

Museum

No 167 (Vol XLII, n° 3, 1990)

**Los Museos y el art
nouveau : un patrimonio
olvidado revive**

museum

Museum es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos.

Las versiones española, francesa e inglesa se publican en París, la versión árabe en El Cairo y la versión rusa en Moscú.

N.º 167 (n.º 3, 1990)

Citas citables

"Si se dirige usted a un director moderno de un museo de cualquier país occidental no se encontrará ya con un anticuario apergaminado, sino con una persona en la que el experto en relaciones públicas, comercialización y finanzas se combina con el estudioso, el comunicador, el periodista y el cazador de fondos."

Stephen Bayley
Director del Museo del Diseño
(Londres)

"Una cosa es cierta: los precios en el mercado del arte van a subir en 1990."
La Repubblica, Florencia, 31 de diciembre de 1989 - 1.º de enero de 1990.

Directora: Anne Raidl
Jefe de redacción: Arthur Gillette
Ayudante de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: George Ducret
Redactor de la edición árabe:
Mahmoud El-Sheniti
Redactora de la edición rusa:
Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Craig C. Black, Estados Unidos de América
Patrick D. Cardon, secretario general del
ICOM, *ex-officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Luis Monreal, España
Syeung-gil Paik, República de Corea
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, Yugoslavia
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas
Socialistas Soviéticas
Roberto di Stefano, ICOMOS
Shaje Tshilulila, Zaire

Compuesto en Francia por Coupé,
Sautron, 44880.
Impreso en Bélgica por L. Vanmelle,
9910 Gent/Mariakerke.
© Unesco 1990

Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la Unesco.

Las denominaciones empleadas en *Museum* y la presentación de los datos que en él figuran no implican, de la parte de la Secretaría de la Unesco, ninguna toma de posición respecto al estatuto jurídico de los países, territorios, ciudades o zonas, o de sus autoridades, ni respecto al trazado de sus fronteras o límites.

Se pueden reproducir y traducir los textos publicados (excepto cuando esté reservado el derecho de reproducción o de traducción y señalado con la mención © autor(es)), siempre que se indique el autor y la fuente.

CORRESPONDENCIA

Sobre cuestiones relativas a los artículos:

Jefe de redacción, *Museum*,
Unesco, 7, place de Fontenoy
75700 París, Francia
Tel.: (33) (1) 45.68.43.81
Fax: (33) (1) 45.67.16.90

Suscripciones:

Editorial de la Unesco
Servicio de Ventas
7, place de Fontenoy
75700 París, Francia

Precio del ejemplar: 48 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números
dobles correspondientes): 156 francos
franceses.

Para adquirir *separatas* de los artículos, se
ruoga dirigirse a:
Intitute for Scientific Information
Att. Publication Processing
3501 Market Street
Philadelphia, PA 19104
Estados Unidos de América

LOS MUSEOS Y EL ART NOUVEAU:

un patrimonio olvidado revive

Editorial "A cada época su arte" 131

DE CASA A MUSEO

Cécile Dulière *La Casa Horta de Bruselas: un éxito problemático* 134

Kata Martinović Cvijin *La Villa Raichle: una apuesta múltiple* 139

Renate Ulmer *La Ernst-Ludwig-Haus de Darmstadt: una colonia de artistas convertida en museo* 143

Graciela di Iorio *Una villa convertida en museo en Argentina* 146
... y en Chile 149

Lidia Petrovna *El Museo Conmemorativo Máximo Gorki, una "casa Bykovtseva absurda"* 150

COLECCIONES: DE TODO UN POCO

Wolfgang Hennig *Del vidrio a los tejidos art nouveau en Berlín* 154

Jan-Lauritz Opstad *Una sala Van de Velde a 64° de latitud norte* 157

Éva Csenkey *En Budapest: ¿museo o "palacio cingaro"?* 160
... y en los Estados Unidos 164

Rebeca Gutiérrez *Ecós cubanos* 165

LA ARQUITECTURA EN VITRINA

Sirkka Valanto *En el Museo de Arquitectura Finlandesa* 168

Vincent Bradel *En Nancy nace un archivo* 172

OTRAS PERSPECTIVAS

Hiroyasu Fujioka *El Japón inspira y crea art nouveau* 176

María Brekelmans *La Reforma, o por qué hay tan poco art nouveau en los Países Bajos* 179

Museum informa *La Secesión Vienesa a los 92 años goza de excelente salud* 181

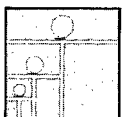
Hans-Dieter Dyroff *"Una arquitectura sonriente": el Proyecto Internacional de Estudio y Acción* 182

Secciones



Una ciudad y sus museos

Pyongyang: "la tierra más hermosa bajo el sol" 184



Crónica de la FMAM

Flash 186

Lilian di Demetrio Thouvenin *Museos y mecenazgo en Grecia: cuatro mujeres, una pasión* 186



Retorno y restitución de bienes culturales

Canadá conserva el art nouveau en casa 188



Hablando con franqueza

Jane Hutchins y Barbara Roberts *Terremoto, inundación, ciclón: ¿está su museo preparado?* 189

Y además . . .

Correo de los lectores *A propósito de "Un museo innecesario"* 191

Vox populi

Lidia Kondrashova *Hasta lo más mínimo es importante en la actividad museológica* 192

“A cada época su arte”

Sobre la puerta de entrada del edificio Secesión, de Viena, que es desde fines de siglo el núcleo de la versión austríaca y centroeuropea del art nouveau se lee, en llamativas letras de oro, el siguiente lema:



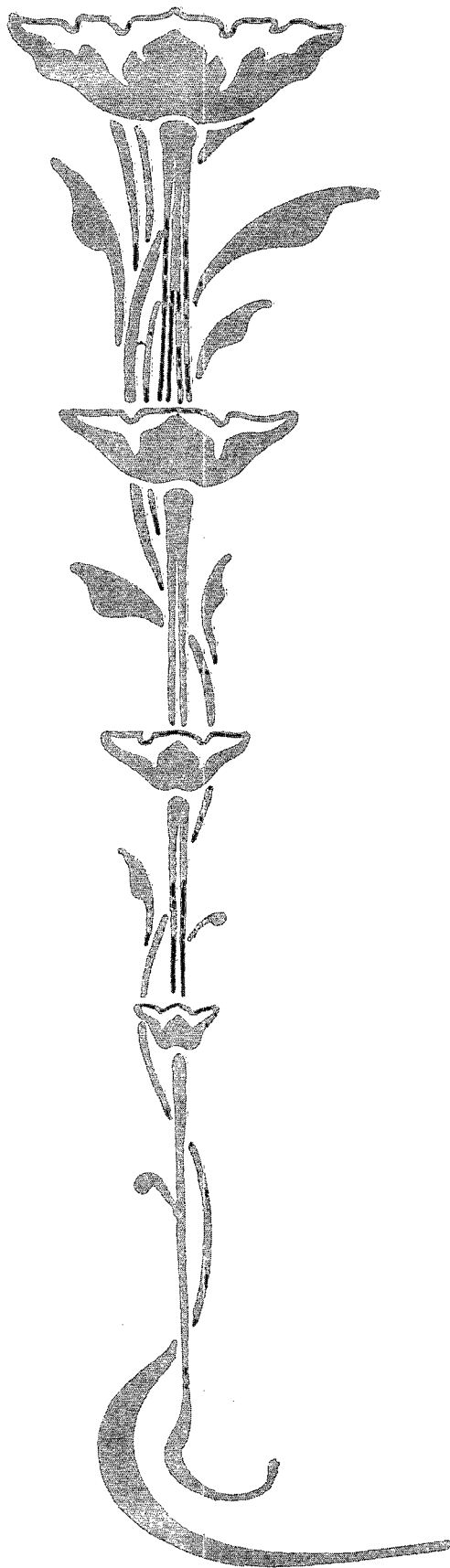
(A cada época su arte, al arte, su libertad)

El art nouveau, que en diseño, arquitectura y artesanía representó no sólo una avanzada, sino también una ruptura, fue, en primer lugar, un arte de su época; de una época en que los estetas rechazaban decididamente gran parte de los elementos del pasado e, incluso, del presente, que aparecían a ojos de los “secesionistas” y demás partidarios y adeptos del art nouveau como pretenciosamente académicos y, por lo tanto, esterilizantes. En parte como muestra de su voluntad de ruptura, pero también porque muchos veían en ellos algo exótico, extraño o sencillamente fuera de lugar, los diversos movimientos del art nouveau fueron designados localmente con distintas apelaciones que expresaban, en términos gráficos, su supuesta rareza.

No es pues fruto del azar que en muchos casos se los denominara con términos extranjeros. Los finlandeses abreviaron la palabra alemana *Jugendstil* (“estilo de la juventud”), convirtiéndola en *Jugend*. En los países de habla inglesa y en la mayoría de los países de habla española se consideró que un estilo tan extraño sería más aceptable con un nombre francés y se introdujo el término art nouveau (tan plenamente aceptado en nuestros días, por lo menos fuera de España, que no se lo escribe con bastardilla en las ediciones en inglés y en español de este número de *Museum*¹). Los franceses, a su vez, respondieron a tanta amabilidad (suponiendo que de esto se tratara) llamándolo *modern style*. Los rusos, un poco desconcertados, lo volvieron a afrancesar designándolo *stil' moderne*. Por su parte, los italianos siguieron prefiriendo el término inglés *liberty* mientras que los checos, húngaros y yugoeslavos improvisaron distintas variaciones sobre la palabra vienesa “secesión”.

Este divertido embrollo lingüístico no estaba desprovisto de un significado más profundo. El art nouveau se inspiró con frecuencia en el arte popular y contribuyó al renacimiento de los movimientos nacionales. Paradójicamente, debido al intercambio constante y mutuamente enriquecedor de personas, ideas y objetos que suscitó, se convirtió en el primer gran movimiento internacional en materia de arquitectura y de artes decorativas de nuestro siglo. Un movimiento auténticamente internacional ya que, pese a algunas creencias muy generalizadas, el art nouveau no se limitó, en modo alguno, a Europa y América del Norte. La presencia de Argentina, Cuba, Chile y el Japón en este número de *Museum* demuestra su cosmopolitismo. El deseo de mostrar e informar a nuestros lectores sobre esta dimensión internacional del movimiento, todavía poco conocida,

1. Sin embargo, cabe indicar que en España los historiadores del arte suelen denominar el estilo, cuando se refieren al movimiento de su propio país, “modernismo”. Véase ver, por ejemplo, *Barcelona modernista*, de Cristina y Eduardo Mendoza, Editorial Planeta, Barcelona, 1989.



2. Véase el artículo de Hans-Dieter Dyroff en este mismo número.

fue uno de los motivos por los cuales abrimos nuestras páginas al art nouveau.

Otra de las razones fue la intención de compartir el placer estético e intelectual que casi invariablemente produce la observación y el estudio del art nouveau, así como la reflexión sobre la diversidad de sus creaciones, tanto en lo que se refiere a la escala (puede abarcar desde un puño de cajón hasta un barrio entero) como a la expresión (arquitectura, muebles, cerámica, tejidos, etc.); manteniendo sin embargo una unidad estilística que parte de una idea plástica en la que predomina la línea ondulada y un concepto global de la producción que no olvida ningún detalle (sus normas se ajustan, por ejemplo, a cada pormenor de una casa y no sólo al diseño general). Añádase a todo esto, para mayor satisfacción nuestra, que el humor era uno de los ingredientes de estas ideas y conceptos. La risa fue la reacción de los diseñadores art nouveau ante el estilo de sus predecesores, que juzgaban amanerado y pomposo. La forma de letra omega que tanto utilizaron en puertas y ventanas justifica plenamente que se haya calificado al movimiento, tal como ocurrió recientemente en una reunión celebrada bajo los auspicios de la Unesco, de “una arquitectura sonriente”.²

Los horrores de la primera guerra mundial pusieron un punto final a esos caprichos. Desde entonces, la arquitectura dejó de sonreír. Muchos edificios y objetos valiosísimos, que lograron sobrevivir al primer conflicto, fueron destruidos durante la segunda guerra mundial. No es posible olvidar estos hechos en un estudio de la Unesco sobre el art nouveau, tema de reflexión interesante para los lectores.

El último motivo que nos llevó a elegir el art nouveau como tema principal de este número de *Museum* es que el proceso de destrucción de sus obras no ha concluido. Sus maravillosos edificios siguen siendo desfigurados e incluso derribados, siendo sustituidos con frecuencia por una arquitectura que puede tener muchas cualidades, pero que no sonríe. Esto suele ocurrir debido a la ignorancia, y puesto que el mejor antídoto contra la ignorancia es el conocimiento, en este número nos hemos ocupado de algunos museos poco conocidos.

De manera tal vez más insidiosa que la destrucción, el abandono fruto de la indiferencia también amenaza al art nouveau. A diez minutos a pie de la sede de la Unesco, por ejemplo, en una callejuela del séptimo *arrondissement* de París, se encuentra, herrumbrosa y abandonada, una gran verja de hierro forjado, a través de cuyas barras, semejantes a lenguas de fuego, se vislumbra la Torre Eiffel. Su valor es evidente, pero a nadie parece importarle.

Sin ánimo didáctico, este número de *Museum* pretende dar una idea a los lectores —recurriendo a diversos ejemplos— de cómo se puede proteger, y por lo tanto preservar, ese acervo único que es el art nouveau.

En primer lugar presentamos varios edificios art nouveau que fueron convertidos en museos. El edificio Secesión, de Viena, fue concebido y sigue siendo utilizado para conservar y exponer obras de arte. Distintas son la Casa Horta de Bruselas y la Villa Raichle de Subótica, Yugoslavia, que fueron construidas para alojar y servir de taller de los arquitectos que las proyectaron, y a quienes deben hoy sus nombres. Pero si el primero es hoy un museo dedicado a su creador (un museo que atrae tanto público que está llegando a la saturación), el segundo está dedicado al arte moderno, considerándose en este caso la “contemporaneidad” como un vínculo entre el continente y el contenido. La Ernst-Ludwig Haus de Darmstadt (República Federal de Alemania), que fue en un principio el elemento central de una colonia de artistas, es ahora un museo consagrado a dichos creadores, un grupo innovador aunque efímero. Cuando Máximo Gorki vio por vez primera el edificio art nouveau de Moscú, donde después vivió y

trabajó, declaró que le parecía extravagante, pero parece haber sido feliz una vez que se instaló en él. La historia de la residencia que es hoy el Museo Municipal de Mar del Plata (Argentina) muestra cómo el art nouveau llegó a América Latina en tiempos en que los ricos eran *mu*y ricos y cuando los problemas de la deuda externa del Tercer Mundo y de las restricciones monetarias aún no existían (al menos para ellos, pero sería interesante conocer las viviendas de los obreros que construyeron la Villa Ortiz Basualdo).

Los museos, que desempeñan en este caso su papel tradicional con un material que lo es menos, también coleccionan y exhiben objetos art nouveau. En más de un caso se trata, de modo bastante lógico, de museos o secciones de museos de artes decorativas. Si en un museo como el de Trondheim (Noruega) los directores fueron lo bastante lúcidos como para encarar directamente todo el interior de una habitación a Henry van de Velde, otros de los que se reseñan aquí, como los de Atlanta (Estados Unidos), Berlín (República Democrática Alemana), Budapest y La Habana, tuvieron que realizar grandes esfuerzos para formar sus colecciones, y ello pese a que las empezaron en una época en que el art nouveau seguía siendo considerado de mal gusto. Además de las colecciones de artes decorativas, los museos y archivos arquitectónicos (en estas páginas presentamos el de Helsinki y, en Francia, el de Nancy) están contribuyendo a preservar y dar a conocer la obra de los creadores del art nouveau.

Pasando a otro aspecto del tema, los visitantes de los museos neerlandeses y los lectores que se interesan en ellos encontrarán aquí una curiosa explicación sobre los motivos por los cuales el art nouveau parece haber tenido menos influencia en los Países Bajos que en otros países europeos. Otro artículo muestra cómo surgió y se plasmó el art nouveau en el Japón y nos deja suponer —y desear— que en dicho país se podría crear un museo de arquitectura consagrado, entre otras tendencias, al art nouveau.

Tenemos también el placer de informar a nuestros lectores sobre las medidas tomadas por el Canadá para recuperar objetos de estilo art nouveau que fueran exportados ilegalmente.

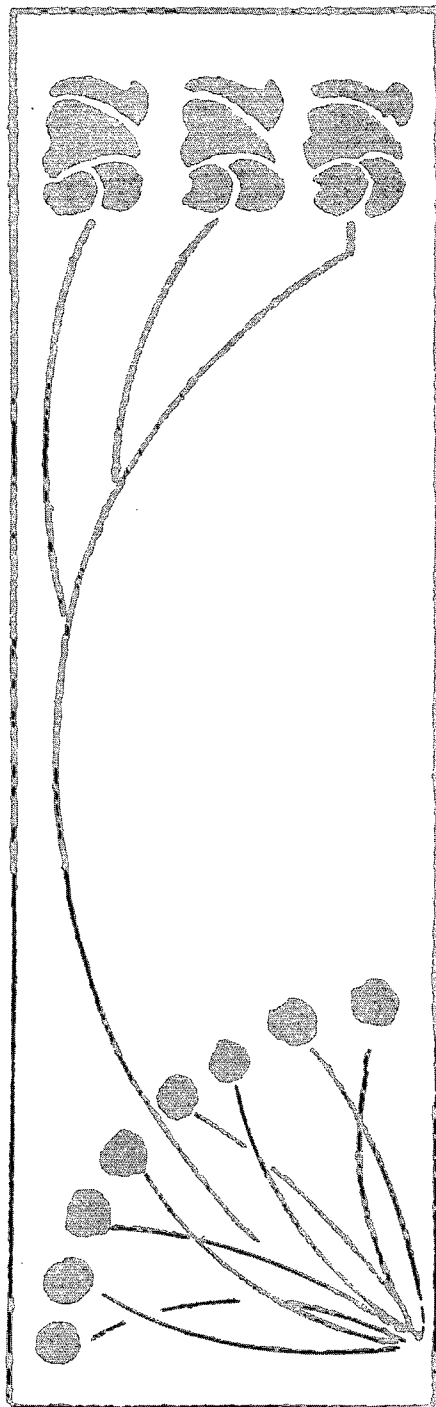
Por último, incluimos el informe sobre la labor y las perspectivas del Proyecto Internacional de Estudio y Acción sobre la Arquitectura Art Nouveau/Jugendstil, realizado con la ayuda de la Unesco y en el que participaron historiadores del arte, profesionales de museos, arquitectos y otros especialistas de dieciocho países; a ellos se debe la idea de dedicar un número de *Museum* a este tema.

