En tres exclamacions successives Giedion fa una crítica a la ruptura avantguardista, denotant un profund coneixement dels seus desitjos i fracassos. «*Abandonar el Yo*», «*abandonar la prisa*» i «*apartarse del encanto y del grito*» es refereixen respectivament a una urgència per negar l'individualisme il·lustrat, el mite del progrés i l'ideal revolucionari.⁹ En contraposició a aquests tòpics Giedion presenta un retorn de l'espiritualitat, de la tranquil·litat i de l'harmonia.

Giedion fa també, a l'última part de l'article, una referència ambigua a Worringer —que ja havia publicat *Abstracció i empatia* (1908) i *L'essència de l'estil gòtic* (1911)—. Worringer entenia l'harmonia com a forma de compromís, però Giedion la proposa com a «*base para la grandesa de nuestras líneas.*» Aquesta subtil oposició es pot entendre millor en el paràgraf següent, on l'historiador diu que el crit que vol formular no és ja



Manifest de la Bauhaus

Die Bauhausbewegung hat die wichtigsten Theorien der Baukunst in sich vereinigt und hat sie in der Praxis verwirklicht. Sie hat die Baukunst von der Kunst der Vergangenheit gelöst und sie in die Kunst der Gegenwart überführt. Sie hat die Baukunst von der Kunst der Vergangenheit gelöst und sie in die Kunst der Gegenwart überführt. Sie hat die Baukunst von der Kunst der Vergangenheit gelöst und sie in die Kunst der Gegenwart überführt.

Die Bauhausbewegung hat die wichtigsten Theorien der Baukunst in sich vereinigt und hat sie in der Praxis verwirklicht. Sie hat die Baukunst von der Kunst der Vergangenheit gelöst und sie in die Kunst der Gegenwart überführt. Sie hat die Baukunst von der Kunst der Vergangenheit gelöst und sie in die Kunst der Gegenwart überführt.

Die Bauhausbewegung hat die wichtigsten Theorien der Baukunst in sich vereinigt und hat sie in der Praxis verwirklicht. Sie hat die Baukunst von der Kunst der Vergangenheit gelöst und sie in die Kunst der Gegenwart überführt. Sie hat die Baukunst von der Kunst der Vergangenheit gelöst und sie in die Kunst der Gegenwart überführt.

WALTER GROPIUS

el de l'atormentat —i això ens recorda la comparació psicològica que Worringer fa entre l'home primitiu i l'home contemporani, tots dos no familiaritzats amb el món exterior—,¹⁰ sinó una reivindicació de/en la tranquil·litat, «para volver a nacer, acrecentado, en una ola mayor».

En lloc de la inadaptació humana en relació al món, sembla que al final Giedion demani una actitud conscient i crítica, amb implicacions polítiques, socials i espirituals —de «compañerismo», de generacions entremesclades i d'una nova pietat—. Però el punt fort rau en la continuïtat històrica que, en el fons, ha estat defensada en tot l'article: «donde el hijo continúa, en vez de tener que derribar, lo que proviene del padre». La memòria haurà de sustituir l'oblit, i el treball col·lectiu trençarà l'individualisme exacerbant. El canvi defensat s'expressa, per fi, com una profecia més del Zaratustra de Nietzsche: significa, en realitat, el reconeixement per part de les avantguardes d'un necessari submergir-se en el temps present (l'instant-eternitat), fet en clau comunitària i espiritual, per tal d'elevat-se i «néixer de nou».

GUARDINI: «LA COMUNITAT LITÚRGICA»

«La Liturgia no parte del yo sino del nosotros»: són les primeres paraules del capítol bàsic de *L'esperit de la litúrgia*. Aquest nosaltres, com ens diu Guardini, serà el subjecte de la litúrgia, en substitució de l'individu. Es tracta de la massa dels creients, d'una col·lectivitat que viu una altra dimensió: «rebasa los términos de un espacio confinado y abarca en su radio de acción a todos los creyentes del mundo; e, igualmente, desborda los límites del tiempo», unint-se amb estrets vincles a la «comunidad triunfante de la Gloria, para la cual el tiempo no existe». L'autor afirma alhora que nega l'espai i el temps; els limita per dilatar-los. Hi ha, doncs, una paradoxa que es mantindrà en tot el text —una estreta vinculació entre

10 Diu Worringer: «com més poc la humanitat, en virtut del seu poder de reconeixement espiritual, s'hagi amistançat amb el fenomen del món exterior i hagi adquirit una relació familiar amb ell, més poderosa serà la incitació a extreure'n aquella bellesa absoluta suprema» (que és la «forma en si», l'abstracció). Wilhelm Worringer, *Abstracció i empatia*, Edicions 62, Barcelona, 1987, p. 56.

