

La arquitectura y su crítica

Por Alberto DALLAL

Durante muchos años la crítica ha reflejado el fenómeno que se conoce como "crisis de la arquitectura moderna". El problema, después de varias décadas de polémica inútil, ha dado por resultado la ausencia del material teórico que, en parte, disipe las dudas y confusiones a las que se han llegado con respecto a la verdadera naturaleza y a la auténtica capacidad de expresión de la arquitectura de nuestro tiempo. Naturalmente, no es lícito hacer que la responsabilidad de esta falla recaiga sólo en la crítica. La arquitectura es un arte cuyas formas de expresión pueden y deben enriquecerse día a día por medio de la asimilación combinada y constante de nuevos procedimientos constructivos y nuevos conceptos que se refieren tanto a la vida del hombre como a las tendencias estéticas de la época. Sin embargo, se ha dejado en manos del creador la doble tarea de realizar las obras y de establecer los juicios teóricos relativos a ellas, hecho inusitado y negativo si se considera que, ante la incontrolable explosión de los "ismos", el crítico no creador se ha limitado a repetir algunas frases-clave con respecto a obras e ideas notables o significativas. Algunas palabras como "funcionalismo", "nuevo academismo" o "arquitectura internacional" han pasado a formar parte de la terminología teórica sin que nadie, hasta ahora, pueda justificar con plenitud de qué manera abandonaron su categoría de vocabulario de reseña. Asimismo, en algunos casos, sin el examen del desarrollo general de las artes durante los últimos cien años, se ha subyugado la influencia de obras arquitectónicas de importancia local o efímera. En estas circunstancias, la crítica no ha hecho ningún esfuerzo por aclarar la situación; por el contrario, ante la aparición simultánea de innumerables tendencias, ha querido convertir cada una de las obras arquitectónicas en un hallazgo trascendental, en la respuesta acertada al problema de la crisis, alejándose cada vez más de toda posibilidad de orden aclaratorio y de toda síntesis teórica.

Cuando se trata de establecer un límite preciso entre la producción arquitectónica del pasado y las tendencias teóricas y prácticas que dieron por resultado la aparición de una nueva arquitectura, continuamente se plantean dos dudas fundamentales. La primera se refiere a las causas del surgimiento de esta nueva arquitectura y la segunda tiene relación con la fecha (cuya exactitud sería simbólica) o con la época desde la cual ya es posible hablar de su existencia. Ninguna de estas cuestiones suscita problemas ontológicos. Nadie puede dudar ya de un afán renovador en la creación arquitectónica contemporánea, fuerza que hasta nuestros días parece no haber encontrado aún su cauce propicio. La mirada más superficial a las construcciones que están a nuestro alrededor nos ofrece pruebas concluyentes, innegables de esa nueva manera de construir la morada del hombre, manera que posee cualidades y características, formas, técnicas y conceptos que le son propios y que la distinguen de lo que antes se hacía en arquitectura, aunque estas expresiones no se definan claramente como una tendencia, un estilo. Por otra parte, si vivimos en una ciudad más o menos antigua, más o menos grande, ciertamente tenemos la oportunidad de comparar los edificios "modernos" con las construcciones que, con toda evidencia, podemos situar dentro de los marcos de una arquitectura "anterior a la nuestra".

Por mucho tiempo se creyó, con renovados bríos, que la arquitectura podía permanecer al margen de los idearios estéticos que aparecen, logran vigencia y desaparecen a lo largo de la historia. Al arquitecto sólo se le otorgaba categoría de artista si su obra llegaba a trascender más allá de los límites de su país y de su época o, en el último de los casos, si las fuentes a las que obedecía su ingenio se identificaban con las corrientes que establecían otros aspectos del arte (pintura, escultura, etcétera). Como es natural, los genios del clasicismo griego y romano y los grandes arquitectos y artistas del Renacimiento permanecieron alejados de este singular desprecio, no así los anónimos constructores de las iglesias románicas y góticas, de las fortalezas, palacios y ciudades medievales, construcciones que surgían gracias al trabajo colectivo; en el mismo caso se hallan algunos constructores no faltos de originalidad y talento, cuyos nombres sólo a últimas fechas comienzan a salir de la oscuridad. ¿A qué se debe esta falta de gloria o de reconocimiento? En primer lugar, a la esencia misma de la creación arquitectónica. Desde su aparición sobre la faz de la tierra,

el hombre sintió la necesidad de construirse una morada, un resguardo, y sólo después de haber desarrollado su cultura, su capacidad creativa y la técnica de los procedimientos constructivos, pudo impregnar de habilidad artística aquella función primordial y útil que las mismas circunstancias naturales lo obligaban a llevar a cabo. A pesar del alto grado de civilización alcanzado por el hombre, no ha desaparecido el criterio de que, por constituir una necesidad, un ejercicio ineludible, en la construcción de la morada del hombre no interviene la habilidad artística consciente y plena y de que, por tal razón, las actividades del arquitecto carecen de importancia artística.

En segundo término, este mismo criterio se ha reflejado en la actitud de las personas que tienen o han tenido bajo su responsabilidad la organización y la planificación del proceso constructivo de edificios y ciudades. No es sino hasta muy recientemente, debido a la especialización, que se ha reconocido al arquitecto como artista o profesionista autónomo, poseedor de un oficio de técnicas propias y poseedor, asimismo, de tradiciones que sólo a él pertenecen y que ningún representante de otras ramas del arte tiene derecho a disputarle. Esto significa que la arquitectura ha logrado, a través de años y siglos de desarrollo técnico, preparar a sus propios creadores, artistas en el más amplio sentido de la palabra y con la significación moderna del término. Por tanto, resulta absurda la posición general de la crítica al negar el sitio preponderante que merecen los creadores autónomos de la arquitectura, aquellos artistas que, sin adherirse a las corrientes estéticas de la época, realizaron una obra original, no pretenciosa. Asimismo, ¿cómo no llegar a la conclusión de que existe una crisis si se espera, ilógica y desesperadamente, que cada arquitecto sea el renovador de toda la arquitectura actual?