“A cada época su arte...”

Precisamente porque fue por excelencia un arte de su época, el art nouveau fue a su vez superado por otros movimientos, en particular, el “art déco”; la curva y la voluta fueron sustituidas por ángulos agudos. Pero la historia ha mostrado que el art nouveau no era únicamente una moda pasajera a pesar de que, durante más de medio siglo, no correspondió al gusto de sus contemporáneos. Hoy en día, gracias en gran medida a la labor de los museos, está siendo rehabilitado. ¿Será un fenómeno cíclico? ¿Volverá a pasar de moda dentro de diez o quince años, obligando a los museos a arrinconar de nuevo las obras de Lalique, Tiffany, Gallé, Van de Velde, Eliel Saarinen, Guimard, Horta y tantos otros?

Son muchos los especialistas que no lo creen, o al menos no lo desean. La imaginación, la calidad artística, la frescura, el gusto por lo caprichoso, todos estos y tantos otros rasgos han contribuido al renacimiento del interés por el art nouveau. ¿Le darán también un valor y un atractivo permanentes?

¿A cada época su arte.... nuevo?



P.D. Con mucho agrado damos la bienvenida a tres nuevos miembros de nuestro Comité Consultivo de Redacción: Nancy Hushion (Canadá), Tomislav Šola (Yugoslavia) y Shaje Tshiluila (Zaire).



Deborah Hayes

La Casa Horta de Bruselas: un éxito problemático

Cécile Dulière

Nacida en Bruselas, es doctora en filosofía y letras (historia) y licenciada en arqueología e historia del arte. Participó como arqueóloga clásica en las excavaciones belgas de Apamea, Siria (1965-1969), y en la elaboración del inventario de los mosaicos antiguos de Túnez (1970-1974). Fue conservadora del Museo Horta de 1975 a 1980 y publicó las Memorias de Víctor Horta en 1985. Actualmente es encargada de misión de la Administración del Patrimonio Cultural y profesora de la Academia Real de Bellas Artes de la Ciudad de Bruselas.

Paradójicamente, el Museo Horta fue creado en el momento en que el des-crérito del art nouveau alcanzaba en Bélgica su punto culminante. Pero la demolición en 1965, entre otras muchas, de la famosa Casa del Pueblo, construida por Horta entre 1895 y 1899, provocó la indignación de los historiadores de la arquitectura y el comienzo de un saludable cambio de actitud.

El arquitecto Jean Delhaye, fiel e

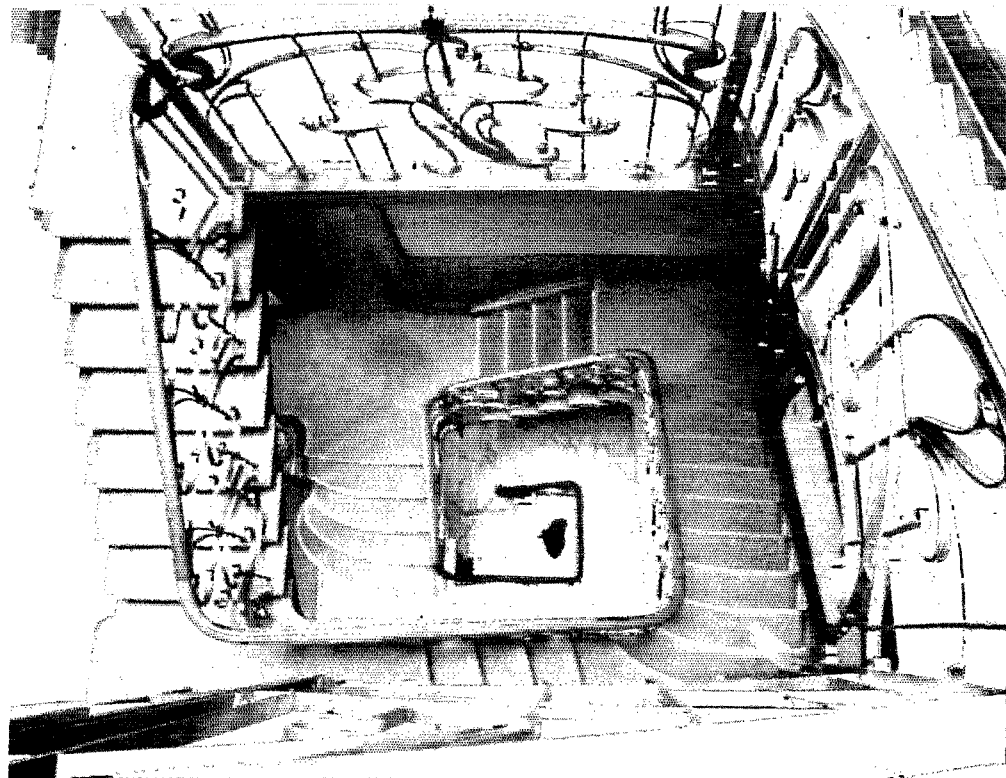
infatigable discípulo del maestro, consiguió que la municipalidad de Saint Gilles adquiriese la casa particular de Víctor Horta, situada en los números 23 y 25 de la rue Américaine de Bruselas y la transformase, en 1969, en museo abierto al público. El taller contiguo fue adquirido en 1973 y ese mismo año, una vez reunidos los dos edificios, se organizó una exposición retrospectiva del conjunto de la obra de Horta. Poco antes, en 1970, se había publicado la estupenda monografía de Paolo Portoghesi y Franco Borsi sobre la obra de Horta, basada en los archivos, dibujos, documentos y fotografías de propiedad del nuevo museo. Pese a lo extraordinario de la inauguración, el número de visitantes fue hartamente modesto al principio, ya que ni siquiera llegaba a mil al año.

Víctor Horta (1861-1947) se hallaba en el apogeo de su carrera cuando, en 1898, adquirió dos parcelas colindantes (un total de 12,50 m de fachada por 40 m de profundidad) situadas en los números 23 y 25 de la rue Américaine de Saint Gilles, un barrio de Bruselas en vías de urbanización, decidiendo construir allí dos edificios. Las fachadas reflejan su doble intención: la que está situada a la derecha, más austera, y con grandes ventanales, corresponde al edificio que albergaba los locales profesionales y el taller; la fachada de la izquierda, algo más amplia (mide 6,57 m y la del taller 5,93 m), que correspondía a la vivienda, estaba más decorada y era más alegre. El balcón, suspendido con tirantes de la *loggia* del segundo piso, se halla ligeramente des-centrado hacia la derecha para sugerir

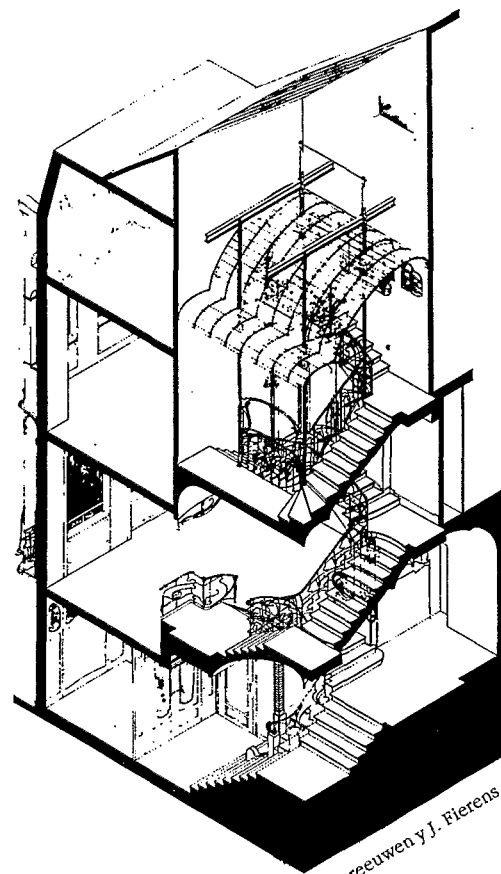


Museo Horta

Fachada del Museo Horta. A la izquierda, la residencia privada; a la derecha, el taller.



La escalera, núcleo central.



Corte axonómico de la vivienda.

R. Verspreuwen y J. Fierens

la unidad de los dos edificios, que comunican entre sí a través de un discreto vestíbulo situado en la planta baja, un pasaje muy visible en el salón del primer piso y el jardín común.

"Mi apogeo"

Al construir para sí mismo, Horta dio libre curso a su imaginación creadora. Confrontado con la exigüidad de la superficie y animado por esta dificultad (tal como Héctor Guimard en la sinagoga de París), hizo gala de una audacia arquitectónica aún mayor que en las importantes viviendas de sus clientes Solvay (1894) y Van Eetvelde (1895). Magnificó al máximo el espacio que circunda a la escalera, centro vital y eje de la casa. En torno a su espiral se encuentran los diferentes niveles internos que incluyen sutiles desniveles y, a través de la lucernaria que corona el hueco de la escalera, la luz cenital, filtrada por una vidriera (vitral) dorada, desciende hasta el núcleo de la casa. En sus memorias, escritas al final de su vida, Horta evocó "el techo curvo de cristales que arrojaba en todo momento una nota dorada desde lo alto de la escalera, cuyas paredes eran amarillas con ornamentaciones doradas y blancas" y anotó al margen: "mi apogeo". Es indudable que esta casa fue el reflejo de la alegría que caracterizaba su vida en aquella época.

En verdad, fue muy poco el tiempo que Horta pasó en esta casa doble, cuyos planos incluían hasta los detalles más nimios. Se instaló en ella en 1901; en 1906, con motivo de sus nuevas nupcias, la amplió hacia el jardín, vendiéndola en 1919 al término de una estadía de cuatro años en los Estados Unidos. Sólo los muebles lo acompañaron en sus residencias sucesivas hasta su muerte, acaecida en 1947. La casa quedó, pues, sin muebles, aunque por fortuna los ulteriores propietarios de la morada respetaron la decoración original (pinturas murales, revestimientos de madera, vidrieras, guarniciones metálicas, etc.). No sucedió lo mismo con el taller, que al pasar por manos de diversos propietarios, sufrió transformaciones deplorables. Gracias a la municipalidad de Saint Gilles, que adquirió muebles y material de iluminación, y a la labor posterior de la Asociación de Amigos del Museo Horta (creada en 1980), el aspecto del doble edificio ha mejorado progresivamente, asemejándose cada vez más a su aspecto original.

No fui testigo de la instalación ni de los comienzos del Museo, ya que entré en funciones en mi cargo de conservadora en 1975. Por aquel entonces, los visitantes no eran más que unos pocos miles al año y era frecuente que alguno de ellos, al llegar al comedor, preguntase dónde estaba el museo, ya que aún

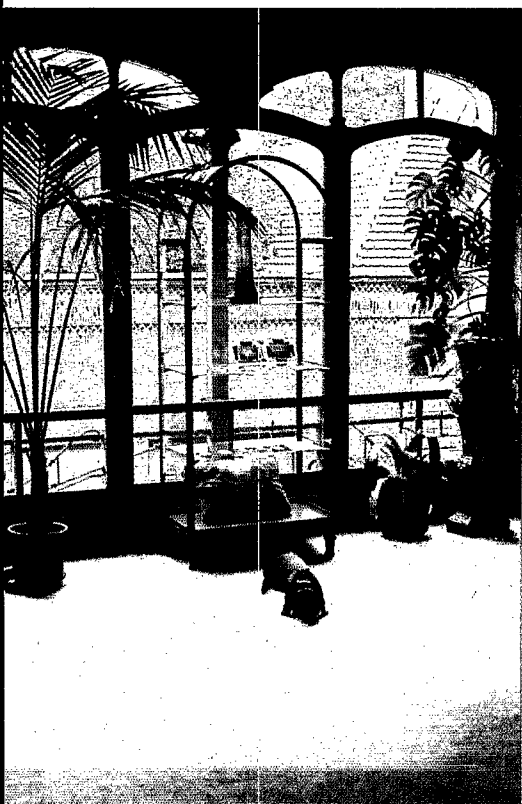
sigue vigente el prejuicio de que un museo debe ser un lugar austero compuesto casi exclusivamente de vitrinas. Al mismo tiempo, sin embargo, la observación de las reacciones de las distintas categorías de visitantes ha sido un placer (casi) cotidiano.

En general a las personas de edad, que en su infancia y juventud conocieron e incluso vivieron en interiores art nouveau, y que por aquel entonces ya estaban desacreditados, les cuesta admitir que el art nouveau sea un *estilo*; a lo sumo, les parece una curiosidad que les despierta recuerdos (los cuales, por lo demás, pueden ser interesantes para evaluar una época). Distintas son las generaciones más jóvenes que, al no haber conocido esa época y al haber crecido las más de las veces en pisos modernos comunes y corrientes, piensan que el art nouveau es un estilo histórico tan interesante como el Napoleón III, el barroco o el rococó. Poco a poco fueron aumentando las visitas de estudiantes. Armados con sus libretas de apuntes, los alumnos de las escuelas de bellas artes y de arquitectura se entusiasmaron con las sutilezas de la decoración. Para los de la enseñanza secundaria, en cambio, una de las principales curiosidades consistía en abrir las puertas en las que había un cartel prohibiendo el paso. En contraste, los grupos relativamente menos numero-



Comedor y aparador polivalente.

Primer piso del taller con vitrinas y plantas.



C. Dulière

tos de niños pequeños (de 6 a 12 años) se quedaban absolutamente pasmados ante ese intento de recrear una casa "de verdad" hasta en sus menores detalles y tan distinta de los interiores estereotipados a los que estaban acostumbrados.

El comedor es algo que les produce una gran fascinación por el refinamiento de su mueble empotrado, que sirve a la vez de aparador, vitrina, ventanilla de servicio, calentaplatos y calefacción adicional de gas. Lo que más lamentan es no poder entrar a la cocina (que originalmente se encontraba en el sótano y que fue reacondicionada para que sirva de vivienda a la portera del museo). Los cuartos de baño constituyen otra decepción. Los artefactos sanitarios de las habitaciones de Horta son muy funcionales, pero poco espectaculares, integrándose discretamente en los revestimientos de madera.

Como experiencia particularmente interesante cabe señalar las visitas organizadas sistemáticamente para grupos de jóvenes ciegos. A través de la textura y la temperatura descubren, al explorar con sus sensibles dedos la escalera y el pasamanos de arriba a abajo de la casa, el contraste de los materiales utilizados (mármol, hierro y distintas maderas, como caoba, sicomoro, etc.), pudiendo apreciar los detalles de las variaciones de las estructuras de hierro, la modificación del ritmo que se acelera de rellano en rellano, la continuidad de las curvas y las contracurvas galvanizadas por el célebre "latigazo". Esta transposición sensorial, estas "correspondencias", contribuyen a intensificar cuanto se ve a simple vista, es decir, la sensualidad con que Horta utiliza y asocia los materiales.

C. Dulière

Picaportes desaparecidos

A Horta nunca se le hubiera ocurrido, y tampoco le hubiera gustado, que su residencia privada y menos aún su taller pudiesen verse invadidos por muchedumbres de visitantes. Había previsto, claro está, impresionar favorablemente a sus futuros clientes al concebir en la primera planta un corredor que comunicaba directamente su despacho/taller con el salón de recepción, donde podía continuar más cómodamente las negociaciones. La gran originalidad de los ladrillos blancos esmaltados que revisten las paredes del comedor y la yuxtaposición de un material moderno (que era más apropiado para una cocina o un cuarto de baño) con estructuras metálicas, no sólo aparentes sino incluso pintadas de amarillo y oro,

aunque quedaba compensada con los admirables revestimientos de madera color miel, no era aceptable para ningún cliente. Parece como si Horta hubiese querido "exagerar" aquí un poco la combinación de materiales, de manera que su vivienda privada sirviese hasta cierto punto para anunciar su talento de innovador dentro del art nouveau.

Aunque había previsto recibir invitados, no dispuso el espacio en función del itinerario que seguirían los grupos de visitantes, ni tampoco de los problemas que plantearía la necesaria vigilancia. Más tarde, al diseñar los planos del Museo de Bellas Artes de la ciudad de Tournai (modificados en 1911, después del escándalo que produjo el robo de la Gioconda en el Louvre), se inspiró en el modelo de las cárceles de la época y trazó los planos en forma de estrella de una sola planta. Un solo guardián y vigilante, colocado en el espacio que delimita el dibujo del mosaico central, basta para vigilar todas las salas de exposición.

No fue éste, claro está, el plano previsto para su residencia de la rue Américaine. No obstante, en la planta baja y la primera planta la fluidez de los espacios y la continuidad óptica son tales que desde un punto central se puede abarcar todo el espacio del comedor que da al jardín y todo el salón sobrealzado que da a la calle y, también, el rellano de la escalera que viene de la entrada y su arranque hacia los pisos superiores. En ese punto estratégico está instalada la oficina de recepción y se encuentra el vigilante principal. Las cosas se complican en los pisos, ya que allí los espacios, más compartimentados e íntimos, se articulan alrededor del hueco de la escalera. Se trata de un dormitorio, un saloncito, un cuarto de baño, el cuarto de los niños y el jardín de invierno (el piso abuhardillado no está abierto al público).

