

UNA CHABOLA NO ES UNA CASA

Un texto de Juan Antonio Álvarez Reyes

Hace ya algunos años, Ángel González escribió un ensayo (1) donde afirmaba que un piso no es una casa. Si estuviéramos de acuerdo con él, con su idea de habitar, seguramente no podríamos extender del todo dicha afirmación a que una chabola lo sería menos: “una idea de casa no es todavía una casa; pero más vale tener alguna, por pobre desaseada y desvencijada que sea, que avenirse a la ideología, o falsa idea de lo continuo, según la cual un piso es como una casa, y habitar, como tenerlo todo cogido y bien cogido”. Ciertamente, una chabola estaría más relacionada con la idea de casa que con la de piso, sobre todo por una precariedad cercana a la idea de cabaña primitiva. Joseph Rykwert (2), anotó que “generalmente se sostiene que la primera habitación del hombre fue un conjunto de apoyos provisionales colocados contra alguna superficie rocosa que los primeros hombres ingeniaron para protegerse contra las inclemencias del tiempo y sus diversos enemigos”.

Esta idea de la cabaña primitiva está claramente emparentada con la propia realidad de la chabola actual: precariedad, provisionalidad, fragilidad... para hacer frente a la hostilidad del medio.

La rusticidad y ciertas vueltas a los orígenes, han estado, como demuestra Rykwert, a lo largo de la historia de la arquitectura y, en particular, en la construcción de casas, de ahí la importancia de la arqueología de la cabaña primigenia. Un buen ejemplo de estos retornos sería la casa Sommerfeld, diseñada por Walter Gropius y Adolf Mayer, que contaron con la colaboración de Josef Albers (vidrios de colores) y Marcel Breuer (mobiliario), entre otros, como primer edificio colectivo de la Bauhaus que ejemplificaría el slogan final de su manifiesto: “Juntos concebiremos y crearemos el nuevo edificio que abarcará arquitectura y escultura y pintura en una unidad”.

Y realmente lo hicieron, como también en estos momentos lo hace Jesús Palomino en su serie de chabolas de colores, en las que evidentemente está ahí la arquitectura como arquetipo, la escultura como representación del espacio artístico (galerístico o museístico) y la pintura expandida como campo de color. Los críticos Mariano Navarro y Pablo Llorca (3) han desarrollado la idea de que lo fundamental en Palomino es el tercero de estos aspectos, el pictórico. Seguramente no les falte razón, pero no convendría desdeñar esa unidad de las artes aludida (arquitectura, escultura y pintura), aunque sin el componente visionario y utópico de la Bauhaus, propio de una época descreída o postmoderna como la actual. Convendría precisar aún más en relación con lo dominante en estos trabajos de Palomino y adelantar ya la idea a resaltar: frente a lo pictórico habría que hablar más de lo decorativo en su trabajo, algo que esta exposición, al combinar fotografías de su primera chabola en Poble Nou con dibujos/collages, lo demuestra claramente. El propio artista ha resaltado (4) que siempre y de forma paralela a sus esculturas ha realizado collages con papeles de colores con diversos motivos, especialmente paisaje, plantas y juegos geométricos, y que estos “conjuntamente con las esculturas funcionan muy bien y hacían entender mejor las obras expuestas”. Por otra parte, Luis Francisco Pérez (5) ha resaltado la peculiar belleza de estos collages que poseen “la misma cualidad que la pintura utilizada en las casas” que viene realizando desde 1998. Es decir, en la equiparación entre el color vibrante que aplica a sus construcciones y los collages hay un claro nexo que se situaría

en la importancia que se le da al ornamento, dentro de una tradición que sólo puede ser formalista. En el primer libro de Aloïs Riegl, *Problemas de estilo* (6) subtítulo *Fundamentos para una Historia de la ornamentación*, el historiador hace un repaso de la evolución de ciertos motivos vegetales en distintos momentos históricos relacionados con diferentes estilos, resaltando que a cada estilo le corresponde una forma como consecuencia de una voluntad. No conviene aquí olvidar que la ornamentación (lo vegetal es otra coincidencia más) antigua formaba parte de un programa que integra arquitectura con escultura (también pintura en ocasiones) y que lo decorativo ahora podría ser asimilado tanto al uso del color que hace Palomino en sus chabolas, como a los motivos vegetales y geométricos de sus collages. En esa voluntad de buscar un nuevo edificio que aunara la trinidad de la artes (como se recogía en el manifiesto de la Bauhaus), convendría sustituir aquí uno de sus miembros: arquitectura sí, escultura también, pero habría que cambiar (o entender) pintura por ornamento.