Es preciso observar, sin embargo, que la independencia de la arquitectura como arte no implica la alteración de su naturaleza esencial, o sea del conjunto de cualidades que la hacen aparecer en la realidad como arquitectura y no como otro tipo de arte. A pesar de los valores que recientemente ha adquirido la crítica y la teoría del arte, a pesar de cierta ampliación de funciones que ha hecho posible el surgimiento de la arquitectura monumental y del diseño urbano y a pesar de nuevas necesidades que los grupos humanos tienen obligación de satisfacer, la arquitectura no ha podido romper (y estamos convencidos de que jamás podrá hacerlo) sus vínculos con los procedimientos exclusivamente técnicos, ni con los logros y descubrimientos de la ciencia, vínculos que, por otra parte, hacen que la arquitectura se defina como "arte impuro" y que son más estrechos e importantes que los que guardan otras artes con la ciencia. Es decir, las fallas y lagunas técnicas y científicas que en el ámbito de otras artes (pintura, música, etcétera) pueden ser suplidas por la fantasía o la sensibilidad, en el plano de la arquitectura no sólo pueden llegar a constituir carencias fundamentales, sino ausencias que no permiten siquiera la aparición objetiva de la obra, su nacimiento real. Son estas características de la obra arquitectónica (integración técnico-científica-artística) las que han situado al arquitecto en un punto intermedio entre el lugar que ocupa el artista creador y el técnico especializado. Sin embargo, este tipo de selección no corresponde a las labores desempeñadas por el arquitecto. Si hemos de prestar atención a la misma cantidad de elementos artísticos y científicos que intervienen en la actividad arquitectónica, el arquitecto quedaría situado en la misma posición que el artesano, cuestión que Gropius y su Bauhaus supieron resolver con todo acierto al probar la existencia de un creador (el arquitecto o diseñador) que, guardando una actitud artesanal ante la obra, tiene bajo su servicio una herramienta perfeccionada: la máquina. La definición, en esta forma, vendría a ser más adecuada. Expresaría, sin temor a caer en contradicciones, los objetivos que persiguen obras como la de Henri Labrouste (Biblioteca de Santa Genoveva, París, 1843-1850) o la de Félix Candela (numerosos edificios en la ciudad de México), cuyos medios de expresión están ligados estrechamente a la técnica constructiva.

Aún hablando en términos de la más simple definición de arquitectura, es obvio que la transformación de la arquitectura antigua en arquitectura moderna no implica cambios de tipo exclusivamente cronológico, sino también cambios de tipo so-

cial íntimamente relacionados con la trascendental "finalidad práctica", razón de ser de la arquitectura. Las fábricas, las estaciones, los rascacielos y los hangares substituyen a los palacios, las fortalezas y las catedrales (para mencionar solamente edificios monumentales). La representación y la expresión artística no quedan anuladas, sino que adquieren un nuevo valor formal que equivale a la realización, al través de medios que le son propios, de una serie de conceptos e ideales estéticos particulares, de la misma manera que una gran novela contemporánea no tiene por qué negar las cualidades de las más significativas novelas del pasado para habilitar su grandeza.