El gran número de cuartos y sus dimensiones, tan variables, se prestan mal a la instalación de un sistema de vigilancia con cámara. Estos espacios privados son difíciles de controlar y hubo que suprimir todo lo que se podía escamotear fácilmente, como son los adornos y pequeños objetos artísticos que colmaban los muebles y las repisas de las chimeneas de la época. A juzgar por las viejas fotos, la casa de Horta no fue una excepción a la regla. Vaciados de lo que no hacía sino recargarlos inútilmente, los espacios ganan en nitidez y corresponden mejor a nuestro gusto actual. Además, este despojo contribuye a realzar los aciertos decora-

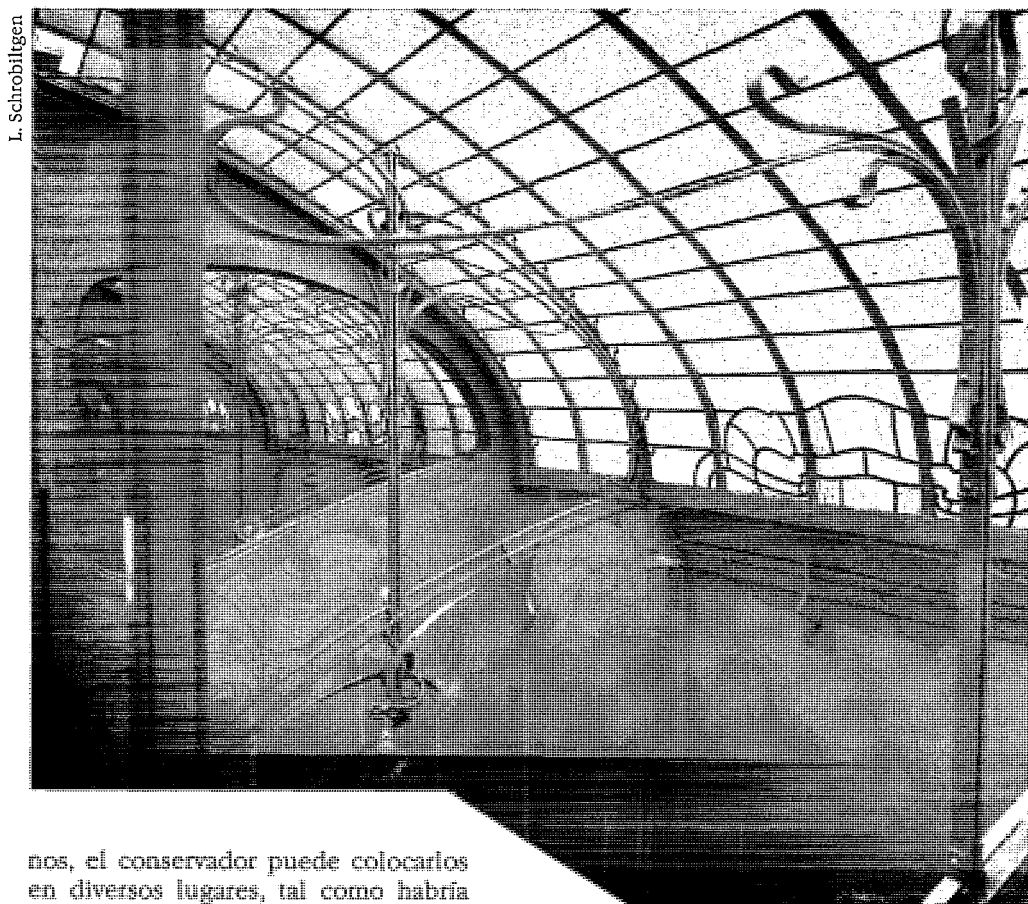
tivos y los refinamientos que son parte indisoluble de la casa y que están allí porque así lo quiso Horta, tales como los revestimientos de madera y los muebles empotrados, las lámparas, las pinturas murales, las vidrieras, etc.

En una vivienda donde cada detalle fue diseñado y realizado como una obra original, fue indispensable reforzar la fijación de las bisagras y fallebas y, sobre todo, de los picaportes de las puertas, después de que visitantes poco recomendables destornillasen algunos y, por desgracia, se los llevasen. La exposición de los objetos y documentos de la casa y taller es más didáctica y se hallan protegidos en vitrinas diseñadas por Horta para los antiguos almacenes Wolfers.

“Conservar el tallo, arrancar la boja”

Una de las dificultades que se presentan para acoger a los grupos de la tercera edad, cada vez más numerosos, consiste en la falta de asientos. Circular y subir escaleras, por muy bien ideadas que estén, es fatigoso y obliga a sentarse para recobrar aliento, admirar algún detalle o disfrutar de una vista panorámica. Como es natural, no se puede permitir que el público se sienta en los delicados sofás y sillones creados por Horta, aunque los mismos tiendan literalmente sus brazos. La prohibición es cruel, pero indispensable si se los quiere conservar. Tal vez se podrían instalar algunas banquetas adicionales, pero queda excluido incorporar asientos funcionales, por más sobrios y discretos que sean, ya que chocarían con la decoración y romperían su extraordinaria simetría. Horta cuenta en sus memorias que Armand Solvay, exasperado por la lentitud con que avanzaban las últimas obras de su palacete, había querido, para ganar tiempo, comprar muebles en tiendas de moda. El mobiliario no se integró al lugar y no le quedó más remedio que armarse de paciencia y aguardar a que Horta acabase de realizar él mismo los muebles.

Hay un sólo elemento que no fue obra de Horta, pero se integra perfectamente a la decoración: la vegetación. Ésta se combina de tal manera que enfatiza la línea del conjunto, de la que parecen ser un nuevo contrapunto. “De las plantas conservo los tallos y arranco las hojas”, parece que solía decir Horta, quien instaló en lo más alto de su casa un encantador jardincito de invierno. Como las plantas y los ramos de flores tientan poco a los visitantes cleptóma-



nos, el conservador puede colocarlos en diversos lugares, tal como habría hecho un ama de casa. La verdad es que para administrar una casa-museo como la de Horta, una conservadora y no un conservador es lo más indicado, en mi opinión. En efecto, el hombre se representa con más dificultad el trabajo ingente de la limpieza y mantenimiento diarios de una mansión de este tipo (incluso sin adornos), concebida en una época en la que era fácil contar con un personal doméstico abundante y sin tener en cuenta la multitud de visitantes que hoy día se pasean de arriba a abajo de la casa. Alfombras a las que hay que pasar el aspirador y revestimientos de madera que se deben encerar, vidrieras, estructuras de hierro, mármoles, entarimados, mosaicos, etc., todo exige un mantenimiento diario y minucioso.

Al aumentar de manera incesante el número de visitantes (más de 35.000 en 1988), es difícil solucionar el problema fundamental de la saturación del espacio.

Las posibilidades de apreciar este espacio depurado desaparecen cuando está atestado de gente. Así, la admirable perspectiva que Horta dispuso en lo alto de la escalera (el juego de los espejos que reflejan hasta el infinito la decoración dorada de la vidriera) se contempla desde un rellano minúsculo previsto para una o dos personas a la vez o, como máximo, tres.

La vidriera curva
que domina el hueco de la escalera.

¿Habrà que limitar las visitas?

Una solución sencilla consistía en utilizar todas las superficies existentes para que el público circulara de la mejor manera posible. Ante la afluencia creciente de visitantes (y la consiguiente rentabilidad), la municipalidad de Saint Gilles tuvo que aceptarla, renunciando a utilizar la planta baja de la casa-taller, que en un primer momento se había reservado para la celebración de exposiciones temporales de artistas locales. Desde hace dos años, la planta baja se incorporó al Museo y en este vasto espacio, al que se accede directamente desde la entrada, se instaló una librería bien surtida que cuenta con información complementaria sobre la obra de Horta (estructuras de hierro, vaciados, documentos). Gracias a esta ampliación se puede, en caso de afluencia, descongestionar el espacio de la antigua vivienda. El problema más grave es el de la escalera, núcleo de la casa y lugar obligado de paso, donde todo el mundo se agrupa. Horta la



G de Keyzer / Amis du Musée Horta

aumente. Se trata de un espacio arquitectónico incomparable que sólo se aprecia en su justo valor desde el interior y recorriéndolo. Pero carece de las proporciones de una catedral, un templo o un museo diseñado para acoger y permitir la circulación de una gran cantidad de personas. Puesto que no fue concebida para hacer frente a la afluencia cada vez mayor de los visitantes que la admiran, y como es el único ejemplo de art nouveau de tal belleza al que tiene libre acceso el público en Bruselas, la Maison Horta puede acabar siendo víctima de su éxito, a menos que se decida limitar el número de visitantes, solución que hasta ahora no ha sido contemplada.

El salón.

P.D.: Nuestro Museo está siempre atestado de gente, pero ello no nos impide invitar a los lectores de *Museum* a visitarlo.

Musée Horta, rue Américaine 25, 1050 Bruselas. Abierto todos los días (excepto los lunes) de 14 a 17 y 30 horas. ■

Bibliografía

- PORTOGHESI, P.; BORSI, F. *Victor Horta*. Florencia-Bruselas, Vokaer, 1970.
 DIERKENS, F. R. *Musée Horta. Guide du visiteur*. Bruselas, 1981.
 HORTA, V. *Mémoires*. Presentación de C. Dulière, Bruselas, Ministerio de la Comunidad Francesa, 1985.

Picaporte de una puerta del comedor.

suspendió de cuatro pilastras de metal dorado fijadas en dos vigas horizontales e invisibles detrás de la curva de cristales de la lucernaria, lo que produce un extraordinario efecto de liviandad, aunque cabe preguntarse con razón hasta dónde llegará la resistencia de este mecanismo bajo el peso imprevisto y en constante aumento que tiene que soportar.

En conclusión, la experiencia del Museo Horta plantea con agudeza el problema de una residencia privada transformada en museo y abierta a un público que, en principio, se desea que



ACL

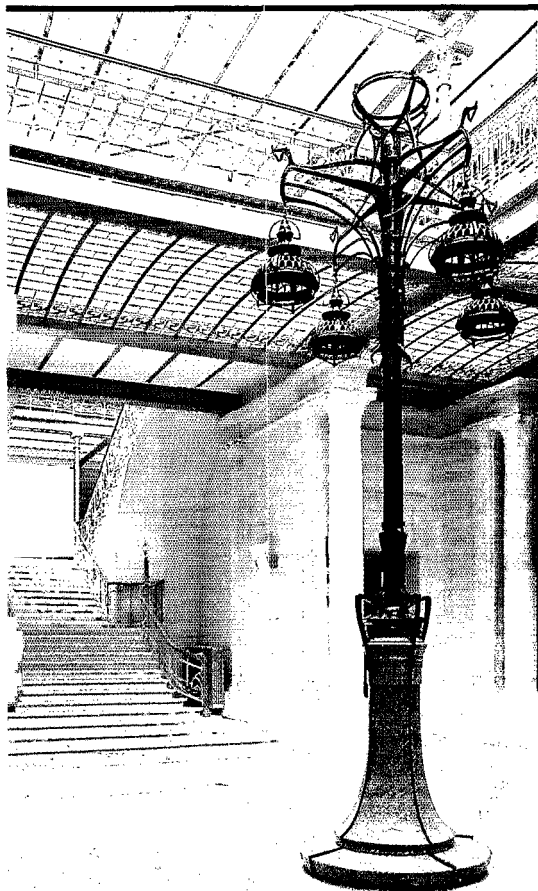
La historieta y el art nouveau

La antigua tienda Wacquez de Bruselas, construida en 1905 por Víctor Horta, se restauró y abrió al público en octubre de 1989, convertida en el Centro de la Historieta Belga, cuyas actividades incluyen, entre otras, un museo. De este modo se abrió al público un inmenso espacio de cuatro mil metros cuadrados, obra del maestro del art nouveau belga.

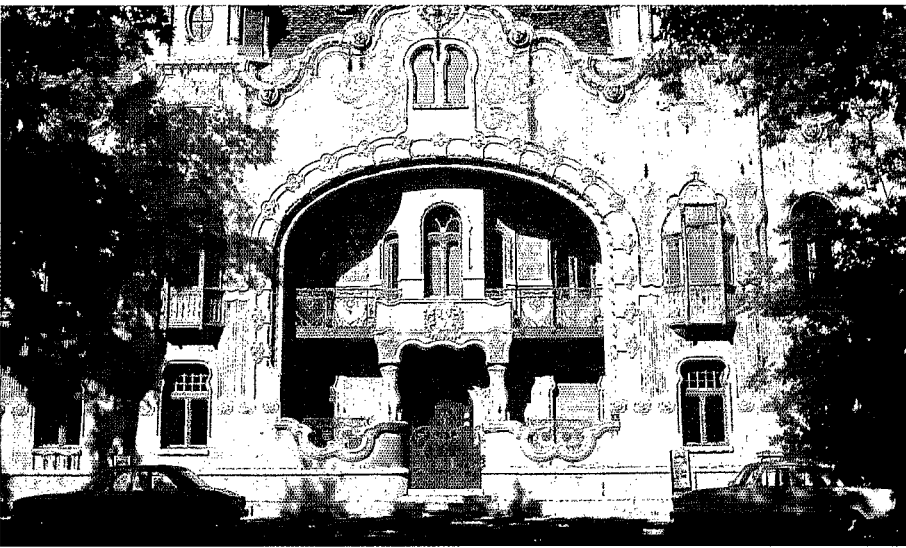
Charles Wacquez, un negociante al por mayor de textiles, encargó a Horta la construcción de una tienda de dos pisos, que se utilizaría fundamentalmente como almacén, en un terreno situado en el centro de la ciudad. Si bien Horta usó la piedra para la fachada y la monumental entrada, destinada a impresionar a los clientes, todo el interior está construido con delgados pilares de metal que sirven de soporte a las luminosas claraboyas vidriadas.

Para transformar esta tienda en Centro de la Historieta se efectuó una restauración "digna". La historieta —"el noveno arte"—, que representa un sector específico y dinámico de la industria editorial belga, ha rescatado el último edificio comercial existente proyectado por Horta. En efecto, después de su cierre en 1970, el edificio había sufrido un severo deterioro. Es una reconversión lógica puesto que "el noveno arte" comparte con el art nouveau el gusto por la creación gráfica y la imaginación desbordante.

Simlukas Archief



La Villa Raichle: una apuesta múltiple



La Villa Raichle de Subótica, que atrae, sorprende, desafía y cautiva la mirada de los paseantes, fue construida con tanto amor como dinero.

Fotografías cortesía de la autora

Kata Martinović Cvijin

Especialista en arquitectura y arte contemporáneo, trabaja en la Galería Moderna de Subótica, situada en la Villa Raichle. También participa en el Proyecto Internacional de Estudio y Acción sobre el Art Nouveau y la Arquitectura (Jugendstil), al que se refiere el artículo de Hans-Dieter Dyroff en este mismo número.

Subótica es una ciudad de 150.000 habitantes situada al norte de Yugoslavia que le debe el apelativo de Ciudad de la Secesión al papel que cumplió en el enriquecimiento de la variante húngara de la arquitectura art nouveau vienesa.

Al salir de la estación, tras pasar bajo unos plátanos centenarios, surgen inesperadamente las osadas formas y los inusitados colores de un llamativo edificio que se levanta en el eje del parque Lenin. La mirada que su forma atrae, cautiva y desafía, no se puede detener en el perfil general de la estructura porque es solicitada inmediatamente por la monumental entrada, situada en el centro de la fachada de dos plantas y que representa un corazón estilizado, particularmente adecuado si se piensa que cada detalle de la casa no sólo fue construido con dinero, sino también con amor.

Las monumentales dimensiones de este portalón (que de ninguna manera podría calificarse de simple "puerta") evocan, en este edificio relativamente modesto, la magia de los castillos y las mansiones barrocas. En las partes inferiores y redondeadas del "corazón", enmarcado con cerámica, se entrelazan las flores insertadas en una reja de hierro forjado. El amplio arco del portalón monumental sigue una línea de flores de cerámica que son, en realidad, una combinación de corazones y pétalos de tulipán. La primera puerta, la más cercana a la calle, a la que se llega por unos escalones de mármol rosado, tiene también la forma de un gigantesco corazón de hierro forjado en el que se han engastado flores entrelazadas, de formas inquietas y tortuosas. La entrada principal está flanqueada por columnas de estilo toscano, que

sostienen una *loggia* cerrada en la primera planta, con balcones a cada lado. La decoración de la reja de hierro del balcón es suntuosa, y el motivo dominante es aquí también un corazón estilizado. Las paredes del balcón y los numerosos detalles florales de la fachada están constituidos por un mosaico de cristales de Murano dorados y azul cobalto.

A ambos lados del portalón principal, tanto en la planta baja como en el primer piso, hay unas curiosas ventanas con bordes de cerámica, formadas con arcos segmentados. Entre ellas se insertó una línea de flores de cerámica.

El estilo urbano de la secesión vienesa, que se singulariza en la historia del arte europeo, reproduce fielmente en este caso las características de las pautas decorativas que durante muchos siglos utilizaron los campesinos húngaros en su vida cotidiana. Profundamente compenetrado con el desarrollo de la vanguardia húngara, el arquitecto —que trabajaba para sí mismo y en su propio interés pues se trataba de su morada— descartó todas las limitaciones y los lugares comunes impuestos por los diversos órdenes arquitectónicos y creó, en 1903, estas asombrosas y desconcertantes formas, que son un desafío a la esencia de los materiales y a las reglas fundamentales de la construcción. ¿Quién era este hombre?

Un permiso afortunadamente negado

El nombre del autor y el año de conclusión de esta original construcción estuvieron mucho tiempo cubiertos por el velo del olvido o, al menos, de la



ignorancia. Pero investigaciones recientes han revelado que la casa, cuyas formas, colores y decorados recuerdan más una escultura que una creación arquitectónica, es la obra relativamente precoz de Ferenc J. Raichl, un arquitecto de Subótica. Aunque fue atribuida a muchos destacados arquitectos de la secesión húngara, la construcción que actualmente alberga nuestro Museo de Arte Moderno se debe indudablemente a ese arquitecto local, que la construyó para utilizarla como residencia y estudio.

Ferenc J. Raichl nació en 1869 en Apatin, una pequeña ciudad próxima al Danubio, y obtuvo su título en la Facultad de Arquitectura de Budapest. Después de varios viajes de estudio a Europa, se estableció en Subótica en 1896, cuando contrajo matrimonio con la hija de un comerciante que pertenecía al Concejo Municipal. En esa época, Raichl construyó en Subótica edificios de estilo barroco exuberante y con detalles que no eran funcionales (semicolumnas, tarjetas o cúpulas) y otros que obedecían a las normas del clasicismo, pero que en la decoración se ajustaban al estilo de la secesión vienesa. El éxito y la prosperidad le decidieron a construir una casa para él y su familia según sus propios gustos y necesidades.

