

el CORREO de la UNESCO



AGOSTO 1990

ENTREVISTA A
ERNESTO SÁBATO

15 FRANCOS FRANCESES
ESPAÑA: 400 PTS. IVA INCL.
MÉXICO: US\$ 5,22

M 1205 - 9008 - 15,00 F



el art nouveau

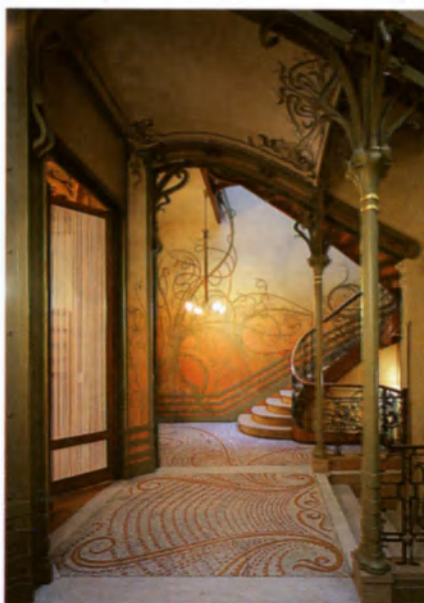
confluencias

Amigos lectores, para esta sección "Confluencias", enviemos una fotografía o una reproducción de una pintura, una escultura o un conjunto arquitectónico que representen a sus ojos un cruzamiento o mestizaje creador entre varias culturas, o bien dos obras de distinto origen cultural en las que perciban un parecido o una relación sorprendente. Remitannoslas junto con un comentario de dos o tres líneas firmado. Cada mes publicaremos en una página entera una de esas contribuciones enviadas por los lectores.



Canoas para los indios

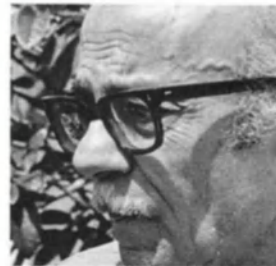
Estas canoas indias de terracota son obra de un grupo de niños de seis a doce años de edad, de los talleres del Centro de Arte de Amiens Nord (Francia). Las crearon para rendir homenaje a los cineastas indios que asistieron al VII Festival Internacional del Film de Amiens en 1987. Para agradecer este gesto varios realizadores pasaron un día con los niños, iniciándolos en su cultura mediante cantos, danzas y relatos.



10

4

Entrevista a
ERNESTO SÁBATO



41

NOTICIAS BREVES 41

PROYECTO
Salvar la "arquitectura
de la sonrisa"
por Hans-Dieter Dyroff 42

DIAGONALES
Dalí el profeta
por Ezio Godoli 44

ENTORNO
Madagascar:
la selva no es eterna
por Edouard Bailby 46

LOS LECTORES
NOS ESCRIBEN 49

FORO
El Instituto Africano
Internacional
Libros para la investigación
por Peter Lloyd 50

Nuestra portada: entrada de la
mansión Tassel, de Victor
Horta, Bruselas, 1893.

Portada posterior: Casa
Igumnov, de Nikolai Pozdeiev,
Moscú, 1892.

el ART NOUVEAU

EL ART NOUVEAU: UNA ESTÉTICA
CON VOCACIÓN UNIVERSAL
por Arthur Gillette 10

EL TRIUNFO DE LA LÍNEA CURVA
por Manfred Speidel 13

LAS FUENTES LEJANAS DEL ART NOUVEAU / JAPÓN
REDESCUBRIENDO LA TRADICIÓN
por Hiroyasu Fujioka 18

LAS FUENTES LEJANAS DEL ART NOUVEAU / EGIPTO
DE HORUS A AÍDA
por Mona Zaalouk 20

UN LENGUAJE DE TODAS LAS ARTES
por Cécile Dulière 22

LOS ENLACES DEL ARTE CON LA VIDA
por Andreas Lehne 27

EL RENACIMIENTO NÓRDICO
EN SAN PETERSBURGO
por Maria Nachtchokina y Boris Kirikov 32

BARCELONA LA MODERNISTA
por Albert Garcia Espuche 35

UNA MITOLOGÍA HABANERA
por Enrique Capablanca 37

ARGENTINA: UN ESTILO DE VIDA
por Jorge O. Gazaneo 39

Amigos lectores,
La aventura ya no tiene un
horizonte geográfico.

Ya no hay continentes
vírgenes, ni océanos
desconocidos, ni islas
misteriosas. Y, sin embargo,
en muchos sentidos los
pueblos son aun extraños los
unos a los otros, y las
costumbres, las esperanzas
secretas y las convicciones
íntimas de cada uno de ellos
siguen siendo ignoradas en
gran medida por los demás...

Ulises ya no tiene pues un
espacio físico que recorrer.
Pero hay una nueva odisea
por iniciar con urgencia: la
exploración de los mil y un
paisajes culturales, de la
infinita variedad de
pensamientos y de sabidurías
vivientes, en suma el
descubrimiento de la
multiplicidad del hombre.

Esta es la odisea que les
propone *El Correo de la
Unesco* al ofrecerles cada
mes un tema de interés
universal, tratado por
autores de nacionalidades,
competencias y sensibilidades
diferentes. Una travesía de la
diversidad cultural del
mundo cuya brújula sea la
dignidad del Hombre de
todas las latitudes.

Ernesto Sábato

*“Recobrar
la capacidad
de asombro”*

El argentino
Ernesto Sábato
es considerado
uno de los más
grandes
escritores vivos de
lengua española.
Analiza aquí
la crisis
espiritual que,
a su juicio,
caracteriza
a nuestra época.

Usted ha escrito muchos ensayos y en particular un libro, Hombres y engranajes, sobre el papel deshumanizador de la ciencia, sobre la “robotización” y la “cosificación” del ser humano por la técnica. Tras haber consagrado parte de su vida a la actividad científica ¿qué lo llevó a ese cambio de actitud?

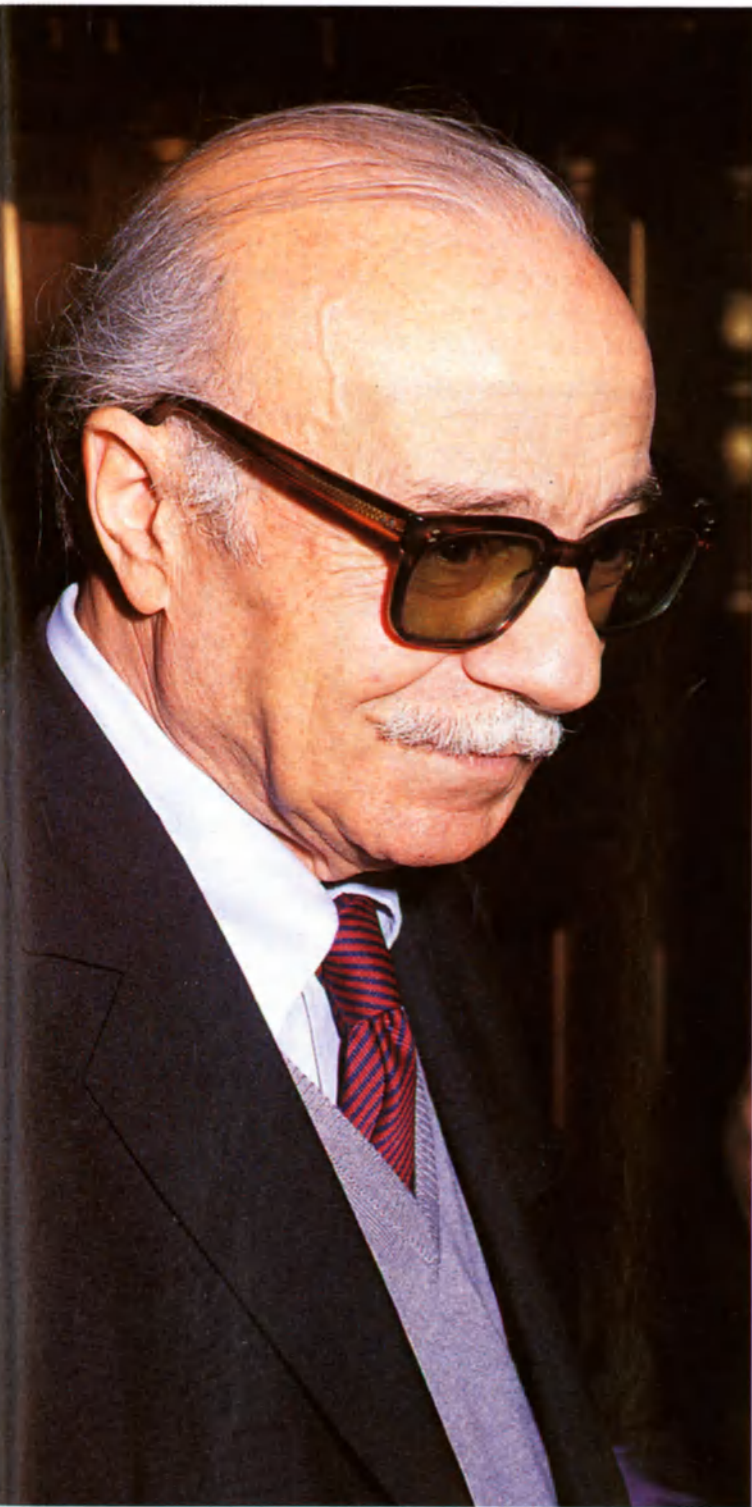
— Aunque mi formación fue la de físico y matemático, universo en el que me refugié por ser una especie de “paraíso platónico”, abstracto e ideal, un refugio lejos del caos del mundo, rápidamente comprendí que los científicos y su fe ciega en el pensamiento puro, en la razón y en el Progreso, generalmente escrito con mayúscula, olvidan —cuando no desprecian— aspectos fundamentales del ser humano como el inconsciente, los mitos que están en la raíz del arte, todo lo que forma el “lado oscuro” del ser humano. Descubrí en el romanticismo alemán, pero sobre todo en el existencialismo y el surrealismo, lo que me faltaba como científico puro: el Mr. Hyde que necesita todo Dr. Jekyll, para ser un individuo completo. Cuando levantaba la cabeza de los logaritmos y los sinusoides, encontraba el rostro de los hombres y con ellos me quedé.

Sin embargo, hay grandes autores contemporáneos que han sabido conciliar su formación científica y la creación...

— Sí, es cierto, pero creo que la división hasta ahora irreconciliable entre ciencia y “humanidades” marca profundamente nuestra época. Desde la Ilustración y el Enciclopedismo, pero sobre todo con el Positivismo, la ciencia se ha refugiado en un Olimpo, lejos del ser humano. El reino de la Ciencia y del Progreso ha sido incuestionable durante buena parte del siglo XIX y del XX, y ha relegado al individuo al papel de engranaje de una gran maquinaria. Los propios sistemas puros del capitalismo y el socialismo han favorecido esta visión que puede parecer esquemática porque lo es, tristemente, en la realidad: individuos ahogados en la masa, los misterios del alma reducidos a una radiación físicamente medible.

Una corriente filosófica se rebela, sin embargo, ya en el siglo XIX contra Hegel y esa “gran catedral” racional edificada sobre el individuo. Pienso en Kierkegaard, sobre el que usted ha escrito muchas páginas.

— Kierkegaard es el primero en preguntarse si la ciencia debe prevalecer sobre la vida y en contestar abiertamente que la vida debe primar. El centro no es más ese “objeto” edificado por la ciencia, sino el “sujeto”, el ser humano de carne y hueso. Todo esto culmina en la filosofía existencial de nuestro siglo, desde Jaspers a Heidegger, para quien el



hombre ya no es más el observador “imparcial” de la ciencia, sino un yo encarnado en un cuerpo, ese “ser para la muerte” de que hablaba y que está en la base de la literatura trágica y metafísica, la más alta que puede existir.

Pero no la única...

— Claro, no la única, pero en todo caso es la que más me importa, por su dimensión trágica y trascendente. Basta pensar en una obra como *Las memorias del subsuelo* de Dostoyevski: la más feroz diatriba escrita con un resentimiento casi demencial contra los tiempos modernos y sus valores de progreso.

Sin querer hemos llegado a la literatura...

— Nada mejor que la novela para expresar lo que no puede el ensayo o la filosofía: los oscuros dilemas de la existencia, Dios, el destino, el sentido de la vida, la esperanza. Además de ideas, la novela responde con símbolos y mitos, con los recursos del pensamiento mágico. Por otra parte, muchos personajes literarios son tan reales como la realidad misma. ¿Es “irreal” Don Quijote? Si real es lo que perdura, entonces es más real ese personaje de Cervantes que muchos objetos de la vida cotidiana...

¿La literatura explicaría, entonces, la realidad?

— Felizmente el arte y la poesía no han separado nunca lo racional de lo irracional, la sensibilidad de la inteligencia,

Creo en el diálogo, creo en el arte, creo en la dignidad de la persona, creo en la libertad.

el sueño de la realidad cotidiana. El sueño, la mitología y el arte tienen una raíz común; provienen de la inconsciencia manifiestan, “revelan”, un mundo que de otro modo no podría expresarse. Pedir al artista que “explique” su obra es absurdo. ¿Se imagina a Beethoven explicando sus sinfonías o a Kafka diciendo claramente qué quiso decir en *El proceso*? La pretensión de explicar todo “racionalmente” es el resultado de la mentalidad occidental y positivista que caracteriza los “tiempos modernos”. Una era en que se ha sobrevalorado la ciencia, el razonamiento, la explicación. Este tipo de cultura constituye apenas un breve periodo en la historia de la humanidad.

¿Cuáles son los signos de nuestra época que lo han llevado a considerarla como el fin de un “gran arco de los tiempos modernos”, que comienza a mediados del siglo XIX para terminar en nuestros días?

— No hay que confundir las modas literarias con los grandes movimientos de pensamiento. En este formidable y trágico arco hay idas y venidas, hay movimientos laterales o de vaivén, pero lo que es evidente es que estamos asistiendo al fin de una época. Vivimos la crisis de una civilización y de un cierto enfrentamiento entre las eternas fuerzas de la pasión y el orden, entre el *pathos* y el *ethos*, entre lo dionisiaco y lo apolíneo.

¿Cómo podrá la humanidad superar esa crisis?

— Sólo saldremos de esta angustiosa crisis si rescatamos al

hombre que vive y sufre entre el chirrido de los engranajes de esa gigantesca maquinaria que nos está aniquilando. Aunque es bueno recordar, en vísperas del nuevo milenio, que los siglos no terminan para todos al mismo tiempo, al son de un silbato único. En el siglo XIX, cuyo pilar es el Progreso escrito con mayúscula, hay escritores como Dostoyevski y pensadores como Nietzsche y Kierkegaard, que no pertenecen sólo a su tiempo sino que, en medio del optimismo cientificista, percibieron la catástrofe que se nos

venía encima y que luego escritores como Kafka, Sartre y Camus reconocieron.

¿Es ésa acaso la razón por la que usted ha negado la existencia de un "progreso" en el arte?

— El arte no progresa por el mismo motivo que no progresan los sueños. ¿Acaso las pesadillas de nuestra época son mejores que las de la época del bíblico José? La matemática de Einstein es superior a la de Arquímedes, pero el *Ulises*



Proyecto de vitral,
óleo sobre cartón (1948)
del pintor uruguayo
Joaquín Torres García.

El ser humano aprende en la medida en que participa en el descubrimiento y la invención.

de Joyce no es “superior” a la *Odisea* de Homero. Hay un personaje de Proust, una de esas señoras ridículas, que cree que Debussy es superior a Beethoven nada más que porque viene después. No estoy seguro de los músicos, pero sí de la brillante broma de Proust. Un artista logra cada vez lo que podríamos llamar un absoluto, o un fragmento del Absoluto con mayúscula. Así sea una estatua de la época de Ramsés II, una de esas enigmáticas y formidables estatuas de la civilización egipcia, o una estatua de la época del naturalismo griego o una estatua de Donatello. En el arte, pues, no hay progreso: hay cambios, alteraciones, que provienen no sólo de la sensibilidad de cada artista sino también de la metafísica, explícita o tácita, de la época, de su cultura. Lo que es cierto es que cada época, aunque sea posterior a otra, no tiene por qué ser necesariamente más apta para descubrir esos valores absolutos.

¿No cree usted, entonces, que haya valores estéticos universalmente compartidos?

— Hay una relatividad histórica que se traduce en una relatividad estética. Cada época tiene un valor dominante que tiñe todo lo demás según su color. En unas culturas reina por encima de todo un valor religioso, o uno económico o uno teorético. Basta pensar en una cultura religiosa que cree en la eternidad. Para ella es más “verdadera” la estatua de Ramsés II, hierática y geométrica, que una estatua naturalista. La historia demuestra que lo que ha sido considerado como paradigma de belleza en una época no lo es en otra, lo que es paradigma para una cultura negra no lo es en una cultura blanca. Las valoraciones de poetas, pintores y músicos van y vienen, su fama crece o decrece, como en una balanza.

¿Es posible hablar de la primacía de una cultura sobre otra?

— ¡Qué lejos estamos hoy de la soberbia positivista y del “pensamiento ilustrado” en general! A partir de Lévy-Bruhl, un sabio honesto que, después de cuarenta años de trabajos, admitió que no hay progreso del pensamiento lógico sobre el mágico, sino que ambos coexisten en el hombre, todas las culturas merecen el mismo respeto. Se ha terminado por hacer justicia a las culturas a las que antes se llamaba peyorativamente “primitivas”.

Usted se ha manifestado insatisfecho con la enseñanza tal como se la imparte hoy en liceos y universidades. ¿Cuáles son sus principales críticas?

— A lo largo de mis estudios primarios y secundarios me inyectaron un montón de informaciones y conocimientos que he olvidado. De los infinitos puntas y cabos que memoricé sólo me han quedado el cabo de Buena Esperanza y el cabo de Hornos, seguramente porque a cada paso aparecen en los periódicos. Alguien ha dicho que la cultura es lo que queda cuando se ha olvidado la erudición. El ser humano aprende en la medida en que participa en el descubrimiento y la invención. Debe tener libertad para opinar, para equivocarse, para rectificarse, para ensayar métodos y caminos, para explorar. De otra manera, a lo más, haremos eruditos y en el peor de los casos ratas de biblioteca y loros repetidores de libros santificados. El libro es una magnífica ayuda, cuando no se convierte en un estorbo.

¿Cuál es a su modo de ver la misión del educador?

— En el sentido etimológico, educar significa desarrollar, llevar hacia afuera lo que aun está en germen, realizar lo que sólo existe en potencia. Esta labor de “partero” del maestro muy raramente se lleva a cabo, y tal vez es el centro de todos los males de cualquier sistema educativo. Hay que forzar al discípulo a plantearse interrogantes, no sólo para prepararlo para la investigación, sino para “pensar” por sí mismo, para discrepar incluso. También hay que equivocarse, ensayar preguntas y métodos, por muy disparatados que parezcan. Una vez en esa disposición espiritual el alumno comprende que la realidad es infinitamente más vasta y misteriosa que lo que nuestra ciencia domina. Lo demás viene por su propio peso. Ahí nacen las preguntas, las verdaderas, las que hacen la dinámica de la cultura, la tradición y la renovación. Como decía Kant, no hay que enseñar filosofía, sino enseñar a filosofar. La educación debe basarse en un sistema al modo de los *Diálogos* de Platón, que suscite interrogantes y nos haga tomar conciencia de nuestra esencial ignorancia, un sistema dialogante, conversacional.

¿Algún ejemplo concreto?

— Hace muchos años, mientras recorría la Patagonia en un jeep, el ingeniero forestal Lucas Tortorelli me explicaba el dramático avance de la estepa en cada incendio de bosques y la función defensiva de los cipreses en esos casos: duros y estoicos, aguantando la adversidad, cubriendo a otros árboles como una legión suicida de retaguardia. Entonces pensé lo que podría llegar a ser la enseñanza de la geografía si se la vinculara con la lucha de las especies, con la conquista de los mares y continentes, con una historia del hombre patéticamente unida a las condiciones terrestres. Aventura que el discípulo debe sentir como tal, en un combate emocionante contra las potencias de la naturaleza y la historia. No enciclopedismo muerto, ni catálogo, ni ciencia hecha, sino conocimientos que se van haciendo cada vez en cada espíritu, como una forma de participar en esa historia

Hay que promover el asombro ante los profundos y misteriosos problemas que plantea la realidad.

milenaria. Así, por ejemplo, los accidentes geográficos, las montañas, golfos y mares de la geografía americana quedarían grabados de modo indeleble, y de manera existencial, no meramente informativa, si se los enseñara a través de las aventuras de grandes exploradores como Magallanes o conquistadores como Cortés. No información, sino formación. “Saber de memoria es no saber”, sostenía Montaigne. ¡Cuánta geografía y etnología puede aprender un adolescente que lee *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne! Hay que promover el asombro ante los profundos y misteriosos problemas que plantea la realidad. A poco que se considere, “todo” es asombroso. Estamos embotados por la costumbre y ya nada nos sorprende. Hay que recuperar esa virtud: la capacidad de asombro.