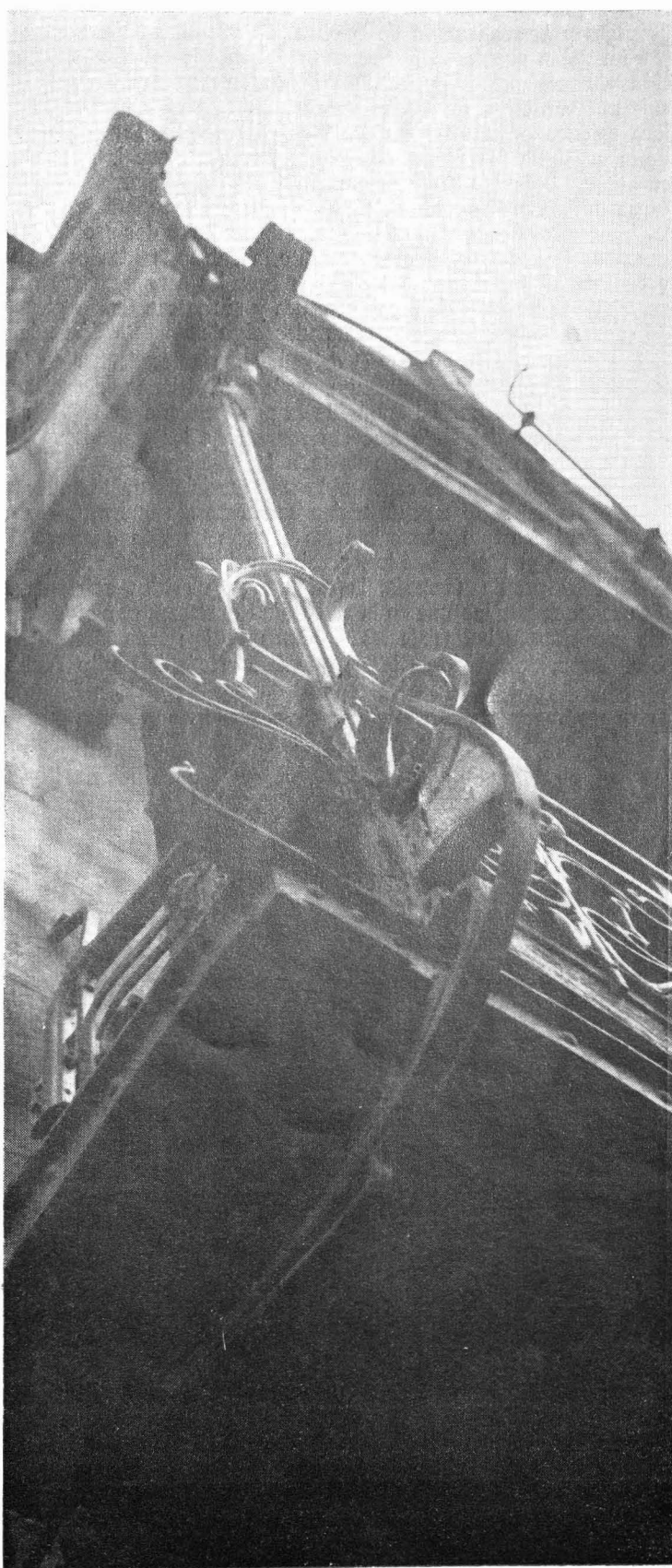
La aparición de la arquitectura moderna no puede substraerse de la descripción de los hechos fundamentales que la suscitaron, así como tampoco podemos explicar su surgimiento sólo con enumerar las ideas y los conceptos más en boga durante la época. Es decir, como todos los fenómenos históricos, la arquitectura moderna participa de esa interrelación de hechos objetivos y subjetivos que explican, en toda su complejidad, el origen de las transformaciones históricas. La arquitectura moderna aparece, durante la segunda mitad del siglo XIX, al conjugarse una serie de circunstancias reales y un conjunto de circunstancias "intelectuales" o teóricas. Es en esta época cuando se comienzan a aplicar los nuevos materiales —hierro, cristal, cemento, aluminio— en la construcción de los edificios. Asimismo, durante estos años se busca aplicar nuevos procedimientos técnicos que culminan en experimentos posteriores y que sintetizan las búsquedas de investigadores anteriores. Sin embargo, estos dos factores no hubieran bastado para hacer que la arquitectura cambiara su tendencia. Es necesario mencionar el aspecto social, o sea, las transformaciones que se llevaban a cabo en las relaciones económicas y en la organización de los grupos humanos. La política mundial, en este sentido, puede constituir un signo revelador. Los problemas que se suscitan entre dos países ya no mantienen un desarrollo exclusivamente local, sino que, como transitando a través de un cable eléctrico, las desavenencias adquieren nivel internacional. En la misma forma, las ideas estéticas y las búsquedas teóricas no permanecen dentro de los límites específicos de una intelectualidad o *élite* determinadas, sino que se expanden hasta abarcar los medios culturales más representativos de la época. No sólo los estilos artísticos entran en crisis; el mismo fenómeno se deja sentir en los procedimientos de la crítica artística y de las formas usadas por la misma.

Salir de los límites que le impone la crítica de la época parece ser una tendencia espontánea y constante de la creación artística. Muchos han creído hallar las causas de esta propensión a la inconformidad en la naturaleza misma de la especie humana, al observar que de manera sistemática, tras el auge de un género o de un estilo, florece un nuevo movimiento que equivale, en uno o varios aspectos, a la superación y a la negación del anterior. Sin embargo, el surgimiento de la obra de los artistas inconformes, a los que se les acaba por reconocer el mérito de ser renovadores cuando la calidad de sus producciones lo exige, no puede ser analizado y considerado en la misma forma en la que se reconoce, por ejemplo, el desenvolvimiento de los cambios económico-sociales, fenómenos cuyo transcurrir a lo largo de la historia deja huellas enormes, inborrables, que a la larga permiten descubrir, facilitando las tareas de la investigación y la crítica modernas, no sólo causas, sino también efectos y leyes. Por el contrario, el arte implica, por la esencia misma de su ejercicio, la fantasía; en su devenir, las predicciones sobre la aparición y el desarrollo de las obras de arte no pueden establecerse sin exponerlas al azar y a lo imprevisible y, asimismo, las causas de su origen pueden localizarse a veces en hechos fortuitos, casuales, intrascendentes o bien en los frutos de una o varias mentes fantasiosas que se atreven a oponerse a lo que ya antes había sido establecido en el plano del arte. Siempre ha sido más fácil descubrir el pasado que predecir el futuro. La inconformidad en el arte es una actitud que lleva en sí una imprecisa reproducción de elementos subjetivos que, aun proviniendo de una realidad localizable por la ciencia, constituyen una revelación y no un orden determinable, un "motor" para la sensibilidad y no una norma para establecer criterios definitivos.

El crítico dispone de una serie de elementos racionales que el artista manipula sólo como materia prima, como punto de partida de sus creaciones particulares o, en infinidad de casos, como "orden establecido" o *status quo* al que se opone su obra. Lo anterior explica por qué los razonamientos del artista se desplazan en sentido contrario al de los críticos y por qué la

crítica viene a ser una especie de fuente de conspiraciones artísticas.