11 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 101.

12 Wilhelm Worringer, «Ideas críticas sobre el arte nuevo» (1919), dins *El arte y sus interrogantes*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, p. 67.

el món visible i l'invisible, entre l'àmbit humà i el diví—. La col·lectivitat de què parla, que es troba en el món visible afirmant-se com a unitat orgànica en la fe, es diu «Església».

El teòleg fa de seguida una analogia entre l'Església i l'Estat. No li és aliena la situació concreta que viu Alemanya just acabada la guerra. Guardini es refereix a «la ya manida controversia» sobre el caràcter real o ideal de l'Estat entès en tant que «Unidad superior», però tot i així diu que hi ha un indiscutible sentiment d'unitat —«viva, abarcadora y superior».

També l'Església és una col·lectivitat que vol ser orgànica, vinculant els seus membres mitjançant un principi de vida: «Ese principio es la realidad viviente de Jesucristo». La unió entre Jesucrist i el nosaltres és el «Corpus Christi Mysticum».

La paraula «orgànica» apareix moltes vegades en el text. Allò orgànic sembla oposar-se a allò mecànic —la metàfora utilitzada per gran part de les avantguardes, però també la màquina que ha fet la guerra—. Estem més a prop de Kandinsky que de Marinetti; més del costat de les vibracions interiors que del miracle futurista de la tecnologia. Amb el fracàs de les esperances redemptores de la guerra, el 1918 era el moment d'una intensa revolució, l'oportunitat de començar-ho tot de nou. I aquest començament hauria de ser espiritual. Aquest era també l'alè de la Bauhaus el 1919 quan, malgrat el seu atribulat començament (i continuació), es definia i mirava a si mateixa com una comunitat artística reformada, unida espiritualment i sense fronteres, que desitjava transformar la societat materialista, desintegrada i desigual.

Els conceptes d'Església, de Jesucrist i del «cos místic de Crist» (que reuneix els altres dos) foren ja presentats seqüencialment. Només hi falta l'Esperit Sant, que Guardini exposa de seguida com el principi orgànic de la gran unitat vivent, allò que l'incorpora i manté.

Kandisky afirmà el 1911 a *De l'espiritual en l'art* que «La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística» i que «La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual.»¹¹ Aquesta via mística és explicada per Worringer el 1919, en referència a l'expressionisme i al sentit espiritual: «en este arte el espíritu volvió a proclamar su autonomía frente a la vivencia de la Naturaleza; que el grito de liberación del veni, creator spiritus procedía de la necesidad artística [...] y un público desorientado se encontró frente a cuadros en que ya no podía reconocer la razón, porque en ellos había espíritu.»¹²

L'esperit era present a gran part de l'art d'aquests anys, entès com una suma d'energies que s'oposen tenaçment a les lleis de la naturalesa. La facultat creadora espiritual autònoma —de l'artista com el sacerdot de la bellesa (per a Kandinsky) o de l'arquitecte com el sacerdot que serveix a Déu (per a Taut)—, posseeix una acepció molt semblant a l'acció orgànica, creadora i vitalista de l'Esperit Sant defensada per Guardini. I la dialèctica entre el personal i el comunitari, el petit i l'inefable, és la mateixa per a artistes o creients. És Worringer encara qui parla d'una «voluntad de expresión suprapersonal, pues no hay arte espiritual que no quiera ser suprapersonal, así como no hay religión que no piense en el plano de lo suprapersonal.»

Guardini pot ara entrar dins l'especificitat de la «vida litúrgica». Ha presentat, d'una manera completament nova, els elements centrals del cristianisme. L'exposició passarà a ser molt més antropològica i psicològica, centrada en les actituds específicament humanes.