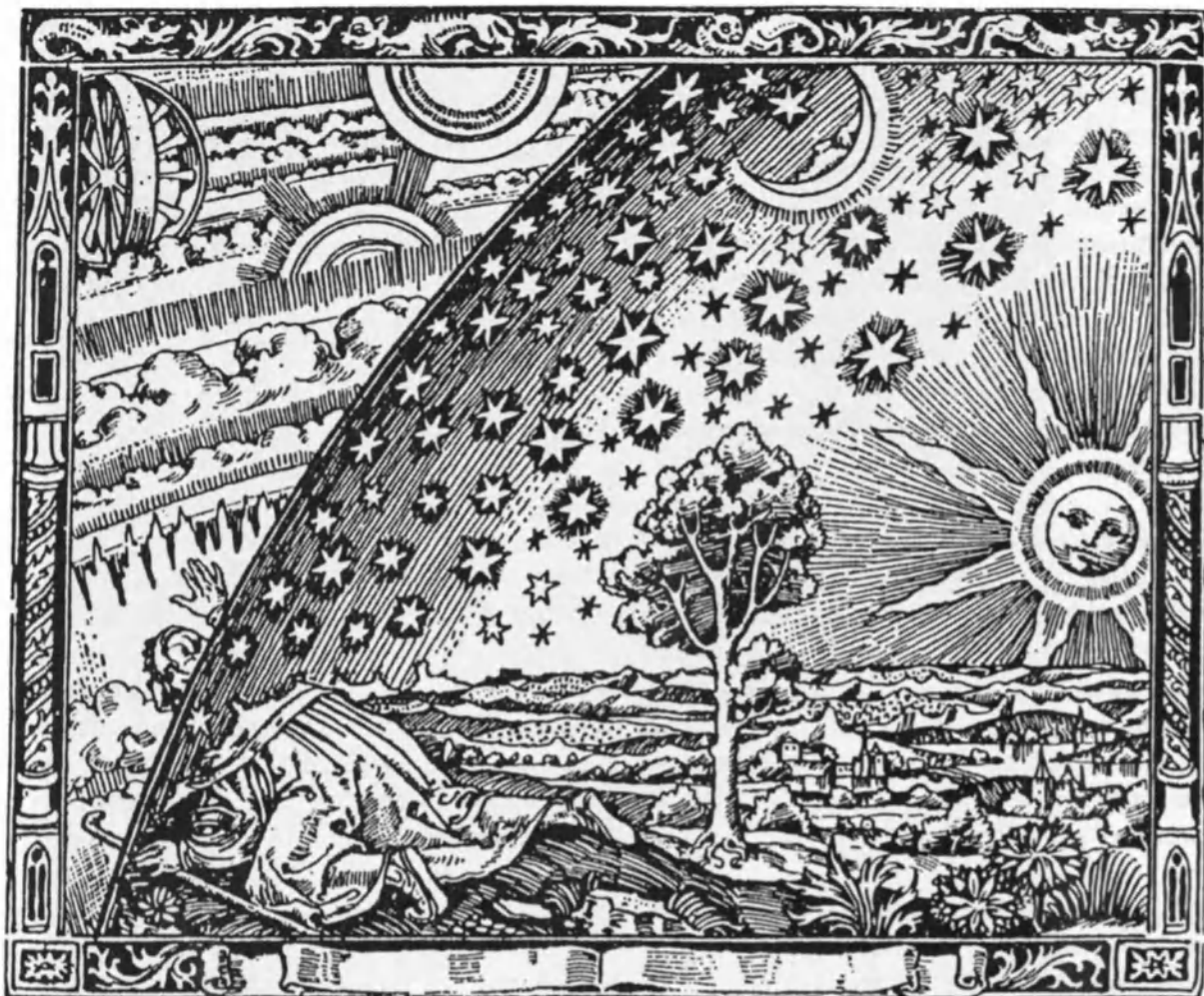
Usted ha llegado, incluso, a preconizar una enseñanza “al revés”, empezando por el presente y remontándose al pasado...

— Sí, creo que la mejor manera de interesar a los estudiantes por la literatura sería partir de los escritores contemporáneos que tienen un lenguaje y una problemática más cercanos a las angustias y esperanzas de los jóvenes. Sólo entonces podría apasionarse con lo que Homero o Cervantes escribieron sobre el amor y la muerte, sobre la desdicha y la esperanza, sobre la soledad y el heroísmo. El mismo método podría aplicarse a la historia: remontar las raíces de la actualidad, encontrar el origen de los problemas.

Además no hay que pretender enseñarlo todo. Hay que enseñar pocos episodios y problemas, desencadenantes, estructurales. Y pocos libros, pero leídos con pasión, única manera de vivir algo que no se convierta en un cementerio de palabras. Lo único que vale es lo que se lee por necesidad espiritual. Porque el seudo enciclopedismo está siempre unido a la enseñanza libresca, que es una forma de la muerte. ¿Acaso no hubo cultura antes de la invención de Gutenberg?

Durante años usted ha denunciado la amenaza de un holocausto nuclear, del armamentismo y de la polarización ideológica del mundo. Frente a los cambios acelerados de

Grabado anónimo sobre madera (1530).





El Templo (1949), óleo del pintor belga Paul Delvaux.

los últimos años, por no decir de los últimos meses ¿considera usted que esos peligros están en vías de desaparecer?

— No estoy tan seguro. Por un lado, porque la proliferación de la energía nuclear es un hecho. Muchos países tienen “bombas atómicas” de bolsillo y no es imposible imaginar una reacción en cadena a partir de un terrorista irresponsable. Pero éste es el aspecto meramente “físico” de la cuestión, por muy espantoso que pudiera ser. Lo que creo verdaderamente serio es la catástrofe espiritual de nuestra época: el triste resultado de la proscripción de las fuerzas de nuestro inconsciente en la sociedad contemporánea. Vivimos una época de neurosis, de angustia e inestabilidad que se traducen en la proliferación de enfermedades psicosomáticas, en la violencia y la drogadicción. No es un problema policial, sino filosófico. Hasta hace poco, las regiones “periféricas” del mundo escapaban a este proceso. En Oriente, por ejemplo, las tradiciones cosmogónicas y filosóficas aseguraban una cierta armonía del hombre con el mundo. En África y Oceanía pasaba otro tanto. Sin embargo, la invasión brutal y desenfrenada de la técnica y de los valores occidentales han provocado verdaderos

desastres. Los “capitanes” de la revolución industrial han llevado —para dar un solo ejemplo— “trapos” fabricados en Manchester a pueblos capaces de producir hermosos textiles. Creo que esta “catástrofe espiritual” puede terminar en una espantosa explosión psicológica y espiritual, con suicidios en cadena y fenómenos de histeria y locura colectivos. Las tradiciones milenarias no se superan con la producción masiva de transistores.

¿No hay notas positivas en este panorama?

— Sí, puede ser, pero en general pienso que pertenezco a una raza en extinción. Creo en el diálogo, creo en el arte, creo en la dignidad de la persona, creo en la libertad. ¿Quiénes y cuántos creen todavía en esas paparruchas? El diálogo ha sido reemplazado por el insulto, la libertad por el secuestro y las cárceles políticas, de un signo o del signo inverso. ¿Qué diferencia hay entre una dictadura policial de derecha y una de izquierda? ¿Acaso hay torturas malas y torturas beneficiosas? ¡Qué atrasado soy! Creo en la gris y mediocre democracia, la única que en definitiva permite pensar libremente y preparar una sociedad mejor. ■

el art nouveau : una estética con

POR ARTHUR GILLETTE

EL ART NOUVEAU surgió hacia fines del siglo pasado como un rechazo a la pomposidad y al conformismo que caracterizaban a la arquitectura oficial europea. En esos años de rápida urbanización, los magnates de la ciudad ostentaban sus riquezas recientemente adquiridas en imponentes palacetes sin alma. El art nouveau fue, pues, una reacción impulsiva contra la uniformidad y la monotonía del entorno. Va a manifestarse en la arquitectura, el mobiliario, la vajilla y, en definitiva, en todos aquellos objetos cotidianos que tanto influyen en el estilo de vida.

El art nouveau mira hacia el pasado. Siente nostalgia de la naturaleza y de un mundo preindustrial; de ahí su gusto por la línea sinuosa de las viñas y de los tallos entrelazados, por la tosca textura de las piñas de pino y, de manera más general, por la asimetría. También está en consonancia con el medievalismo de cierta sensibilidad estética de las postrimerías del siglo XIX, vinculada a menudo con reivindicaciones nacionales.

Pero el art nouveau es también un movimiento de vanguardia que utiliza con acierto los materiales de su tiempo adaptándolos a su fantasía. Así, el nuevo estilo aprovecha la piedra, símbolo de la solidez y la riqueza de los grupos acaudalados de la época, para sus propios fines. Infundiendo vida a la materia inerte, la transforma en vegetación exuberante, en animales míticos y en figuras humanas con expresiones tan angelicales que parecen estar más allá de la noción de pecado. Trabaja la piedra como si fuese arcilla y se enriquece empleando nuevos materiales: cerámicas policromadas, hierro forjado, acero a la vista, vidrieras pintadas con diseños de caprichosas formas futuristas, todo ello a menudo en combinaciones sorprendentes e inusitadas en una misma obra, ya sea un mueble o una casa.

Otra fuente de inspiración y de innovación: el exotismo. La visión nipona de la naturaleza fue reconocida expresamente como una de sus influencias, al igual que la arquitectura mongol con sus minaretes y otros modelos asiáticos, especialmente entre los creadores de Europa central.

¿Y qué puede decirse de su impacto? Está muy difundida la idea de que el art nouveau fue una expresión fundamentalmente europea que, a lo más, llegó en escasa medida a Norteamérica. Nada más falso. Después de florecer en el Viejo Mundo —de Helsinki a Roma, de París a Moscú— el estilo lanzó a los cuatro vientos la semilla de lo que se convertiría en el primer movimiento de arquitectura y diseño verdaderamente internacional del siglo XX. Una rama autóctona y vigorosa surgió en Estados Unidos (cuya influencia se hizo sentir incluso en Europa), en tanto que la variante que constituyó el modernismo catalán desembarcó en Cuba,

donde se tropicalizó manifestándose hasta en las cajas de cigarrillos, y belgas e italianos construyeron suntuosas mansiones en Argentina y Chile, respectivamente. El movimiento también se abrió camino hasta África del Norte, Turquía e incluso el propio Japón.

Por su presencia internacional, así como por la elección y el empleo innovadores de materiales y formas, el art nouveau está estrechamente ligado a su época. Por su sentido del humor y su extravagancia contrasta con el presuntuoso academicismo del arte oficial. El arco en forma de omega, utilizado muy a menudo, puede interpretarse como una boca sonriente, razón por la cual se ha calificado al art nouveau de “arquitectura de la sonrisa”. No es de extrañar que los horrores de la Primera Guerra Mundial constituyeran un golpe mortal para el estilo.

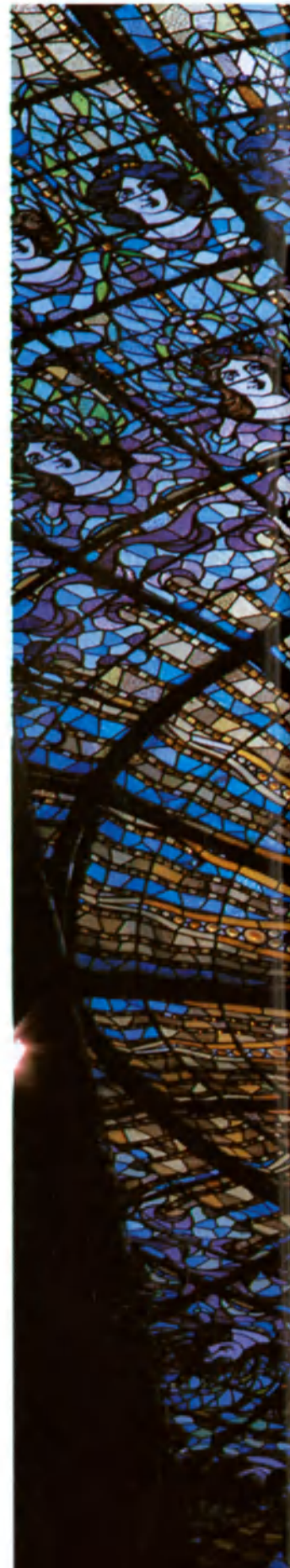
En los años veinte la geometrización obsesiva y aparentemente funcional del “art deco” va a reemplazar a la fantasía y el humor del art nouveau. Empieza así la decadencia de este estilo que hasta ahora sigue siendo objeto de burla o de desprecio, o es simplemente ignorado. Actualmente existen serios motivos de preocupación por el destino de elementos decorativos y edificios enteros de estilo art nouveau en Dublín, Moscú, París, Túnez y Valparaíso, para citar sólo algunas de las ciudades donde la supervivencia de estas expresiones artísticas se encuentra amenazada.

Ahora bien, la situación del art nouveau es en la actualidad compleja y contradictoria. Por un lado, sus edificios siguen siendo demolidos o sufren un deterioro irreparable; por otro, se reconoce cada vez más en el plano internacional el valor intrínseco y la profunda originalidad de este movimiento, y se lo incluye en ese museo imaginario denominado patrimonio arquitectónico y artístico de la humanidad, que es indispensable proteger y preservar.

Así, el art nouveau ha vuelto a ponerse de moda. En Glasgow, designada capital cultural de Europa para 1990 por la Comunidad Económica Europea, por fin se está construyendo la “Casa del Amante del Arte” diseñada en 1901 por el arquitecto escocés Charles Rennie Mackintosh (1868-1928). Consagración de carácter simbólico: el art nouveau que nació al filo del siglo XX ¿estará por renacer en el umbral del siglo XXI? ■

ARTHUR GILLETTE es jefe de redacción de *Museum*, una revista internacional publicada por la Unesco.

Claraboya del auditorio del Palau de la Música, de Lluís Domènech i Montaner, Barcelona, 1905-1908.



vocación universal





Tarjeta postal húngara,
hacia 1900.
A la derecha, vidriera de un
edificio (detalle), Bruselas.



El triunfo de la línea curva



POR MANFRED SPEIDEL

¿QUIÉN no ha quedado maravillado alguna vez por el aspecto de una flor que se ha secado entre las páginas de un libro? Los pétalos, las hojas y los tallos, con sus colores desvaídos y sus líneas casi siempre deformadas y entrelazadas sutilmente, parecen palpar con vida propia en un espacio de dos dimensiones. Si aplicamos esta imagen al mundo vegetal, comprendidos los árboles, y la ampliamos hasta darle las dimensiones de una fachada, obtendremos uno de los ornamentos característicos del art nouveau. Por su afán de estilización que, a través de la alteración de las proporciones o la geometrización del motivo para integrarlo en un marco predeterminado, puede llegar hasta la metamorfosis, este “floralismo” supone una ruptura con el repertorio floral de los artistas contemporáneos, imitadores de los estilos gótico y renacentista. Dicha estilización consigue efectos gráficos sorprendentes por el dinamismo de esas formas comprimidas que parecen querer estallar de vitalidad.

El crecimiento de las plantas, con la profusión de vástagos y brotes, los abultamientos de los tallos, el modelado escultural de los troncos de los árboles, la maraña de los ramajes o el juego delicado y tentacular de las raíces entre las piedras, tiene algo fascinante. Los creadores del art nouveau, observadores atentos de esas arquitecturas naturales, las convirtieron en elementos decorativos de escayola o vaciado (como Henri Guimard en París). Esas formas eran muy ambiguas, ya que igualmente podían proceder de láminas de anatomía. Sin detenerse por ello, estos artistas no vacilaron en aplicar dicha visión anatómica a los elementos funcionales de la arquitectura utilizándola como punto de partida de un conjunto plástico auténticamente orgánico, como una ostra que produce su perla alrededor de un grano de arena o una rama que se enrosca en un obstáculo.

Se observa también en el art nouveau la fascinación ejercida por las plantas rastreras, como las calabazas, cuyos tallos se enredan como zarcillos. Para la decoración interior, sobre todo para las escaleras y las lámparas, los arquitectos trataron el hierro forjado, que presenta una flexibilidad y maleabilidad comparables, como una planta trepadora artificial. Aprovecharon al máximo esta analogía con los vegetales combinando elementos estructurales rígidos —lámparas

de techo o de pie— y otros más flexibles —soportes de tulipas o las fundas de los cables eléctricos— para crear toda una red de formas sinuosas (Victor Horta en Bruselas).

La influencia del Extremo Oriente

La utilización de formas vegetales en la ornamentación de las estructuras arquitectónicas no bastaba por sí sola para crear una auténtica obra de arte. Hacía falta, además, una referencia artística que pusiera de relieve el interés plástico de esas formas procedentes del mundo vegetal. Esa referencia eran las estampas japonesas y la caligrafía china y nipona que hicieron su aparición en el mercado occidental hacia 1860. Lo que cautivaba a los artistas occidentales en esas imágenes del Extremo Oriente era el virtuosismo del pintor calígrafo que trazaba esos complicados caracteres con el pincel cargado de tinta preservando a la vez un perfecto equilibrio entre el negro de las figuras y la blancura de la hoja, entre lo lleno y lo vacío. Algunos artistas, como Victor Horta con sus combinaciones de maderas y hierro forjado o Henry van de Velde en sus primeros diseños de sillas, lograron sacar el máximo partido de ese juego con el espacio.

Hubiera sido posible limitarse a emplear esta técnica de transformación de las superficies animando con un friso dinámico la monotonía geométrica de las fachadas, pero Horta la utilizó también para desintegrar los propios elementos estructurales, desagregando y disolviendo los pesados e imponentes volúmenes de la arquitectura europea tradicional para obtener efectos de luz y transparencia que dan la misma impresión de movimiento que los adornos del rococó tardío.

Ahora bien, ¿cómo conseguir ese efecto de liviandad con muros de piedra labrada? Lógicamente, sólo los clientes acaudalados podían pagar los servicios de un cantero. En Bruselas, Horta llevó a cabo con gran acierto una transición entre el metal y la piedra, afinándola en el punto de contacto como si estuviera compuesta de finas capas sucesivas; así, el duro núcleo de piedra en el que se engasta el metal parece prolongarse en una dúctil y delicada textura. Indudablemente era más fácil y más barato conseguir este efecto con escayola, y de aquí la proliferación por aquel entonces de todo tipo de técnicas para revestir las



paredes de estuco con profusión y delicadeza, combinando el modelado y el material.

La explosión gráfica

La idea de proteger los muros de los edificios con un revestimiento que fuera al mismo tiempo decorativo la había lanzado ya a principios del siglo XIX el arquitecto Gottfried Semper, para quien, ya en los tiempos más remotos, las paredes de las viviendas estaban cubiertas con telas que cumplían una doble función aislante y decorativa, como los tapices en las tiendas de los nómadas.

La escuela vienesa, bajo la égida de Otto Wagner, recoge y desarrolla esta idea a partir de 1895, en un momento en el que, impulsados tal vez por la arquitectura, prosperan también los estudios sobre las artes gráficas. Viena aporta así una contribución original al art nouveau: la superposición de capas finas de piedra natural y vidrio cuya función puramente ornamental se destaca resaltando los puntos de unión en el muro o enmarcando el panel decorativo, como hicieron los discípulos de Wagner; éstos dieron a las fachadas una apariencia de delicadeza y liviandad gracias a formas geométricas simples, sobre todo rectangulares, sin recurrir a la ornamentación floral ni a efectos de colgaduras (Josef Hoffmann, palacio Stoclet de Bruselas).

Sería erróneo sacar como conclusión de este análisis que la obra de estos artistas se limitaba en definitiva a las fachadas y al arreglo interior, es decir, a la decoración de superficies. Bastaba, desde luego, a un arquitecto mediocre o a un artesano aplicado con hojear las revistas de arte para encontrar diseños e ideas de decoración en estuco que, sin necesidad de revolucionar el plano, dieran a cualquier edificio un aire de novedad, agregándole aquí o allá un aguilón de líneas ondulantes o un arco en forma de omega.

Pero para los ricos mecenas y sus arquitectos la cuestión era muy distinta, ya que su deseo era crear superficies suficientemente refinadas que pudieran rivalizar con las obras de arte e incluso igualarlas. Por este motivo, los arquitectos más ambiciosos no descuidaban ningún elemento del exterior ni del interior de la casa, desde el sistema de calefacción a los tiradores de las puertas. Nace así un mundo fantástico de falsas perspectivas, con sus paredes de espejo y sus vidrieras traslúcidas. Esta exuberancia, este derroche de inventiva al servicio del lujo hacen a veces sonreír a causa de algunos excesos, como cuando la imaginación del artista transforma, por ejemplo, el tirador de una puerta en la figura erótica de un cuerpo de mujer envuelto en vaporosas telas...

Fuente de bronce dorado (detalle), Hector Guimard, 1909.

A la derecha, lámpara de tres luces en forma de nenúfares, de bronce dorado cincelado, de un par creado por Louis Majorelle en colaboración con la cristalería Daum, 1905. Abajo, baranda de escalera, de Henry van de Velde, en el museo Folwang, Hagen (RFA), 1901.