Existe, sin embargo, un aspecto de la crítica de la arquitectura que revela características únicas, particulares, características que sólo podemos hallar en este arte y no en otros. Si la crítica de las artes plásticas requiere que los estilos y las tendencias, así como las escuelas e "ismos" que resultan de ellos, logren una situación estable que provenga del desarrollo más o menos profundo de sus técnicas y de la madurez relativa de sus formas tras la repetición, la crítica de la obra arquitectónica, su asimilación por el público y el resultado de sus conclusiones se llevan a cabo casi simultáneamente y el punto de partida de esta crítica está constituido por el uso que la gente comienza a hacer de los edificios. En la cotidiana identificación con los espacios y sus límites, los habitantes de las construcciones se preparan para conformar un criterio con respecto a ese arte impuro que es la arquitectura y cuya impureza se liga estrechamente al



"cotidiana identificación con los espacios"

mal interpretado y en ocasiones mal intencionado concepto de "función".

La crítica de la obra arquitectónica se origina, pues, en el mismo *modus vivendi* de sus moradores, en la aptitud de los espacios, que el arquitecto ha limitado, para contener las funciones de los habitantes y, justo es decirlo, en el acervo o *background* cultural que posean dichos habitantes. Ya desde la elaboración del programa arquitectónico pueden aparecer las fallas que en la obra realizada suscitarán las reacciones desfavorables y las protestas del público; dicho programa constituye una verdadera síntesis de investigación, un auténtico análisis científico de las necesidades por satisfacer. La crítica procede a establecer sus juicios de valor (tomando en cuenta la similitud y la analogía que pueden existir entre diferentes programas arquitectónicos) desde el instante mismo en que por vez primera se abren las puertas de la construcción ya realizada. Por otra parte, la obra arquitectónica, además de estar obligada a contener los elementos materiales que satisfagan esas funciones, tiene como objetivo manifestar elementos de tipo espiritual que, por ningún motivo, pueden pasar desapercibidos para el arquitecto en el proyecto y la realización de la obra. El arquitecto tiene siempre un doble problema por resolver: el que le plantea la función y aquel que se refiere, partiendo del interior, a la vida cultural, subjetiva de los habitantes, reflejado ya sea en una idea estética o en un ideal de la representación. La paradoja de la consigna "la forma sigue a la función", que la obra de su autor Louis H. Sullivan curiosa y afortunadamente es incapaz de comprobar, radica en su obviedad y se manifiesta en las interrelaciones, constantes e ineludibles, de los dos problemas que hemos mencionado anteriormente, a saber, la idea estética y la función. La mayor parte de las grandes construcciones, a través de la historia de la arquitectura y sin la conciencia plena de sus creadores, han sido realizadas siguiendo esta fórmula.

Así pues, para investigar el origen y los antecedentes de lo que hemos llamado "arquitectura moderna", debemos erradicar el punto de vista parcial que mide la producción arquitectónica de buena parte del siglo XIX con respecto a los conceptos del "funcionalismo". A lo largo de toda la historia de la civilización, la arquitectura ha constituido un ejercicio inevitable. Los arquitectos del siglo XIX no tenían más remedio que satisfacer las necesidades que planteaban las formas de vida de aquella época y, en el plano estético, manipular los elementos que les dictaba su propia fantasía, la cultura y la crítica existentes. Las razones por las que en la actualidad destacan, por ejemplo, los proyectos urbanos de los utopistas (sobre todo el de Robert Owen, concebido en 1816) o la *Casa Roja* de Philip Webb

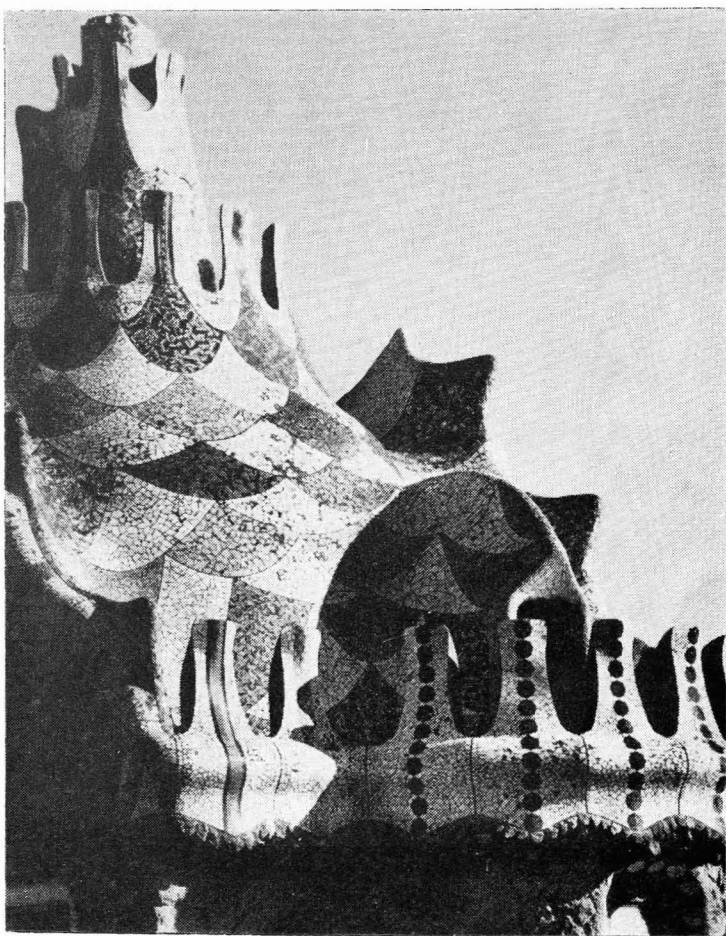
(que combatía, siguiendo las ideas de William Morris, los resultados de la desorganización industrial y filosófica), son razones de tipo teórico, es decir, son las conclusiones a que ha llegado la investigación de los movimientos arquitectónicos y urbanísticos de la época. Para reconocer los méritos de estas obras se ha aplicado un criterio selectivo, han sido consideradas no sólo las obras mismas, sino también las actitudes de sus realizadores.