L'individu que es dirigeix a Déu en la litúrgia ho fa en «su calidad de miembro integrante» d'una gran unitat. La consciència d'aquesta «solidaridad íntima» permetrà la plena vivència de la vida litúrgica, descrita com un intercanvi entre el pregar per l'Església i la percepció de l'actuació de l'Església en la comunitat. Per viure aquesta experiència profunda de comunió Guardini parla d'una

PROGRAMM
DES
STAATLICHEN BAUHAUSES
IN WEIMAR

Das Staatliche Bauhaus in Weimar ist durch den Tod des
Königlichen Großherzogs Carl-Alexander von Sachsen
am 1. März 1919 als Staatliche Bauhochschule in Weimar
gebildet worden. Es ist die erste deutsche Bauhochschule
und hat die Aufgabe, die Ausbildung der Bauingenieure
in der Baukunst zu erneuern und die Verbindung
von Kunst und Technik zu fördern.

Das Bauhaus in Weimar ist ein Institut für die Ausbildung
der Bauingenieure in der Baukunst. Es hat die Aufgabe,
die Verbindung von Kunst und Technik zu fördern und
die Ausbildung der Bauingenieure zu erneuern.

Programa de la Bauhaus

«doble concesión», que és una exigència de sacrifici —un «despojarse de sí mismo» i de la seva autonomia— i una actitud de «cooperación actuante y positiva» —per tal d'eixamplar la perspectiva de vida i poder sentir com a seus els interessos de la comunitat—. Guardini diu que el sacrifici i la cooperació adquireixen un caràcter objectiu per a cadascun dels individus, renunciant als seus pensaments per «plegarse a las intenciones de la Liturgia». Pregar, participar, disposar, obeir i romandre passarà a realitzar-se en comú.

Guardini vol superar les deficiències del pensament il·lustrat occidental i substituir l'existència humana com a individualitat per una vivència de comunitat. El creient és convidat a abandonar «sus propios raciocinios y meditaciones», «el mezquino círculo de sus intereses personales». Una sortida de l'egoisme és el gran repte que proposa, juntament amb una vivència autèntica dels ritus encara que no s'entengui el seu sentit profund i místic —«debido a la complejidad y riqueza de contenido mímico, plástico y piadoso de la Liturgia»—. Hi ha, doncs, la demanda d'una doble obertura —als altres i a l'Altre— que pressuposa abandonar la via únicament racional i també el tarannà subjectivista del moment.

Aquest paràgraf s'insereix plenament dins l'esperit del moviment litúrgic que està en els seus inicis. La complexitat que Guardini assenyala —entre racionalitat i misteri— era el problema que tractaven de formular altres teòlegs com Odo Casel o l'abat Ildefonso Herwegen del monestir benedictí de Maria-Laach. Aquest monestir —on a partir de 1920 ja se celebrava la missa de cara al poble— era el bressol intel·lectual del moviment litúrgic a Alemanya.

Casel desenvolupava teològicament una «teoria dels misteris» que reconciliava els cultes rituals de les «religions de misteris» (que entusiasmaven molta gent d'aquell temps) amb la presència de Crist als sagraments (o misteris), justificant així la importància ritual de la litúrgia.¹³

- 13 Vegeu «Teoría de los misterios (Dom Odo Casel)», dins Josep M. Rovira Belloso, *Los Sacramentos, símbolos del Espíritu*, Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 2001, p. 109-114.
- 14 Ildefonso Herwegen, «Iglesia y alma. La actitud ante el misterio del culto y su transformación en la edad media», *Cuardenos Phase*, núm. 79 (abril 1997), p. 17.
- 15 Walter Gropius, «La escena de la Bauhaus» (1923), extret de José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999, p. 197. Des de 1921 estava ja en funcionament el taller de teatre de la Bauhaus (aquell any canvia de director, substituint a Lothar Schreyer l'artista Oscar Schlemmer), mentre que el taller d'arquitectura nomenarà fins l'any 1927.
- 16 Vegeu E. Hochman, op. cit., p. 169-173.
- 17 Lothar Schreyer, «La obra de arte escénica» (1916), extret de José A. Sánchez, op. cit., p. 177.
- 18 L. Moholy-Nagy, «Teatro, circo, variedades» (1925), extret de José A. Sánchez, op. cit., p. 196.
- 19 Vegeu C. Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1992; F. Torres Monreal, *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000; i també els llibres d'aquests dramaturgs, des del pioner A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Saint-Amand, 2000 (v.o. 1938), fins a J. Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Siglo veintiuno editores, México DF, 1992 (v.o. 1968).