Movimiento internacional y escuelas nacionales

¿Cabe realmente hablar de un estilo para referirse a esta profusión del arte decorativo? Aunque no en todas partes se observan las mismas formas, es perceptible la voluntad común de aligerar las superficies de apoyo. En cuanto al nombre genérico de este estilo, plantea un problema que la propia Unesco no ha llegado a resolver, ya que en su proyecto (véase la pág. 42) utiliza tanto la expresión "art nouveau" como "Jugendstil", a las que habría que sumar la "secesión" vienesa y el "modernismo" catalán, denominaciones todas ellas que, además, remiten a historias diferentes.

El art nouveau empezó siendo la razón social de una tienda que en 1895 abrió en París el comerciante Samuel Bing (1838-1905), en la que junto a estampas japonesas y otras curiosidades del Extremo Oriente, se exponían objetos y muebles de creadores contemporáneos. Cuando Bing mostró su colección en Dresde en 1897, en la sala de exposición figuraba esta simple indicación: "Bing. Art nouveau". Pero hacia 1900, cuando Bing se interesaba ya por otros estilos, la crítica adoptó el nombre de su tienda para designar el estilo de Guimard o de Horta, cosa que no era del agrado del primero, ya que se consideraba como un racionalista, mientras que el segundo consignaba en sus diseños "estilo Guimard".

La expresión alemana "Jugendstil" procede de la revista *Jugend* (La juventud), fundada en Munich en 1896. Los críticos berlineses acuñaron en 1900 la palabra "Jugendstil" para ridiculizar la obra de algunos pintores anticonformistas. Dos años más tarde otro crítico, esta vez con ánimo favorable, recogía la expresión para traducir el esfuerzo innovador de este movimiento moderno.

El término "secesión" (*Sezession* en alemán) se aplicaba, por último, en los círculos artísticos germánicos, a las diversas manifestaciones organizadas contra el arte oficial y la política cultural, patrioter y conservadora, que sus partidarios imponían. Las exposiciones realizadas por este movimiento (en Munich en 1892, en Viena en 1897 y en Berlín en 1898) aspiraban a ser internacionalistas, pero el estilo "secesión" se ha asociado finalmente con las teorías y realizaciones de los artistas que trabajaban en Viena.

Todas estas denominaciones han sido empleadas indistintamente por los partidarios o los adversarios de las ideas nuevas. Así, en Italia se habla de "stile Liberty" y en Gran Bretaña de "modern style", pero existen también denominaciones irónicas como "dolce stile novo" en Italia, "style nouille" (estilo tallarín) en Francia

Arriba, vaso "Favrite" en forma de flor de aro, Tiffany, Corona, Nueva York, hacia 1900-1910.

A la izquierda, tirador de una puerta, Bruselas.

Abajo, baranda de escalera (detalle) de la casa particular de Victor Horta, actualmente Museo Horta, Bruselas, 1898.





y “paling stijl” (estilo anguila) o “coup de fouet” (latigazo) en Bélgica.

Muchas veces estos movimientos eran la enseña bajo la que se agrupaban minorías en pugna por su independencia política y su identidad cultural. Entre 1900 y 1910 eran muchas las escuelas nacionales que reivindicaban su pertenencia al nuevo estilo, incluso cuando no coincidía con sus propias creaciones. En Finlandia y en Hungría, por ejemplo, los elementos tomados del folklore nacional suponen una aportación considerable al diseño deliberadamente esquemático y abstracto de los motivos del art nouveau. Se observa por doquier un intento de forjar, dentro de este movimiento, un arte auténticamente nacional por oposición a los modelos caducos del arte “internacional” a base de elementos heteróclitos de estilos pasados. Muchos de esos artistas nacionales llegaron a romper los límites del art nouveau para concebir un estilo más monumental en consonancia con sus gustos.

Edificio del 185 rue Belliard, París, 1913.
A la derecha, edificio, de Jules Lavirotte, 34 avenue de Wagram, París, 1904.
Esculturas de Laphilippe.

Movilidad de los arquitectos y las revistas de arte: una difusión vertiginosa

La búsqueda de un estilo nacional parece contradictoria con el auge insospechado que en el mundo entero tuvo el art nouveau y con el reducido número de arquitectos de este movimiento que trabajaron exclusivamente en su país de origen, ya que muchos tuvieron que expatriarse.

Así como Guimard en París, Horta en Bruselas, Saarinen en Finlandia u Otto Wagner en Viena no tuvieron dificultades para realizar su obra *in situ*, en un medio que los comprendía y aceptaba, el bruselense Van de Velde se vio obligado a trasladarse a Alemania, primero a Hagen y Berlín y después a Weimar. Su sueño, que no pudo realizar, era instalarse en París. Olbrich, invitado en 1889 por el Gran Duque, fundó en Darmstadt una colonia de artistas, y hasta su muerte en 1908 trabajó exclusivamente en Alemania. Uno de los más hermosos edificios Jugendstil de Munich es obra del arquitecto húngaro F. Nyilas. Al italiano D’Aronco se le ocurrió la idea de los pabellones de la exposición de Turín (1902), a los que debe su fama, cuando trabajaba en Estambul para el sultán. Por último, aunque Mackintosh realizó buena parte de su producción en Glasgow, su ciudad natal, también trabajaba para la clientela vienesa, y el edificio más conocido del vienés Hoffmann, el palacio Stoclet, se encuentra en Bruselas.

Los talleres de arquitectura de la época difundían por entonces las ideas nuevas en toda Europa. Las clases de Otto Wagner en la Escuela de Bellas Artes de Viena no sólo atraían a alumnos de todos los países de habla alemana, sino también de Italia. Las universidades alemanas recibían a estudiantes de los países balcánicos y escandinavos, las de Gran Bretaña acogían también a estos últimos, y Finlandia y Hungría mantenían relaciones artísticas con todos los países comprendida Inglaterra.

Si las nuevas ideas pudieron propagarse con tanta celeridad fue gracias a estos centros de estudio y a las revistas de arte como *The Studio* en



Inglaterra, *Dekorative Kunst* en Alemania, y otras muchas. Ya en 1896, a los dos años de su aparición, la revista *Jugend* ironizaba sobre una moda excesivamente proclive a copiar a los auténticos creadores, y los motivos decorativos que publicaba eran tan imitados que desde 1900 hubo que patentarlos para protegerlos.

La nueva moda se difundió fuera de Europa a través de las relaciones coloniales o poscoloniales, como las que existían, por ejemplo, entre Gran Bretaña y el Commonwealth o entre España y América Latina. Los arquitectos procedentes de Europa y sus colegas locales enriquecieron el nuevo estilo con una multitud de elementos propios de las tradiciones folklóricas regionales. Sería imposible enumerar todos los intercambios directos o indirectos, nacionales o internacionales, que de modo paradójico hacen del art nouveau un movimiento internacional en el que se funden múltiples aspiraciones y sensibilidades nacionales e incluso regionales.

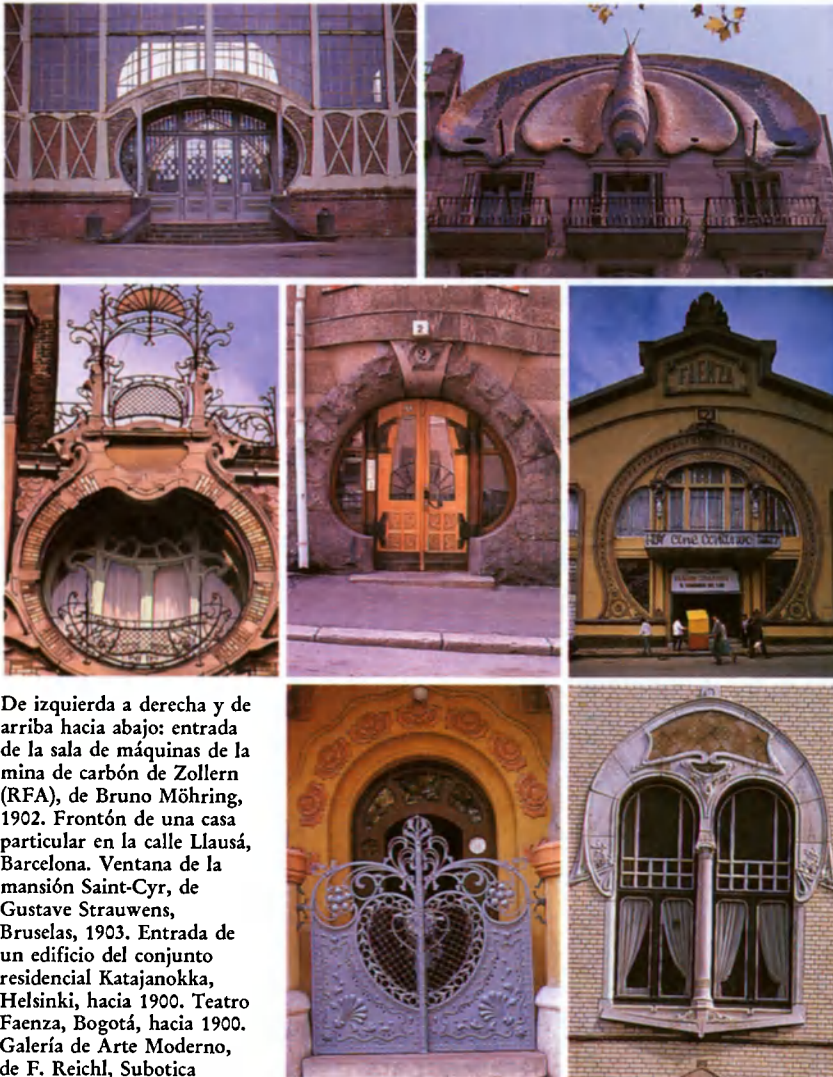
En cualquier caso, el gusto por este estilo sumamente elaborado y refinado se difundió con tal rapidez que seguramente no existe una sola gran ciudad en el mundo en la que al menos un arquitecto o un albañil desconocido no hayan adornado una fachada, un recibidor, una escalera o una ventana con motivos propios del art nouveau, dando a veces unidad a barrios enteros.

El triunfo de la asimetría

Más allá de la decoración profusa y del juego sutil de las superficies, el art nouveau redescubrió la libertad y la asimetría en la ocupación del espacio, aportando ideas nuevas en la articulación de los volúmenes y del movimiento dentro de las casas. En este sentido, la escuela de Viena (Otto Wagner) enriqueció el vocabulario arquitectónico, por ejemplo, con la utilización de arcos parabólicos o en forma de omega encima de las puertas y ventanas, tal vez a imitación del Islam o de China. Es también característico el contraste rítmico de los elementos macizos de apoyo (muros, pilastras) con la gracilidad etérea de las cúpulas y vidrieras. También fue de Wagner la idea de las paredes de colgaduras, de la que Olbrich se hizo eco al idear una gigantesca pieza de tela tendida entre dos torres para la entrada de la exposición de Darmstadt (1901).

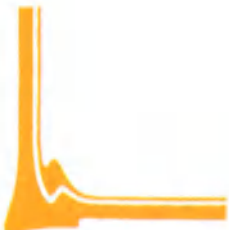
Inventó, también, de formas nuevas. En Darmstadt, Olbrich no tenía reparos en imaginar edificios de muros oblicuos o curvos con formas pentagonales, cuyo vigoroso dinamismo alcanzará su apogeo en los años veinte gracias al hormigón armado, con la arquitectura de la era del automóvil concebida por Eric Mendelsohn.

El art nouveau, culto, robusto y refinado a la vez, tiene reminiscencias de la música de Debussy. No es casual que hoy en día, en un mundo en el que la uniformidad tiende a prosperar en detrimento de la fantasía, vuelva a despertar interés. Pero, por su propio refinamiento, es tan frágil y difícil de conservar como las plantas de invernadero que fueron una de sus principales fuentes de inspiración. ■



De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: entrada de la sala de máquinas de la mina de carbón de Zollern (RFA), de Bruno Möhring, 1902. Frontón de una casa particular en la calle Llausá, Barcelona. Ventana de la mansión Saint-Cyr, de Gustave Strauwens, Bruselas, 1903. Entrada de un edificio del conjunto residencial Katajanokka, Helsinki, hacia 1900. Teatro Faenza, Bogotá, hacia 1900. Galería de Arte Moderno, de F. Reichl, Subotica (Yugoslavia), 1904. Edificio (detalle), de Jos Bascourt, avenue Cogels-Osylei, Amberes, 1895.

MANFRED SPEIDEL es profesor de teoría de la arquitectura de la Universidad Técnica de Aquisgrán (RFA). Es autor, en particular, de *La arquitectura japonesa, historia y actualidad* (1983) y ha dirigido la publicación de las obras completas del arquitecto y publicista alemán Bruno Taut (1880-1938).



JAPÓN



POR HIROYASU FUJIOKA

EL art nouveau, como se sabe, tiene una de sus principales fuentes de inspiración en la estética japonesa y, en particular, en su gusto por la asimetría y las superficies decorativas. A principios de siglo, el art nouveau llegó al Japón. ¿Qué acogida iba a recibir en ese país al que tanto debía?

Fue introducido en el Japón por algunos artistas y arquitectos que volvían de Europa. En la Exposición Universal de París (1900), Asai Chu, que en ese entonces realizaba estudios en la capital francesa en compañía del decorador Fukuchi Fukuichi, visitó el pabellón del art nouveau de Samuel Bing, invitado por el propio Bing. Este coleccionista de arte del Lejano Oriente, defensor apasionado de la vanguardia y uno de los promotores del "japonismo" en Francia había viajado al Japón en 1875.

Otro amigo de Asai, Natsume Kinnosuke, que con el nombre de Natsume Soseki llegaría a ser uno de los principales escritores del Japón moderno, visitó también la Exposición Universal de París antes de viajar a Londres donde residió durante tres años. Este gran aficionado al arte fue un fiel lector de *The Studio*, la revista inglesa de vanguardia.

¿Cuáles serían las consecuencias de esos contactos con el art nouveau? De regreso a su país, Asai fue nombrado profesor de la Escuela Superior de Artes Decorativas recientemente creada en Kyoto. Además de consagrarse a la pintura, Asai introdujo todo tipo de innovaciones en las artes decorativas, en particular en las técnicas del *maki-e* (pintura de oro y plata sobre laca). En sus obras, como en las de Fukuchi, es evidente la influencia del estilo art nouveau.

En la obra de Natsume se advierte una receptividad similar. En 1905 publica el primer volumen de su



Redescubriendo la tradición

novela *Wagahai wa neko de aru* (Soy un gato). La portada, realizada por un tal Hashiguchi Kiyoshi (Goyô), es de estilo art nouveau y esta influencia se acentuará aun más en la portada del segundo tomo (1906) y de sus demás libros, todas ellas obra del mismo artista, pero cuya realización, según parece, Natsume supervisaba personalmente.

Fuera de este pequeño círculo, la resonancia del art nouveau en las artes decorativas niponas fue escasa. Tuvo una importancia mucho mayor, en cambio, en la arquitectura. También en este ámbito llegó al Japón por intermedio de arquitectos que habían visitado Europa o los Estados Unidos, o que mantenían contactos con los medios europeos.

Muchas tiendas, como la peluquería para caballeros “Kamimoto”, en Osaka, terminada en 1903 y hoy demolida, se inspiraron en el nuevo estilo occidental, en particular para la realización de las fachadas. Esta moda durará hasta mediados de la década de 1910.

El más conocido de estos arquitectos fue Takeda Goichi. Durante su estancia en Europa entre 1901 y 1903 visitó Glasgow, donde quedó vivamente impresionado por las obras de Charles-Rennie Mackintosh, el arquitecto escocés del grupo de los Cuatro. Ya en su país, Takeda Goichi realizó la residencia de Fukushima Yukinobu. En este edificio terminado en 1907 (hoy demolido), el estilo art nouveau está omnipresente, desde el portal hasta los *fusuma* —los tabiques móviles tradicionales. Dicha obra constituye el ejemplo más representativo de la influencia de este movimiento artístico en el Japón.

Son raros los edificios en los que prevalecen las líneas curvas de un Horta o de un Guimard. Al igual que en las obras de Mackintosh o de los arquitectos

de la secesión vienesa, Takeda insiste sobre todo en la línea recta, predilección que lo acerca a la estética arquitectónica tradicional.

En definitiva, los artistas japoneses, que no podían dejar de percibir el parentesco entre el art nouveau y el arte y la artesanía de su país, no manifestaron gran entusiasmo por este movimiento. El mismo Takeda Goichi lo empleó sólo de manera esporádica. No constituía para él más que una forma nueva entre otras.

Este escaso interés se explica tal vez por el gran éxito que por ese entonces obtenían las artes decorativas japonesas en las exposiciones universales organizadas en Europa y Estados Unidos. Viendo allí una oportunidad de desarrollar la exportación, el gobierno favoreció enormemente la producción artística tradicional. De ahí que para los artistas japoneses lo importante no era crear un arte europeo visto por el Japón sino un arte puramente nacional.

Para la arquitectura la situación era diferente. El poder Meiji instaurado en 1867 deseaba probar a los occidentales que la civilización japonesa podía rivalizar con la suya. Para ello era necesario construir edificios similares a los de las ciudades occidentales. Era una cuestión de prestigio. Ahora bien, el art nouveau no parece haber sido el estilo más idóneo para afirmar una arquitectura prestigiosa.

El balance, sin embargo, no es en absoluto negativo. El art nouveau demostró que era posible observar la tradición desde una perspectiva nueva y dio a los arquitectos japoneses la oportunidad de continuar un *design* que insiste en las superficies y una estética de la asimetría. Contribuyó, en definitiva, a que los creadores japoneses tomaran conciencia de su propia tradición.

De izquierda a derecha: portada de Hashiguchi Kiyoshi (Goyô) para el segundo tomo de *Soy un gato*, novela de Natsume Soseki, 1906. Tampón secante de plata y cuerno, de Ernest Cardelhaac, Francia, 1900. Netsuke (figurilla japonesa) de boj que representa unas setas, fines del siglo XVIII. *Los ángeles velan*, de Henry van de Velde, bordado aplicado, fieltro, 1893. *Mujer con un paraguas*, estampa de Okajima Toyohiro (1773-1828).

HIROYASU FUJIOKA, especialista japonés en arquitectura y urbanismo moderno, es profesor del departamento de arquitectura del Instituto de Tecnología de Tokio. Ha escrito numerosos artículos, en particular sobre la conservación del patrimonio cultural de su país.



POR MONA ZAALOUK

De Horus a Aída



LAS FUENTES LEJANAS DEL ART NOUVEAU

EGIPTO

SUSPENDIDOS en el tiempo entre la época medieval y la edad moderna, algunos edificios de El Cairo inspirados en el art nouveau han sobrevivido pese al auge de la construcción en la ciudad y constituyen un testimonio de la compleja relación cultural existente entre Egipto y Europa en el siglo XIX.

El art nouveau era un movimiento ecléctico y sus adeptos buscaron ideas y fuentes de inspiración fuera de Europa, continuando así una tendencia iniciada en el siglo anterior cuando los artistas barrocos se interesaron por los motivos orientales. En el siglo XIX las rápidas transformaciones políticas, tecnológicas y económicas, los avances del periodismo popular, el uso creciente de la fotografía y del telégrafo y muchos otros progresos en las comunicaciones y el transporte aceleraron la propagación de las ideas, formas y descubrimientos de un país a otro. Hubo una producción abundante de libros de viajes, guías y revistas que estimularon el interés de los europeos por las tierras y los pueblos lejanos. En las postrimerías del siglo XIX el art nouveau era un espejo de esta nueva receptividad y entre las numerosas influencias que recibió se piensa que la del arte del antiguo Egipto desempeñó un papel importante pero a la vez sutil e indirecto.

Un episodio clave en la transmisión de la influencia cultural egipcia a Europa fue la expedición de Napoleón a Egipto en 1799. Unos 120 eruditos participaron en la expedición con instrucciones de estudiar y catalogar los monumentos egipcios. Los resultados de su labor, publicados en ediciones ilustradas después de 1809, constituyeron la base de la afición que surgió en Europa por la arquitectura, las artes y la artesanía que se inspiraban en el antiguo Egipto.

Hacia fines del siglo, aparecen ecos del arte y de la mitología egipcias en la obra de artistas y pensadores europeos que procuran restablecer los valores espirituales en una sociedad materialista. El mundo onírico y fantástico del simbolismo, una de las numerosas corrientes que alimentaron el caudal del art nouveau, contiene en muchos aspectos reminiscencias de la pintura mural egipcia —en su interés por los temas de la muerte y del más allá, y en su afición por la figura femenina.

Una influencia más directa se manifiesta en nume-



Foto superior, copa de loza en forma de halcón, de Emile Gallé, 1885-1889.

Arriba, broche con un abejorro y un loto, de Georges Fouquet, 1901. Abajo, vivienda obrera, Bruselas, 1900.

Página de la izquierda, caja de cigarrillos con escarabajos, madera y vidrio "Favrile", Tiffany, Corona, Nueva York, hacia 1900.

rosos objetos decorativos y joyas creados hacia 1900 por artistas como Gaillard, Gautrair, Georges Fouquet y los hermanos Pier. Utilizando piedras y metales preciosos, vidrio de color y esmaltes, recurrieron a motivos egipcios como la flor de loto, el escarabajo, la serpiente y el dios alado Horus. También en el antiguo Egipto el arte estaba presente en la vida cotidiana, ambición que compartían los adeptos del art nouveau.