Con este fin, en 1903 presentó a la Oficina Municipal de Ingeniería Civil los planos y una solicitud de permiso de construcción. Aunque los planos de la planta eran aceptables (y corresponden prácticamente a los del edificio actual), se le respondió que las fachadas bastante convencionales que proponía no cumplían con las normas municipales, y el permiso le fue denegado. Afortunadamente para nosotros, la indignación incitó a Raichl a crear un nuevo proyecto,

de atrevida concepción general y apariencia, con una novedosa terminación de las fachadas y el uso de materiales de construcción poco corrientes. Aunque el año anterior se habían aplicado en la construcción de una sinagoga estas ideas, inspiradas en gran parte en el movimiento de secesión, hasta entonces no habían sido utilizadas en las residencias particulares de la ciudad.

No obstante, la nueva solicitud se ajustaba escrupulosamente a los requerimientos municipales y no podía ser rechazada. De hecho, un perspicaz funcionario de la Oficina de Ingeniería Civil llegó a escribir que “no se podía formular objeción alguna a los planos presentados”, añadiendo que, “por el contrario, *son incluso necesarios desde el punto de vista estético*” (el subrayado es del autor). Los trabajos de la Villa Raichle comenzaron un mes después de haber sido presentada y rechazada la primera solicitud.

Raichl estaba muy influenciado por Odón Lechner, creador de la variante húngara de la secesión vienesa, quien le había familiarizado con la vanguardia de su país. En su lucha por liberarse de la dominación política de Austria, en Hungría se intentaba estructurar la identidad artística nacional recurriendo a los colores, formas y materiales de la tradición folklórica. Los colores de la secesión (extrañas combinaciones de azules, amarillos y rojos) y lo insólito de los materiales empleados (vidrio, madera y cerámica) se identificaban, en realidad, con los utilizados en la decoración de las viviendas de Transilvania. Para los artistas húngaros, esta región era un lugar que la civilización europea todavía no había estropeado, donde el tiempo se había detenido en el periodo

gótico. Constituía por lo tanto un inagotable tesoro para estudiar el origen de la artesanía y la construcción tradicional, en las que la madera ocupaba un lugar predominante.

Volviendo a la fachada de la Villa Raichle, en la primera planta resaltan las *loggias* trapezoidales de madera, pintadas de verde, que se encuentran a ambos lados de la entrada principal. La influencia de Transilvania y de la variante húngara de la secesión son manifiestas en estas *loggias* decoradas con calados inspirados en las puertas rurales de la región, es decir formando variaciones de la forma del corazón que, como el lector ya sabe seguramente, es un *leitmotiv* en todo el edificio.

Madera, mármol, vidrios de colores y alabastro

El interior de la Villa Raichle fue lujosamente equipado y amoblado. Ilma, la hija del arquitecto, vive actualmente en Budapest. Ella recuerda que su padre era una persona amante de la vida, que no buscaba la fama ni el dinero porque era algo bohemio y *bon vivant*, y quería disfrutar cada detalle del espacio donde vivía con su familia. No escatimó esfuerzos en adornar su casa de Subótica con una valiosa colección de objetos artísticos y pinturas. A los 86 años, después de una serie de altibajos que se resumirán a continuación, abandonó definitivamente la arquitectura y se dedicó. . . ¡a la pintura! La familia conserva todavía sus acuarelas y otras obras.

No es posible inventariar en este artículo todos los detalles del interior de la Villa en el momento de su apogeo. Sin embargo, algunos ejemplos permiten imaginar lo que pudo ser entonces. Entre los elementos más llamativos de la planta baja se cuentan un cuarto para el teléfono, un carrito para llevar la comida a los aposentos del dueño de casa, un corredor de entrada decorado con arcos parabólicos macizos y

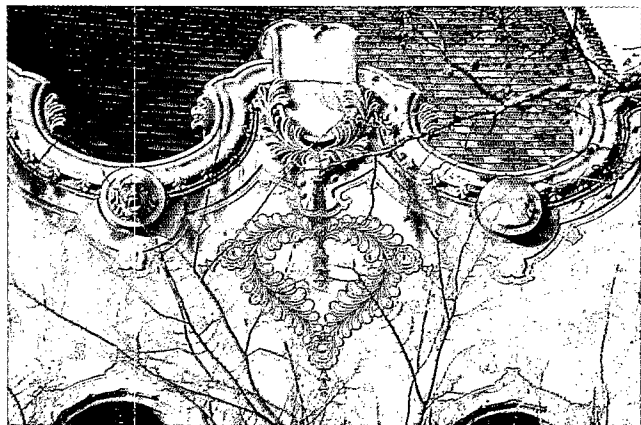
(nuevamente) entrelazamientos en forma de corazón en las paredes de yeso, sin olvidar las ventanas con vidrios de tonos rojos, azules y verdes, y la escalera de mármol que conduce a la primera planta. El vasto comedor, que servía también como sala de baile, está decorado con un alto revestimiento de madera tallada con motivos populares húngaros y amoblado con bancos de madera esculpida tapizados con motivos florales que aún se ven en los mantos de los pastores húngaros.

En esta habitación se destacan dos magníficas chimeneas abiertas, con puertas de metal martillado, y con placas de alabastro púrpura, azul y verde incrustadas en perforaciones en forma de flores. Por las noches, el juego de las llamas debe haber producido aquí una atmósfera especial, casi misteriosa, gracias a la luz reflejada y difundida por los vidrios del jardín de invierno, en uno de los extremos de la estancia y, en el extremo absidal, por los vidrios dispuestos verticalmente en prismas.

En la primera planta estaba la sala de fumar, adornada al estilo turco, la sala de billar con las paredes tapizadas de brocado, un íntimo salón de música donde la oscura madera tallada se combinaba con un revestimiento verde oscuro, el salón de las damas con una ventana de vidrio esmerilado que daba a la escalera y que permitía a la dueña de casa observar discretamente las idas y venidas de sus visitantes y, por último, una habitación, muy interesante: el dormitorio principal. Ilma Raichl recuerda que cabían en él, entre otros muebles, dos camas dobles con baldaquines, un sofá, unas profundas butacas y un enorme ropero.

La familia Raichl no pudo disfrutar largo tiempo de este lujo. El arquitecto había invertido mucho dinero en la villa; sus honorarios por el proyecto de un castillo para un importante terrateniente no fueron pagados y tenía, además, una gran afición por los juegos de azar; la bancarrota era inevitable. En 1908





fueron confiscadas y subastadas todas sus posesiones; la casa fue adquirida por el banco que había financiado su construcción. A Raichl no le quedó más remedio que reunir lo que aún le quedaba y trasladarse. Finalmente se instaló en Budapest, donde reconstituyó su fortuna, siguió coleccionando obras de arte y jugando; falleció en 1960.

“Un hombre sin cabeza”

Tras la partida en 1908 de su constructor y propietario, la Villa Raichle quedó sumida en la agitación y la confusión. Ese mismo año, algunos periodistas comenzaron a pedir que la municipalidad adquiriera la casa para destinarla a museo o galería de arte. De este modo, escribió uno de ellos, “cumpliría plenamente los fines de un palacio de la cultura y se convertiría en una decoración perpetua, orgullo de la ciudad”; otro la llamó “indudablemente, el edificio principal de Subótica, y el más bello”, e insistió en que “la municipalidad debería comprar este palacio creado en un momento de inspiración por un arquitecto con mente de artista (. . .) y fundar [allí] un palacio de la cultura (. . .) porque, sin cultura, aún la más pintoresca y rica de las ciudades es como un hombre sin cabeza”.

Pero la Villa Raichle no se convertiría en museo. Fue adquirida por la acaudalada propietaria de un matadero, Thérèse Hartmann, y poco después su hijo Joseph la perdió (¡una vez más!) en el juego. La propiedad pasó a manos de un farmacéutico, Emil Schossberger, hasta 1949, cuando fue expropiada y se decidió convertirla en museo municipal. Así recobró el hombre su cabeza.

Una vez concluidas las importantes obras de reparación y reconversión, el Museo Municipal instaló su colección de ciencias naturales en la planta baja y trasladó las colecciones arqueológicas y etnológicas a la sala de exposiciones de la primera planta. El Museo Municipal creció rápidamente, sus colecciones se enriquecieron y sus actividades se incrementaron. En 1968 la casa resultaba ya pequeña y el Museo Municipal se trasladó al Ayuntamiento, también construido entre 1908 y 1910, en el estilo de la variante húngara de la secesión. El mismo año la Villa Raichle fue declarada monumento histórico y en 1969 quedó bajo la responsabilidad de la Galería Moderna.

Durante los años siguientes fue imposible detener el deterioro del edificio, y los problemas de calefacción, humedad y aislamiento provocaban continuos daños. La renovación se llevó a cabo a comienzos de 1984.

Se restauraron o reconstruyeron en la medida de lo posible las decoraciones originales (incluidos, desde luego, los motivos en forma de corazón), gracias a la ayuda del Instituto Intermunicipal de Protección de los Monumentos Históricos situado en Subótica. No se modificó en lo esencial la disposición original de las habitaciones, pero no se pudieron renovar algunos detalles interiores pues los elementos primitivos se habían perdido irremediablemente. Las habitaciones se adaptaron a las necesidades y actividades de la Galería de Arte Moderno, que desde entonces funciona allí.

A primera vista, la índole moderna del contenido parece estar en contradicción con el estilo “fin de siglo” de su continente. Sin embargo, ambos son testimonios de la noción y el impulso de “lo contemporáneo” que es, en realidad, el vínculo que existe entre la Villa Raichle y las pinturas, los dibujos, las esculturas y las obras de cerámica que actualmente se exponen en ella. Tal es, en todo caso, nuestra “apuesta”, que esperamos sea la última que este maravilloso edificio tenga que sufrir por mucho tiempo. ■



La Ernst-Ludwig-Haus de Darmstadt: una colonia de artistas convertida en museo

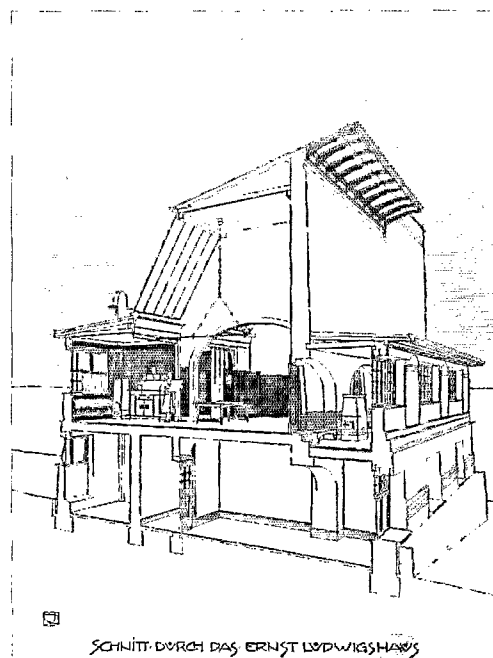
Renate Ulmer

Nació en Tubinga en 1957 y cursó estudios de historia del arte, arqueología y literatura alemana en Karlsruhe y Heidelberg, titulándose con una tesis sobre Patriz Huber, miembro de la colonia de artistas de Darmstadt. En 1987 se doctoró con una tesis sobre los temas bíblicos en el arte expresionista. Desde 1989 ocupa el cargo de conservadora de la Städtische Kunstsammlung Darmstadt (Museo de la Colonia de Artistas de Darmstadt).

En 1899, Ernst-Ludwig, Gran Duque de Hesse, fundó una colonia de artistas en la capital de su territorio, Darmstadt. El joven gobernante, llegado al poder en 1892, a los veintitrés años de edad, era moderno y cosmopolita. De niño había pasado muchos veranos en compañía de su abuela, la reina Victoria de Inglaterra, y es muy posible que en el curso de esas vacaciones conociese las ideas y creaciones de William Morris y del movimiento Arts and Crafts (artes y oficios), y que se familiarizara con la decoración de interiores inglesa de vanguardia. En 1897 encargó a C. R. Ashbee y a M. K. Baillie Scott, dos eminentes decoradores británicos, la decoración de varias habitaciones de su residencia de Darmstadt.

Pero el Gran Duque tenía planes mucho más ambiciosos: deseaba que su capital se convirtiera en un centro cultural y artístico, y sobre todo en un centro de vanguardia en materia de artes aplicadas y diseño, para dar un nuevo impulso a las artes decorativas del principado. Por supuesto, al Gran Duque también le movían consideraciones económicas; deseaba mejorar la calidad y actualizar el arte y la artesanía de Hesse para estimular la demanda. Antes de la primera guerra mundial, por ejemplo, la producción de muebles en Darmstadt llegó a ser muy importante.

Por estos motivos, el Gran Duque decidió convertir la Mathildenhöhe, otrora un parque principesco situado en una pequeña colina al este de la ciudad, en una colonia de artistas. La fundación oficial tuvo lugar en julio de 1899, fecha en que Ernst-Ludwig contrató a siete artistas: el escultor Rudolf Bosselt, el pintor Hans Christiansen, el pintor y decorador Paul Bürck, el decorador de interiores Patriz Huber, el escultor Ludwig Habich, el pintor y decorador de interiores Peter Behrens y el arquitecto Joseph M.



Corte en perspectiva de la Ernst-Ludwig-Haus.

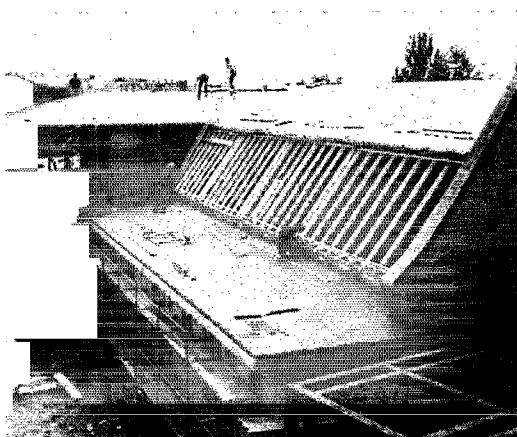
Kunstabibliothek mit Museum für Architektur, Modelbild und Grafik-Design, Berlin (occidental)/Knud Petersen

Olbrich. A los siete miembros de la colonia (que posteriormente y hasta su desaparición en 1914 cambiarían con frecuencia), cuyas edades oscilaban entre los 20 y los 33 años, se les concedió un modesto sueldo.

1901: "Un manifiesto del arte alemán"

En noviembre de 1899 se dieron a conocer los proyectos de la primera exposición importante de la colonia, que habría de celebrarse en 1901 y se denominaría *Un manifiesto del arte alemán*. Ernst-Ludwig vendió ocho parcelas de la Mathildenhöhe a varios artistas y particulares para que las edificasen. Las construcciones, diseñadas hasta el último detalle, habrían de ser los objetos más importantes de la exposición. Para organizar la empresa y proyectar los edificios y la mayor parte de los interiores, el Gran Duque logró

Obras de reconstrucción en 1989. La reapertura del edificio, convertido en Museo de la Colonia de Artistas de Darmstadt, está prevista para 1990.



Fotografía cortesía de la autora

atraer a Joseph M. Olbrich de Viena. La amistad que entablaron contribuyó a que este último se convirtiese, en poco tiempo, en el jefe *ex officio* de la colonia de artistas de Darmstadt. Además, en ese momento era el único arquitecto de la colonia y ya traía consigo una brillante carrera, comenzada en Viena como el discípulo más prometedor de Otto Wagner, y donde había proyectado el edificio de la secesión (véase el artículo de la página 181). Olbrich no sólo era conocido como arquitecto, sino también por sus trabajos gráficos y sus diseños de todo tipo de objetos. Rápidamente se convirtió en el asesor principal del Gran Duque sobre cuestiones artísticas y, además, recibió varios encargos particulares, lo que le permitió concebir la mayoría de las construcciones de la Mathildenhoehe, entre ellas, la famosa Torre de los Esponsales. Falleció de improviso, a los cuarenta años de edad, en 1908.

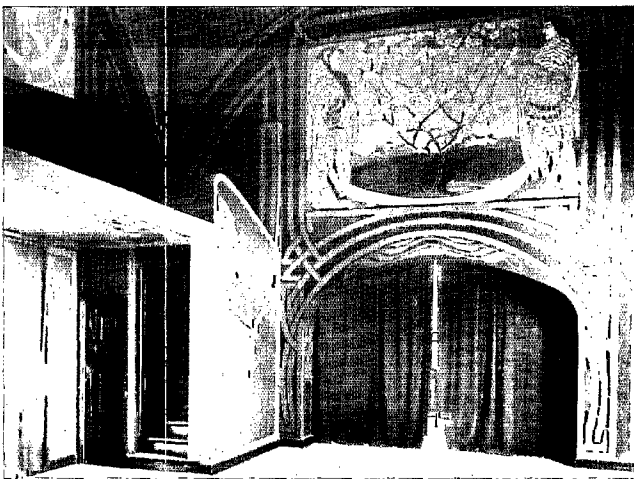
En su ensayo titulado "Nuestra próxima obra", Olbrich expuso sus ideas acerca de la organización de la colonia de Mathildenhoehe: "Por fin [tenemos] una pequeña y entusiasta comunidad, deseosa de trabajar, en una ciudad lo bastante afortunada como para no contar con un Palacio de Cristal ni una Academia; doblemente afortunada, a decir verdad, pues carece de las normas y reglas limitadas de nuestras Bellas Artes. Es libre de toda asociación, de toda subordinación u obligación impuesta por un Ministerio de las Artes, libre en fin de cualquier querrela entre lo viejo y lo nuevo y que confía en unas personas dotadas de una visión sencilla, gracias a cuyo vigor esas ideas

adoptarán una forma que no corresponde a la tendencia que hoy en día predomina, sino que irá mucho más lejos, alcanzando el futuro. La colonia debe hallar su finalidad y sus deberes en la creación de obras de arte independientes, que contribuyan a expresar un "principio vital" acertado, con el mayor sentimiento y la mayor sencillez que quepa. Un amplio espacio cubierto de árboles y flores, la Mathildenhoehe del Gran Duque constituye el marco adecuado. En la parcela más elevada se alzará el edificio que albergará los talleres de los artistas, como un templo en el que el trabajo reemplazará la oración. Ocho amplios estudios, dotados de apartamentos de dimensiones reducidas, un pequeño teatro, una sala de gimnasia y de esgrima, habitaciones para huéspedes, duchas y baños, todo ello se concentrará en un solo edificio. Más abajo, en la ladera, las viviendas de los artistas serán remansos de paz a los que, tras una jornada de duro trabajo, regresarán desde el templo de la aplicación para reunirse unos con otros. Todas las viviendas se distribuirán en torno a un patio con senderos, jardines, farolas, fuentes y arriates especialmente diseñados para que constituyan una unidad (. . .). Conseguirlo, crearlo, es la voluntad explícita del valiente y audaz espíritu que tan felizmente vemos encarnado en la labor de la colonia. Completar esta gratificadora y benéfica tarea será nuestra próxima obra."