Herwegen reclamava un retorn a la vivència originària del misteri cristià, per fer front a «*la crisis religiosa de nuestro tiempo*». El misteri era així un element creador de comunitat: «*Por su referencia al Misterio, todo individuo sale automáticamente de su aislamiento, queda incorporado en un todo orgánico, conservando, sin embargo, su personalidad.*»¹⁴

Encara que posin l'accent en elements distints, tots els membres del moviment litúrgic cerquen les fonts del cristianisme, abandonant una pietat subjectiva (intel·lectual, afectiva o moral) per una vivència dels misteris; el que guanya és l'acció litúrgica (ritual, simbòlica i comunitària).

Els mots amb què estan formulats aquests principis ens recorden el teatre de la Bauhaus en la seva fase inicial, ple de ressonàncies de l'obra d'art total wagneriana.

El 1923 Gropius reformulava el seu plantejament de la Bauhaus i opinava sobre l'art escènic —que considerava proper a l'obra arquitectònica— dient: «*Como en la arquitectura, todos los miembros pierden su propio Yo en virtud de una común y más alta vitalidad de la obra total. De este modo se reúnen en la obra escénica una multiplicidad de problemas artísticos, cada cual supeditado a sus propias leyes, en una nueva mayor unidad.*»¹⁵ La unitat que postulava s'assemblava molt a una litúrgia (Johannes Itten crearà veritables litúrgies en les seves classes-culturals integrades en una línia mística mazdeista).¹⁶ Tanmateix, altres artistes s'expressaran en termes com fe, esperit, comunió, comunitat, participació o interioritat, sobretot en el «teatre total» de la Bauhaus.

Lothar Schreyer, primer director del taller de teatre de la Bauhaus el 1921, reivindicarà una experiència interior que sigui un culte. El nou teatre és comparat per ell a una nova església i l'escenari és vist com «*un espejo cósmico de la vida*». Schreyer reclamarà una espiritualitat essencial per a la creació d'una comunitat espiritual: «*El lugar del arte lugar de culto. El teatro actual carece de espi-*

ritu. Con el arte escénico, el reino del espíritu conquista el teatro.»¹⁷

També Lázlo Moholy-Nagy, el 1925, defensarà un «teatre de la totalitat» que s'apropi a les experiències més populars i instintives de les masses (com el circ i el teatre de varietats o de còmics). L'espai teatral haurà de ser coherent amb la nova unitat i acabar amb les separacions entre escenari i espectador (actiu i passiu): «*Debe surgir finalmente una actividad que no deje muda a la masa, que no la emocione sólo interiormente, sino que le permita incorporarse, participar y confluír con la acción de la escena en el más alto nivel de un éxtasis liberador.*»¹⁸ Oscar Schlemmer, el mateix any, a partir d'una concepció tecnicista i geomètrica, parlarà d'una necessària transformació de l'espectador per tal d'assolir una «correspondència espiritual».

Trobem, doncs, paral·lelismes entre l'acte litúrgic i l'experiència teatral; si més no perquè tots dos impliquen un col·lectiu humà que participa en unes accions dramatitzades, desenvolupades en un espai i temps finits (efimers) però eixamplables (que connecten amb altres dimensions interiors), que requereixen uns gestos expressius i una comunió en les vivències.

També el tema del sacrifici serà present a tot el «teatre sagrat», d'Artaud fins a Grotowski. Només que el sacrifici proposat per aquests dramaturgs és «profà», és una ascesi física i emocional de l'actor, que s'autoexigeix un esforç de perfeccionament i credibilitat. L'impacte en el públic (la «crueltat» d'Artaud) és un intent d'estimular la participació i implicació dels que hi assisteixen, en una comunió perceptual directa i viva.¹⁹ A la litúrgia, en canvi, no hi ha espectadors i, no obstant, es parla també d'una confluència (serena i activa) en l'acció.