A la vez que Europa descubría Egipto, éste comenzó a mirar hacia el Viejo Continente. El visionario dirigente egipcio Mehmet Alí (1769-1849) creó becas y estimuló a los eruditos, pensadores e investigadores para que fuesen a estudiar a Francia. En la segunda mitad del siglo XIX muchos egipcios de clase alta seguían las modas europeas. La Opera de El Cairo, construida por el jedive Ismail para la primera representación de *Aida*, la ópera de Verdi de tema egipcio creada para celebrar la apertura del Canal de Suez, es una réplica en pequeño de la Scala de Milán. Tanto en Europa como en Egipto se solía mirar hacia otras culturas en busca de inspiración.

Cuando a fines del siglo numerosos artistas, artesanos, arquitectos e intelectuales europeos emigraron a Egipto, no les faltaron benefactores entre los egipcios acomodados que estaban ansiosos de adoptar las costumbres y modelos europeos. Como resultado de este encuentro un nuevo estilo de arquitectura inspirado en el art nouveau empezó a aparecer en El Cairo y en Alejandría, reemplazando el estilo tradicional que predominaba desde la era Fatimí. Se introdujo una ornamentación escultórica complicada en las casas particulares y en los edificios públicos —figuras humanas, plantas entrelazadas— que contrastaba con la sobriedad de la arquitectura tradicional. Pero ésta, a su vez, fue también una fuente de inspiración para el art nouveau, en particular para la decoración de los artesonados.

Entre los edificios importantes de esa época cabe mencionar el Hotel Cecil de Alejandría y, en El Cairo, el Hotel Cosmopolitan y el salón de té Groppi (construidos por un inmigrante suizo). Una exploración paciente revelará otros ejemplos de ese estilo que pasan inadvertidos entre los altos edificios de El Cairo moderno. ■

MONA ZAALOUK, pintora egipcia, ha publicado numerosos artículos en la revista de arte y literatura *Cairo Today*.

Un lenguaje de todas las artes

POR CÉCILE DULIÈRE



Foto superior, portada de la revista inglesa *The Studio*. Arriba, motivo tipográfico de Henry van de Velde, 1905. Página de la derecha, escalera principal de la mansión Solvay, de Victor Horta, Bruselas, 1894-1898. En lo alto de la escalera, óleo de Théo van Rysselberghe, 1902.

SE puede considerar que el nacimiento del art nouveau se produce en 1893, año en que aparece en Londres la revista *The Studio*, difusora de las ideas inglesas sobre el arte en la decoración interior, y en que el arquitecto Victor Horta construye en Bruselas la mansión Tassel, primera residencia particular concebida, en un estilo técnico y plástico radicalmente nuevo, como una obra de arte total.

¿A qué obedece esa denominación de “art nouveau”, que implica que los contemporáneos eran conscientes de vivir una época de ruptura? Este fenómeno artístico guarda una estrecha relación con la revolución industrial: las energías nuevas (la electricidad), los materiales producidos en gran escala (el hierro y el vidrio) y las invenciones sucesivas (el ferrocarril, el telégrafo, el teléfono, la fotografía) que en el siglo XIX transforman el paisaje y el modo de vida.

Una de las principales manifestaciones de la confianza en el progreso humano y de la fe en el futuro que reinaban por entonces fueron las grandes exposiciones internacionales, la primera de las cuales se celebró en 1851 en Londres, capital del país más poderoso e industrializado de la época, en un gigantesco invernadero de hierro y vidrio, el Crystal Palace, con un éxito inmenso y más de seis millones de visitantes. Pero lo que más llamó la atención de los artistas ingleses fue la fealdad de los objetos de uso corriente fabricados en serie, que provocó en ellos una fuerte reacción.

“Arts and crafts”

El pintor William Morris (1834-1896) inicia una auténtica cruzada contra el “virus” de la fealdad que amenaza el entorno cotidiano. El artista, en vez de encerrarse en su torre de marfil al servicio de unos cuantos privilegiados, debe trabajar para la mayoría y participar en la creación de los objetos de la vida diaria. Es necesario abolir la distinción entre artistas y artesanos, así como la jerarquía tradicional que divide las artes en “mayores” (pintura, escultura, arquitectura) y “menores” (ebanistería, cerámica, tapicería). Este movimiento, que Morris bautiza con el nombre de “Artes y artesanías”, tendrá una importancia

capital, ya que, pese a rechazar el empleo de la máquina, constituye el punto de partida de lo que hoy en día se conoce como *design*, esto es, la búsqueda formal aplicada a objetos corrientes.

Morris, fiel a sus principios de “honradez decorativa”, deja a la vista el color rojo de los ladrillos de su casa (“Red House”) y para su arreglo interior recurre a sus amigos pintores, arquitectos y escultores. En 1861 crea en Londres su propia empresa, “Morris & Co.”, para comercializar este arte de la decoración interior y el mobiliario que se ha convertido en su interés primordial. Son muchos los pintores, escultores y arquitectos ingleses que se transforman entonces, siguiendo su ejemplo, en *artist designers*.

Walter Crane (1845-1915), humorísticamente apodado “el filósofo de las guarderías infantiles”, llevará aun más lejos las ideas de Morris. Su propósito es inculcar el sentido de la belleza a los niños desde la más tierna infancia. El éxito de los libros que realiza para ellos contribuye en gran medida a la propagación de las ideas de “Artes y artesanías” en el continente, pero su difusión se lleva sobre todo a cabo por conducto de revistas especializadas, la más célebre de las cuales es *The Studio. An illustrated magazine of fine and applied art*. De estilo decididamente moderno, contiene entrevistas con artistas y reseñas de exposiciones, organiza concursos con premios y presenta numerosas ilustraciones (buena parte de ellas fotográficas). Su lema es “Utilidad y Belleza”.

En sus telas de tapicería (algodón y terciopelo) y en sus papeles pintados haciendo juego, Morris renueva los motivos vegetales estampados con plancha o rodillo. Rechaza las flores estereotipadas que estaban de moda por entonces para establecer un vínculo directo con la naturaleza escogiendo humildes plantas campestres o de jardín (álsines, narcisos, violetas, margaritas), sobre todo trepadoras (espino negro, madreselva). La línea sinuosa de sus tallos y contornos juega con la superficie y los coloridos uniformes en una búsqueda decorativa de la que se harán eco otros artistas, como Charles F. Annesley Voysey (1857-1941) y Arthur Mackmurdo (1851-1942), autor ya en 1883 de un motivo floral abstracto en forma de llama.

Esta línea floral sinuosa, este dinamismo de curvas y contracurvas se convierte en la expresión



por antonomasia del art nouveau, difundándose por medio de las telas de tapicería, la ilustración y la decoración gráfica de libros y revistas. Las distintas denominaciones nacionales (“Modern style”, “style Liberty” o “stile inglese”) ponen claramente de manifiesto lo mucho que Europa debe a lo que se podría llamar el “proto art nouveau” inglés.

Ahora bien, donde estas ideas procedentes de Inglaterra cristalizan y adquieren la dimensión arquitectónica que les faltaba es en Bélgica, país en el que se produce el auténtico florecimiento y el verdadero auge del art nouveau. Entre 1880 y 1890, Bruselas es uno de los centros de la vanguardia artística. Desde 1883, el grupo de los XX, que diez años más tarde se convertirá en la Libre Estética, invita a su salón anual a los artistas extranjeros más originales y más controvertidos (en él hizo Van Gogh la única venta de su vida). A partir de 1891, esas exposiciones se abren también a las artes aplicadas: libros ilustrados por Walter Crane, tapicerías, cerámicas e, incluso, conjuntos de muebles, por ejemplo, la “habitación de artesano”, en 1895, obra del arquitecto-decorador Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910), que fue el primero en Bélgica que importó telas y objetos fabricados en Inglaterra.

Un pintor, Henry van de Velde (1863-1957), fue el más fiel seguidor de las ideas artísticas y sociales de William Morris. En 1893, después de abandonar la pintura, se dedica a las artes decorativas “para atajar el virus de la fealdad”. Próximo a contraer matrimonio, decide crear íntegramente el decorado de su nuevo hogar (la villa Bloemenwerf, 1895) y dibuja él mismo los planos de la casa, el mobiliario, los papeles pintados, los cubiertos e incluso los vestidos de su futura esposa... Van de Velde es el hombre completo, el “artista universal”. En su actividad literaria

quiere difundir su teoría del “adorno vivo y necesario” engendrado por el dinamismo de la línea, que “representa ante todo el movimiento provocado por la vida interior”.

En 1898 crea en Bruselas sus “talleres de artes industriales, construcción y ornamentación”. Llegó a tener éxito en el extranjero y, sobre todo, en Alemania, donde se instaló en 1901 y dio amplia difusión a sus ideas sobre el arte decorativo.

Horta, arquitecto revolucionario

El art nouveau adquiere por vez primera su expresión plena y cabal en la mansión Tassel (1893), creada por el arquitecto Victor Horta (1861-1947) para el profesor de la Universidad de Bruselas Emile Tassel. Este edificio, concebido como una obra de arte total, desde los cimientos hasta el menor detalle de la decoración interior, supone una ruptura radical con el lenguaje arquitectónico y decorativo del pasado.

Al utilizar el hierro en toda su lógica constructiva, Horta revoluciona la arquitectura de la vivienda privada. Hasta entonces, este material

Abajo a la derecha, la villa Bloemenwerf, Henry van de Velde, Bruselas, 1895. Abajo, interior de la villa Bloemenwerf y vestido diseñado por Henry van de Velde.





A la izquierda, canapé tapizado de chintz "Tulip", de Arthur H. Mackmurdo, 1886.
A la derecha, aparato de calefacción en la mansión Solvay, de Victor Horta, Bruselas.

estaba reservado a las construcciones de ingeniería: salas de exposición, estaciones, depósitos o invernaderos. El joven Horta había visto en 1889 en París la famosa torre erigida por el ingeniero Eiffel. Introducir este material industrial considerado ordinario en el contexto conformista de una casa burguesa representaba un auténtico desafío.

La audacia va más allá todavía, pues Horta deja claramente a la vista, resaltándolos en vez de disimularlos, los pernos y remaches, elaborando así un lenguaje arquitectónico y decorativo de una novedad absoluta. No vacila en someter a una transformación radical el espacio interior, que abre sustituyendo los tabiques por finas estructuras metálicas de apoyo. Gracias a una combinación de hierro y vidrio en membranas transparentes, hace penetrar la luz por doquier y convierte la caja de la escalera en el foco luminoso de la vivienda. Es ésta una concepción arquitectónica que se distingue por su originalidad extrema.

El punto de partida del arquitecto es el plano, del que la fachada es el mero reflejo. La disposición interior de la vivienda, lo más importante, viene dada por el estilo de vida y los gustos de sus futuros ocupantes. La casa, concebida a imagen de éstos, se convierte en su "retrato", como afirma

Horta acerca del hotel Winsinger (1894). La esposa del cliente que le había hecho este encargo tenía dificultades para moverse, que explican la organización particular de la planta noble, sus múltiples desniveles y la elección del mobiliario.

Nada se sustrae al arquitecto en esa arquitectura personalizada al máximo. Horta se ocupaba de la totalidad del arreglo interior: artesonados, vidrieras, mosaicos, pinturas murales, alfombras, herrajes... hasta los tiradores de las puertas, y velaba también por la perfecta integración de las instalaciones de alumbrado y calefacción.

Arquitectura y decoración son inseparables. El ornamento prolonga, flexibilizándolas, las estructuras de apoyo: la decoración parece surgir de los soportes, a partir de los cuales se extiende por el techo, las paredes y el suelo, poniendo de relieve la continuidad de los espacios interiores. La línea, serpenteante, se estira en curvas y contracurvas para culminar en el espasmo de un "latigazo", explosión vital de una planta, pero sin flores ni hojas ("lo que me gusta de las plantas es el tallo", decía Horta). Recurriendo a los más diversos materiales, Horta juega con el contraste de texturas y colores: lisa frialdad del mármol, aristas del metal plano y remachado, suavidad de las maderas claras trabajadas como esculturas.

CÉCILE DULIÈRE, arqueóloga belga, es funcionaria de la administración del patrimonio cultural y profesora de la Academia de Bellas Artes de Bruselas. De 1975 a 1980 fue conservadora del Museo Horta y en 1985 dirigió la publicación de las memorias del arquitecto belga.

Bruselas, capital del art nouveau

Gracias al éxito de la mansión Tassel, Horta recibe el encargo de construir dos mansiones prestigiosas, una para el acaudalado industrial Armand Solvay (1894) y otra para Edmon van Eetvelde (1895). Tanto en un caso como en otro era necesario proyectar amplios recibos, pero Horta, fiel a sus principios, adapta cada plano a la personalidad de los futuros propietarios y, así, imagina para el hotel Solvay una escalera cuadrangular con doble tramo en la que acopla un suntuoso cuadro puntillista, y una sala octogonal y una escalera oblicua del máximo refinamiento para el hotel Van Eetvelde.

Para realizar esas obras extraordinarias, que suponían una inversión considerable de trabajo, tiempo y dinero, Horta no se limitaba a hacer todos los diseños, sino que además vigilaba personalmente los detalles de la ejecución, encomendada a los mejores artesanos.

¿Quiénes eran esos ricos clientes que dieron a Horta la posibilidad de construir estas admirables mansiones? Pertenecían a la nueva clase política fruto de la revolución industrial, hombres de negocios y empresarios, que veían la expresión misma de su época —a tiempos nuevos, arte nuevo— en esta arquitectura desembarazada de mezclas de estilos y rica en técnicas y materiales novedosos.

Este es el motivo de que se piense en Horta para edificar en 1896 la nueva Casa del Pueblo de Bruselas. Tras su fachada incurvada de hierro y vidrio, alberga cooperativas, un café y oficinas; en la primera planta una gran sala acoge las reuniones del joven partido socialista belga, fiestas y conferencias. El terreno, situado en pleno centro de la ciudad, es caro, y Armand Solvay, hombre progresista, fundador de instituciones científicas y cliente de Horta, adelanta parte de los fondos al partido socialista.

La inauguración en 1899 de este edificio que no era un palacio, sino “una casa en la que el aire y la luz serían el lujo durante tanto tiempo ausente de los tugurios obreros”, dio lugar a celebraciones entusiastas y representó el apogeo de un momento de gracia en el que se aunaron los esfuerzos de la burguesía progresista y del partido socialista belga en una fe común en la universalidad del progreso y la cultura.

A principios de siglo surgen ya las disensiones. El art nouveau se convierte en un fenómeno de moda. Los numerosos y brillantes imitadores de Horta trabajan sin tregua. En los barrios nuevos de la capital proliferan las fachadas de art nouveau; existen más de quinientas con un interés considerable que justifican que Bruselas sea conocida como “la capital del art nouveau”. Pero se trata fundamentalmente de fachadas personalizadas de viviendas cuyos planos carecen de toda originalidad. Por desgracia, la casa como obra de arte total, según la había entendido y realizado Victor Horta, no era compatible con los medios de que disponía la mayoría. ■





Retrato de Adele Bloch-Bauer
de Gustav Klimt, 1907.



Los enlaces del arte con la vida

POR ANDREAS LEHNE

UNO de los primeros centros neurálgicos del art nouveau nace gracias a un alemán de Hamburgo: en 1895, Samuel Bing (1838-1905), experto en arte del Extremo Oriente, abre en París una galería que bautiza "L'Art nouveau". En ella expone creaciones de artistas modernos, como Van de Velde, Tiffany, Vallotton, Meunier.

Acogida con elogiosos comentarios en las revistas alemanas, la exposición fue presentada en Dresde en 1897, en la muestra de arte internacional de ese año. La arquitectura interior del bruselese Van de Velde (véase la pág. 24) causó allí sensación. En seguida abrumado de encargos, este genio universal se convierte en el artífice principal de la expansión del Jugendstil (versión alemana del art nouveau).

El Jugendstil muniqués

Alemania tiene un Estado nacional unificado desde 1871, pero sus múltiples metrópolis no olvidan sus propias tradiciones y rivalizan en el plano cultural. En Munich la nueva corriente encontrará su foco principal de proyección. Merced a la ambiciosa política de la dinastía de los Wittelsbach reinante en Baviera, esta ciudad relativamente pequeña se había convertido en el centro artístico más importante de la Alemania del siglo XIX. En 1893 el público descubre el trazo lineal que caracteriza al art nouveau en las



Entrada de la Casa de la Secesión Vienesa, de Josef María Olbrich, Viena, 1898-1899.

largas cabelleras de mechones sinuosos de las adolescentes javanas de Jan Toorop (1858-1928), pintor y dibujante simbolista holandés.

Hermann Obrist (1863-1927) va a distinguirse dentro del nuevo movimiento. Gran viajero, familiarizado con todas las corrientes artísticas de vanguardia, había trasladado a Munich en 1894 el taller de encajes por él creado en Florencia. Su panel bordado del *Latigazo* (*Peitschenhieb*, 1985) es una de las más bellas manifestaciones del “floralismo” alemán. Ese “lazo centelleante de puntos que se deslizan sobre formas ornamentales como las células de un organismo vivo” se emparenta con el célebre relieve de estuco (hoy destruido) que ornaba la fachada del estudio fotográfico Elvira (1897-1898), fantástica decoración de August Endell también animada por una vida orgánica. Ambas obras tratan de rivalizar con la naturaleza.

El pintor Richard Riemerschmid (1868-1957) provocará un vuelco en la arquitectura interior al combinar modernismo y tradición local. Su “Gabinete de un aficionado al arte” se expuso en 1900 en París. Su sala de espectáculos de líneas esbeltas y elegantes revela un estilo equilibrado y maduro que aun no ha caído en la geometría.

Pero Reimerschmid se dio a conocer sobre todo en tanto que artista *designer*. Fue uno de los cofundadores de los “Talleres de arte y artesanía” (*Vereinigten Werkstätten*) que se proponían elevar el nivel estético de los objetos de uso corriente, aunque, contrariamente a la escuela inglesa de *Arts and Crafts*, deseaban aprovechar al máximo las posibilidades de la fabricación en serie.

Contribuyeron de manera esencial a la reputación de Munich las revistas artísticas editadas en la ciudad: *Pan* y, sobre todo, *Jugend*, conocida revista a la que el movimiento alemán debe su nombre.

Otto Eckmann (1865-1902) renueva por su parte la ilustración y la tipografía. Sus dibujos oscilan entre lo vegetal y lo zoomorfo, cuando no lo abstracto, en incesante metamorfosis. El agua se transforma en plantas, las plantas en cisnes o en serpientes que a su vez se convierten en elementos humanos. Incluso los caracteres tipográficos se entrelazan como lianas, se mudan en llamas y en volutas de humo.

La espontaneidad, la sátira y el humor imperan en esas revistas, casi siempre ilustradas en colores, que combaten activamente en pro del nuevo arte. Theodor Heine convierte un perrillo estilizado en elemento decorativo lleno de ironía. Gulbransson, Arnold, Thöny o Paul publican en *Pan* y en *Simplizissimus* caricaturas de una agresividad desconocida hasta entonces. Gracias a esas publicaciones, las ideas del Jugendstil se difunden con una rapidez extraordinaria.

Las variantes berlinesas

Al filo del nuevo siglo, Berlín, por sus dimensiones y por la efervescencia extraordinaria de su vida cultural, aparece como la capital por excelencia del modernismo. En 1898 la vanguardia artística ha roto definitivamente con la política cultural retrógrada de la corte imperial. Pero a falta de un apoyo auténtico, las realizaciones arquitectónicas más importantes sólo expresan corrientes efímeras. Van de Velde decora de manera espectacular el interior de ciertas tiendas; Endell, con los modestos medios puestos a su disposición, vuelve a decorar por completo la sala del Buntes Theatre, creando un universo de formas raras, fantásticas, orgánicas, que se emparenta con el del estudio Elvira. Todo, hasta el uniforme de las acomodadoras, estaba concebido con la misma armonía de colores. Los grandes almacenes decorados por Bernard Sehring y Alfred Messel se vinculan todavía con el historicismo. Pero algunos elementos —la armazón visible de los escaparates, las grandes superficies de vidrio en las que en cierto modo se pierde la fachada— anuncian la arquitectura moderna.

Berlín, en definitiva, ofrece sobre todo variantes monumentales y eclécticas del Jugendstil. Uno de los mejores ejemplos es el tribunal de la Littenstrasse (1896-1905), con el desconcertante contraste entre sus dimensiones colosales y sus gráciles escaleras.

ANDREAS LEHNE, austriaco, es historiador del arte y trabaja en la Oficina Nacional Austriaca de Monumentos Históricos. Ha publicado varias obras sobre el arte de los siglos XIX y XX.