Es natural que en la crítica recayera la tarea de plantear la crisis "estilística" que ya existía a mediados del siglo XIX. Si bien muchos renovadores de la arquitectura no tuvieron en cuenta la aparición y difusión de nuevas ideas estéticas y se dieron a la tarea de experimentar y desarrollar *motu proprio* nuevos procedimientos técnicos, gran cantidad de las obras, como el *Crystal Palace* de Joseph Paxton (1852-1854), los *Halles des Machines* de Contamin y Dutert (1889) o la famosa torre Eiffel, significaron actitudes que, de manera implícita, se oponían a lo que hasta aquellos años se había logrado en arquitectura. Posteriormente sobrevendrá la inconformidad de manera más clara y definitiva: cuando las nuevas tendencias de la pintura expresen las búsquedas del *Salón des Indépendants*, del constructivismo ruso, del futurismo y de fenómenos tan importantes como el expresionismo, el purismo y el neoplasticismo, movimientos que no se limitarían a proyectar su influencia sólo en la pintura y la arquitectura, sino que penetrarían en los terrenos de la literatura, la música, la tipografía, la fotografía y el cinematógrafo. Las aportaciones técnicas, naturalmente, ampliarían el panorama de las posibles soluciones al problema de la función, pero llevarían el germen de formas estéticas que estuvieran más de acuerdo con la mentalidad organizada del hombre del nuevo siglo.

Aún antes de que consciente y sistemáticamente pudieran apreciarse los resultados de cada movimiento o tendencia, cambian ya las formas pictóricas y arquitectónicas; objetos y utensilios tan cerca de las costumbres cotidianas como sillas, camas, mesas y escritorios, simplificaban sus líneas y tendían a representar más auténticamente los servicios a los que estaban destinados. Así pues, no es extraño que se llevaran a cabo transformaciones en todos los medios con los que tradicionalmente había contado la expresión artística. En conceptos tales como "utilidad", "gusto", "preferencia", "valor económico", etcétera, también se dejó sentir la influencia de propósitos originales y de objetivos renovadores. La arquitectura, por las mismas razones (y aunque el encauzamiento de sus nuevas tendencias requiriera de cierto tiempo para establecer sus límites y sus consecuencias), también habría de asimilar la riqueza de las aportaciones, por lo que se hace necesario ubicar, con la mayor exactitud posible, el proceso de transformación que se operó en ella.

Hay movimientos que, sin formar una corriente definida, expresan los albores de un cambio de conceptos en la producción artística. Son, a la manera de los prólogos, presagios de lo que ha de venir y en ocasiones, aún sin poder deducir de ellos las características de corrientes posteriores más importantes, pueden ser analizadas las causas de su aparición para contemplar con claridad el panorama artístico de una época, para percibir las inquietudes que comienzan a tener influencia sobre la producción artística de un ambiente. Tal es el caso del movimiento conocido con el nombre de *Arts and Crafts*.

Algunos críticos han creído hallar en este movimiento una corriente estética poseedora de cualidades, obras e ideólogos particulares. Sin embargo, el papel desempeñado por el *Arts and Crafts* ha sufrido exageraciones y reconocimientos equivocados. Su influencia sobre lo que hoy llamamos arquitectura moderna es mínima. El malentendido parece tener su origen en una similitud de opiniones entre William Morris, creador de la "Arts and Crafts Exhibition Society" (1888), y Frank Lloyd Wright. En realidad es la trascendencia de la obra de este último la que confiere a la analogía el título de concepto definitivo. Escribía William Morris: "Debemos conocer a fondo la arquitectura gótica, entender qué ha sido y qué es: una magnífica manifestación del espíritu orgánico. Siguiendo esta tradición se afirma un principio estructural que desarrolla sus formas dentro del espíritu de la más estricta verdad, de acuerdo con las proyecciones del uso, del material y la técnica constructiva." Por su parte, Frank Lloyd Wright afirmaba en 1910 (prefacio a la edición Wasmuth): "En el arte y en la arquitectura de la vida moderna es necesario un renacimiento del espíritu gótico. Hallar el espíritu gótico significa algo muy distinto que usar las formas de la arquitectura gótica. Yo llamo a este espíritu, por el carácter orgánico de su forma, *espíritu gótico*, y porque ha sido realizado en esa arquitectura mejor que en cualquier otra. Por



"un ejercicio inevitable"

ello creo que mis edificios han sido en su mayor parte concebidos y llevados a cabo dentro del espíritu gótico..."