La pràctica efectiva del conuiu implica, com explica Guardini, «*un engranaje completo y difícil del yo en el nosotros*». El teòleg és conscient que la seva demanda implica unes relacions humanes profundes



4. Jahr Oktober 1924 4. Heft
 Deßka Demiel / Romano Guardini • Gethsemani /
 Heinrich Dohmen • Mensch und Ding / Aus Coarctis
 Tod: Imaginäre Bildung • Ueber Ehrfurcht und
 fern, Symbol und Gedächtnis / Aus Coarctis: Wilhelm
 Meißner Wanderzettel • In Heiligtum: Deutscher
 hymnus / Paul Jöns • Deutscher hymnus / Ger-
 hard Heintz • Heilige Musik / Rudolf Del, Schol-
 denburg • Liturgische Musik / Otto Hofmann • Von
 Choralfügen / P. J. J. S. S. • Vom Rhyth-
 mus des lateinischen Kirchenliedes / Adolf Weismann
 Tanz • Heilige Dichtung aus dem alten Irland • Heilige
 Gestalt / Romano Guardini • Unsere Meinung zum
 Kulturtheater / Heinz Dohmann • Ueber Kunst
 Rudolf Schwarz • Hochheerzug

**Verlag Deutsches Quieckbornhaus
 Berg Rothenfels am Main (Mainfr.)**

Die Schildgenossen

Herausgeber

Josef Außem / Romano Guardini / Rudolf Schwarz

Maria / Ida Coudenhove, Wien. Lebendige Frei-
 heit / Romano Guardini. Das Erbe Rainer Maria
 Rilkes / Heinrich Bachmann. Georges Bernanos:
 Die Sonne Satans: Ein Roman, betrachtet von
 August H. Berning. Text: Madeleine Sömer /
 Vorbemerkung und Übersetzung von Romano
 Guardini. Aus der Zeit: Die Bedrohung der per-
 sonalen Freiheit / August H. Berning. Proleta-
 rier und Religion / Josef Emonds. Burg Rothen-
 fels / Rudolf Schwarz. Bücher und Bilder: Franz
 Herwig: Die Eingengten. F. J. Schneider.
 Der expressive Mensch und die Lyrik der Gegen-
 wart. Die keramischen Arbeiten von Theo Bög-
 ler. Aus Karl Neundörfers literarischer Werkstatt.

7. Jahr Mai 1927 3. Heft

Rudolf Schwarz portada de la revista *Die Schildgenossen*, nº4, 1924 (esquerra) i núm. 7, 1927 (dreta)

- 20 Vegeu Samuel Rouvillois, *Corps et Sagesse. Philosophie de la litur-
 gie*, Fayard, 1995, p. 100: «La liturgie apparaît comme le gest
 du corps communautaire correspondant à l'acte liturgique
 accompli par chaque personne, et intégré en lui par le geste de
 chacun. La liturgie est donc communautaire, alors que l'acte
 liturgique est personnel».
- 21 R. Guardini, «La comunidad litúrgica», loc. cit., p. 16-17.

per l'espiritualitat: «ahora el problema se complica mucho
 más, pues impone vivir la vida de los demás miembros
 místicos del Cuerpo de Cristo y vivirla como si fuese su
 propia vida». A la realitat objectiva del nosaltres se li
 afegeix la dimensió invisible anunciada ja al comença-
 ment —quan parlava d'un espai i temps més enllà de les
 mesures físiques, tema que ens recorda l'«habitar
 poètic» del seu amic Heidegger—. La crida és, per tant,
 complementàriament antropològica i teològica: una
 primera formulació d'una filosofia de la litúrgia, amb
 tantes ressonàncies humanes que ens recorda la poste-
 rior «teologia antropològica» de Ranher, propera a la
 subjectivitat de la gent.

El text avança com una espiral, tornant als mateixos temes amb una exigència creixent. Es demana que el «sentido de lo personalista» sigui substituït pel «sentido de lo social».

Amb una referència a les sectes —de les quals critica la uniformització i l'extremisme dels seus membres—, Guardini explica la necessitat d'una col·lectivitat com a «*fuera decisiva ajena a la Liturgia*» i que la vida litúrgica mai no exigeix «*el total abandono de la personalidad*».

Amb aquesta defensa de la personalitat se salva la importància de l'ésser humà com a membre comunitari però amb una personalitat intacta i independent. La unió litúrgica serà una «*unidad de dirección espiritual*» i una «*aspiración a un mismo fin común*». Per això podem dir que la litúrgia, a diferència del teatre, conté una presència divina que sobrepasa la humana: sent essencialment comunitària, s'alimenta de la relació personal amb Déu; expressant-se en gestos i en art, permet l'existència d'una comunitat en la mateixa fe.²⁰