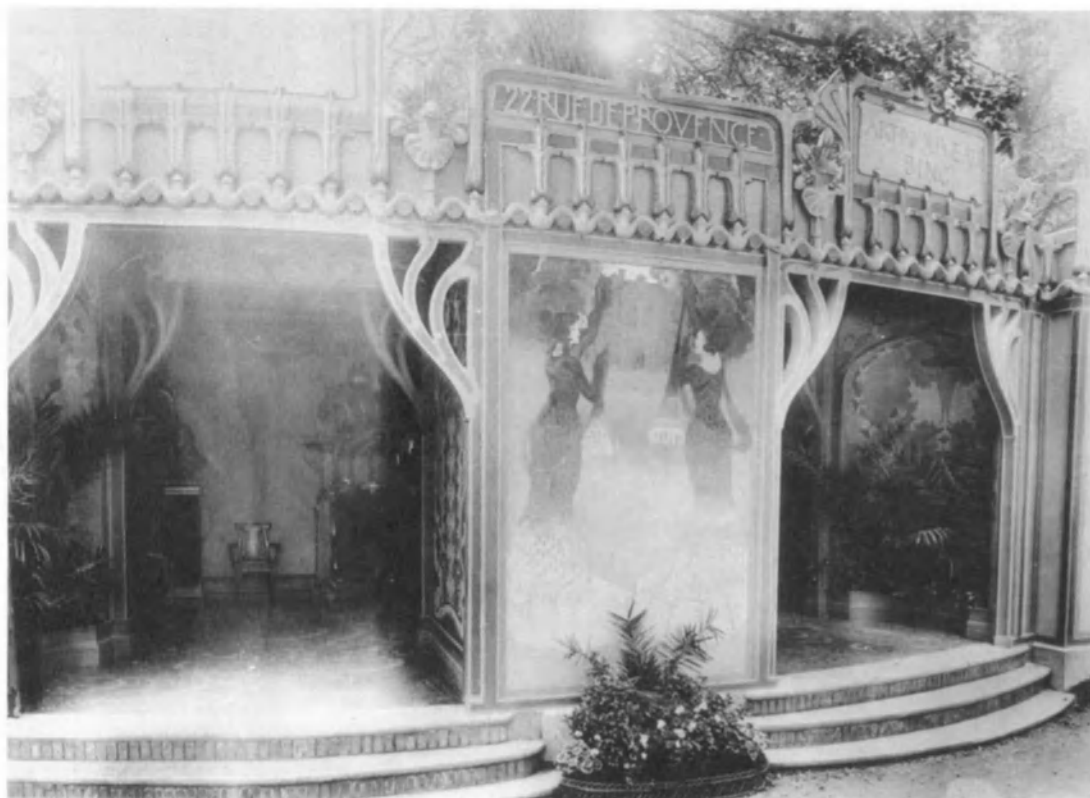
La secesión vienesa

Contrariamente a Alemania (y exceptuando el caso de Hungría, fuertemente autónoma desde 1867), la monarquía danubiana es un Estado multinacional sometido al poder central de Viena.

En la capital vienesa, el art nouveau encuentra en Otto Wagner (1841-1918) su campeón. Este famoso arquitecto, que ocupa la cátedra de arquitectura de la Academia de Artes Plásticas, reclama con pasión el surgimiento de una arquitectura liberada del "pastiche" histórico y plenamente conforme a las exigencias de la época moderna. "Sólo aquello que es práctico puede ser bello", declara a sus alumnos.

En las estaciones del metro, cuya decoración se le encarga en 1894, empieza por explotar todos los recursos gráficos del floralismo. Pero pronto se orienta hacia un estilo sobrio y funcional. Reviste la Casa Mayólica de azulejos lisos para darle mayor solidez y facilitar su limpieza, limitando deliberadamente el ornamento a un papel de decoración superficial. Sus edificios de la Linke Wienzeile, de formas cúbicas, escapan por completo a la influencia del art nouveau.

La versión austríaca del art nouveau se debe, en 1897, a un grupo de artistas de vanguardia que fundan en Viena el movimiento de secesión. "A este fuego recién encendido le hace falta un lugar de exposición, un hogar propio", escribe un crítico



A la izquierda, el Pabellón Art Nouveau de Samuel Bing en la Exposición Universal de París, 1900.
Abajo, el Bunte Theatre (destruido), de August Endell, Berlín, 1901.



de arte de la época. Ese hogar lo construirá Josef Maria Olbrich (1867-1908), el más dotado de los discípulos de Otto Wagner. El edificio (Haus der Wiener Sezession, 1898-1899) tiene mucho de templo clásico, pero culmina con una cúpula de hojas doradas. Ese joven árbol simboliza el art nouveau que destruye las antiguas convenciones.

La secesión publica en 1898 una revista ambiciosa, *Ver Sacrum*, y organiza en su recinto exposiciones que engloban todas las artes y que obtienen extraordinario éxito. Para la que se consagró a Beethoven en 1902, Gustav Klimt (1862-1918), animador indiscutible de la secesión vienesa, creó frescos inspirados en el tema de la Novena Sinfonía, dirigida en esa ocasión por Gustav Mahler.

En la misma exposición participó Joseph Hoffmann (1870-1956), otro alumno de Otto

Wagner y miembro de la secesión, quien presentó una escultura cúbica, abstracta, que pasó inadvertida, pero que anunciaba un vuelco importante en la historia del art nouveau vienes. La época del ornamento llega, en efecto, a su fin. Alentada por Hoffmann (e igualmente bajo fuerte influencia escocesa), la geometría va a suceder bruscamente a la llama. En adelante, sólo se empleará el ornamento con parsimonia y sobre todo se hará resaltar la belleza de los materiales naturales.

Hoffmann demostró toda su valía con la residencia construida de 1905 a 1911 en Bruselas para el potentado belga Adolphe Stoclet. Obra de arte total, en la línea de Horta, el palacio Stoclet, pese a cierta exuberancia, señala el triunfo de las formas puras, desnudas, favorecidas por el empleo de materiales preciosos y por una realización aun artesanal.

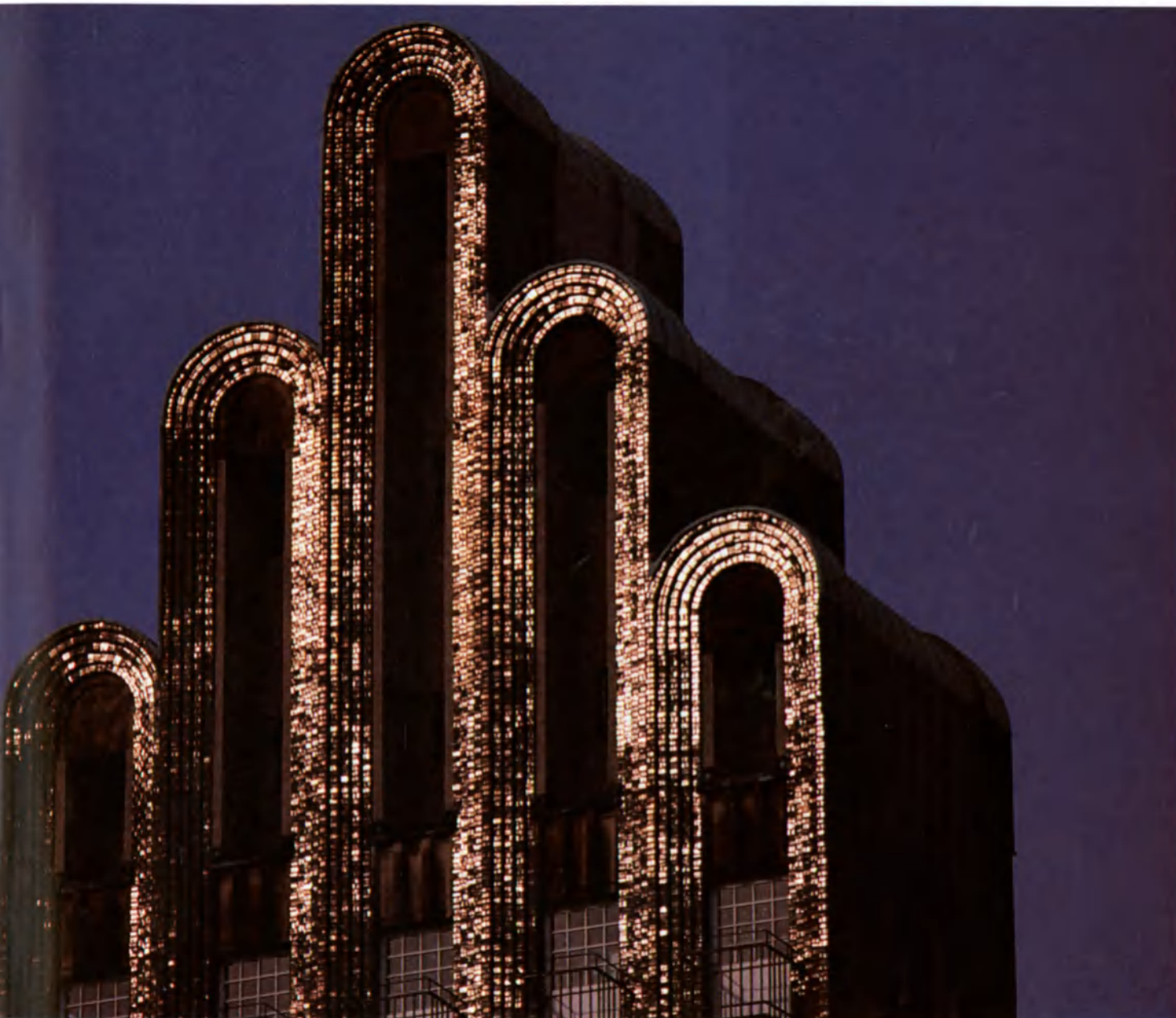
Adolf Loos (1870-1933) se rebelará contra esta



A la izquierda, la Majolikhaus (Casa Mayólica), detalle de la fachada, de Otto Wagner, Viena, 1898. A la derecha, cúspide de la Hochzeitsturm (Torre de las Bodas), de Josef Maria Olbrich, Mathildenhöhe, Darmstadt, 1905-1908.

concepción arquitectónica y dará la estocada final a la ornamentación. Encarnizado y brillante adversario del art nouveau al que ataca en sus numerosos escritos como enemigo de los principios mismos de la civilización moderna a la que aspira, Loos es un pionero del estilo urbano internacional, libre de todo adorno superfluo.

Esta tendencia cosmopolita vienesa era contraria a los movimientos artísticos de otros países de la monarquía danubiana, que veían en la explotación de las formas populares un medio para crear una arquitectura verdaderamente autóctona, como lo demuestra brillantemente la versión húngara del art nouveau con sus múltiples referencias al folklore. Esta tensión entre aspiraciones de signo tan distinto influyó de manera diversa en numerosos discípulos de Otto Wagner en el periodo de entreguerras. En las obras del arquitecto esloveno Josef Plecnik, apodado el "Gaudí eslavo", se percibe un equilibrio particularmente acertado entre la exigencia funcional, la inventiva formal y la inspiración folklórica.



Darmstadt: el rigor de la forma

La aceleración decisiva se produce en el pequeño principado de Hesse-Darmstadt. El Gran Duque reinante, Ernst-Ludwig, es partidario de las nuevas ideas artísticas y decide la transformación de los aposentos interiores de su palacio bajo la dirección de dos arquitectos ingleses, Baillie Scott y Charles Robert Ashbee. Ansioso de alentar las artes al mismo tiempo que la producción artesanal nacional, su sueño es crear una colonia de artistas que trabajen con absoluta libertad y sin ninguna preocupación material en su ciudad. Esa aspiración le acerca a uno de los grandes postulados del art nouveau: la síntesis del arte y de la vida.

Darmstadt acoge pues en 1899 a varios artistas modernos, entre ellos el joven arquitecto vienés Josef Maria Olbrich, quien crea en la colina de Mathildenhöhe una "Mansión de trabajo" o "Templo" consagrado por entero al culto de la actividad artística. También son obra suya la

mayoría de los edificios anexos, incluidos los alojamientos de los artistas.

Sólo el hamburgués Peter Behrens (1868-1940) construyó su propia casa: su limpidez casi cristalina, toda de líneas rectas, en contraste con la estética decorativa de Olbrich, suscitó gran interés. De hecho, el edificio de Behrens correspondía a la segunda etapa, a la fase "depurada" del Jugendstil. En Viena, pero también de manera más general, este último va a ser considerado en adelante como una simple moda, cuya explotación industrial y comercial se denunciará.

Behrens es una figura clave de esta evolución. El antiguo pintor e ilustrador de *Pan* no sólo da el golpe de gracia al floralismo en Alemania, sino que pronto se convierte en el pionero del funcionalismo arquitectónico. La fábrica de turbinas que construyó para la firma A.E.G. anuncia la era de la arquitectura industrial. Muchos de sus colegas, que iban a destacarse luego en el plano internacional, como Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier, entre otros, trabajaron en su taller. ■





El renacimiento nórdico en San Petersburgo

POR MARIA NACHTCHOKINA Y BORIS KIRIKOV

EL art nouveau va acompañado, en la arquitectura rusa, de un profundo interés por las antiguas tradiciones. Se descubren, a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los sortilegios del arte nórdico original, su poderoso arcaísmo, y se sueña con integrar en las técnicas del arte moderno el folklore y las imágenes de la naturaleza salvaje de las regiones septentrionales.

No se mira únicamente hacia la arquitectura medieval y popular del norte de Rusia, sino que también existe un interés por la cultura de los países escandinavos y de Finlandia. No sólo porque esos países son vecinos y muy ligados, como el principado finlandés, al imperio de Rusia, sino también porque se les considera próximos en un mismo sentimiento de unidad espiritual. Puede entonces hablarse, como Serge Diaghilev, de un "Renacimiento nórdico" que se muestra igualmente curioso por el pasado, fuente de identidad, que ávido de todas las nuevas posibilidades de expresión.

Cabe distinguir dos grandes corrientes. El estilo neorruso, por una parte, que toma sus modelos de la arquitectura de Novgorod, de Pskov y del norte de Rusia, y se desarrolla en Moscú.

El otro, que nos interesa aquí, es el arte nórdico moderno. Esta ramificación del art nouveau brilla sobre todo en San Petersburgo (actualmente Leningrado), capital de Rusia. Su auge está estrechamente ligado a la influencia del "romanticismo nacional" finlandés y, en menor medida, sueco.

Las afinidades entre las escuelas de arquitectura petersburguesa y finesa, facilitadas por la proximidad geográfica de ambos países, aumentan además gracias a la presencia activa de arquitectos fineses en la capital rusa y a una participación conjunta en las exposiciones nacionales y universales. El pintor Akseli W. Gallen-Kallela (1865-1931), creador con múltiples talentos, ilustrador en especial de *Kalevala*, es uno de los padres del "romanticismo nacional", el movimiento finlandés que marca el nacimiento de una arquitectura nueva. Participará en la exposición nacional de Nijni-Novgorod (1896), así como en las organizadas en San Petersburgo, y diseñará numerosos proyectos de arquitectura para esa ciudad y para Moscú y Reval (actualmente Tallin).

En sus obras, los arquitectos rusos y fineses combinan armoniosamente las innovaciones técnicas con una marcada estilización de los motivos del arte tradicional escandinavo, ruso y carelo-finés —símbolos solares, imágenes animales y vegetales— y conjugan con habilidad los materiales naturales, la piedra y la madera.

Este estilo encuentra un terreno propicio en San Petersburgo, la ciudad de dos caras. Por un lado, era una ciudad volcada hacia el Báltico, comerciante, burguesa y con un espíritu europeo. Una monumental Roma del norte en pleno crecimiento. Por otro, aparecía como una Babilonia efímera, amenazada de verse sumergida por las salvajes inmensidades pantanosas sobre las que estaba construida. Era un encuentro extraordinario entre la voluntad humana y el poder de un paisaje natural.

En el estilo nórdico moderno se expresa la nostalgia de la belleza del mundo original. Este amor por la naturaleza llevado, según Diaghilev, hasta la "adoración pagana", se manifiesta en la arquitectura de numerosos edificios de la ciudad. Las fachadas están cubiertas de animales, pájaros, pescados, árboles y flores estilizadas. Gracias a la influencia finlandesa se descubrió la expresividad de las ásperas superficies granuladas, como el granito, y el poder evocador de la alianza entre materiales naturales y artificiales. Los enormes bloques de los muros recuerdan las viejas leyendas celtas de las "piedras malas". Lo cotidiano adquiere así fuertes ribetes románticos.

San Petersburgo albergaba entonces colonias suecas y finlandesas. Es un brillante arquitecto, nacido en San Petersburgo pero de nacionalidad sueca, Liedwal, quien funda el estilo nórdico moderno en la capital de Rusia. La casa que construye en el N° 3 de la avenida Kame-noostrovski (la actual avenida Kirov), su primera creación importante (1899-1904) antes de las obras maestras que realizará en Suecia, contiene ya todo el programa que caracteriza a ese estilo: libertad de volúmenes, diversidad formal de las ventanas, refinamiento en la combinación de materiales, universo misterioso del bosque cuya profusión decorativa no perjudica en absoluto la racionalidad funcional del edificio.

Otra construcción particularmente representativa del estilo nórdico petersburgués y sin duda la más bella: la casa del N° 11 de la calle Stremiannaia (1906-1907), obra de Vasiliev y Buby. La decoración con imágenes de un simbolismo sumamente estilizado se integra en el marco arquitectónico para formar un todo orgánico. La elegante simplificación de las formas a la que aspiraba el estilo nórdico moderno alcanza aquí la perfección.

Así el Renacimiento nórdico, a comienzos del siglo, reafirmó sutilmente, sin alterar su aspecto europeo y clásico, la personalidad báltica de San Petersburgo.



Vitral de la escalera (detalle) de una casa, de A. Ghimpel y V. Illiachev, San Petersburgo (actualmente Leningrado), 1906-1907.

MARIA NACHTCHOKINA, investigadora soviética en el Instituto Nacional de Teoría de la Arquitectura y del Urbanismo (Moscú).

BORIS KIRIKOV, investigador soviético en el Instituto de Teoría de la Arquitectura y del Urbanismo (Leningrado).



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha:
 remate de una casa, de F. Liedwal, San Petersburgo, 1899-1904 (a).
 Puerta en el barrio Eira, Helsinki (b).
 Museo Gorki, Moscú, 1902 (c).
 Portal (detalle), de E. Morozov, San Petersburgo, 1911-1912 (d).
 Puerta en el barrio Katajanokka-Katudden, Helsinki (e).
 Entrada en el barrio Eira, Helsinki (f).
 Entrada con columnas en el barrio Katajanokka, Helsinki (g).
 Adorno esculpido en una casa del barrio Eira, Helsinki (h).



A la derecha y en el sentido de las manecillas del reloj: fachada de la Casa Lleó Morera, de Lluís Domènech i Montaner, Barcelona, 1898-1900. Casa Amatller, de Josep Puig i Cadafalch, Barcelona, 1898-1900. Dos vistas del Hospital de Sant Pau, de Lluís Domènech i Montaner, Barcelona, 1902-1912. Iglesia Vistabella, de Josep Maria Jujol, Tarragona, 1918-1923.



Barcelona la modernista

POR ALBERT GARCIA ESPUCHE

BARCELONA llegó a la segunda mitad del siglo XIX encerrada en sus murallas, con una urgente necesidad de expansión. Alrededor de las defensas se extendían vastos espacios vacíos, y cuando finalmente la ciudad pudo derribar sus murallas, fueron precisamente esos espacios los que permitieron crear una nueva ciudad, el “Eixample” de Barcelona, que ha pasado a ser una aportación decisiva a la historia del urbanismo.

La “nueva” Barcelona comenzó a surgir con la creación de una zona residencial burguesa alrededor del famoso Paseo de Gracia actual. La aparición del art nouveau catalán o modernismo coincide con la etapa de transformación y consolidación de dicha zona.

Cuando el modernismo arquitectónico cobra verdadera importancia, fundamentalmente a partir de 1900, la nueva ciudad ya ha quedado definida: hay un centro del Eixample muy valorado, alrededor del Paseo de Gracia, con edificios de calidad, y unas zonas periféricas de la trama Cerdà, en donde se ubican las residencias de menor nivel económico, las grandes construcciones difícilmente admisibles en el centro (hospitales, cárceles, mataderos) y la industria.

En esta ciudad ya dividida en zonas, el modernismo puede manifestarse plenamente. En la periferia, creando grandes conjuntos urbanos como el hospital de Sant Pau; en el centro, embelleciendo el paisaje arquitectónico de la zona próxima del Paseo de Gracia, bautizada con el nombre de “Quadrat d’Or”; aparecen numerosas casas particulares —algunas como La Pedrera de Gaudí reemplazan a las construcciones antiguas. Así va surgiendo un paisaje urbano de excepcional homogeneidad.

Pero este movimiento se manifiesta no sólo creando casas nuevas sino transformando, mejorando y embelleciendo los edificios ya existentes. Cabe notar que en la famosa “manzana de la discordia” del Paseo de Gracia, todas las casas modernistas son transformaciones de construcciones existentes (es el caso de las casas Lleó Morera, Amatller y Batlló, de los arquitectos Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch y Antoni Gaudí). El modernismo también se expresa creando locales comerciales de muy alta calidad en las plantas bajas de casas ya existentes.

De la ciudad a la casa, de la casa a la silla

La característica más sobresaliente del modernismo es su capacidad de invadirlo todo, su tendencia a manifestarse en todas las formas posibles. Así, cabe admirar en los museos barceloneses pinturas, dibujos y esculturas modernistas (obras de Casas, Rusiñol, Llimona);



Brazalete,
de Lluís Masriera, 1900.