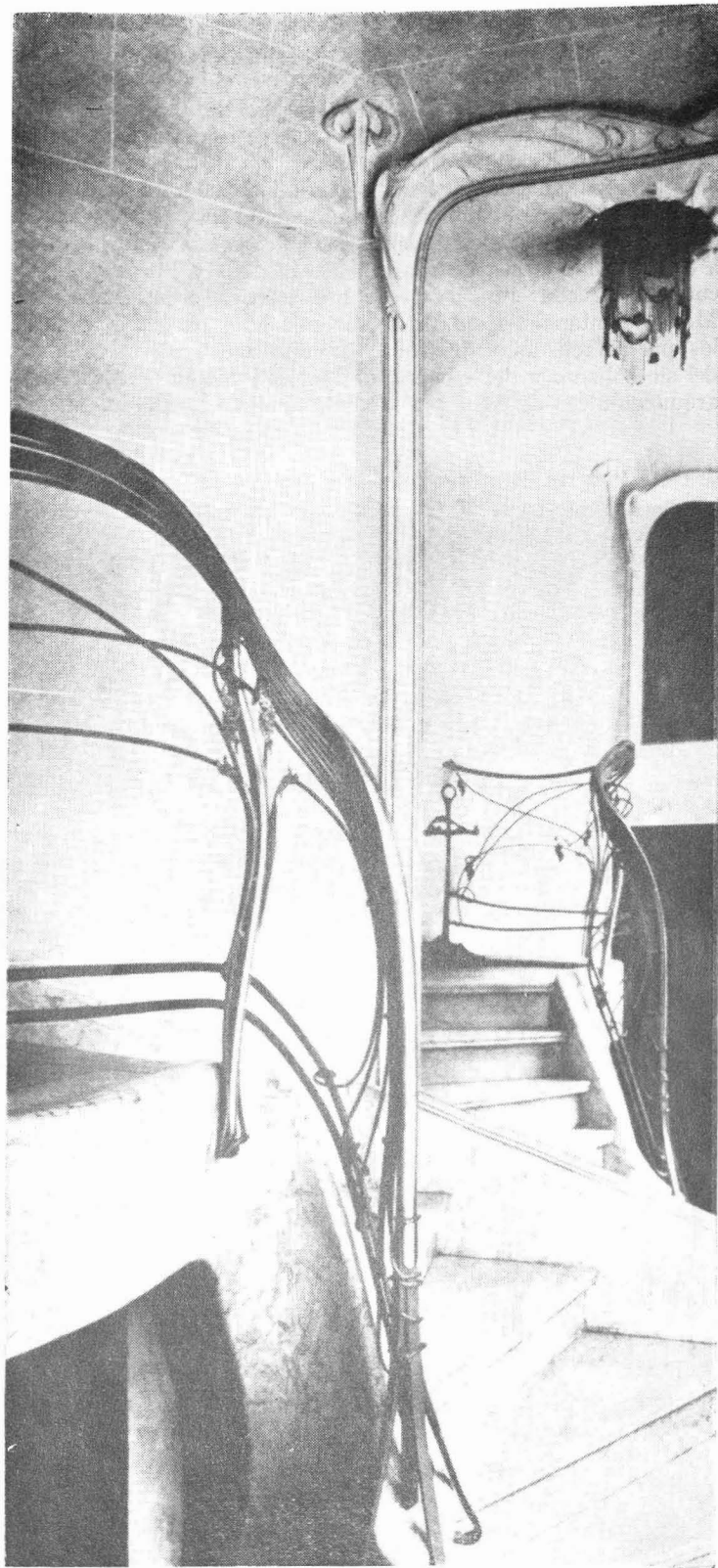
La proclama de Morris estaba muy lejos de las ideas emitidas por Frank Lloyd Wright. Mientras que el primero se preocupaba por una acción colectiva y general, por una búsqueda que en mucho guardaba semejanzas con la corriente neoclásica (es decir, con la revisión de manifestaciones antiguas para adaptarlas a las ideas y a las técnicas modernas), Frank Lloyd Wright se refería a un proceso de creación que poseyera las características orgánicas de los procedimientos constructivos del periodo gótico. Morris pugnaba (de ahí el carácter anti-histórico de sus juicios) por reemprender el camino de lo artesanal, pero como arma en contra del naciente maquinismo. Frank Lloyd Wright hablaba en términos más subjetivos, manifestaba preferencias por el estilo gótico aclarando que no eran las formas góticas las que lo atraían. Por otro lado, Morris trataba de conseguir adeptos, mientras que Frank Lloyd Wright, amparándose en una obra ya genial por aquellos días, no hacía otra cosa que revelar un ideario personal, elaborado a través de esfuerzos y experiencias individuales y, según podemos apreciar en la actualidad, aisladas. Tiene razón Bruno Zevi al decir que el balance cultural del *Arts and Crafts* es "decisivamente positivo", pero los logros del movimiento no son apreciables sin el tamiz del *Bauhaus*, sin su correspondiente traducción al lenguaje de nuestra época, veloz y aerodinámica.

En la arquitectura contemporánea, la recta ha substituido a la línea curva. Llámesele "internacional" o "nuevo academismo", perdure o desaparezca, el estilo que impera hasta la fecha muestra especial preferencias por la sobriedad y la regularidad de las líneas rectas. Aparece, una y otra vez, en fachadas y volúmenes, en perspectivas, proyectos y realizaciones. Las causas de este fenómeno son fáciles de descubrir: una era de producción en gran escala, una era de minimización sistemática de medios expresivos, una época de fabricación socializada y expansiva tiene, por fuerza, que buscar las formas más simples para manifestarse. La línea recta, prolongada hacia arriba, hacia abajo, hacia los lados, reduce los elementos de la composición y facilita el arreglo de los espacios, de igual manera que el hombre actual busca reducir los esfuerzos que implica el trabajo y hacer más fáciles todos los aspectos de la vida moderna.

Sin embargo, la búsqueda y la proliferación de la línea recta en el arte no son casuales. Significan, expresan un alejamiento de los medios de expresión que ofrece la naturaleza y presuponen un afán clásico de orden y unidad, un anhelo de razón, de ciencia. Es posible establecer una sola directriz con respecto a las obras de arte de Grecia y Roma, del Renacimiento y del Neoclásico. La esencia, el elemento estético de estos periodos sería la línea recta. (Cf: Francisco de la Maza, "Sobre arquitectura *Art-Nouveau*", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 26, México, 1957.)