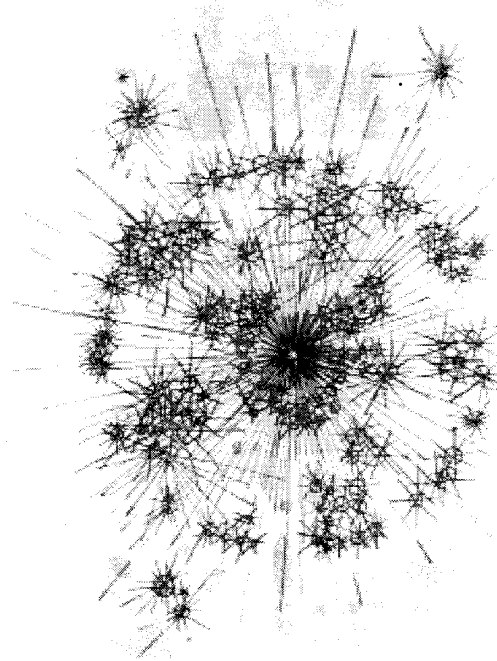
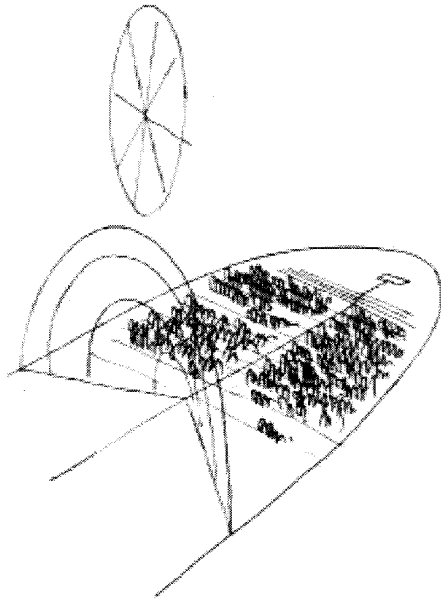
Conclou Guardini aquest capítol amb un reconeixement de la complexitat del tema exposat i amb una declaració de les múltiples i fràgils tensions de la litúrgia: mantenir l'autonomia i les «*convenientes distancias mutuas*» entre els individus (en oposició a les sectes); un esperit comunitari que respecti alhora la vida interior de cadascun dels seus membres i que «*garde rigurosamente la medida, la discreción, el tono y la compostura*» d'unes formes rituals i de convivència social. El corolari d'aquest capítol sobre la comunitat litúrgica és el següent:

La perfecta comunidad de la Liturgia consiste en la participación del mismo espíritu, de las mismas palabras y pensamientos; en que los corazones y los ojos sigan concordés la misma trayectoria hacia idéntico fin; [...] y que todos, en fin, se muevan y respiren al

*unísono dentro de la misma atmósfera de esa soberana y grandiosa unidad, que es Dios, Dueño y Señor de cuerpos y almas. Pero en sus relaciones recíprocas, los individuos que componen la comunidad, en cuanto seres individuales y autónomos, no invaden jamás sino más bien respetan sus respectivos dominios interiores.*²¹

Aquestes paraules són profundament visuals i esdevenen fàcilment imatges o principis organitzatius per a les esglésies. Han constituït, de fet, la inspiració per a l'arquitectura sacra de Rudolf Schwarz que, com Dominikus Böhm, s'incorpora al grup juvenil catòlic de formació espiritual i cultural que es reuneix amb Guardini a partir dels anys vint. A Schwarz, el 1928, se li encarrega transformar la barroca «sala dels cavallers» del castell de Rothenfels —lloc de reunió del seu grup *Quickborn*— en un espai per a la litúrgia i les reunions. Realitzant una sèrie d'especulacions al voltant de la flexibilitat espacial en aquesta sala-laboratori —que apareixeran en el seu llibre *La construcció de l'església* (1938)—, Schwarz assumeix un nou posicionament com a arquitecte modern: la recerca formal es basa ara en criteris de visió i moviment dels participants de la litúrgia. Les seves esglésies són la interpretació dels textos de Guardini —la concordància dels cors i dels ulls cap a un idèntic fi—, alhora que recuperen la simbologia cristiana de l'eix, de la porta o de l'altar. Hi ha un clar retorn als orígens del cristianisme i a les basíliques paleocristianes, en conjunció prolífica amb les formes nues de l'arquitectura moderna.