El impresionante edificio de los talleres de artistas al que se refiere Olbrich fue el primero de la colonia. La ceremonia de colocación de su primera

piedra tuvo lugar en marzo de 1900. El núcleo de la Mathildenhoehe se denominaría Ernst-Ludwig-Haus, por haberlo costeadado el Gran Duque. Al cabo de sólo un año, tras un periodo de preparación y construcción excepcionalmente breve, se inauguró la exposición "Un manifiesto del arte alemán", abierta al público el 15 de mayo con un solemne festival celebrado delante de la Ernst-Ludwig-Haus. Se trataba de un largo edificio horizontal, con una escalera de ladrillos rojos y azules que conducía al portal de la entrada principal del edificio —todo revocado de blanco— cuya fachada sur era particularmente llamativa. Para realzar expresivamente su monumentalidad, todas las paredes exteriores se ahusaron en ángulos distintos.

La particular forma en omega de la entrada principal se repetiría en todas las construcciones de la Mathildenhoehe proyectadas por Olbrich. El portal aparecía flanqueado por dos grandes estatuas de piedra, un hombre y una mujer, que representaban el Vigor y la Belleza, obra de Ludwig Habich, miembro de la colonia. Otras dos estatuas, que representaban la Victoria, realizadas en bronce, hierro y cobre por Rudolf Bosselt, se colocaron en el interior del porche, encima de la puerta. En el arco del portal se leía una cita del poeta austriaco Hermann Bahr: *Seine Welt Zeige der Künstler, die niemals war, noch jemals sein wird* (El artista muestra su mundo, que no existe ni existirá jamás). En torno al vano de la puerta, Olbrich ideó una decoración de estuco dorado a base de triángulos y círculos. Por la pared de la fachada



Vestíbulo central con los murales de Paul Bürck (1901). Los murales resultaron destruidos durante la segunda guerra mundial.

Fotografía cortesía de la autora

Entrada principal con las estatuas del Vigor (a la izquierda) y de su esposa, la Belleza, tras la reconstrucción de 1950.



© Stadt Büro für Darmstadt Unterrichtshilfen/
Roland Koch

delantera trepaba un friso de adornos estarcidos y la fachada posterior estaba decorada con guirnaldas de hiedra de estuco. Por el porche se ingresaba a un vestíbulo central, decorado con murales alegóricos ejecutados por Paul Bürck.

Una serie de corredores, iluminados a través de ventanas horizontales bajas, recorría toda la Ernst-Ludwig-Haus. Gracias a esos corredores, cada estudio tenía una entrada propia en la primera planta del edificio. En la planta baja estaban las habitaciones dedicadas a actividades administrativas y recreativas (esgrima y gimnasia) y las viviendas de los dos miembros más jóvenes de la colonia, Paul Bürck y Patriz Huber. Para la segunda exposición de la colonia, que tuvo lugar en 1904, se construyeron otros dos estudios para escultores en la parte posterior.

Este edificio, que Olbrich había denominado "templo del trabajo", era notablemente audaz para su época. Aunque los críticos alabaron entonces su impresionante fachada, opinaron que el ala norte, con los funcionales vanos vidriados de los talleres, era insatisfactoria.

Bombardeo y reconstrucción

En el curso de la segunda guerra mundial, Darmstadt resultó casi totalmente destruida. En septiembre de 1944, un bombardeo dañó gravemente los edificios de la Mathildenhöhe, quedando únicamente en pie la planta baja y las paredes exteriores de la planta superior de la Ernst-Ludwig-Haus. El armazón de madera del tejado, los estudios, las viviendas y el vestíbulo ardieron. En septiembre de 1950, el Concejo Municipal de Darmstadt, propietario del terreno ya que el Gran Duque había fallecido en 1936, decidió reconstruir la Ernst-Ludwig-Haus, que pasó a formar parte de la Academia Alemana de Literatura. Debido a las limitaciones financieras del momento (y asimismo al concepto negativo que en los años cincuenta se tenía del art nouveau, considerado de mal gusto), el edificio fue reconstruido introduciendo importantes modificaciones con respecto al original. Las paredes se rehicieron simplificándolas, o sea quitándoles los adornos y molduras de estuco pintado. Únicamente se restauraron conforme a los originales el porche y la entrada principal, con su característica decoración art nouveau, que se había conservado. En el interior, los talleres, que originalmente constaban de dos

Fotografía cortesía de la autora



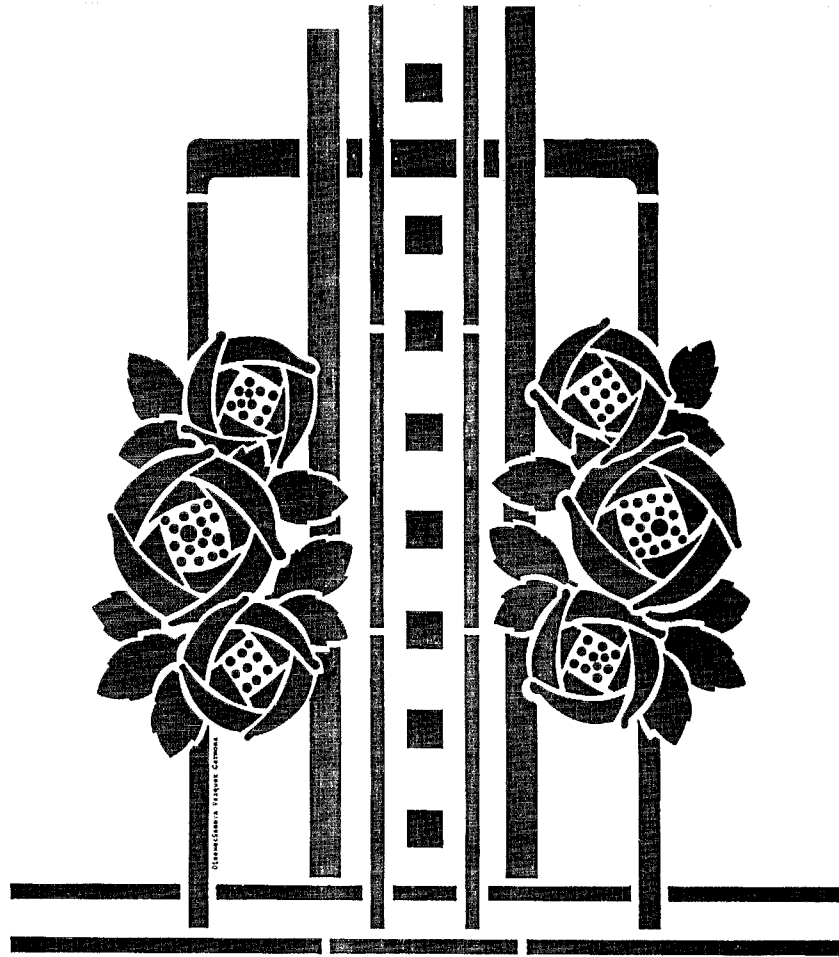
niveles, fueron divididos en dos pisos incommunicados. La parte posterior del edificio fue alterada radicalmente, instalando en ella viviendas y ensanchando o reduciendo las ventanas. Instituciones como la Werkbund alemana fueron alojadas en el edificio.

Tras treinta y cinco años de utilización intensiva, el edificio terminó por requerir una remodelación total. Además, se habían hecho planes para crear un museo dedicado a la labor e historia de la colonia de artistas. Se tomó así la decisión de reconstruir el edificio de conformidad con los planos originales, respetando todos sus pormenores, decisión que fue dada a conocer en 1986. Se volvería al plano original, con un vestíbulo central y los estudios a ambos lados, lo que dejaría espacio libre para exposiciones. Desde un comienzo se vio que la tarea sería difícil y larga pues se descubrió, por ejemplo, que los cimientos de piedras de cantería y el aislamiento eran deficientes y que otros aspectos de la construcción no correspondían a las normas actuales. Empleando fotografías, dibujos y documentos de época, se reconstruyeron los detalles de las paredes exteriores, planteándose el problema del verdadero color de los frisos estarcidos. Para reemplazar los murales del vestíbulo central, pintados —como ya se dijo— por Paul Bürck, que se habían perdido irremediablemente, se utilizó un revestimiento de madera diseñado por

Un estudio de artista con la pequeña vivienda anexa (1901).

Olbrich para otro de los edificios de la Mathildenhöhe.

Al cabo de tres años de trabajo, el 6 de mayo de 1990, la Ernst-Ludwig-Haus iniciará sus actividades de Museo de la Colonia de Artistas de Darmstadt, a una semana del nonagésimo aniversario de su inauguración. Se expondrán en ella objetos, esculturas, pinturas y grabados de los veintitrés artistas que entre 1899 y 1914 formaron parte de la colonia, con lo que se pondrá de manifiesto la interesante multiplicidad de estilos y materiales empleados. Se ha prestado especial atención a la decoración de interiores en todas sus manifestaciones: muebles, objetos de vidrio, cerámicas, obras de metal, textiles, etc. Comentarios escritos, ilustraciones y documentos históricos contribuirán a explicar la historia e importancia de la colonia de artistas de Darmstadt, uno de los centros de la renovación en Europa del art nouveau. ■



Una villa convertida en museo en Argentina

Graciela di Iorio

Nació en Buenos Aires en 1951. Es arquitecta especializada en arte y conservación de edificios antiguos. Es secretaria general de ICOMOS Argentina y directora asesora del Museo Municipal de Arte de Mar del Plata, cuya sede es la Villa Ortiz Basualdo.

Comencemos con un poco de historia. La ciudad de Mar del Plata está situada en la costa marítima de la Provincia de Buenos Aires y es el balneario argentino por excelencia.

A partir de 1886, con la llegada del ferrocarril, su desarrollo alcanza una etapa decisiva. Esto se debe a las características de su clima, que atraen a quienes desean escapar del verano de Buenos Aires. Es así como, hacia 1905, numerosas familias de la clase alta argentina comienzan a construir sus residencias en Mar del Plata. Se mudan tanto a edificios construidos en pleno campo como a los cercanos a la costa, creando un ambiente similar al que los porteños elegantes habían conocido y disfrutado en Europa. Es por eso que la presencia de arquitectos, en su mayoría ingleses y franceses, dio como resultado una variedad de estilos arquitectónicos que conforman el conjunto pintoresco más importante del país.

En 1909, doña Ana Elía de Ortiz Basualdo encomienda el proyecto de su residencia en Mar del Plata a los arquitectos franceses Luis Dubois y Pablo Pater. El constructor sería el italiano Leandro Bianchini. La casa, cuyo aspecto exterior es palaciego, es

un *manoir* francés inspirado en los castillos del Loira. Emplazada en lo alto de una de las lomas de la ciudad, la construcción domina el paisaje de la playa.

En 1919 se le hace una remodelación, pues la familia es numerosa y requiere más espacio. Dicho trabajo, a cargo del arquitecto G. Camus y del constructor de moda, Alula Baldassarini, tiene también como fin poner la casa a tono con la exquisita arquitectura que ha ido transformando la ciudad. Se convierte de esta manera en un chalet anglonormando, con una estructura más recia, que le permite resistir mejor los fuertes embates del viento marino.

El interior, vanguardista para la época, fue obra del arquitecto y decorador belga Gustave Serrurier-Bovy.

Hacia 1914, con el estallido de la gran guerra, los viajes de las familias porteñas a Europa se tornan difíciles y es entonces cuando la ciudad de Mar del Plata alcanza una gran auge, con un marcado estilo "europeo".

Al terminar la guerra, los viajes se reanudan y muchas de las residencias permanecen cerradas todo el año. No ocurre lo mismo con esta villa, que la familia ocuparía hasta los años sesenta.

Gustave Serrurier-Bovy

Cuando nos referimos al art nouveau belga surgen sin duda los nombres de Victor Horta y de Henri van de Velde; es justamente éste último quien consagra los proyectos de Gustave Serrurier-Bovy y señala la excelencia de su estilo que anuncia, ya en 1910, los antecedentes del art déco de 1925. El paso de la línea curva a la recta se revela en esos años previos a la primera guerra mundial y Serrurier-Bovy confirma esa evolución.

Este arquitecto de Lieja, que a los 36 años contrae matrimonio con Marie Bovy, posee una particularísima visión de la decoración. Aborda a partir de ese momento una nueva etapa en su actividad, hasta entonces sólo comercial. Instala un centro de muebles en donde produce mobiliario de su creación, dejándose sentir en su trabajo la influencia de Morris, Ruskin y Viollet Le Duc.

Participa con sus obras en numerosas exposiciones y sus propuestas causan sensación por lo novedosas. La claridad de su diseño, su racionalidad, su carácter arquitectónico, así como sus concepciones simples preferidas a la construcción sofisticada, hacen de Serrurier-Bovy un creador de gran maestría. De él se dijo: "Este hombre cultivado ha conservado las cualidades del obrero artesano de Lieja: la inteligencia y la competencia técnica, pero también la amabilidad, la precisión y la probidad".

En la misma época Van de Velde sostiene con vehemencia que el arte decorativo no es un arte menor. Dentro de esta atmósfera, Serrurier-Bovy lanza en 1895 su concepción según la cual el arte no debe estar solamente al servicio de la riqueza, sino que por el contrario, la gran masa debe participar también en la vida artística.

Sus experiencias tienen mucho éxito y sus creaciones se conocen en Londres, Berlín, y París. En 1897, en la Exposición Universal de Bruselas, Gustave Serrurier-Bovy junto con Henry van de Velde, Paul Hankar y Georges Hobé representa el art nouveau belga.

A raíz de su intensa actividad artística en París, decide abrir una sucursal de su centro de muebles y la denomina "L'art dans l'habitation". Allí recibirá muchos encargos tanto de Francia como del extranjero. Un argentino, entusiasmado con la casa que Serrurier-Bovy se había construido en los altos de Lieja, le encargó una reproducción exacta, decoración y mobiliario incluidos, en Mar del Plata. Este argentino era un



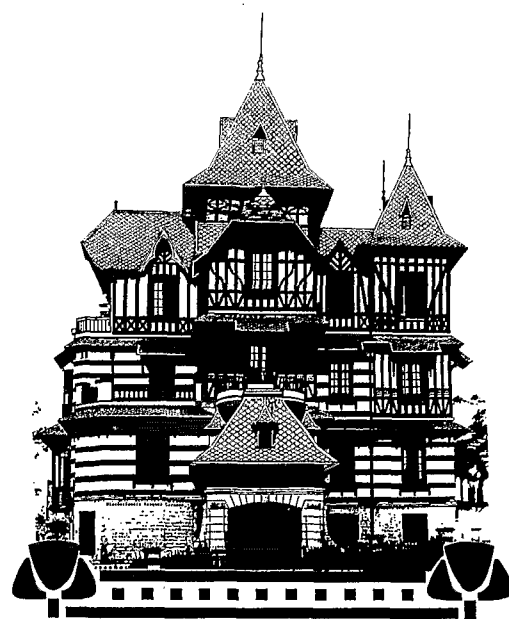
El comedor, actualmente en proceso de renovación y acondicionamiento.

miembro de la familia Ortiz Basualdo. Cuando el envío partió de Lieja, el número de embalajes era tan impresionante que el cortejo se convirtió en una atracción local. Éste es el origen del mobiliario realizado para la Villa Ortiz Basualdo. Su interior refleja la visión creativa de Serrurier-Bovy. Y quizás lo más sorprendente es que haya permanecido intacto a través de ochenta años, preservado fuera de su contexto y constituyendo probablemente uno de los mayores conjuntos integrales que se han conservado. Los muebles de comedor, los juegos de dormitorio completos, la sala de estar, el balcón para actividades musicales, las cortinas, la tapicería y la tela que recubre las paredes dan testimonio de su ajustado concepto de la decoración total en esta villa situada en la inmensa América del Sur.

La casa museo

Uno de los aspectos más relevantes de esta residencia se deriva de la reconstrucción del contexto de la época en Mar del Plata, y ello atrae a los visitantes.

Hay que anotar que, en realidad, la existencia de Serrurier-Bovy y la importancia de su obra son poco conocidas



MUSEO MUNICIPAL DE ARTE JUAN CARLOS CASTAGNINO
VILLA ORTIZ BASUALDO
MAR DEL PLATA - ARGENTINA

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Dinámica del espacio. La magnífica escalera, tema favorito de los maestros del art nouveau.



en Argentina y que es gracias al aporte de expertos como Stephan Tschudi-Madsen o Grégoire Watelet que se conocen internacionalmente. Por esto el Museo se interesa especialmente en profundizar y difundir todo lo concerniente al creador y su obra, ofreciendo al mismo tiempo una visión general de los aspectos que explican las costumbres y las manifestaciones culturales de los marplatenses y de sus visitantes veraniegos.

Teniendo en cuenta las características de la comunidad, es necesaria una atención especial a la determinación de su identidad y a la preservación de su patrimonio. Por eso se convoca periódicamente a la comunidad para que aporte, en calidad de préstamo, material original referido a temas diversos. El público ha reaccionado favorablemente y se ha creado un intenso intercambio en el que el nativo o el turista participan y sugieren experiencias múltiples y nuevas sobre las que trabaja el equipo técnico del Museo.