Existe otra directriz que se apoya en la línea curva. Esta directriz se origina en el Gótico, toca el Barroco y llega, a fines del siglo XIX y principios del actual, hasta el *Art-Nouveau*. La línea curva, sustentadora de estos estilos, simboliza un acercamiento a la Naturaleza, un afán de significar siempre su presencia. Particularmente, el *Art-Nouveau* constituye un desarrollo de la fantasía a través de las formas que se expresan en la Naturaleza: tallos, flores, semillas, cuerpos humanos, insectos, árboles, músculos. Además, el surgimiento del *Art-Nouveau* hace pensar en una actitud radical y contundente: ruptura decisiva con los estilos conocidos hasta la última década del siglo XIX y enfrentamiento al ineludible industrialismo de este periodo; es decir, solución definitiva a la necesidad de usar los nuevos materiales: cemento armado, hierro, lámina.

Midiendo el *Art-Nouveau* con la tabla rasa del racionalismo arquitectónico, algunos críticos han sugerido su anti-historicidad. Cometan un grave error. Impresionados por la libertad expresiva y por la sorprendente fantasía del *Art-Nouveau* no toman en cuenta un hecho fundamental: la creación de técnicas y procedimientos constructivos que hasta la fecha no existían y, lo que es más importante, la combinación de los procesos de edificación con una singular capacidad interpretativa de las formas artísticas. Por otra parte, el talento de los creadores del *Art-Nouveau* no se satisfacía con la copia mecánica de las formas naturales, sino que, aprovechando las cualidades propias del material escogido, las adaptaban a la inspiración de su genio artístico. Las habilidades de un Horta, un Endell o un Guimard, arquitectos; de Powell, Ashbee o Knox, orfebres; de Ricketts, Houseman o Weiss, diseñadores de artes gráficas, no tenían relación, como se ha afirmado en ocasiones, con el estilo gótico, ya que este último fue un arte esencialmente religioso y el *Art-Nouveau* se desarrolló exclusivamente en el ámbito de lo civil.



"una singular capacidad interpretativa"

El *Art-Nouveau* adquirió varios nombres, según el lugar de su florecimiento. En Inglaterra se le denominó "modern style"; en Alemania, "Jugend still"; en Bélgica también se le llamó "coup de fouet"; en España fue bautizado con el apellido de su más grande representante: Gaudí y, además, con el nombre más genérico de "modernismo"; en Italia se le conoció como "stile Liberty" o "stile floreale". Todos estos países pretenden ser cuna del estilo, pero posiblemente son los belgas los únicos que pueden comprobar la supremacía.

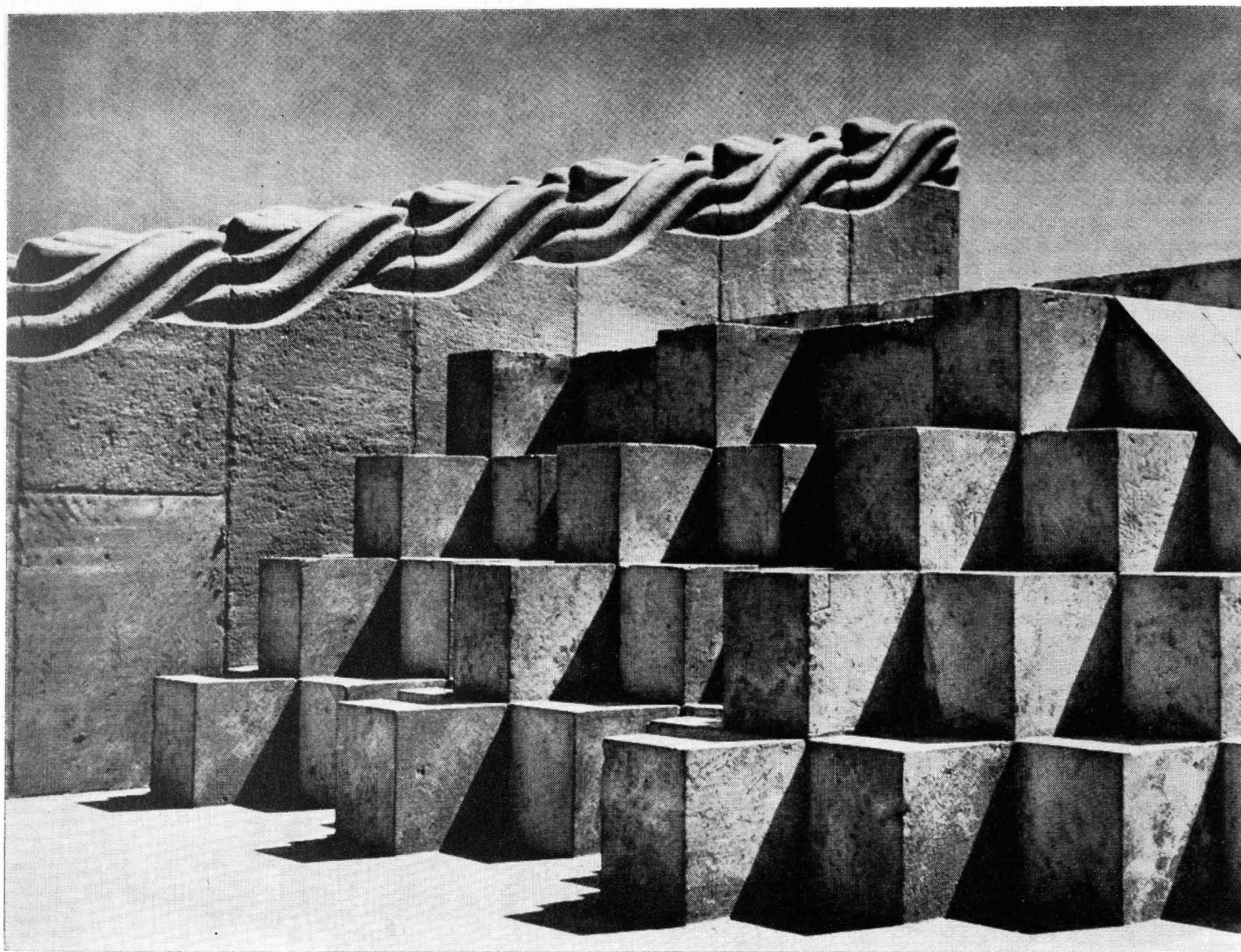
En 1893, Víctor Horta construye, en Bruselas, la casa Tassel. Discípulo de Alfonso Balat, Horta comienza a realizar obras que expresan una transformación en el uso de materiales como el cristal y el hierro y, además, un sentido revolucionario en el diseño: anulando de la planta el tradicional corredor, Horta arregla un vestíbulo octogonal del que parte una amplia escalera y el cual sirve de acceso a las demás partes de la casa. Este tipo de innovación subsistirá en muchos de sus edificios y combinará los cambios formales con los técnicos aplicando el hierro tanto en los sistemas constructivos como en los elementos de ornamentación. Sus realizaciones (Hotel Solvay, construido entre 1895 y 1900; Autrique, 1893; Winssinger, 1895-1896; la Casa del Pueblo, 1896-1899; el "Grand Bazar", 1903