Arriba y a la izquierda, dos vistas del Palau de la Música, de Lluís Domènech i Montaner, Barcelona: la escalera y el mosaico del techo (detalle), 1905-1908. Abajo a la izquierda, techo de mosaico, de Josep Pey, Casa Lleó Morera, Barcelona, 1905-1906. Abajo a la derecha, silla doble, de Joan Busquets i Jané, 1902.

pero sobre todo su presencia exuberante se encuentra en lo que era el entorno de la vida cotidiana de la burguesía de Barcelona.

En los interiores de las viviendas donde nada queda librado al azar parece como si el tratamiento de la fachada del edificio prosiguiera en las paredes y techos de las habitaciones, tal es el lujo de medios y de detalle con que se trabajan las superficies de los espacios internos. Los pavimentos, los techos, las chimeneas, las puertas, las vidrieras, todos los elementos incorporados a la arquitectura reciben una atención muy especial. Los muebles creados por los artistas modernistas (mesas, camas, armarios, biombo) aparecen perfectamente integrados en la arquitectura; y con la misma armonía quedan situados los demás elementos decorativos (alfombras, lámparas, pomos de puertas).

Los grandes arquitectos del modernismo sobresalen por su capacidad de crear esos ambientes "totales" y por su inteligencia a la hora de rodearse de colaboradores capaces de llegar, bajo su dirección, a aunar esfuerzos en campos muy diversos hasta conseguir una obra coherente, tan válida y apasionante en su concepción de conjunto como en cada uno de los elementos que la componen.

Estos creadores llegaron a realizar grandes obras arquitectónicas, como el Palau de la Música y el Hospital de Sant Pau del arquitecto Lluís Domènech i Montaner y de sus colaboradores. Pero arquitectos como el propio Domènech o como Antoni Gaudí, Josep Puig i Cadafalch, Rafael Masó o Josep Maria Jujol sorprenden más cuando son capaces de crear obras "totales" en proyectos aparentemente modestos. Es ésta una de las aportaciones más originales del art nouveau catalán. La Casa Lleó Morera, en el Paseo de Gracia, constituye un magnífico ejemplo. En un pequeño solar triangular, irregular y difícil, el arquitecto Domènech i Montaner se encontró con una casa ya construida que había que embellecer y convertir en "representativa". Para lograrlo no sólo aprovechó inteligentemente la situación peculiar de la casa, sino que se rodeó de artistas y artesanos que, bajo su dirección, proyectaron todos los elementos, exteriores e interiores, desde los vitrales y las esculturas hasta las cerámicas y los muebles. El resultado es una joya: un pequeño edificio convertido en un auténtico palacio.

Son numerosas las obras del modernismo catalán modestas por sus dimensiones pero magníficas por el tratamiento global y la riqueza de los detalles. Así, no se disfruta totalmente de La Pedrera de Gaudí si no se penetra en el piso principal y se admiran largamente los techos de yeso y los pilares de piedra diseñados por su colaborador el arquitecto Josep Maria Jujol. Y al mismo tiempo toda la obra de un genio como Jujol aparece resumida en una pieza maestra aparentemente tan modesta como un pequeño tintero de latón. ■



ALBERT GARCIA ESPUCHE, catalán, es especialista en historia de la arquitectura. Entre sus numerosas obras cabe mencionar *Espacio y sociedad en la Barcelona preindustrial* (1984) y *Arquitectura y urbanismo en la Exposición Universal de Barcelona, 1888* (1989).

Una mitología habanera

POR ENRIQUE CAPABLANCA



Portal del Museo de la Farmacia, comienzos de siglo, en La Habana Vieja.

AL analizar el desarrollo del art nouveau en Cuba no es posible soslayar la importancia de la inmigración catalana. En efecto, era entre los españoles, y en particular entre los catalanes, donde se encontraban la mayor parte de los albañiles, canteros, herreros, carpinteros y constructores que habían entrado en la isla entre 1902 y 1930, trayendo consigo sus técnicas, tradiciones, estilos y diseños. Incluso el nombre con que se conoció el

movimiento durante sus años iniciales fue el de “modernismo”, como en Cataluña. Sólo al cabo de varias décadas comenzó a utilizarse el término más universal de art nouveau. Pero, junto a la influencia catalana directa, no hay que olvidar que los jóvenes arquitectos y constructores nativos conocían el art nouveau en sus líneas más puras así como en sus variaciones estéticas gracias a las revistas y publicaciones extranjeras que

ENRIQUE CAPABLANCA, arquitecto y escultor cubano, es experto del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, y profesor de la Universidad de La Habana.



Arriba, sede de la firma "El Cetro de Oro", en el centro de La Habana.
Abajo, ejemplo de arquitectura colonial, en el que se advierte que el arte tradicional sirvió de inspiración al art nouveau.

leían con avidez y curiosidad. Sin embargo, la distancia hacía aparecer de modo menos tajante algunas definiciones europeas y en muchos casos los límites del estilo se desdibujaban o aparecían reformulados de acuerdo con otra realidad física y otra tradición arquitectónica.

Inicialmente, la falta de una clara comprensión del movimiento llevó a dar el nombre de "art nouveau" a cualquier construcción sobredecorada con flores y guirnaldas. En numerosos casos se trataba de un encuentro entre la estética art nouveau y el eclecticismo finisecular, con resultados a veces agradablemente sorprendentes. Pero muy pronto los elementos y criterios de composición característicos del estilo fueron acertadamente interpretados y comenzaron a aparecer en las calles de La Habana y en otras ciudades del país, sobre todo en edificios destinados a viviendas. Es raro encontrar motivos art nouveau en edificios oficiales, probablemente porque se lo consideraba un arte poco serio para representar a la joven república.

Es indudable que el art nouveau cubano debe mucho a los diseños europeos, ya sean franceses, belgas, italianos o catalanes, pero este hecho no basta para definirlo. Existen precedentes locales que explican su rápida y fácil asimilación: los arcos mixtilíneos, las curvas rítmicas, el gusto por el color en vidrios y cerámicas y los elaborados encajes de hierro forjado tienen profundas raíces en la arquitectura cubana de los siglos anteriores.

En cuanto al carácter mixto o ambiguo del estilo en Cuba, éste repite una convergencia entre elementos de distinta procedencia semejante a la de muchos casos europeos. Así, no es extraño que el neogótico, el neomudéjar u otro elemento historicista se mezclen en muchos ejemplos de art nouveau de la isla. Otro elemento característico es el recurso a la escultura no sólo para representar temas vegetales sino también formas animales y humanas, que llegan a configurar una suerte de mitología habanera particular.

Sin embargo, el art nouveau que se difundió por toda Cuba no fue la creación de destacados arquitectos, sino de maestros de obra que desarrollaron elementos en serie, repetidos en cientos de fachadas a lo largo de la isla.

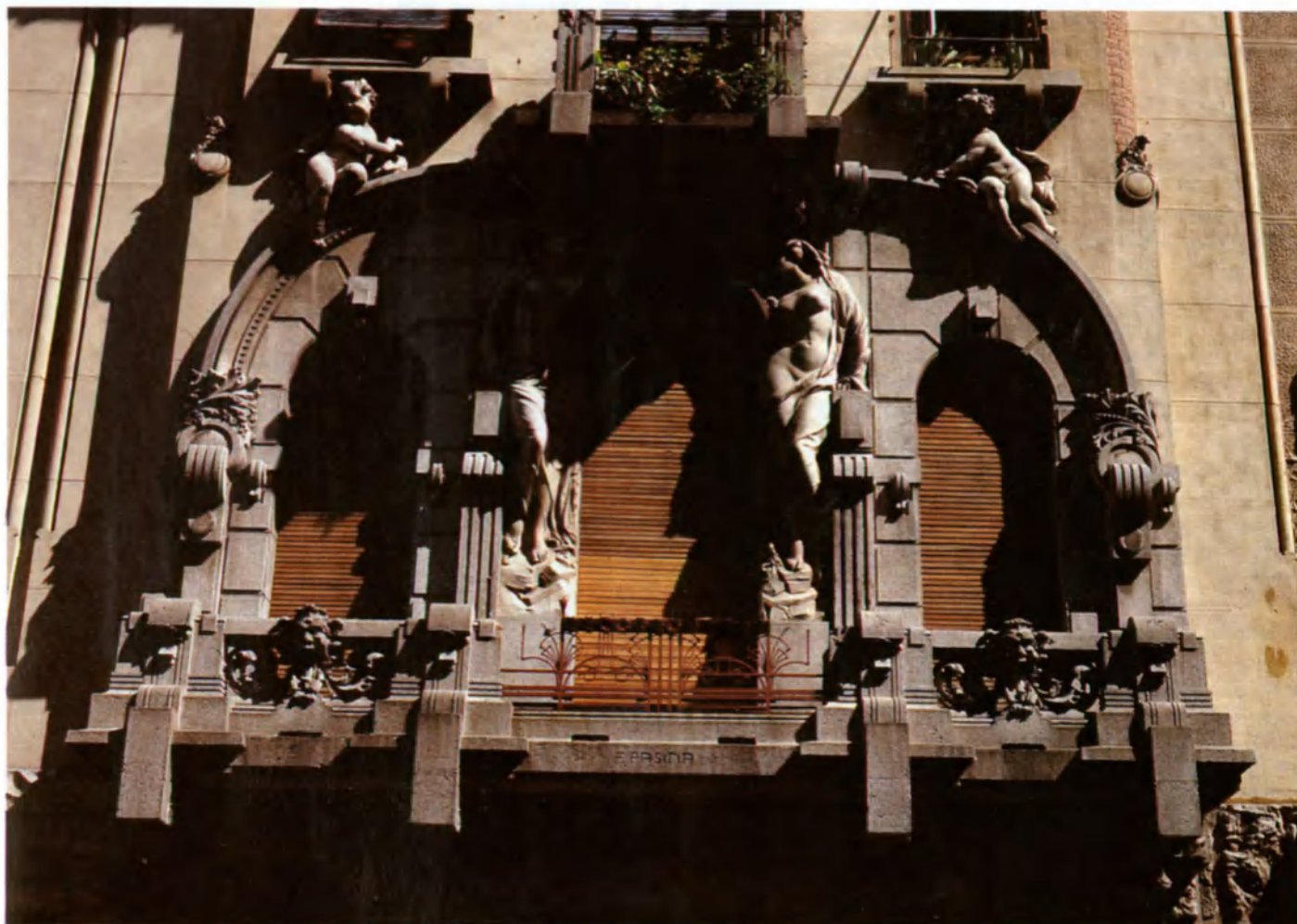
Algunos de estos constructores alcanzaron tal éxito que muy pronto el art nouveau comenzó a ser considerado un estilo típico de los maestros de obra y, por ende, un tema menor en arquitectura. Llegados a ese punto, en la segunda década del siglo comenzó la reacción contra el art nouveau, cuando los historiadores y críticos de arte lo definieron como un movimiento exagerado y decadente. Así, los arquitectos que aspiraban a ser reconocidos profesionalmente comenzaron a apartarse del art nouveau e incluso aquellos que en la primera década del siglo habían contribuido a su desarrollo se volvieron hacia estilos más respetables y académicos. ■





Un estilo de vida

POR JORGE O. GAZANEO



HACIA fines del siglo pasado la revolución estética del art nouveau tuvo gran aceptación entre los jóvenes intelectuales latinoamericanos que habían estudiado en París, Bruselas, Berlín y Barcelona así como entre los integrantes de la próspera clase media que viajaban a menudo a Europa.

En la Argentina el nuevo estilo iba a encontrar un terreno particularmente propicio. Sus realizaciones recibieron allí la favorable acogida de la burguesía acomodada formada por hacendados, banqueros, comerciantes e inversionistas. Algunos de los integrantes de esa elite nacional eran descendientes de familias establecidas en la Argentina desde el siglo XVIII, pero la mayoría descendían de inmigrantes más recientes. Muchos de ellos llegarían a ser figuras clave del cambio y la modernización de la vida política, económica y artística del país.

Hacia finales del siglo XIX la Argentina era una democracia progresista en plena transformación. En

Arriba, edificio del arquitecto Virgilio Colombo, en Buenos Aires. A la izquierda, entrada de la casa situada en el 29 avenue Rapp, París (1901), del arquitecto francés Jules Lavirotte. Esculturas de Larrivé y Bigot.



efecto, en esos años el país fue escenario de una inmigración en gran escala procedente de Europa así como de la llegada masiva de capitales extranjeros. Se produjo entonces un rápido desarrollo de los ferrocarriles, se emprendieron grandes proyectos de riego y comenzaron a aparecer áreas residenciales para una floreciente clase media de funcionarios, comerciantes, industriales y banqueros. Así, iba surgiendo también una nueva generación con una visión del mundo más internacional que la de las viejas familias criollas que habían construido laboriosamente la república.

Colonos e inversionistas eran bien recibidos en el país, sobre todo en las zonas portuarias de Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca. A fines del siglo XIX la identidad original de esas ciudades se había modificado a tal punto que su pasado colonial prácticamente había desaparecido. Buenos Aires, en particular, se convirtió en un emporio comercial y financiero y en el centro del gobierno y la administración. Fue precisamente en esas áreas urbanas donde iba a florecer el art nouveau.

Estudios recientes señalan que el art nouveau se inserta en un movimiento intelectual más profundo de la Argentina de fines de siglo. Como ha afirmado un historiador, "cuando hacia 1885 algunos de los jóvenes intelectuales más alertas orientaban su interés hacia el socialismo y la política, otros estaban empeñados en renovar las artes." Al igual que existieron vínculos políticos entre los partidos socialistas argentino y belga, hubo también afinidades estéticas entre los medios artísticos argentinos y el grupo bruselense de "La Libre Esthétique" y la revista *L'Art moderne*, que desempeñaron un papel esencial en la génesis y la difusión del art nouveau. Las colecciones completas de revistas europeas que divulgaron las nuevas tendencias estéticas como *The Studio*, *Art et décoration* y *La Revue des arts décoratifs* se conservan en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires y constituyen una prueba de que los adeptos al nuevo estilo estaban bien informados y mantenían vínculos estrechos con sus colegas europeos.

Los arquitectos y decoradores argentinos importaban a granel materiales de construcción de Europa, principalmente de Francia y Bélgica: juegos completos de mobiliario y accesorios diseñados por el arquitecto belga Gustave Serrurier-Bovy; espejos, vidrios de colores, bronce y marfiles de Lalique y Gallé; estructuras de hierro de la fábrica Eiffel. El tratamiento del espacio correspondía a las realizaciones de los maestros europeos gracias a las nuevas técnicas surgidas de la revolución industrial. Así, con el empleo del hierro que permitió suprimir los muros de sostén, las nuevas construcciones ganaron en luz y amplitud. Por otra parte, el colorido de los nuevos materiales así como la mayólica y los vidrios iridiscentes ofrecían a los artesanos locales una gama de posibilidades decorativas hasta entonces desconocidas. La vivacidad y la gracia del nuevo estilo contrastaban con la gris monotonía del estilo victoriano o del estilo francés Imperio. Hoy en día la mayor parte de esas decoraciones de interior se han perdido o desfigurado por modificaciones y transformaciones sucesivas.

La revolución estética suscitada por el art nouveau fue de corta duración en América Latina y constituyó un tardío reflejo del estilo de vida de la Belle Epoque que iba a desaparecer con la Primera Guerra Mundial.



Arriba, ángulo del edificio de J. J. García Núñez, Buenos Aires, que recuerda la mansión Tassel (a la derecha) realizada por Horta en Bruselas en 1893.



JORGE O. GAZANEO, arquitecto argentino, miembro del ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), es profesor de la Universidad de Belgrano y de la Universidad de Buenos Aires.

● ● ●
Los derechos del niño
 Resultado de diez años de estudio, la Convención de los Derechos del Niño fue adoptada por las Naciones Unidas el 20 de noviembre de 1989. Por primera vez en la historia del derecho internacional, los derechos de los niños han sido codificados en un tratado que los países que lo ratifiquen estarán obligados a respetar. La Convención comprende un cierto número de disposiciones generales tendientes a garantizar el respeto de los derechos del niño en ámbitos importantes para sus necesidades e intereses fundamentales. Brinda además una protección a los niños que se encuentran en situaciones particularmente difíciles. Sus disposiciones, basadas en el principio de la ausencia de discriminación, se aplican a todas las personas menores de 18 años, a menos que la legislación del país fije la mayoría de edad a una edad más temprana. La Convención sólo entrará en vigor cuando la hayan ratificado veinte países. En junio de 1990 siete países ya lo habían hecho (Belize, Ecuador, Francia, Ghana, Guatemala, Santa Sede, Viet Nam).

● ● ●
Crisis de crecimiento
 La población del planeta aumenta a una cadencia de tres nacimientos por segundo, es decir unos 250.000 individuos por día —un crecimiento demográfico sin precedentes en la historia de la humanidad. Es en los países en desarrollo donde se registra el crecimiento más rápido. ¿Cómo proteger el medio ambiente, ya degradado, del impacto de este fenómeno? El Fondo de las Naciones Unidas para Actividades en Materia de Población (FNUAP) preconiza tres medidas: cambiar de política energética —adoptando en particular fuentes de energía renovables como la solar y la eólica—, detener la deforestación y frenar el crecimiento demográfico.

● ● ●
La primera flor
 Una planta fósil de 2 cm de largo que data de hace 120 millones de años sería, según un grupo de investigadores norteamericanos, el antepasado de las plantas de flores que conocemos hoy. En un principio se pensó que este fósil, encontrado en Australia, era un helecho, pero gracias a imágenes fotográficas de alta definición se descubrió que se trataba de una rama de angiosperma, planta de flores que tiene las semillas encerradas en un receptáculo. Este descubrimiento permitirá comprender mejor la aparición, durante el proceso de evolución, de las plantas de flores.

● ● ●
El Premio Bolívar
 Vaclav Havel, Presidente de la República Checoslovaca, ha sido galardonado con el Premio Internacional Simón Bolívar 1990. Este premio, que consiste en una suma de 250.000 dólares, es otorgado, bienalmente, por el Director General de la Unesco y tiene por objeto recompensar una actividad particularmente meritoria que, de conformidad con el espíritu de Simón Bolívar, haya contribuido a la libertad, la independencia y la dignidad de los pueblos y al fortalecimiento de la solidaridad entre las naciones, favoreciendo su desarrollo o facilitando el advenimiento de un nuevo orden internacional económico, social y cultural. Esta actividad podrá consistir en una creación intelectual o artística, realización social o acciones de motivación de la opinión pública. Los dos primeros galardonados *ex aequo* fueron el rey Juan Carlos de España y Nelson Mandela... en ese entonces en prisión.

● ● ●
Un tesoro español
 En los restos de un viejo galeón español, hundido al sudoeste de Florida, se ha hallado un lingote de oro de 680 gramos de peso, apenas más grande que una tableta de chocolate. El galeón formaba parte sin duda de un

convoy de barcos cargados de oro y piedras preciosas que zarparon de La Habana en 1622. Sorprendidos por un huracán, nueve de ellos naufragaron. El lingote fue traído a la superficie gracias a un vehículo teleguiado con dispositivos electrónicos muy perfeccionados: puede detectar, filmar y transportar objetos tan pequeños como una pepita de uva.

● ● ●
Las cartas de Cristóbal Colón
 Cuando ya parecía imposible encontrar nuevas fuentes históricas sobre el descubrimiento de América, se ha producido sin embargo un hallazgo fundamental: un libro de copia de documentos manuscrito del siglo XVI que contiene correspondencia inédita de Cristóbal Colón con los Reyes Católicos sobre los viajes a América. Considerado por los especialistas como uno de los hechos más significativos, desde el punto de vista histórico, de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento, *El Libro Copiador de Cristóbal Colón* acaba de ser publicado por el Ministerio de Cultura de España y Testimonio Compañía Editorial, de Madrid, en su colección "Tabula Americae". En esta colección de calidad excepcional, que recoge los documentos originales más representativos del proceso del descubrimiento de América y del encuentro de dos mundos, cada título consta de un facsímil y de un estudio científico con la transcripción y comentarios a cargo de destacados especialistas.

● ● ●
Isabel y Fernando
 Con un presupuesto de unos 15 millones de dólares se ha puesto en marcha el ambicioso proyecto de la serie televisiva en seis capítulos *Isabel y Fernando*, coproducción hispano-norteamericana cuyo objetivo es presentar una fiel reconstitución histórica de la España de los Reyes Católicos. El prestigioso cineasta

estadounidense James Goldman, que escribirá el guión, contará con el asesoramiento de historiadores españoles. *Isabel y Fernando* se filmará íntegramente en España, en lengua inglesa, y estará concluida en 1992.

● ● ●
Las ranas dan la voz de alarma
 Según destacados zoólogos, las poblaciones de anfibios están disminuyendo de forma rápida y misteriosa en varias zonas del planeta: Estados Unidos, Canadá, Australia y en algunos países europeos como Dinamarca, Reino Unido Polonia y Hungría. Como posibles causas se citan los cambios climáticos producidos por la contaminación ambiental, la lluvia ácida y los efectos de los herbicidas e insecticidas. Según Pere Alberch, director del museo de Ciencias Naturales de Madrid y experto en anfibios, es posible que las ranas sean hipersensibles a pequeños cambios climáticos, de los que su desaparición constituiría la primera señal de alarma.