Esto muestra la necesidad de una programación rica y variada que no deje de lado la conservación y la seguridad del edificio. Es por eso que los progra-

mas de animación se estructuran atendiendo las cuestiones antes mencionadas. La colección Serrurier-Bovy será exhibida en una exposición sobre el art nouveau belga en Argentina, que preparan conjuntamente el gobierno de Bélgica, el ICOM y el ICOMOS. El Museo posee también obras de arte que forman parte del patrimonio de la comunidad de Mar del Plata; estas obras se exponen en las áreas de la casa que se prestan para este fin.

El programa educativo

El Museo trabaja simultáneamente en varios niveles, a saber:

Nivel escolar primario y secundario sobre la cuestión patrimonial, conocimiento de la ciudad y el origen de la casa. Estos temas se abordan en las visitas tradicionales, en los talleres para alumnos y en los programas especiales destinados a los docentes, que encuentran en el Museo una fuente de actualización de sus conocimientos. Con la ayuda de material audiovisual producido por el Museo se realizan actividades fuera de él y que tienen como fin divulgar las



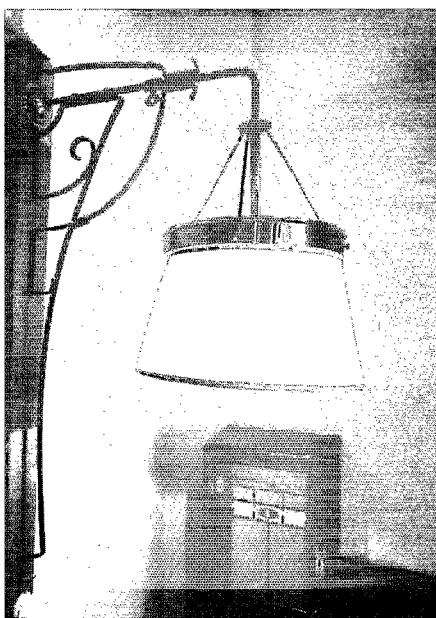
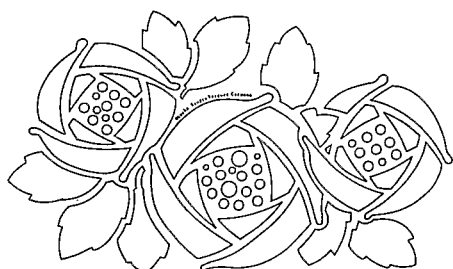
Detalles de la decoración.
Dibujos de Sandra Vázquez Carmona.

colecciones y enriquecerlas. Estas actividades se denominan "El museo visita la ciudad".

Nivel universitario, con propuestas especiales para estudiantes de arquitectura y turismo de la universidad local. Asimismo, el museo promueve cursos y seminarios interdisciplinarios de grado y postgrado con el concurso de expertos de organismos nacionales e internacionales como el ICOM y el ICOMOS y con temas muy especializados como: antiguas técnicas artesanales de construcción, conservación de edificios antiguos en la costa atlántica, etc. El Museo convoca investigadores de excelencia y se convierte así en un centro de capacitación en diferentes niveles, cubriendo áreas no abordadas por otras instituciones.

Las actividades que animan la casa son bien singulares y nada tradicionales en nuestro medio, a saber: exposiciones de gastronomía, vestimenta, juguetes, objetos de la vida cotidiana, etc. Se trata de conciliar en ellas la cuestión patrimonial y el pasado, o de tomarlas como pretexto para presentar o explicar desde diversos ángulos, para una mejor comprensión, algunos aspectos de la casa y de sus antecedentes. El Museo también se vale de las áreas restauradas de la casa o del laboratorio para despertar la sensibilidad del público en lo que concierne a la tarea de conservación.

Para ello, el Museo recibe aportes de su Asociación de Amigos y de otras fuentes de apoyo nacionales e internacionales. ■

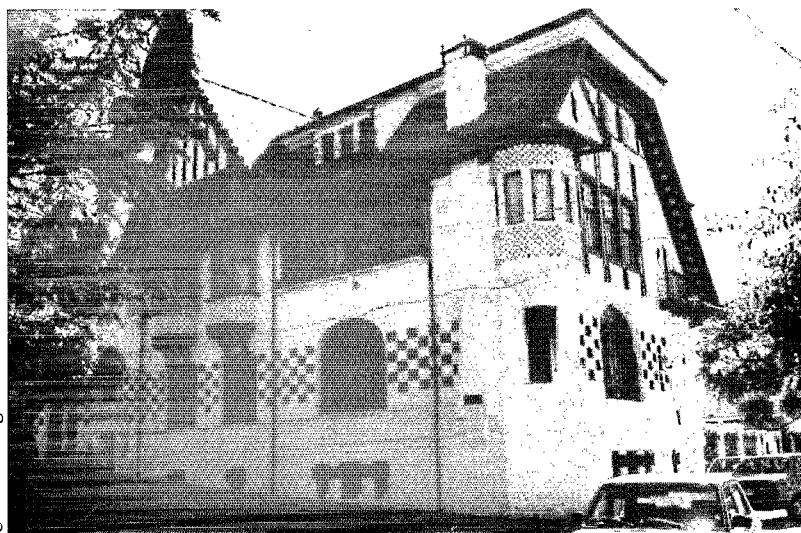


Iluminación de una de las alcobas (detalle).

Bibliografía

- COVA, Roberto y GÓMEZ CRESPO, Raúl. *Arquitectura marplatense, el pintoresquismo*. Resistencia, 1982.
- FRATEUR, Ludo. *Art Nouveau, Jugendstil*. Amberes, Lestekst, 1980.
- GÓMEZ CRESPO, Raúl. *La Villa Ortiz Basualdo, hoy Museo de la Ciudad*. Mar del Plata, 1980.
- TSCHUDI-MADSEN, Stephan. *The sources of art nouveau*. Oslo, 1956.
- WATELET, J. Grégoire. *Le décorateur liégeois Gustave Serrurier-Bovy. Cahiers Henry van de Velde*, n.º 19, 1970.
- . *Gustave Serrurier-Bovy: architecte et décorateur 1858-1910*. Bruselas, 1974.
- . *Serrurier-Bovy: de l'art nouveau à l'art déco*. Bruselas, 1986.

... Y EN CHILE



Ignacio Rodríguez

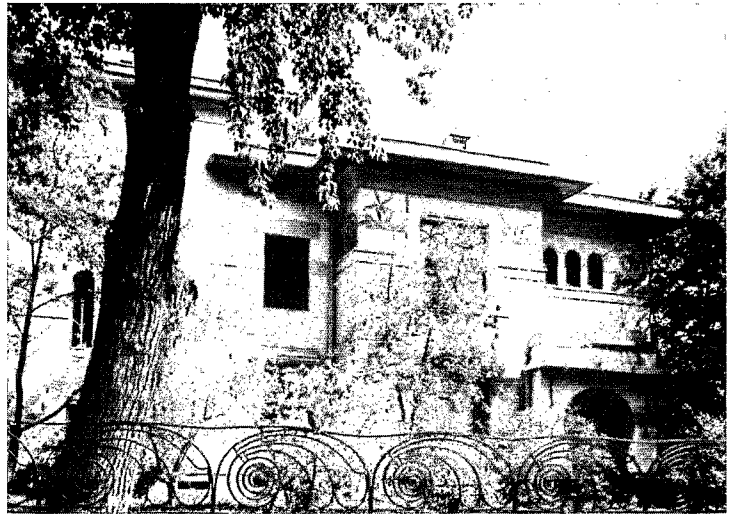
Esta casa fue encargada por una familia italiana de apellido Zanelli que se había instalado en Valparaíso, y fue construida en 1916 por los arquitectos Renato Schiavon y Arnaldo Barison. Ambos eran de Trieste y habían llegado a Chile en 1907. Fueron ellos precisamente los que aportaron el art nouveau al reconstruirse la ciudad de Valparaíso después del devastador terremoto de 1906.

La mansión fue adquirida posteriormente por Pascual Barburizza, un rico comerciante, filántropo y coleccionista de arte de origen yugoslavo. Conocida como Palacio Barburizza, pasó a ser después propiedad municipal. El 8 de julio de 1971 fue inaugurada como nueva sede del Museo y Escuela de Bellas Artes de la ciudad.¹

1. Véase también el artículo sobre los museos de Valparaíso en *Museum* n.º 166 (N. de la R.).



El Museo



Conmemorativo Máximo Gorki, una "casa absurda"

Lidia Petrovna Bykovtseva

Doctora en filosofía, ocupa el cargo de directora del Museo Conmemorativo Máximo Gorki de la Academia de Ciencias de la URSS, en el que trabaja desde 1953. Recibió la condecoración de trabajadora emérita de la RSFS de Rusia. Ha publicado varios libros y artículos sobre la vida y la obra de Máximo Gorki y sobre los problemas de la literatura soviética.

Todas las fotografías son de Alexander Zajarchenko

1. El verdadero nombre del escritor era Alexei Maximovich Peshkov (1868-1936).

2. La casa museo de Gorki es una dependencia del Museo Literario Gorki, que está situado en las cercanías y pertenece al Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de la URSS. Existen otros museos dedicados a este escritor en las ciudades de Gorki (antigua Nishni-Novgorod), Kazán y Kuibyshev (antigua Samara), y en la aldea Manuilovka en Ucrania.

3. F. O. Shejtel (1859-1925) no sólo realizó obras por encargo de particulares sino que construyó también edificios públicos. Además del Hotel de Riabushinski, sus más importantes obras en Moscú incluyen el Hotel de Z. Morozova (que actualmente es el salón de recepciones del Ministerio de Relaciones Exteriores de la URSS), el Teatro del Arte (1902) y la Estación de Yaroslavl (1902-1904). La decoración interior del Hotel de Riabushinski se prolongó hasta 1906; en su ejecución, Shejtel contó con la ayuda del arquitecto I. A. Fomin (1872-1936).

En el centro histórico de Moscú, que es un barrio tranquilo y espacioso, se yergue un edificio insólito, cuya arquitectura se destaca de un modo extraordinario cuando se la compara con los edificios vecinos, llamando la atención de cuantos pasan por allí. Entre 1931 y 1936, el gran escritor ruso soviético Máximo Gorki¹ vivió en esa casa, actualmente convertida en museo conmemorativo.

El edificio donde se instaló el Museo (vivienda de Gorki)² fue construido en 1902 por el arquitecto moscovita Fedor Shejtel³ por encargo del gran empresario, comerciante y millonario S. P. Riabushinski. El estilo adoptado por Shejtel fue el art nouveau, que tuvo gran auge a fines del siglo XIX y comienzos del XX, y no sólo en Europa como bien puede verse en este número de *Museum*. Shejtel fue el máximo exponente del art nouveau ruso. El Hotel de Riabushinski (nombre con el que se conoce el edificio en la historia del arte y la arquitectura) es, según los especialistas, el mejor ejemplo de este estilo que existe en Moscú.

El edificio está aislado, como una escultura, para que pueda ser visto desde todos los ángulos. Se caracteriza precisamente por su asimetría, la diversidad de sus volúmenes, sus formas pintorescas y la fluidez de sus líneas. Está rodeado por un jardincillo con arbustos de lilas, tilos, arces y flores. En el interior, la decoración es profusa: techos con molduras, incrustaciones en las puertas, vidrieras policromas, frescos, etc. Tanto las vidrieras como los muchos pequeños detalles (los picaportes antiguos, las fallebas de las ventanas, las rejas del balcón interior) se

realizaron según dibujos del propio Shejtel.

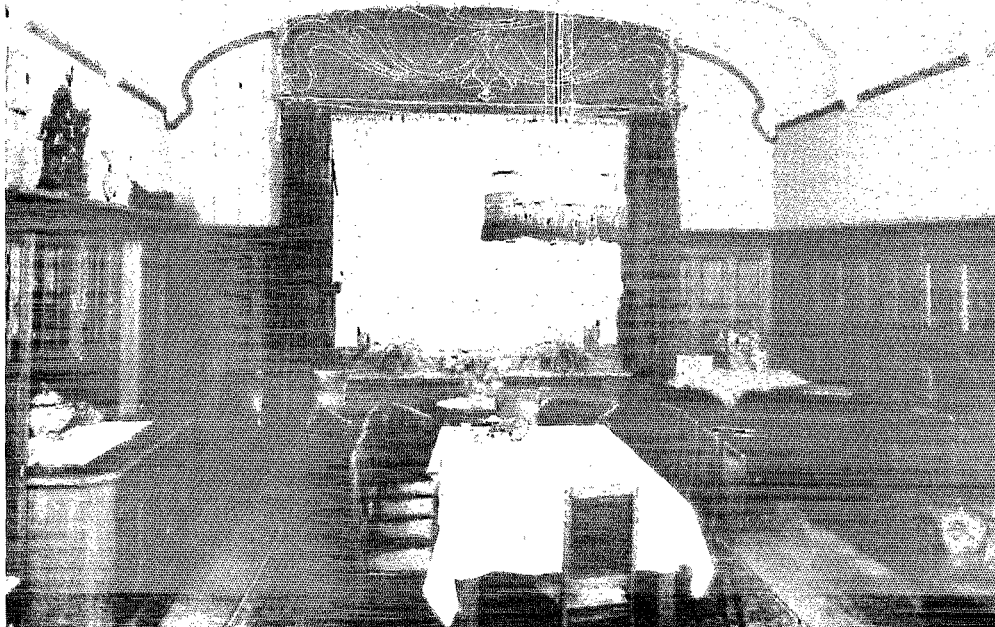
Pese a esta profusión, la decoración del hotel no produce en ningún momento una sensación de amontonamiento de elementos heterogéneos y contradictorios entre sí o con la concepción arquitectónica. El Hotel de Riabushinski posee su propia lógica, su acabado, su armonía y su belleza. El arquitecto supo planificar racionalmente el espacio interior y construyó una vivienda cómoda y confortable.

Un habitante inesperado

Cuando Gorki regresó a su patria, después de residir en el extranjero unos diez años, decidió fijar su residencia en Moscú. Entusiasmado con el proyecto grandioso de publicar una colección literaria (*Historia de las ciudades, Historia de la guerra civil, Historia de un joven*) y varias revistas (*Nuestros logros, El Koljosiano, En el extranjero, Estudios literarios*), Gorki participó activamente en su preparación. Su vivienda había sido elegida en su ausencia. Se tuvieron en cuenta la edad y el estado de salud del escritor, su intenso trabajo creativo y, sobre todo, el hecho de que precisamente en su casa tendría que llevar a cabo una intensa actividad organizativa y social. La elección recayó en el espacioso y antiguo Hotel de Riabushinski, situado en un barrio silencioso, que parecía responder a todos estos requisitos.

El escritor no había manifestado ningún deseo o exigencia sobre su futuro domicilio. Sin embargo, cuando el 14 de mayo de 1931 Gorki se trasladó directamente de la estación a la vi-

Vista desde la calle Tolstoi del edificio del Museo Conmemorativo Máximo Gorki. Las insólitas ventanas de distintas dimensiones y marcos refinados (que se asemejan a ramas de árboles entrelazadas), se encuentran a intervalos irregulares y a distinta distancia del suelo, de modo que resulta difícil calcular el número de pisos del edificio. El vasto friso de mosaicos con reproducciones de orquídeas, ornamentación preferida del art nouveau, se realizó según dibujos de Shejtel.



vienda que le habían asignado, nada más que al cruzar el umbral exclamó: "¡Qué casa tan absurda!".

En contraste con la elegante vivienda, el rostro sencillo del escritor impresionó vivamente a Romain Rolland cuando entrevistó a Gorki el 29 de junio de 1935. El diario moscovita de Rolland contiene las primeras impresiones de ese encuentro, anotadas ese mismo día por la noche: "La enorme casa donde vive Gorki no está hecha para él; fue construida por el rico mercader Riabushinski con un fastuoso esplendor que [a Gorki] le disgusta."

Tras la Revolución de Octubre de 1917, se instalaron en la casa varias instituciones: las Ediciones del Estado, la Sociedad Soviética de Relaciones Culturales con el Extranjero y un internado para niños. Antes de la llegada de Gorki, el edificio fue renovado y amueblado. A petición del escritor, sólo se hicieron algunas modificaciones de poca importancia; por ejemplo, en el comedor se suprimió la enorme chimenea que, en palabras del propio escritor, hacía pensar en unas gigantescas fauces abiertas. Se clausuró el gran portón y se utilizó como entrada la puerta que daba al patio, donde se encontraba el garage, y que protegía de la mirada de los curiosos las entradas y salidas de Gorki. Con el tiempo, éste se acostumbró a la casa y a vivir en ella. Repetía: "se puede trabajar". Y esto era, para él, lo más importante.

Las habitaciones del escritor (el despacho, la biblioteca y el dormitorio) estaban en la planta baja. En el primer piso vivía su familia: su hijo Maxim con su esposa Nadiezhda y sus hijas Marfa y Daria, así como un amigo íntimo de

Gorki, el pintor Ivan Rakitski, y Olimpiada Chertkova, que durante muchos años actuó como enfermera del escritor y administradora de la economía familiar. En el segundo piso, en la buhardilla, el que fuera oratorio de los Riabushinski (que practicaban un antiguo rito) fue utilizado por el hijo y la nuera de Gorki como taller de dibujo.

En la habitación más grande de la casa, el comedor, todos los miembros de la familia de Gorki se reunían a la hora del desayuno, del almuerzo y del té de la tarde; recibían a los amigos, descansaban, escuchaban música y celebraban las fiestas familiares. También aquí tenían lugar las reuniones de escritores muy concurridas o las consultas de trabajo con los obreros de la editorial, periodistas o representantes de las profesiones más diversas que visitaban a Gorki. A su manera, la casa de Gorki era una institución y uno de los centros culturales de Moscú.

Después de la muerte de Gorki (acaecida el 18 de junio de 1936 en la casa de campo de la aldea de Gorki, cerca de Moscú), su familia siguió ocupando la mansión. Además, las habitaciones privadas del escritor permanecieron intactas. Sus nueras las limpiaban y ordenaban cuidadosamente todos los sábados, tal como lo hacían en vida del dueño de casa.