y el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, 1922-1928) revelan un talento artístico poco común y una disposición sorprendente para idear procedimientos constructivos nuevos.

En España, Antonio Gaudí, uno de los arquitectos más geniales de toda la historia del arte, consigue eliminar los cánones históricos de la construcción y logra crear una arquitectura muy personal. La originalidad de Gaudí comienza a expresarse desde sus días de estudiante, cuando siente muy poca atracción por los cursos oficiales de la época. Su inconformismo lo lleva a asistir a las clases de filosofía de Llorens y Barba y a frecuentar las conferencias que sobre estética pronunciaba Pau Milá y Fontanals. Este último sostenía tesis parecidas a las de los pre-rafaelistas y pugnaba por una aceptación apasionada del simbolismo y del misterio de la Edad Media. En las obras arquitectónicas de Milá y Fontanals también puede descubrirse

del constructor. En esta obra Gaudí se libera por completo y definitivamente de la influencia de los estilos históricos y se acerca, sin restricciones, a la autenticidad de "lo biológico". La Casa Batlló (1905-1907), el Parque Güell y, sobre todo, la Casa Milá (1905-1910) representan no sólo el genio artístico de un hombre, sino también la culminación de un estilo importante, renovador, admirable.

El espíritu del *Art-Nouveau*, durante un periodo de más o menos cincuenta años, dominó todas las actividades del arte, aun las más comunes, las más populares. Además de expresarse en las casas, los edificios y los parques, las formas del *Art-Nouveau* comenzaron a llenar las páginas de los libros, los trajes, las joyas, los utensilios de la mesa y la cocina, las fotografías, los muebles y la pintura. En 1900 Héctor Guimard construye las entradas al *Metro* de París evocando formas or-



"eliminar los cánones históricos de la construcción"

la influencia del arte japonés, circunstancia que, en mucho, también habría de reflejarse en los métodos seguidos por Gaudí y por otros arquitectos contemporáneos. En 1878, poco después de haberse graduado, Gaudí proyecta y construye la Casa Vicens, en Barcelona, obra de inspiración islámica en la que se mezclan, mediante el juego acertado y fantasioso de las formas, elementos de piedra y ladrillo. Asimismo, la Casa Vicens contiene ya dos características fundamentales de la arquitectura de Gaudí: la aplicación de la luz indirecta en los interiores y la policromía lograda por medio de la cerámica, el mosaico y la pintura.

En la Cooperativa Mataró comienza a resolver problemas de tipo estructural mediante el uso de arcos parabólicos, elementos que perfeccionó en el "Palau Güell", construido entre 1885 y 1889. En 1883 se le comisionó para continuar los trabajos de la Iglesia de la Sagrada Familia, edificio de grandes proporciones cuyo diseño original se debía a Villar. El proyecto planteaba una concepción neo-gótica y aunque Gaudí abandonó la idea central, conservó algunas formas de este estilo, cuidando de que los detalles ornamentales hicieran resaltar la visión orgánica

gánicas y siguiendo la misma línea de inspiración *Art-Nouveau* con la que había creado, en 1898, su Castillo Beranger. Trabajos arquitectónicos como los de August Endell, en Munich; de Paul Hankar, en Bélgica; de Willem Kromhout, Sluyterman y Wolf, en los Países Bajos y de Otto Wagner en Viena, nos indican el desenvolvimiento de un estilo poseedor de signos propios, cuyo periodo de madurez es fácilmente localizable en las obras ya mencionadas y cuyos antecedentes, según indagaciones llevadas a cabo recientemente, se remontan a las visionarias imágenes creadas por el pintor-poeta William Blake, elogiadas por Dante Gabriel Rossetti. En la actualidad es posible descubrir detalles y toques *Art-Nouveau* en algunas obras que se consideraban salvadas de toda contaminación. Aún así, todavía hay muchos que se niegan a reconocer la autenticidad e independencia del *Art-Nouveau* como estilo artístico. Sin embargo, algún día pasará a ocupar el sitio importante que le corresponde dentro de la historia del arte; sucederá cuando la crítica defina sus cualidades y cuando se especifique su enorme influencia en las obras de dirección organicista que han surgido últimamente.