● ● ●
Nacimiento de un dinosaurio
 Un grupo de investigadores del Instituto de Paleontología Miquel Crusafont, de Sabadell, y de la Universidad Autónoma de Madrid acaba de determinar la existencia, a partir de restos fósiles hallados en Lérida, de un género de dinosaurios no descrito hasta el momento. Se trata del *Pararhabdodon isonense*, que vivió hace 65 millones de años en la cuenca de Tremp, en el prepirineo de Lérida. Este herbívoro de la familia del iguanodón medía cinco metros desde la cabeza hasta la punta de la cola, tenía patas delanteras muy pequeñas y utilizaba sólo, las dos traseras para caminar. El hallazgo, según los paleontólogos españoles, reviste importancia porque el animal vivió en las postrimerías de la era Secundaria, época en la que los dinosaurios habían prácticamente desaparecido.

SALVAR LA “ARQUITECTURA DE LA SONRISA”

POR HANS-DIETER DYROFF

EN la actualidad diecinueve países* están colaborando en un proyecto de la Unesco cuyo objetivo es el estudio y la protección del patrimonio arquitectónico del art nouveau y del Jugendstil, descrito en una reciente reunión de especialistas como la “arquitectura de la sonrisa”.

El art nouveau es en cierto sentido el precursor del diálogo cultural que constituye uno de los pilares del programa de acción de la Unesco. Este aspecto se manifiesta de manera evidente en la ciudad húngara de Kecskemet, donde en 1985 una reunión de especialistas dio origen al proyecto de la Unesco. Kecskemet posee, en efecto, magníficas construcciones art nouveau que datan de fines del siglo XIX, en particular el ayuntamiento realizado por el arquitecto húngaro Odón Lechner (1845-1914). Aunque de carácter profundamente húngaro, dichas obras son también resultado de una multiplicidad de influencias e intercambios internacionales, y constituyen un testimonio de ese poderoso movimiento cuya acción se extendió no sólo a través de los países europeos sino también por otros continentes.

El proyecto de la Unesco suscitó rápidamente un gran interés. La Comisión Nacional de la República

Federal de Alemania para la Unesco con sede en Bonn, que actúa como coordinadora del proyecto, elaboró un primer plan que obtuvo la aprobación de la Conferencia General de la Unesco en 1985. Al año siguiente, un grupo de especialistas europeos se reunieron en Heiligkreuztal, República Federal de Alemania, y formularon una definición de la arquitectura art nouveau con vistas a la realización del proyecto —ardua tarea si se tiene en cuenta la gran diversidad de creadores y de procedimientos que este movimiento abarca. Adoptaron en consecuencia una definición bastante amplia a fin de incluir no sólo el trabajo de las figuras más destacadas que promovieron el empleo de un conjunto de habilidades y técnicas artísticas para crear “obras de arte totales” sino también el de creadores menos ambiciosos que desempeñaron, sin embargo, un papel importante como urbanistas o como divulgadores del art nouveau.

El paso siguiente consistió en reunir y evaluar la información relativa a la arquitectura art nouveau como punto de partida de una posible labor de conservación. Así, se ha ido creando de manera paulatina un fondo de informaciones sobre los

intercambios internacionales, las técnicas de construcción y, en particular, el empleo experimental de nuevos materiales a fines del siglo pasado. En lo que hace a la propagación del art nouveau nunca se insistirá bastante en la influencia ejercida por conocidas publicaciones como la revista alemana *Jugend*, que divulgó, ilustrándolas con fotografías, las nuevas tendencias del arte y la arquitectura. No es sorprendente, por lo tanto, que el proyecto de la Unesco atribuya una importancia particular al acopio de documentación fotográfica y que se ocupe de su conservación. La Comisión Nacional de la República Democrática Alemana para la Unesco ya ha realizado una exposición que ha sido presentada en ese país, en Finlandia y en la República Federal de Alemania. Los demás países que participan en el proyecto se proponen realizar exposiciones similares.

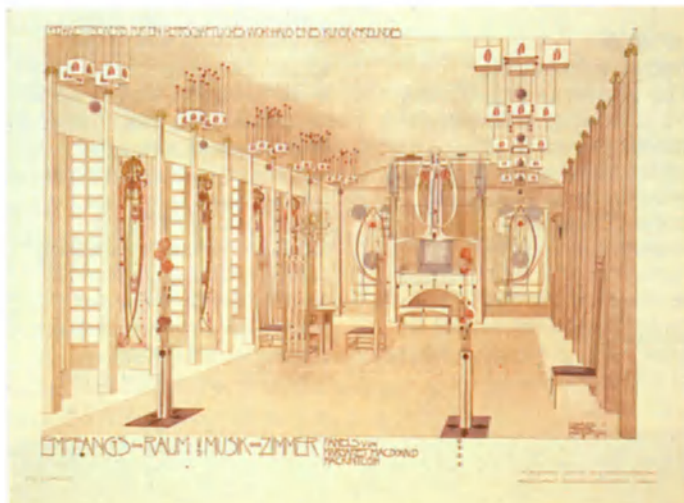
Varios motivos explican el interés creciente que despierta este proyecto de la Unesco. Uno de ellos es la fascinación que ejerce una época en la que el desarrollo de nuevas técnicas e instrumentos de ingeniería, la expansión del transporte y las comunicaciones y la fe en el progreso dieron un fuerte impulso a las innovaciones arquitectónicas y estéticas. Otro

motivo es un resurgimiento general del interés por la obra de grandes arquitectos tales como Henry van de Velde, Hermann Obrist, Otto Wagner, Eliel Saarinen y muchos otros.

Se dispone ya de un importante bagaje de experiencias y conocimientos, desde bibliografías que reflejan el estado actual de las investigaciones en diversos países hasta listas de monumentos, expertos, empresas y materiales. El grupo encargado del proyecto de la Unesco ya está en condiciones de ofrecer sus servicios de asesoramiento y asistencia para actividades específicas de conservación, dando por sentado que su cooperación en tales esfuerzos sólo puede basarse en la iniciativa y la participación de asociaciones locales. ■

* Argentina, Austria, Bélgica, Bulgaria, Cuba, Checoslovaquia, Finlandia, Francia, Grecia, Hungría, Irlanda, Italia, Luxemburgo, Noruega, Portugal, República Democrática Alemana, República Federal de Alemania, Unión Soviética y Yugoslavia.

HANS-DIETER DYROFF, alemán, es historiador del arte. Dirige la sección cultural de la Comisión Nacional Alemana para la Unesco (Bonn, RFA) y es el coordinador del Proyecto Internacional de Estudio y Acción de la Unesco sobre la Arquitectura Art Nouveau/Jugendstil.





Realizado, salvado o perdido

En el extremo izquierdo, sala de música de la casa de un aficionado al arte. Este proyecto de edificio, presentado por Charles Rennie Mackintosh al concurso de Darmstadt, no fue aprobado. Hoy día el sueño se convierte en realidad: la casa se está construyendo en Glasgow. A la izquierda, el edificio del Valtionhotelli, dibujo del arquitecto Usko Nystrom, Imatra (Finlandia), 1903-1905, que fue restaurado completamente. A la derecha, vistas del interior en su estado actual. Arnba, fachada principal del taller Elvira, de August Endell, en Munich, destruido en 1944.





DALÍ, EL PROFETA

POR EZIO GODOLI

De izquierda a derecha: portada, realizada por André Derain, del número 3-4 de la revista *Minotaure* donde apareció en 1933 el artículo de Salvador Dalí. Cuatro aspectos de la obra de Antoni Gaudí en Barcelona: un balcón de la Casa Batlló (1904-1906); un monstruo y un pabellón del Parque Güell (1900-1906) y una chimenea del Palacio Güell (1910).

EZIO GODOLI, italiano, es historiador del arte y profesor de historia de la arquitectura de la Universidad de Florencia. Ha publicado numerosas obras sobre el art nouveau, entre las que cabe mencionar *Paris art nouveau, arquitectura y decoración* (en colaboración con F. Borsi, 1989) y *Diccionario de ilustradores simbolistas y art nouveau* (en colaboración con G. Fanelli, 1990).

LA difusión de la arquitectura art nouveau en la Europa latina se manifestó en una pluralidad tan extraordinaria de expresiones artísticas, incluso dentro de cada país, que resulta difícil encontrarle un común denominador.

Todo confirma la interpretación según la cual se propagó en esos países como una sola lengua, una *koiné* que, después de haberse desintegrado, se enriqueció y se diferenció gracias a una contaminación con formas léxicas procedentes de los dialectos, conservando sin embargo algunas constantes sintácticas. Esta arquitectura que aspiraba a colaborar con todas las artes figurativas y decorativas dispuso, en efecto, de un conjunto sumamente diversificado de tradiciones artísticas. Su carácter complejo y su variedad se deben tanto a una tendencia cosmopolita como a un afán de prolongar el repertorio tradicional de las formas nacionales o regionales.

La arquitectura art nouveau se desarrolló en la Europa latina con más o menos retraso en relación con otras regiones de Europa y sin grandes impulsos autóctonos, con excepción del modernismo catalán, que se distingue por una aspiración precoz a afirmar una identidad nacional.

Sería inútil buscar elementos de una unidad estilística entre los diferentes países latinos (con excepción, tal vez, de España y Portugal), pero no es imposible, en cambio, hallar en esos lenguajes distintos una poética común. Allí reside tal vez la clave que permite definir una posible identidad latina de la arquitectura art nouveau.

Fue Salvador Dalí quien reveló esa clave en un artículo-ensayo "De la belleza aterradora y comestible de la arquitectura Modern style", publicado en 1933 en la revista surrealista *Minotaure*, que sigue siendo una de las más precoces apologías y una de las más penetrantes lecturas de la arquitectura art nouveau.

Con esta lectura "provocadora", en plenos años treinta, en un momento en que en el mundo entero se suscribían las afirmaciones del racionalismo arquitectónico, Dalí formula un doble mensaje que debería hacer meditar a los historiadores. Extrayendo de las poéticas del art nouveau aquellos elementos más asimilables por el arte surrealista, afirma claramente la existencia de una red de relaciones entre el art nouveau y las vanguardias del siglo XX infinitamente más compleja que aquella que la historiografía habitualmente reconoce. Al revalorizar los aspectos más "alógicos", rayanos en lo "demente", de la arquitectura Modern style, demuestra también que, para comprender de manera acabada y valorar la aportación del art nouveau a la arquitectura y al arte modernos, no hay que hacer abstracción de las obras más comprometidas con el mal gusto. Es precisamente indagando en esos adefesios donde



pueden hallarse elementos altamente significativos.

Es necesario observar que la "belleza aterradora y comestible" de la que habla Dalí es la de ciertos edificios de París y de Barcelona (entre las ilustraciones de su artículo figuran obras de Gaudí, Guimard y Jules Lavirotte). Es en la arquitectura art nouveau catalana y parisiense, pero también de otras regiones latinas, donde se despliegan y funcionan los "valores" que la exégesis del pintor surrealista pone de manifiesto: ante todo su aptitud para presentarse como un "movimiento que (...) ha tenido sobre todo el propósito de despertar una especie de gran hambre original" y como la "arquitectura ideal que encarnaría la más tangible y delirante aspiración al hipermaterialismo (...) no sólo porque denuncia el violento prosaísmo-materialista de las necesidades inmediatas (...) sino también porque (...) alude así sin eufemismo alguno al carácter nutritivo, comestible de este tipo de casas, que no son más que las primeras casas comestibles, que

los primeras y únicas construcciones 'erotizables', cuya existencia verifica esa "función" urgente y tan necesaria para la imaginación amorosa: poder comer lo más realmente posible el objeto del deseo".

¿No es acaso esta necesidad de "hipermaterialismo", que encuentra su expresión metafórica en el arte culinario, el lazo que vincula algunos edificios parisienses de S. Wagon y Paul Auscher, cuyas formas alambicadas recuerdan ciertos platos de repostería, a esas obras de Gaudí decoradas de cerámicas como ciertos pasteles lo están de frutas confitadas? ¿No es también esa necesidad la que une las sutiles alusiones eróticas de ciertos arquitectos del modernismo catalán a las francas trivialidades del edificio de Lavirotte en la avenida Rapp de París o a ciertos proyectos fantásticos del italiano Adolfo Coppedé?

La transformación de la armazón arquitectónica que Gaudí realiza en alguna de sus obras —gracias, por lo demás, a un notable dominio de la construcción— (basta pensar en La

Pedrera, que desafía las leyes de la gravedad, o en la pletórica columnata dórica del parque Güell) ¿no constituye acaso una manifestación, única en muchos sentidos, de "profunda desvalorización de los sistemas intelectuales"? ¿Y no es en los países latinos donde se encuentran algunos de los ejemplos más llamativos de hipertrofia decorativa, de "escultura histórica", con las múltiples manifestaciones de "pastiche" estilístico barroco-art nouveau y rococó-art nouveau en los que ha desaparecido todo sentido de la medida? ¿Y los dragones de un Oriente fantástico recreados por la imaginación de Gaudí o la extraña fauna de hierro, evocadora del mundo submarino y de los monstruos esculpidos de las catedrales góticas, que puebla la arquitectura de Guimard y configura las balastradas de sus entradas del metro parisiense, no son ejemplos prácticamente únicos, en el contexto europeo, de la incursión en el universo fantástico del sueño, de esa especie de retorno a la niñez de que habla Dalí?





Madagascar: la selva no es eterna

POR EDOUARD BAILBY

EN el parque zoológico de París, en la linde del bosque de Vincennes, el visitante puede admirar unos extraños animales en vías de extinción, los lemúridos, monos primitivos cuyo espécimen más raro es el ayeaye, de 40 cm de longitud. Son mamíferos arbóreos con ojos muy grandes y brillantes como bolas de ágata, las orejas vueltas hacia adelante y cola larga y tupida similar a la del zorro, que viven en una sola región del mundo, la isla de Madagascar, a la que llegaron desde el continente africano hace treinta y cinco millones de años.

Para el estudio de la evolución, los lemúridos representan en Madagascar lo mismo que en las islas Galápagos los pinzones, en los que

el naturalista Charles Darwin basó en gran medida su teoría de la selección natural. Dicho de otro modo, esos animales constituyen una fuente inagotable de enseñanzas. Por desgracia, los incendios forestales provocados por el hombre, cuyas auténticas dimensiones las fotografías tomadas por satélite han permitido apreciar, constituyen una grave amenaza para sus subsistencia, ya que destruyen su hábitat natural. Se trata de una catástrofe ecológica con múltiples consecuencias, pues dentro de diez años a lo sumo, si no se adoptan inmediatamente las medidas necesarias para protegerlos, no quedará un solo lemúrido.

Con el fin de evitar lo irreparable

y a petición de las autoridades malgaches, la Unesco acaba de aprobar la creación de una primera reserva de biosfera en Mananara, en la costa oriental, y en los próximos años se crearán otras cuatro en el interior. Entre los considerables recursos financieros que aportan el PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) y el Banco Mundial, a los que hay que sumar los de la Comunidad Económica Europea y la República Federal de Alemania, se invertirán diez millones de dólares en este proyecto, que tendrá indudables repercusiones económicas y sociales. Además, gracias a las becas concedidas por la Unesco, varios jóvenes malgaches han empezado a recibir la formación adecuada para trabajar sobre el terreno.

La realización técnica del proyecto se ha encargado al Dr. Jean Jacques Petter, médico de formación, director en París de la cátedra de conservación de especies animales y responsable como tal del zoo del bosque de Vincennes. Entusiasta de las investigaciones que desde hace treinta años realiza en Madagascar y enamorado de ese país que conoce a fondo, nos ha expuesto sin circunloquios la gravedad de la situación:

"En Madagascar, a causa de las chamiceras, cada año se convierten en

humo 300.000 hectáreas de bosques. Este fenómeno no es exclusivo de este país, ya que en el sur de Francia, sin ir más lejos, se producen también incendios devastadores, muchas veces provocados. Ahora bien, por lo que respecta a Madagascar, las consecuencias son particularmente dramáticas, ya que cada año desaparecen así 200.000 lémures, 200.000 propitecos y otros animales."

Para comprender el problema en toda su complejidad, hay que tener en cuenta que el índice de crecimiento demográfico de Madagascar es elevadísimo, con una media de ocho hijos por familia. La población rural practica la chamicera para sobrevivir, cultivando maíz o arroz en los terrenos que antes ocupaban los bosques incendiados. Como se da la fatalidad de que los terrenos son cristalinos, la desertificación avanza a pasos agigantados y al cabo de unos años es imposible cultivar planta alguna. Ello obliga a los campesinos a hacer nuevas chamiceras (*tavy*) cuya extensión termina provocando, entre otros fenómenos, alteraciones climáticas como las que se han producido en la costa oriental, donde las lluvias han disminuido de modo considerable.

La destrucción sistemática de la selva, que un proverbio malgache cali-

fica erróneamente de eterna, acarrea como última consecuencia la desaparición de un sinnúmero de especies vegetales que sólo crecen en Madagascar y de las que depende en gran medida la existencia de algunas especies animales, por ejemplo, los lémuridos. Por esta razón, las primitivas flora y fauna malgaches presentan un enorme interés científico y merecen una protección total, tanto más justificada cuanto que la isla de Madagascar, que se desgajó del continente africano hace decenas de millones de años, tiene ecosistemas específicos.

El Dr. Petter explica: "En el caso de Mananara llevamos ya algunos años sensibilizando a la población local. Gracias a las estructuras existentes en las aldeas hemos llegado progresivamente a firmar auténticos contratos de salvaguardia de la selva. Así, actualmente, tenemos la seguridad de que los 20.000 habitantes de la región, con excepción de unos cuantos recalcitrantes, no volverán a practicar la chamicera en esas 40.000 hectáreas cubiertas de magníficos bosques."

Como contrapartida de su cooperación se ofrece a los campesinos un programa de desarrollo que cobrará mayor auge con la transformación de Mananara en reserva de biosfera:

A la izquierda, un ayeaye, el espécimen más raro de los lémuridos. Abajo, la reserva de biosfera de Mananara, en la costa oriental de Madagascar.



obras de regadío, miniembalses, cultivos nuevos, fomento de la cría de ganado menor, vacunación de los animales, instalación de colmenas, piscicultura, etc. Contarán, además, con una red de escuelas y dispensarios que contribuirá a que se afinquen. En resumidas cuentas, se posibilita el buen entendimiento entre el hombre y la naturaleza. Al Dr. Petter se le ha ocurrido una fórmula que sintetiza muy bien esta política: "Proteger a los lemúridos es proteger a los malgaches."

Manamara es la más reciente de las reservas de biosfera creadas por la Unesco y tiene por este motivo la ventaja de que en ella se aprovechan todas las experiencias ya adquiridas en las regiones tropicales húmedas. Al igual que otras reservas de todo el mundo, dos tercios de las cuales se encuentran en países desarrollados, consta de tres zonas distintas: un área central rigurosamente protegida; una zona de amortiguación estrictamente delimitada, destinada a las actividades de investigación, educación y formación en relación con el medio ambiente, el turismo y el esparci-

miento; por último, un espacio de transición en el que se procura fomentar la cooperación entre los investigadores, los administradores y la población local con objeto de conciliar un desarrollo duradero de los recursos de la región y el respeto más estricto de las finalidades de la reserva.

Para el actual Director de la División de Ciencias Ecológicas de la Unesco, el Sr. Bernd Von Droste, la existencia de las reservas de biosfera tiene un interés que supera con mucho el aspecto material del desarrollo. Se trata, a su juicio, de un acto cultural en el sentido amplio de la palabra, que justifica plenamente la solidaridad internacional. En términos de J. Ronald Engel, de la Universidad de Chicago, son auténticos "reductos sagrados" de extraordinaria importancia para el futuro de la humanidad. De hecho, al asociar la salvaguardia de la flora y la fauna al desarrollo económico y social de las poblaciones locales, contribuyen a mejorar la conservación de la diversidad biológica, de los recursos genéticos y de los ecosistemas.

Las 286 reservas de biosfera,

repartidas en 72 países, se han convertido en un elemento clave del programa científico de la Unesco sobre el Hombre y la Biosfera, más comúnmente conocido con la sigla de MAB. Este programa, que se creó en 1971, tiene como objetivo sentar todas las bases científicas necesarias para estudiar los problemas relativos a la utilización inteligente de los recursos y sistemas, con la participación de las poblaciones. Al mismo tiempo facilita el personal capacitado que resulta indispensable para alcanzar este objetivo. Se han creado así comités nacionales del MAB en más de cien países, que trabajan en estrecha colaboración con la Secretaría de la Unesco. Las reservas de biosfera constituyen en la actualidad la red más amplia y estructurada del MAB.

Los medios financieros con que cuenta este programa son todavía bastante escasos. Pero tal vez los lemúridos de Madagascar, cuyo nombre significa etimológicamente "almas de los muertos", logren despertar la conciencia de los hombres.