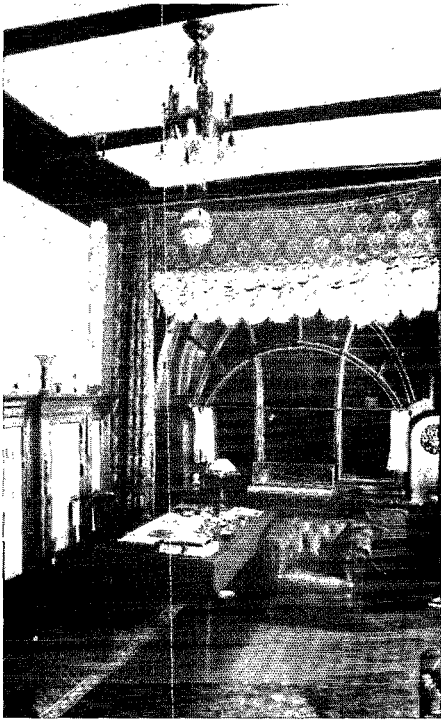
Los problemas que planteó la restauración

El 28 de mayo de 1965 se inauguró en la casa un museo (completando así una serie de museos conmemorativos de grandes escritores rusos), con lo que se convirtió en uno de los tantos monu-

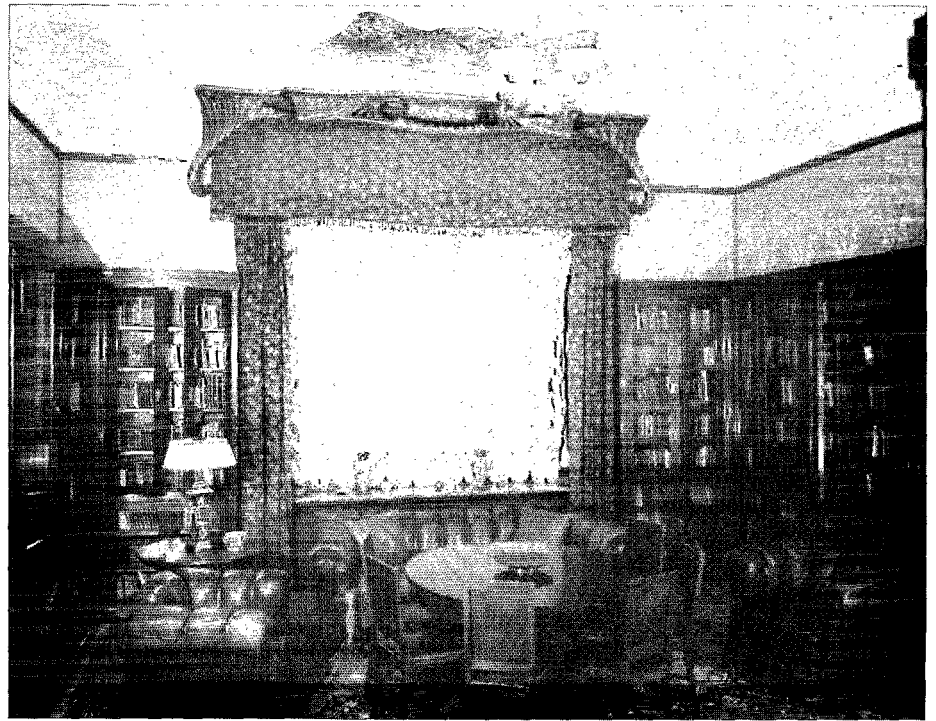
El comedor. En las paredes se conservó el revestimiento de roble, característico de la decoración de interiores en los edificios art nouveau. Se ha conservado parte del mobiliario de Riabushinski: los dos aparadores art nouveau adosados a la pared, uno grande y otro pequeño de roble oscuro, además de la gran mesa extensible y las sillas. El lugar que Gorki ocupaba habitualmente en la mesa está indicado por sus cubiertos (el primer lugar a partir de la ventana, de espaldas al aparador grande).

La escalera de mármol que lleva al primer piso se alza como una ola formidable en cuya cresta se hubiera inmovilizado una medusa (la lámpara).





El escritorio en el despacho de Gorki.



La biblioteca.

mentós de la cultura rusa, como la Casa Museo de Pushkin en la Moika (Leningrado), la Hacienda Museo de Tolstoi en Khamovniki (Moscú) y los museos de Anton Chejov en Yalta y Moscú.

Pero a diferencia de estos museos, donde por diversas circunstancias los objetos auténticos se perdieron y las restauraciones y reproducciones son preponderantes, el Museo Conmemorativo Máximo Gorki es único en su género por su autenticidad.

En marzo de 1977, debido al estado de deterioro del edificio, la casa museo de Gorki cerró sus puertas. Fueron necesarios seis años de trabajo intensivo con constructores, arquitectos, artistas, restauradores y especialistas en museología para llevar a cabo la restauración completa de la mansión, desde las cañerías hasta la complicada y múltiple decoración. Y fue así como surgieron los problemas.

En principio parecía que el objetivo principal del Museo (conservar la autenticidad del mobiliario de la casa del escritor y la atmósfera de su época) se oponía a una ley estricta sobre los monumentos arquitectónicos, según la cual había que eliminar toda añadidura ulterior y devolver al edificio su forma

primitiva. Así, por ejemplo, en la biblioteca se descubrió, bajo la capa de estuco, un cielo raso policromo. Al limpiarlo se advirtió una asombrosa unidad y una subordinación total de los detalles decorativos del cielo raso, y del grabado artístico de la moldura de madera que lo rodeaba, a la concepción artística y arquitectónica general. Se desmontó el alegre friso de tonos suaves y cálidos que rodeaba el descansillo de la escalera del primer piso, donde el capitel de la columna recuperó, después de la restauración, su color plateado original. En el segundo piso se renovó completamente la pintura mural del antiguo oratorio, donde se descubrió una pequeña linterna policroma.

Tal vez fuera una pretensión excesiva exigir que los restauradores volvieran a blanquear y revocar la pintura original descubierta más tarde, por la simple razón de que Gorki no la vio jamás.

A la hora de decidir sus tareas específicas, los arquitectos restauradores por una parte, y los trabajadores del Museo por la otra, no actuaron aisladamente, sino que aunaron sus esfuerzos. Precisamente por ello, en las partes conmemorativas del edificio, esto es, en la

planta baja, decidieron que era necesario derribar un tabique construido en los años treinta y que aislaba un pequeño espacio bajo la escalera, en el que se había instalado un cuarto de baño. Unánimemente se consideró que había que eliminar ese recinto construido hacía mucho tiempo de manera precaria para satisfacer una necesidad provisional. Así se hizo y apareció entonces en toda su belleza una vidriera policroma, y la propia escalera, que "se apoyaba" pesadamente contra el tabique provisional, recobró su antigua ligereza, pareciendo suspendida en el aire.

También se derribó la alta empalizada de madera que ocultaba la casa y el jardín, y entonces, como en los viejos tiempos, se ofreció a la mirada de los transeúntes la verja de hierro forjado en forma de espirales sucesivas. Una parte de ella se había conservado, el resto fue reconstruido.

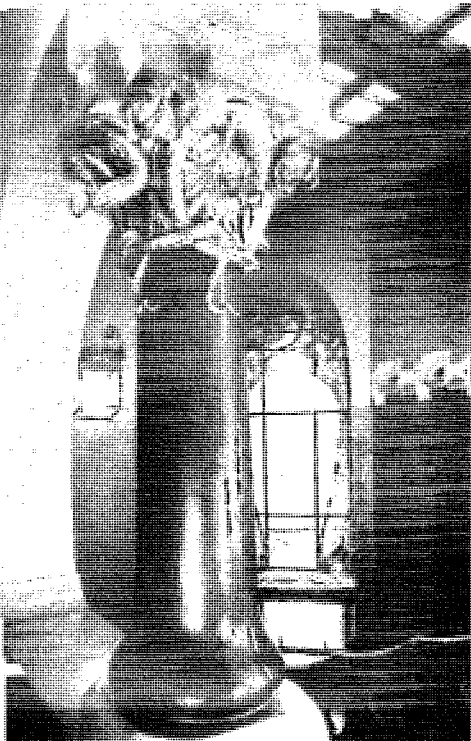
El Museo vuelve a vivir intensamente

El Museo Conmemorativo Máximo Gorki volvió a abrir sus puertas a los visitantes el 23 de marzo de 1983. Se

pudo hacer tantas cosas. En la pared situada en frente de su escritorio Gorki colgó, con sus propias manos, el cuadro *Panorama de Sorrento*, del pintor Pavel Korin. En la misma pared, sobre ese paisaje, hay una reproducción de *La Madonna Litta*, de Leonardo Da Vinci, obra de Alexander Korin. Es evidente el amor de Gorki por Italia, país que le brindó hospitalidad durante mucho tiempo. En el escritorio hay también un pequeño retrato de Stendhal, a quien Gorki admiraba mucho y cuyas obras llevaba siempre consigo y releía constantemente.

La biblioteca está junto al despacho. De la primitiva decoración sólo subsiste el tapizado verde de las paredes y el fresco del techo. Sencillos anaqueles, fabricados especialmente, cubren todas las paredes. Como no cupieron todos los libros, también se construyeron estanterías en el vestíbulo y al lado de la escalera que sube al primer piso. La biblioteca particular de

Gorki consta de doce mil volúmenes, que versan sobre distintas ramas del saber (filosofía, historia, etnografía, medicina, ciencias naturales, arte, religión, etc.) y, evidentemente, hay una enorme cantidad de obras literarias rusas y extranjeras. El Museo cuenta en la actualidad con una vida intensa; son muchos los visitantes que acuden ya sea por sí mismos o en grupos organizados; como en vida de Gorki, se organizan veladas musicales. Entre los visitantes suelen hallarse personas que algún día fueron recibidas por Gorki. En mayo de 1990 la casa museo de Gorki cumplirá veinticinco años de existencia. Este singular complejo cultural es a la vez un monumento arquitectónico y un museo conmemorativo que despierta la admiración del visitante, independientemente de su situación social, su formación y sus intereses. ■



Columna de pórfido del primer piso. La remata un capitel y la adorna una composición escultórica de nenúfares y lagartos.

Entrada principal. En el mosaico del piso del vestíbulo se utilizaron motivos ornamentales de inspiración griega.

exhibieron todas las salas de la planta baja (el despacho, la biblioteca y el dormitorio del escritor), así como el comedor y una pequeña sala. En el primero y segundo pisos se encuentran el depósito y los locales de trabajo. La exposición más completa sobre Gorki se encuentra en su despacho y su biblioteca.

En el despacho llama la atención, ante todo, el lugar de trabajo de Gorki: su escritorio. Es una mesa corriente pues no tiene cajones, es muy grande y alta y fue fabricada por encargo, siguiendo el modelo de la mesa de cocina que le había servido de escritorio en su juventud en Nishni-Novgorod. Desde entonces, en todos los lugares donde vivió (en Sorrento, Italia, en Tessel, Crimea, y en Gorki, cerca de Moscú) el escritor encargó siempre un escritorio exactamente igual.

Todos los objetos fueron cuidadosamente dispuestos y ordenados sobre el escritorio por el propio Gorki. Es un lugar de trabajo organizado con esmero, en el que el orden exterior refleja la concentración y el recogimiento del escritor. Su jornada de trabajo duraba de diez a doce horas, sin descansos ni distracciones. Por eso

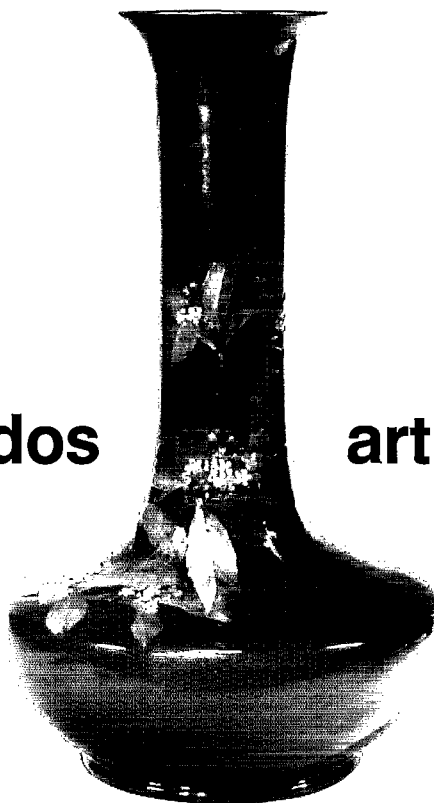


Del vidrio

a los tejidos

art nouveau

en Berlín



Florero. Rockwood Pottery Company, Cincinnati, Ohio (Estados Unidos de América), 1889.

Wolfgang Hennig

Nació en 1947 y cursó estudios de pedagogía, museología e historia del arte en Leipzig y Halle. Desde 1971 trabaja en el Museo de Artes y Oficios de Berlín al frente de las colecciones art nouveau, que ha ampliado considerablemente. Es un especialista de reputación mundial en objetos de vidrio (de la Edad Media al siglo xx) y en objetos art nouveau y -art déco- fabricados con toda suerte de materiales.

En las colecciones de buen número de museos de la República Democrática Alemana figuran obras creadas alrededor de 1900, que han pasado a ser propiedad pública gracias a la perseverancia observada a lo largo de varias décadas por quienes se propusieron crearlas. Dichos museos cuentan con pinturas, dibujos, grabados, esculturas y objetos artesanales. En Dresde, Karl-Marx-Stadt, Leipzig y Berlín existen importantes colecciones de obras art nouveau, pero la mejor de todas ellas es, sin lugar a dudas, la del Museo de Artes y Oficios de Berlín, de cuyo interés sólo dan una pálida idea las fotografías que ilustran este artículo.

La colección art nouveau de Berlín remonta al siglo xix, época en la que, bajo la dirección de Julius Lessing (1872-1908), el Museo se convirtió en una institución de categoría internacional. Sus rasgos fundamentales residen en que no sólo adquirió testimonios históricos de siglos anteriores, sino también muestras del arte contemporáneo y en que compró directamente en las fábricas los productos que podían servir de modelo a artesanos, fabricantes y artistas.

La celebración, frecuente en aquellos años, de exposiciones nacionales e

internacionales permitió que los especialistas del Museo tuvieran una visión global de las tendencias más recientes. El Museo efectuó importantes adquisiciones en exposiciones mundiales, tal como la celebrada en París en 1900, en la que adquirió ciento treinta objetos de primera magnitud (por los que pagó 35.000 marcos oro) destinados al Departamento de Arte Contemporáneo. Además, el Museo contó con el asesoramiento de uno de los mejores especialistas en el art nouveau de la época, Samuel Bing, de París, que sirvió asimismo de intermediario en algunas de las compras. Los resultados de esa política de adquisiciones se dieron a conocer a través de exposiciones monográficas en las que se hacía hincapié en las características propias del artista o del taller. Así se creó, en aquellos años, una colección de arte contemporáneo de alcance internacional.

Posteriormente, y como consecuencia de la modificación tras la primera guerra mundial del gusto dominante y del interés recobrado por las obras de épocas anteriores, la colección art nouveau pasó de las salas de exposición a los almacenes al trasladarse el Museo de Artes y Oficios al edificio del Ayuntamiento de Berlín en 1920-1921.

Todas las fotos son cortesía del autor

Los objetos únicos y la producción industrial

Durante la segunda guerra mundial, los fondos art nouveau sufrieron la misma suerte que el resto de las colecciones del Museo. Muchas de las obras fueron embaladas y trasladadas a otros lugares y buena parte de ellas resultaron destruidas. Únicamente siete de las —otra— importantes adquisiciones del periodo art nouveau siguieron formando parte de la colección al término de la contienda, mientras que los trescientos veintisiete objetos que habían resultado indemnes no regresaron jamás al Museo de Artes y Oficios, su morada original, sino que fueron atribuidos a la Fundación del Patrimonio Cultural de Prusia, en Berlín Occidental.

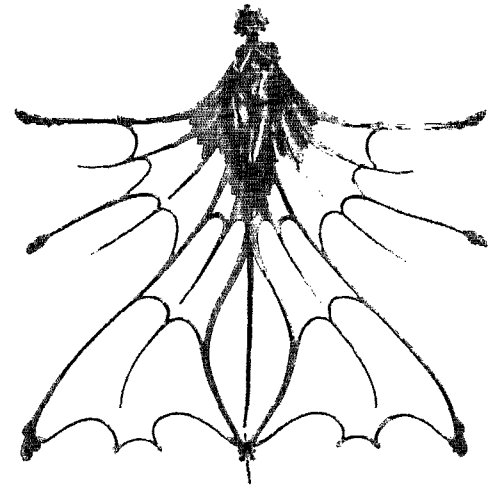
La colección actual se inició en los años sesenta, al instalarse en 1963 el Museo de Artes y Oficios en el Palacio Köpenick, ya que el antiguo Ayuntamiento había sido destruido durante la guerra. En los primeros años de su instalación en el Palacio Köpenick se efectuaron las primeras adquisiciones, pero no de manera sistemática. En 1966, Georg Brühl, un coleccionista de Karl-Marx-Stadt, donó generosamente al Museo 686 piezas de muy distintos materiales, donación que sirvió para volver a iniciar una colección de art nouveau. En 1971 se pudo contratar a un especialista para que se encargue de los fondos, iniciándose a partir de entonces una labor sistemática de catalogación y de elaboración de una verdadera colección. No se aplicó una política de compras limitada a piezas importantes, sino que se impartieron directrices conforme a las cuales había que intentar reunir el mayor número posible de objetos, de cualquier material e independientemente de su origen artístico o artesanal, con objeto de ilustrar las repercusiones del art nouveau tanto en las piezas únicas como en los objetos industriales fabricados en cantidades masivas.

En los años siguientes, los fondos aumentaron considerablemente; la compra más importante de los años ochenta fue la colección de Alfred Daugs, un *amateur* berlinés que había mantenido estrechas relaciones con el Museo durante muchos años. Se adquirieron 428 piezas vendidas por sus herederos, gracias a una financiación del Fondo Cultural de la RDA. En 1986, Georg Brühl, con motivo del vigésimo aniversario de la primera donación, conmemorado con una exposición,

decidió donar otras 327 obras de comienzos del siglo xx, que representaban todos los campos de las artes aplicadas.