Guardini comentarà l'arquitectura de Schwarz, feta de plans i formes elementals: «*El vacío de volumen y superficie correctamente formalizado no es una mera negación de la figuración, sino su polo opuesto. Se comporta frente a ella igual que el silencio respecto a las palabras. Tan pronto como el hombre se abre al vacío, percibe en él una ausencia misteriosa*».²²



Rudolf Schwarz croquis para « Vom Bau der Kirche», 1938

- 22 R. Guardini, «Sobre la iglesia del Día del Corpus de Rudolf Schwarz» (1929), citat per P. Gil, op. cit., p. 110.
- 23 R. Guardini, «El talante simbólico de la liturgia», *Cuadernos Phase*, núm. 113 (2001), p. 52.
- 24 Mies van der Rohe, «Una capilla. Illinois Institute of Technology» (1953), dins Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, El Croquis, Madrid, 2000, p. 496-497.
- 25 Mies van der Rohe, «Rudolf Schwarz» (1963), dins F. Neumeyer, op. cit., p. 503.

Aquesta vinculació entre litúrgia i arquitectura es fa notar en un moment en què la gran majoria de les esglésies modernes s'assemblen a temples depurats simbòlicament però sense relació formal ni funcional amb l'assemblea litúrgica (i els seus requisits de flexibilitat). El diàleg entre Guardini i alguns arquitectes i artistes moderns va marcar una diferència.

Dirà Guardini el 1950: «*el vacío exactamente configurado de espacio y superficie no es una mera negación de la imagen, sino su contrapolo. Se relaciona con ella, como el silencio con la palabra. Cuando el hombre se abre a ese vacío, percibe en él una presencia misteriosa.*»²³

Sintonitzant amb l'art del seu temps, serà capaç de reconèixer l'absència d'imatges com una «imatge», o de relacionar el buit amb el silenci, i la nova materialitat exposada amb la veritat de la fe. A *L'essència del cristianisme* afirmarà l'ésser humà com a icona de Déu, una obra d'art dinàmica i mai acabada.

Els seus escrits sobre la senzillesa i nuesa de l'arquitectura moderna semblaven explicar una opció arquitectònica com la de Mies van der Rohe, i la simplicitat formal de la seva única església de 1949, la St. Savior Chapel. Dirà Mies: «*No hay nada espectacular en la capilla; pretendía ser sencilla; y de hecho es sencilla. Pero, a pesar de su sencillez no es primitiva, sino noble y en su pequeño tamaño radica su grandeza, en realidad, monumental.*»²⁴

També Mies van der Rohe es deixarà influir pel pensament de Guardini i per l'obra construïda i el llegat intel·lectual de Schwarz —especialment per les seves «*numerosas y bellas iglesias*» i la seva «*inequívoca profundidad de reflexión*»—.²⁵ Mies té també una admiració particular pel teòleg amb qui es reuneix i de qui llegeix llibres (que omple d'anotacions). La filosofia de Guardini és concreta i vitalista, nietzscheana en el desig de transformació espiritual i en la recerca d'una nova unitat experimentada críticament.

A Mies li interessa la simultaneïtat d'elements oposats que Guardini va començar a exposar ja des de *L'esperit de la litúrgia*: entre el desenvolupament personal i la subordinació al tot; entre la subjectivitat i l'objectivitat; entre la interioritat i la voluntat d'expressió. Mies reflexiona sobre aquestes consideracions de Guardini —molt particularment en el llibre *Cartes des del llac de Como* (1927)— i les aplica, en les seves conferències, a la situació de l'arquitectura actual i a l'escissió vital provocada per l'era tècnica. Tots dos volen dir un «sí» al temps modern, però lluitant per la construcció d'una veritable cultura integrada. També l'arquitectura de Mies desitja crear una transparència

ordenadora de l'espai, un espai modern i obert a l'esperit.

Guardini, per la seva banda, desenvoluparà un pensament pluridisciplinari i treballarà creativament les implicacions de la litúrgia amb l'antropologia, la sociologia, la filosofia i l'art modern. La fecunditat del seu pensament es pot trobar ja en aquesta obra prematura.

TRETS COMUNS A GIEDION I GUARDINI

Giedion i Guardini estan immersos en el seu temps. Els dos textos presentats pertanyen a un moment molt particular: són textos datats i situats a l'Alemanya que es desperta després del fracàs de la Primera Guerra Mundial. Una forta consciència del present els porta a utilitzar un to **messiànic**, l'«ara i aquí» com a oportunitat de canvi i salvació.