Ese carácter ornamental de lo pictórico en Palomino no sería otra cosa que una voluntad de forma artística fruto del estilo de nuestra época. Esta exposición, de manera bastante natural, lo pone de manifiesto al combinar, por decirlo de algún modo, documento (7) con ensayo o juego, resaltando el valor del ornamento o, si lo preferimos, de lo decorativo en el arte actual. El mismo Palomino ha hablado del uso del color en sus construcciones como elemento ordenador de los espacios y la llamada de atención hacia lo pintado; aunque va más allá al intentar darle contenido social. De ahí también la importancia, una vez vista la forma, de su significado, de la casa como alegoría de la vida y de lo humano, al mismo tiempo que la necesidad de decorarla, de amueblarla. En torno a la casa, a su descripción minuciosa (como trasunto del discurrir de la vida y de su modelación), Mario Praz narró (8), habitación tras habitación, la construcción (decoración) de su vivienda como manera de contar lo vivido. Hay sin embargo, paradojas, como se observa en las fotografías de la intervención en Poble Nou, sobre un solar, apoyada la infravivienda sobre la mediana de un edificio desvencijado.

Paradojas que intentan eludir lo personal para adentrarse en terrenos de otros. Según la definición de Marc Augé (9) de los no lugares, un solar vacío transita entre el pasado y el futuro, mientras su presente es un espacio de transición preparado para ser otro. Ahí, al fondo, la caseta verde y amarilla extraña profundamente en ese no lugar precisamente por lo ornamental, por el color: no es una extrapolación de lo real a lo artístico, sino al revés.

No conviene aquí olvidar, en ese empleo del ornamento (tan denostado hoy, pero tan utilizado a lo largo de la historia) algunos otros ejemplos actuales, como las que realiza Marjetica Potrc en la mayoría de sus trabajos, muy relacionados en buena parte con lo que hace Palomino o el caso concreto de “Dammi i colori” de Anri Sala.

En este último, el color transforma una ciudad albanesa de la mano de un alcalde artista (10): es el arte, o alguna de sus aplicaciones como las posibilidades del color, de lo decorativo o del ornamento, el que trastoca lo real al intervenir en él. Los comunales (11) situados en calles necesitadas de una intervención urgente han sido modificados únicamente con una mano de pintura. Como ha afirmado Palomino: “¡A veces los pobres sólo tienen el color para resistir!”. (12)

Si un piso no es una casa, un apartamento comunal lo es menos, de la misma manera que tampoco lo es una chabola, pese a la reminiscencia de la cabaña primitiva, de la casa de Adán en el Paraíso.

Juan Antonio Álvarez Reyes
2004

NOTAS:

- (1) Ángel González: "Donde se asegura que un piso no es una casa", en el catálogo de la exposición *La casa: su idea*. Comunidad de Madrid, 1997. Reimpreso en *El Resto*. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- (2) Joseph Rykwert: *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona, Gustavo Gili. 1974.
- (3) Mariano Navarro: "Palomino y la casa de los pobres". En el Cultural de El Mundo. 14/20-3-2001.
- (4) Ver texto en el cat. *Jesús Palomino: Casas, vallas publicitarias y túneles*. Sevilla, Caja San Fernando, 2003.
- (5) Luis Francisco Pérez: "Jesús Palomino". Revista Lápiz, nº 148. Diciembre 1998.
- (6) Publicado en 1893. Edición castellana en Gustavo Gili, Barcelona 1980.
- (7) Ver *Conversación con Francisco del Río* en el cat. Citado de Caja San Fernando 2003: "Como las construcciones tienen un periodo de vida limitado es importante fotografiarlas para que quede un documento".
- (8) Mario Praz: *La casa de la vida*. Random House Mondadori. Barcelona 2004.
- (9) Marc Augé: *Los no lugares*. Gedisa. Barcelona, 2001. "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar". (pág. 83)
- (10) Anri Sala: *Dammi i colori*. DVD, color, 15' 24", 2003. Ver: Postverité. Murcia, Centro Párraga, 2003.
- (11) Susan Buck-Mors: *Mundo soñado y catástrofe. (La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste)*. Antonio Machado Libros. (La Balsa de la Medusa) Madrid, 2004. "El apartamento comunal surgió durante los años veinte como una respuesta pragmática a las necesidades de vivienda. Aunque a todos los ciudadanos soviéticos se les tenía que garantizar un lugar para vivir, dado que existían edificios prerrevolucionarios, la cuestión era cómo adjudicarlos. La ley proporcionaba un criterio formal, según el cual los individuos tenían que recibir un mínimo de diez metros cuadrados, para las familias un mínimo de trece".
- (12) Ver en la conversación citada con Francisco del Río.