ÉDOUARD BAILBY, periodista francés, ha realizado grandes reportajes de política extranjera para el semanario francés *L'Express* y fue encargado de prensa de la Unesco

■ Un equipo de las Naciones Unidas filma un documental en la reserva de biosfera de Manamara.



Los lectores nos escriben



¿Por qué los intercambios y los instrumentos monetarios?

“Muy temprano en la historia de la humanidad se hizo sentir la necesidad de un instrumento monetario que sirviera de intermediario...” escriben ustedes en su número de enero de 1990, *Las dos caras de la moneda*.

Dicha frase plantea varios interrogantes. ¿Cuándo y por qué apareció esa necesidad? ¿Por qué los hombres tuvieron que contar, pagar y ahorrar?

Sus respuestas interesarán seguramente a numerosas personas.

Ali Boulhabel
Grenoble (Francia)

Las preguntas formuladas son esenciales para las ciencias humanas y sociales. Sólo entregamos aquí los rudimentos de una respuesta.

Los intercambios, así como los usos monetarios, están vinculados a la ruptura progresiva con la animalidad, dicho de otro modo, al surgimiento de la humanidad. No se puede reducir la noción de intercambio a la de mercado (las operaciones de donaciones contra donaciones son intercambios, y las contrapartidas de un intercambio pueden ser imaginarias). Tampoco hay que confundir las monedas de esas sociedades antiguas con los instrumentos rudimentarios del mercado “primitivo” —la moneda es en primer lugar un instrumento de normalización de las relaciones sociales y los intercambios mercantiles sólo son su campo de aplicación. Además, en las sociedades “primitivas” las funciones monetarias esenciales —cuenta y pago— no son actos puramente económicos. Como lo ha mostrado Karl Polanyi, lo económico es inseparable en ellas de las relaciones de parentesco, de las alianzas políticas, de las creencias y de los cultos.

Es tentador imaginar que el hombre intercambió en primer lugar y sobre todo con el fin de procurarse los bienes indispensables para su supervivencia física. Sin embargo, no parece que haya sido así. ¿Qué nos enseña la antropología? Por una parte, que el hombre tiene capacidad de sobrevivir en medios con características ecológicas *a priori* desfavorables. Por otra, que los intercambios “primitivos” versan esencialmente sobre bienes que no desempeñan un papel fundamental en la reproducción física de los individuos, pero que sirven de instrumentos sumamente activos de diferenciación social entre

hombres/mujeres, mayores/menores, grupos familiares, etc.

Las jerarquías y las relaciones de dominación entre los hombres no son inventos modernos —aparecen ya como ingredientes de las sociedades “primitivas” y se las encuentra incluso entre los grupos de primates. A través de los intercambios y los instrumentos monetarios, la aparición de la humanidad se efectúa produciendo, reproduciendo, desarrollando material e intelectualmente los instrumentos de esas distinciones sociales y normalizándolos.

Jean-Michel Servet
Université Lumière-Lyon 2
(Francia)

¿La Chanson de Roland en el siglo XII?

Los dos números dedicados por ustedes a la historia me interesaron vivamente. Pero una ilustración del de abril de 1990, *Pensar el pasado*, me ha dejado perplejo. Se trata de una escena de cine que ilustra un episodio de la *Chanson de Roland* —sin duda, la partida de los valientes caballeros para España (hacia 778). Ahora bien, el decorado ante el cual se encuentran es el pórtico ojival de una iglesia. Después de una cuidadosa investigación, pude identificarlo: es el de Saint-Loup-de-Naud, cerca de Provins (Francia) —data del siglo XII...

¡Es un anacronismo de cuatro siglos! Esta falta de rigor histórico de un cineasta sólo puede sembrar la confusión en el espíritu de los espectadores.

Pierre Nagant
Sambreville (Bélgica)

¡Felicitaciones por su exigencia y su precisión de historiador! No se trata de un anacronismo Franck Cassenti, el realizador, sitúa la acción en el siglo XII. Sigue las andanzas de un grupo de peregrinos y de una compañía de comediantes por el camino de Santiago de Compostela. Cuando se detiene, la compañía relata las hazañas de Roland. Según la obra Les 100 chefs-d'oeuvre du film historique de Jean-Pierre Frimbois (Marabout, Bélgica, 1989), esta “película ejemplar por su originalidad no fue bien acogida por el público”

Por un mundo sin contaminación

He descubierto sólo recientemente su hermosa revista a través de dos números de 1988, *El hombre y los animales* (febrero) y *El patrimonio de la humanidad* (agosto).

El movimiento ecologista rumano al que pertenezco libra un combate similar al de ustedes. Aspiramos a modificar la actitud de nuestros compatriotas hacia la naturaleza y enseñarles a vivir de manera armoniosa y solidaria con todo lo que constituye el “cosmos”, respetando los derechos no sólo del hombre, sino también del vegetal y del animal. Para sobrevivir y progresar, la especie humana necesita contar con una naturaleza incontaminada y establecer una relación de igualdad con los demás seres vivos. Hay que crear un mundo “limpio” en el propio país y fuera de él. Hay que velar por la salud del cuerpo, pero también de la mente. No es libre aquél que mantiene a otro ser en la esclavitud, sea hombre o animal.

Dector Stefan Milicescu
Bucarest (Rumania)

¿Y el Génesis según la Biblia?

Me pregunto por qué en su número de mayo de 1990, *En los orígenes del mundo*, no consagraron ustedes un artículo al Génesis tal como lo evoca la Biblia. Ese capítulo, tan apasionante, sigue siendo para miles de hombres y mujeres de culturas y razas diferentes la respuesta a las famosas “preguntas esenciales”...

Marie-Laure Valero
Plan-de-Cuques (Francia)

Al leer su número sobre los orígenes del mundo me decepcionó comprobar que no se trataba el tema del Génesis bíblico. Por su simplicidad y su grandeza ese relato merecía un análisis amplio y profundo. ¡Qué lastima!

Delphine Gigon
(Suiza)

La tercera clase

Deseo señalar un error en el excelente artículo sobre los Vedas con que se abre su número *En los orígenes del mundo...* (mayo, 1990). Los agricultores no pertenecen a la cuarta sino a la tercera clase, la de los Vaisya, de la que constituyen el elemento más importante, pues son ellos quienes aportan el alimento. Estos “nacidos dos veces” tienen acceso a los libros sagrados, es decir a la ciencia del espíritu.

J. Gabeur-Rasorre
Marsella (Francia)

La hospitalidad isleña

En primer lugar debo felicitarles por la mejora que he observado en su revista. Con relación al número de febrero de 1990 dedicado a la hospitalidad, he echado en falta algún artículo consagrado a la hospitalidad tal como se practica en las islas. Brindar una grata acogida al que viene de fuera suele ser una de las virtudes más destacadas de los isleños. Basta ver la atención que se presta al forastero, el afán por mostrarle las bellezas naturales y el placer de los habitantes por enseñarle todo acerca de las costumbres, la historia y la economía de su isla.

Luis Balbuena Castellano
La Laguna, Tenerife
(Islas Canarias)

La Ironía y la Piedad

Fiel lector de *El Correo de la Unesco* desde 1956, me gustaría formular aquí dos observaciones al excelente artículo de Octavo Paz publicado en el número de junio de 1990, *Vientos de libertad*.

En primer lugar, a mi modesto entender, el budismo no conoce la piedad sino la compasión, las que no deben confundirse.

En segundo lugar, desearía dar a conocer a nuestros amigos lectores este pensamiento de Anatole France, tomado de *El jardín de Epicuro* (1895): “Cuanto más pienso en la vida humana, más convencido estoy de que hay que darle como testigo y como juez la Ironía y la Piedad (...) La Ironía y la Piedad son dos buenas consejeras; la primera, al sonreír, nos hace la vida más llevadera; la otra, que llora, la vuelve sagrada. La Ironía a la que me refiero no es en absoluto cruel. No se burla del amor ni de la belleza. Es afable y benévola. Su risa calma la cólera, pues nos enseña a burlarnos de los malévolos y los tontos, a los que, sin ella, podríamos caer en la tentación de odiar.”

René Barbe
Montpellier (Francia)



EL INSTITUTO AFRICANO INTERNACIONAL

Libros para la investigación

POR PETER LLOYD

LA penuria de libros que afecta a los países en desarrollo es uno de los grandes desafíos de nuestra época. "Amenaza con socavar los esfuerzos encaminados a promover la alfabetización universal, la educación para todos y el acceso a la cultura".¹

La situación es particularmente grave en África: "por carencia de recursos financieros y a causa de los problemas constantes que plantea la falta de divisas, ese continente padece una trágica carencia de libros".² En la mayoría de los países en desarrollo el porcentaje de libros publicados, después de haber aumentado lentamente a partir de 1960, experimentó una fuerte expansión en los años ochenta. Salvo en África. En efecto, el número de títulos publicados en ese continente casi se duplicó entre 1960 y 1980, pero desde entonces dicha cifra ha disminuido.

Los profesores y los alumnos, en las escuelas africanas, a menudo no

disponen del material indispensable. Además, para muchos universitarios africanos la investigación internacional constituye ahora un terreno vedado. Las bibliotecas de las universidades han reducido considerablemente el número de suscripciones a las revistas especializadas —número que sólo representa la quinta parte de lo que era en los años setenta. Ya no se compran libros nuevos y, a menudo, las obras que aparecen sobre un determinado país africano son desconocidas en el país en cuestión. Los investigadores africanos se encuentran entonces cada vez más marginados. A tal punto que "toda una generación de alumnos reciben una enseñanza impartida por profesores que no están en situación de conocer los últimos resultados de la investigación en su especialidad".²

Luchar contra esta carencia catastrófica de libros es una de las principales preocupaciones del Insti-

tuto Africano Internacional (IAI), una organización internacional no gubernamental que goza de estatuto consultivo en la Unesco y el Unicef. El IAI se dedica a divulgar, tanto dentro como fuera del continente, los trabajos llevados a cabo por investigadores africanos a la vez que procura que éstos tengan acceso a las investigaciones realizadas por los africanistas que trabajan en el resto del mundo. Así, publica una multiplicidad de repertorios, bibliografías y obras etnológicas, sociológicas y lingüísticas.

Con sede en Londres, el IAI (inicialmente el Instituto Internacional de Lenguas y Culturas Africanas) fue fundado en 1926. Su objetivo era organizar la investigación científica en las esferas de la etnología, la lingüística y las ciencias sociales africanas y presentar los resultados de su labor de manera útil y concreta.

Se financia con las cotizaciones de sus miembros, las donaciones de organismos gubernamentales o no gubernamentales y también mediante subvenciones de investigación otorgadas por gobiernos africanos y europeos, por fundaciones y por la Unesco. Sus miembros, trátense de particulares o de corporaciones (universidades, museos, librerías, gobiernos e instituciones), pertenecen a unos noventa países.

Su revista trimestral *Africa*, que ha cumplido sesenta años, es una de las principales publicaciones sobre problemas africanos. Analiza las repercusiones sociales del desarrollo con un criterio interdisciplinario. Son numerosos los investigadores africanos que colaboran en ella y da gran importancia a los artículos o las reseñas de obras que abordan temas africanos.

El Instituto se esfuerza por divulgar sus diversas publicaciones a un precio razonable, organiza coloquios, talleres y otros encuentros, solicita donaciones e incita a los editores a cooperar. Espera así romper el círculo vicioso en que se encuentran actualmente tantos universitarios africanos.

1. *Tercer Plan a Plazo Medio (1990-1995)*, Unesco, 1990.
2. *The African Book World and Press: A Directory*, ediciones Hans M. Zell, Londres, 1988.

Instituto Africano Internacional
Lionel Robbins Building
10 Portugal Street
London WC 2A 2 HD



La cooperación internacional supone la existencia de una red de contactos, de intercambios y de iniciativas que, día tras día, tejen lazos de solidaridad concreta entre las mujeres y los hombres del mundo entero. Esta red desborda ampliamente el sistema intergubernamental de las Naciones Unidas. Está integrada por centenares de organizaciones no gubernamentales —las famosas ONG— que nacen y se desarrollan gracias a la voluntad de ciudadanos que, por afinidad profesional o por compartir los mismos objetivos, desean intercambiar sus experiencias y unir sus esfuerzos. Esta nueva sección, "Foro", les da la palabra.

Portada, págs. 3 izquierda, 17 centro izquierda, abajo derecha, 22 abajo, 24 abajo derecha, 30, 33 (g), 40 abajo: © C. Bastin y J. Evrard, Bruselas. Portada posterior, págs. 10-11: © Keiichi Tahara, Tokio. Pág. 2: © Centre d' Art, Amiens. Pág. 3 derecha: © Alicia Segal, Buenos Aires. Págs. 5: R. Lounes; © Gamma, París. Pág. 6: © Galerie Marwan Hoss, París. Págs. 8, 22 arriba: © D.R. Pág. 9: © Edimédia, París; Colección particular, Bruselas. Págs. 12-13, 14 abajo, 15 abajo izquierda, 17 arriba izquierda, 17 centro, 17 abajo izquierda, 36 centro: © M. Speidel, Aquisgrán. Pág. 12 izquierda, 29 arriba: © J.L. Charmet, París. Págs. 14 arriba izquierda, 19 derecha, 25: © Edimédia, París. Pág. 14 arriba derecha: © Philippe Sebert; Estudio Hervé Chayette-Laurence Calmels, París. Págs. 15 arriba, 20: tomadas de *Chefs-d'oeuvre fin de siècle dans la collection Silverman de Alaistair Duncan*, © Bordas, 1989, París. Pág. 15 abajo derecha: © Edimédia, París; Musée Horta, Bruselas. Págs. 16, 17 centro derecha, 28, 45 arriba derecha, abajo: © Felipe Ferré, París. Página 17 arriba derecha: C. Sarramon © Rapho, París. Pág. 18 izquierda: © Japan Diet Library, Tokio. Pág. 18 derecha: Roger Guillemot © Edimédia, París. Pág. 18 centro: © Giraudon, París; Musée des Arts Décoratifs, París. Pág. 19 izquierda: © CFL-Giraudon, París; Kunstgewerbe Museum, Zurich. Pág. 21 arriba: © Réunion des Musées Nationaux, París; Musée d'Orsay, París. Pág. 21 centro: René Percheron © Artepht, Victoria and Albert Museum, Londres. Pág. 21 abajo, 31, 45, arriba izquierda: M. Loiseau © Archipress, París. Pág. 23: © L. Wittamer-de Camps, Hôtel Solvay, Bruselas. Pág. 24 arriba: © Woodmansterne Publications Ltd. Watford. Pág. 24 abajo izquierda: © Jean Boucher, Bruselas; Archives de La Cambre, Bruselas. Págs. 26-27: Erich Lessing © Mangum, París; Oesterreichische Galerie, Viena. Pág. 29 abajo: © Editions d'Art Albert Skira, Ginebra; Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín. Pág. 33 arriba, (a): © Igor Palmine, Moscú. Págs. 33 (b), (c), (e), (f), (h), 37, 43 abajo izquierda: © A. Gillette, París. Pág. 33 (d): © S. Fedorov, Moscú. Págs. 34 arriba, 35 derecha, 36 abajo izquierda, abajo derecha: © A.G. Espuche, Barcelona; Olimpiada Cultural, Barcelona. Págs. 34 abajo izquierda, 39 abajo: © E. Godoli, Florencia. Págs. 34 abajo derecha, 35 arriba, 36 arriba: © Eloi Bonjoch, Barcelona. Págs. 35 abajo, 44 derecha: Hervé Donnezan © Rapho, París. Pág. 38 arriba: © E. Capablanca, La Habana. Pág. 38 abajo: C. Rausch © Rapho, París. Pág. 39 arriba, 40 arriba: © J.O. Gazaneo, Buenos Aires. Pág. 42 izquierda: © The Art Lover's House Ltd., Glasgow; Glasgow School of Art. Pág. 42 derecha: © A. Valpas, Helsinki. Pág. 43 arriba: © Bildarchiv Foto, Marburg. Pág. 43 abajo derecha: © Max Plunger, Helsinki. Pág. 44 izquierda: © Editions d'Art Albert Skira, Ginebra. Pág. 46: Visage © Bios, París. Págs. 47, 48: D. Roger/Unesco. Pág. 50: Y.Z. Nakpata /Unesco.

Director: Bahgat Elnadi
Jefe de redacción: Adel Rifaat

REDACCIÓN EN LA SEDE (PARÍS)

Secretaría de redacción: Gillian Whitcomb
Español: Miguel Labarca, Araceli Ortiz de Urbina
Francés: Alain Lévêque, Neda El Khazen
Inglés: Roy Malkin, Caroline Lawrence
Arabe: Abdelrashid Elsadek Mahmoudi
Ruso: Georgi Zelenin
Estudios e investigaciones: Fernando Ainsa
Unidad artística, fabricación: Georges Servat
Ilustración: Ariane Bailey (46.90)
Documentación: Violette Ringelstein (46.85)
Relaciones con las ediciones fuera de la Sede:
Solange Belin
Secretaría de dirección: Annie Brachet (47.15),
Mouna Chatta
**Ediciones en braille en español, francés, inglés y
coreano:** Marie-Dominique Bourgeois

EDICIONES FUERA DE LA SEDE

Ruso: Alexandre Melnikov (Moscú)
Alemán: Werner Merkli (Berna)
Italiano: Mario Guidotti (Roma)
Hindi: Ganga Prasad Vimal (Delhi)
Tamul: M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Persa: H. Sadough Vanini (Teherán)
Portugués: Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Neerlandés: Paul Morren (Amberes)
Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdu: Hakim Mohammed Said (Karachi)
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo: Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Coreano: Paik Syeung Gil (Seúl)
Swahili: Domino Rutayebesibwa (Dar-es-Salaam)
**Croato-serbio, esloveno, macedonio y serbio-
croata:** Bozidar Perković (Belgrado)
Chino: Shen Guofen (Beijing)
Búlgaro: Goran Gotev (Sofía)
Griego: Nicolas Papageorgiou (Atenas)
Cingalés: S.J. Sumanasekera Banda (Colombo)
Finés: Marjatta Oksanen (Helsinki)
Sueco: Manni Kössler (Estocolmo)
Vascuence: Gurutz Larrañaga (San Sebastián)
Tai: Savitri Suwansathit (Bangkok)
Vietnamita: Dao Tung (Hanoi)
Pashu: Zmarai Mohaqiq (Kabul)
Hausa: Habib Alhassan (Sokoto)
Bangla: Abdullah A. M. Sharafuddin (Dacca)

PROMOCIÓN Y VENTAS

Responsable: Henry Knobil (45.88), **Asistente:** Marie-
Noëlle Branet (45.89), **Suscripciones:** Marie-Thérèse
Hardy (45.65), Jocelyne Despouy, Alpha Diakité, Jacqueline
Louise-Julie, Manichan Ngonekeo, Michel Ravassard,
Michelle Robillard, Mohamed Salah El Din,
Sylvie Van Rijsewijk, Ricardo Zamora-Pérez
Relaciones con los agentes y los suscriptores: Ginette
Motreff (45.64), **Contabilidad:** (45.66),
Correo: Martial Amegee (45.70)
Depósito: Héctor García Sandoval(47.50)

TARIFAS DE SUSCRIPCIÓN

Tel: 45.68.45.65

1 año: 126 francos franceses. 2 años: 234 francos.
Tapas para 12 números: 68 francos

Para los países en desarrollo:

1 año: 99 francos franceses. 2 años: 180 francos.
Reproducción en microfilm (1 año): 85 francos.
Pago por cheque, CCP o giro a la orden de la Unesco.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo (copyright) pueden
reproducirse siempre que se haga constar "De El Correo de la Unesco",
el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán
enviarse a El Correo tres ejemplares de la revista o periódico que los
publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a
quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan
forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la Revista.
En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva
de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican
ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de
las Naciones Unidas ni de la Unesco.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)
DEPOT LEGAL: C1-AOÛT 1990

COMMISSION PARITAIRE N° 71843 — DIFFUSE PAR LES NMPP.
Fotocomposición: El Correo de la Unesco, Fotograbado-impresión:
Maury-Imprimeur S.A., Z.I. route d'Étampes, 45330 Malesherbes.

ISSN 0304-310X

N° 8 - 1990 - OPI - 90 - 3 - 483 S

¿Quiere usted saber más acerca del art nouveau ?

En caso afirmativo, tal vez le interese comprar el N° 3 de la revista trimestral

MUSEUM

publicada también por la Unesco. Dedicado a la arquitectura y el
diseño art nouveau, un patrimonio poco concido pero que está
reviviendo, ese número de *Museum*, ricamente ilustrado, muestra
mansiones convertidas en museos, colecciones completas de museos
y obras maestras de los archivos de arquitectura art nouveau de 18
países, que incluyen Argentina, Canadá y Cuba, así como Bélgica,
Francia, la URSS, Yugoslavia y otras naciones europeas.

Para obtener el número, sírvase enviar un cheque de 40 francos
franceses (a la orden de la Unesco) o su equivalente en moneda
convertible (precio especial para los lectores de *El Correo* ya que
el precio normal es de 48 francos) con su nombre y dirección
claramente señalados e indicando si desea recibirlo en árabe, español,
francés o ruso a:

Museum, CC/CH, Unesco, 1 rue Miollis, 75015 París, Francia.