La crítica al «jo» esdevé una crítica al pensament il·lustrat: la racionalitat portada a l'extrem és l'origen de la individualitat moderna. La complexa tasca de tots dos serà un intent de conjugació d'una personalitat crítica (de la post-sospita) amb un esperit col·lectiu.

Hi ha un esperit comunitari que s'expressa mitjançant imatges: l'ona, la corba, la ciutat o la catedral, per a Giedion; el «cos místic de Crist» i els seus membres, per a Guardini. Les imatges pertanyen als contextos arquitectònic-urbanístic i teològic, respectivament. La incidència de la seva reflexió, però, vol escampar-se a una concepció integral de la societat i de l'Església.

Els dos autors evoquen un passat concret com a antídoto dels mals del present. Afirmant la innovació i la tradició, volen projectar un futur en continuïtat amb el passat i conscient de la situació controvertida del present: la difícil conjugació entre l'home i la tècnica (capaç de construir el progrés i també la guerra).

La reivindicació del gòtic o de l'antiguitat cristiana porta en si mateixa un reclam més fort: una vivència comunitària i un pensament simbòlic (en oposició a l'al·legòric). Hi ha, en els dos articles, una nova interpretació espiritual, com un renaixement nietzscheà: que en Giedion guanya un aspecte artístic (l'obra construïda és també una obra espiritual) i que en Guardini rep una concepció litúrgica (aquesta vivència comunitària és el fonament de l'Església).

En els dos articles es pot descobrir encara l'utopia de l'obra d'art total. És Nietzsche qui ressona i impulsa les avantguardes amb el seu crit destructor de tota moralitat del passat, anunciant una nova i alliberada «religió de l'esperit». Sense mirar les particularitats romàntiques de la primera aparició d'aquesta utopia a l'òpera de Wagner, és ara ben viva la voluntat d'unió i síntesi entre l'art i la vida, entre els ritus i la fe. I encara que Nietzsche sigui el gran crític de la religió, Guardini no s'està de comentar-lo i de treballar-lo a la seva càtedra a Berlin.

La Bauhaus, encara que no hagi sofert la influència directa de cap dels nostres autors, és un mirall importantíssim dels grans debats i tendències del moment — i, per tant, també de la posició intel·lectual de Giedion i Guardini—. Formada en un ambient expressionista i redemptor, la Bauhaus de Dessau s'apropa molt a un ideal de vida comunitària i espiritual. El seu teatre és una veritable obra d'art total, canviant de suports o llenguatges —més expressionistes, místics o constructivistes— però sempre trencant les distàncies entre els espectadors i els actors, l'art i la tècnica, l'esperit i el cos. Aquests són tanmateix els ideals del moviment litúrgic.

Finalment, cal eixamplar el temps i assenyalar les xarxes i influències dels dos autors. Giedion marcarà indubtablement la interpretació i recepció del moviment modern. Quan se'n va als Estats Units, el 1938, explicarà l'art i l'arquitectura modernes a una societat molt diferent de l'europea, sense història però molt més familiaritzada amb la tècnica. El gran filòsof que li ensenya el mètode de fer història és Benjamin: una història que, al contrari del que moltes avantguardes volien fer creure, no presentava cap ruptura radical amb el passat. L'historiador Giedion no es va col·locar «sobre el pedestal de la història» sinó en el seu temps concret, rescatant il·luminacions, analitzant les societats i proposant una vida harmònica i millor.

També Guardini va trencar amb l'anacronisme de l'Església catòlica, atrevint-se a analitzar fins i tot Nietzsche, Dostoyevski o d'altres autors normalment apartats de l'àmbit teològic. Va poder, tanmateix, endinsar-se en temes arquitectònics i artístics amb una mirada oberta: en lloc de negar l'estètica moderna, l'abstracció o la buidor espacial, Guardini va relacionar-la amb la necessària depuració simbòlica i figurativa de l'era tècnica. Nietzsche li va donar la inspiració, profetitzant un vitalisme que Guardini aplicarà a la litúrgia i a l'Església en general.

Podem concloure que, l'any 1918, la coincidència d'aquests dos articles no és casual: tots els àmbits de la cultura necessitaven regenerar-se espiritualment i enfrontar-se als nous i perillosos temps moderns.



Dizengoff circle, Tel-Aviv, 1935. Architect: Genia Averbuch