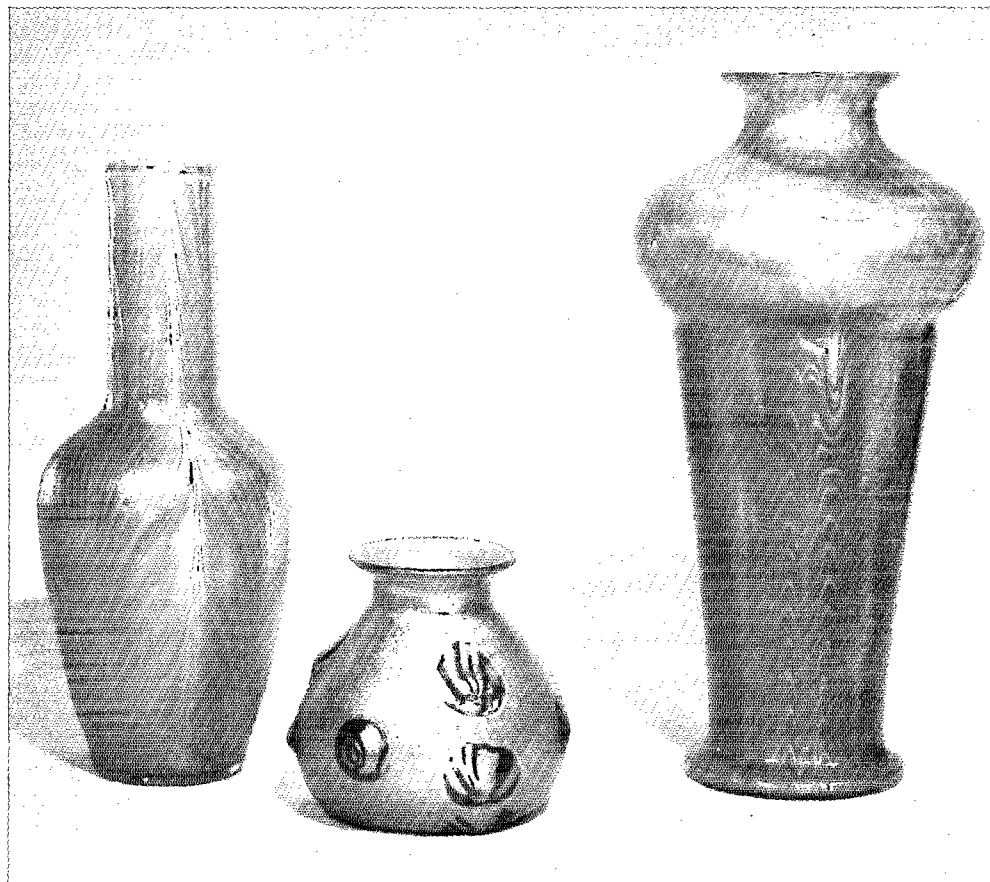
Gallé, Tiffany, Van de Velde

En la actualidad, la colección art nouveau consta de unas cinco mil piezas, cuyo inventario puede desglosarse como sigue: objetos de vidrio, porcelana, cerámica, loza, vajilla, objetos de grés, muebles, metales y textiles. Con cerca de 1.300 piezas, la colección de objetos de vidrio es la más extensa y su gran variedad, tanto en materia de técnicas de trabajo como de talleres de procedencia, hace de ella la mayor panorámica de la producción de objetos de vidrio de finales del siglo pasado y principios del actual. Cuenta con obras de casi todos los artistas importantes de esa época. Los franceses, que tallaban, pulían y grababan la superficie del vidrio o la cubrían con aleaciones y pinturas esmaltadas, dieron un gran impulso al arte del vidrio dentro del art nouveau. Una selección de setenta y cinco objetos de vidrio permite conocer al mayor artista francés de la época, Émile Gallé, de Nancy. Otros treinta y seis objetos de los hermanos Daum



Reja ornamental. René Jules Lalique, París, 1900.

Tres jarrones. Émile Gallé, Nancy (Francia), 1895-1900.



Arte popular e inspiración japonesa

A finales del siglo pasado y a principios del presente se fabricaban múltiples variedades de objetos de cerámica, loza, grés y cerámica, así como vajillas. Los artículos de cerámica se hacían en casi todos los países de Europa y de América, con las formas más variadas y con adornos y glaseados brillantes de gran atractivo. A este respecto, también el Museo de Artes y Oficios de Berlín cuenta con ejemplos variadísimos. Los fabricantes franceses, tan amantes de la experimentación, fueron asimismo precursores en este terreno, y bastará con citar los nombres de Alexandre Bigot, con sus obras de grés coloreado, Albert-Louis Dammouse y sus aplicaciones de yeso coloreado sobre grés, y Clément Massier, especialista de la cerámica lustrada.

Una aportación holandesa característica, entre las numerosas piezas de cerámica de gran calidad, es la porcelana denominada aparente o de cáscara de huevo de la Aardewerfabriek Rozenburg, de La Haya, que se distingue porque no es más gruesa que una hoja de papel y por su brillante y sutil ornamentación de aves y flores, que recuerda el batik de Java. Las cerámicas alemanas de la época se caracterizan también por su variedad. Max Laeuger creó piezas de loza con motivos florales aplicados en los que se advierte una gran influencia del arte



Tres jarrones. Johann Lütz Witwe, Klostermühle (Bohemia meridional), 1898-1908.

ilustran las realizaciones del otro taller importante de Nancy. A decir verdad, la mayoría de los talleres de cristalería existentes en aquel entonces en Francia y en el territorio de Alsacia y Lorena se hallan representados hoy en la colección.

Es de lamentar, en cambio, que de la obra del norteamericano Louis C. Tiffany sólo puedan contemplarse una hoja de ventana y tres recipientes. Pero los cristales de Bohemia, muy influidos por Tiffany, ocupan un espacio considerable; en particular, pueden verse las producciones de la cristalería de Johann Lütz Witwe, de Klostermühle, Bohemia meridional, en cuya realización se utilizaron dibujos de artistas vieneses eminentes como Josef Hoffmann, Dagobert Pechey Michael Powolny, o de la pintora checa Marie Kirschner, que trabajó en Berlín. Los objetos de cristal alemanes también se ilustran con diversas obras; la colección de porcelanas refleja la enorme variedad de esta manufactura, sobre todo en Alemania.

En la colección del Museo figuran otros objetos que atestiguan el intenso afán de innovación de la industria de la porcelana a finales del siglo pasado y principios del actual, plasmado en experiencias tales como el glaseado del vidrio y la fabricación de vajillas diseñadas por Henry van de Velde, Richard Riemerschmid y Konrad y Rudolf Hentschel, en Meissen. Al mismo tiempo se estaban abriendo nuevos caminos en el terreno de la escultura de porcelana, y el Museo posee un centro de mesa denominado *Cortejo de bodas*, creado en Berlín según el diseño de Adolf Amberg y que consta de veinte figuras, un macetero, dos girándulas y dos

cucos con frutos, que se considera una de las obras más perfectas de la escultura en porcelana del art nouveau.

Las fábricas que realmente innovaron en el diseño de las porcelanas art nouveau fueron las de Suecia y Dinamarca, donde se elaboraron nuevas técnicas de pintura sobre cristal, utilizando tonos suaves, degradados, inspirándose en la flora y la fauna de la región. La labor de estos innovadores escandinavos queda ilustrada con las piezas de la Real Fábrica de Porcelana de Copenhague, denominada Bing y Grøndahl, y de la fábrica de Rörstrand.



popular. Una orientación totalmente distinta es la de Richard Mutz, cuyos recipientes de grés deben su atractivo al notable glaseado de suaves colores inspirados en la cerámica japonesa.

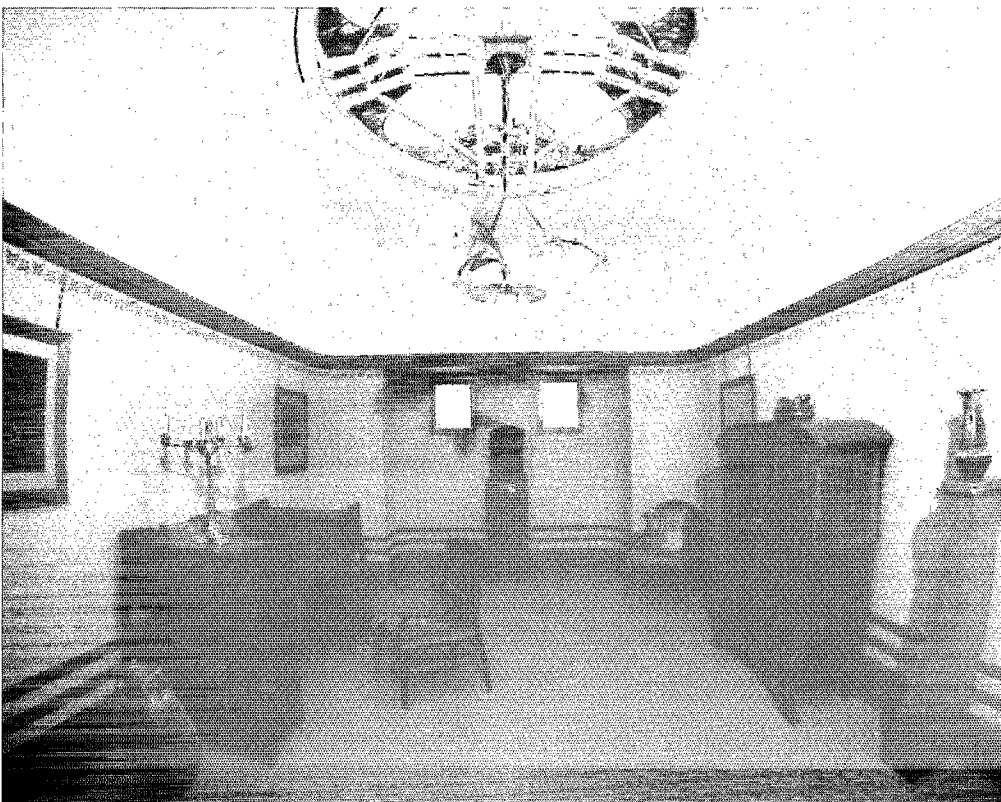
Los objetos de metal y de carácter ornamental que figuran en el inventario son, en igual medida que los demás objetos del Museo, prueba fehaciente de la versatilidad de las artes aplicadas de comienzos de siglo. Las obras de Henry van de Velde, Heinrich Vogeler, Peter Behrens y otros autores reflejan distintas concepciones de la forma y la ornamentación. Más de 150 piezas de estaño de Kayser (fabricadas según los diseños de Engelbert Kayser, Hugo Leven, Karl Geyer y otros) demuestran la gran importancia de la empresa J. O. Kayser e hijo en Krefeld-Bockum y Colonia. Las piezas de estaño Kayser se caracterizan por sus relieves florales y su reputación rebasó las fronteras del país, influyendo en otros fabricantes alemanes. Los objetos de cobre, bronce y hierro ilustran profusamente la enorme creatividad de artistas y talleres europeos de ese entonces.

La colección cuenta también con una amplia variedad de vestidos, textiles para el decorado de interiores, bordados y cartones de estampado de telas. Para tener una visión clara de las distintas tendencias artísticas de comienzos de siglo, basta con comparar las telas británicas, austríacas, francesas y alemanas. La colección de muebles está formada por piezas alemanas, diseñadas por Henry van de Velde, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Albin Müller, Otto Eckmann y otros artistas. Los muebles fabricados conforme a los diseños de Émile Gallé, Louis Majorelle y Tony Selmersheim, que trabajó con Charles Plumet, ilustran las diversas orientaciones francesas.

Por falta de espacio los visitantes de la colección permanente no pueden ver la totalidad de las obras art nouveau de los fondos del Museo de Artes y Oficios de Berlín, por lo que, desde que empezaron a constituirse, se previó una sala en la que se conserva una parte considerable del material, que se encuentra a la disposición de los especialistas y de los visitantes que deseen estudiar los objetos que no se exponen al público en general. ■

Elementos del centro de mesa denominado *Cortejo de bodas*, diseñado por Adolf Amberg y realizado en la Königliche Porzellanmanufaktur de Berlín.

Una sala Van de Velde a 64° de latitud norte



El interior de la sala Van de Velde.

Jan-Lauritz Opstad

Director del Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

Muchos de los visitantes del Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (Museo de Artes Aplicadas) de Trondheim, en Noruega central, se sorprenden ante una sala diseñada especialmente para el Museo por el arquitecto belga Henry Van de Velde entre 1907 y 1908. El Museo posee una amplia colección art nouveau creada en la década de 1890 y en los primeros años del presente siglo y la sala Van de Velde es una de las atracciones principales de la misma.

Para comprender porqué el Museo tiene semejante colección de art nouveau, es necesario echar un vistazo a su historia. El Museo fue fundado en 1893 y su primer director fue Jens Thiis, historiador de arte, que en 1909 llegó a ser director de la Galería Nacional de Oslo. Sólo tenía veinticinco años cuando empezó a instalar el Museo de Artes Aplicadas de Trondheim. Fue un verdadero europeo y mientras fue director del Museo vivió varios años en Florencia y París, desde donde dirigía la institución. Esto fue posible únicamente porque el presidente de la Junta Directiva creía en él y sus ideas, siendo una de ellas que el Museo debía poner

Todas las fotos son del Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

todo el énfasis en las colecciones de artes aplicadas contemporáneas.

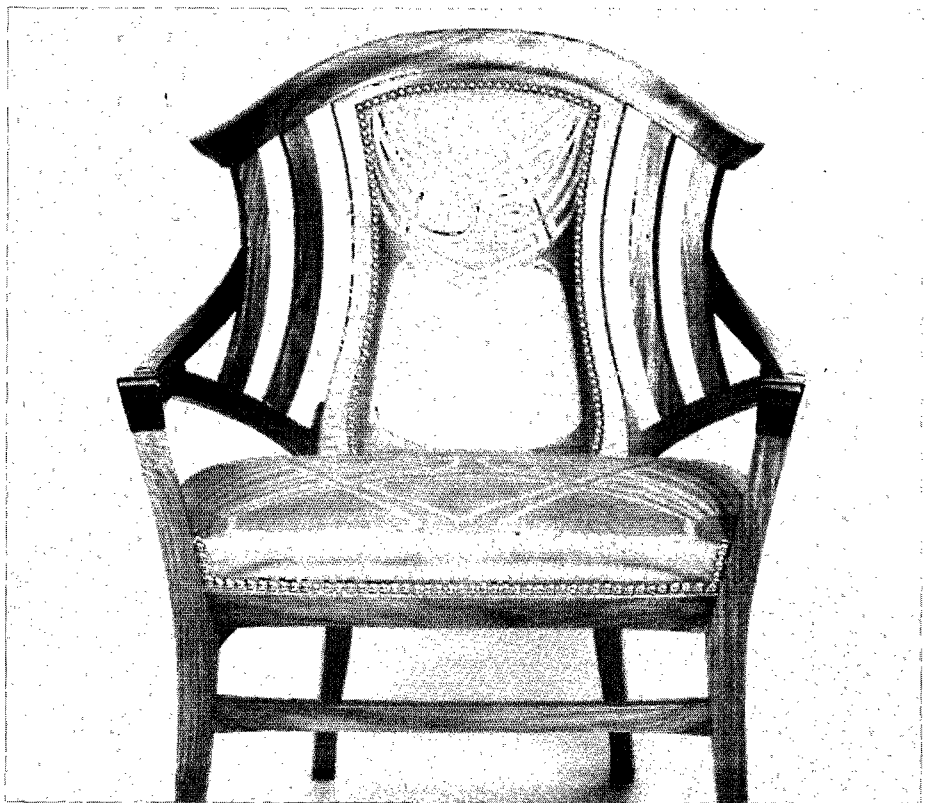
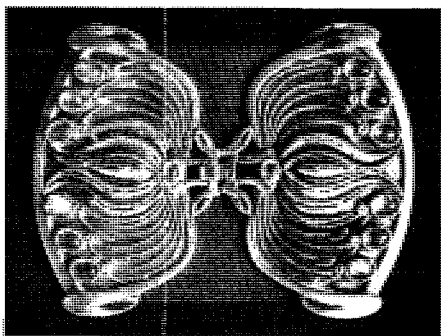
¡Siempre hay que tener deudas!

Los medios limitados de que se disponía para adquirir los objetos de la colección se destinaron, de hecho, a las obras contemporáneas. Jens Thiis gastó siempre más dinero del que se le concedía, pero sus adquisiciones obtuvieron siempre la aprobación del presidente de la Junta. Como gastaba más de la cuenta, tenía que explicar por qué era importante comprar esas piezas. Lo hizo a través de cartas personales al presidente de la Junta o en informes oficiales dirigidos a sus demás miembros. Las cartas y los informes se conservan todavía en los archivos del Museo y hoy son muy útiles para reconstituir un panorama del periodo del art nouveau. Sus descripciones de las exposiciones y de los talleres, así como las evaluaciones de diferentes obras de arte son bastante fieles, en nuestra opinión. Por ejemplo, su informe de la exposición de París de 1900 es de gran importancia.

En una carta habla de una visita que hizo a William Morris y cuenta lo que pasó cuando le dijo a su anfitrión que era el director de un museo. Morris no quiso venderle nada porque temía que sus obras se copiaran si se exhibían en un museo. Jens Thiis se vio obligado a adquirir la mayoría de las obras de Morris en otros sitios, como Berlín, Hamburgo y París.

En París, Jens Thiis era amigo de Samuel Bing y fue un cliente ávido de su tienda Art Nouveau. El Museo adquirió también obras de arte japonés para mostrar su influencia en el estilo art nouveau. En 1906, Jens asistió a la

La colección de las obras de Henry van de Velde comprende también piezas pequeñas, como esta hebilla de plata adornada con piedras de luna y diamantes. Fue adquirida en Hirschwald, Berlín, en 1902.



Silla diseñada por Henry van de Velde. El batik que la cubre es obra de Johan Thorn-Prikker. Fue adquirida en París en la Exposición de 1900.

subasta de las obras de arte japonés de la colección de Bing e hizo una interesante descripción en un informe que envió a la Junta del Museo. Thiis quería más dinero para nuevas adquisiciones y preguntó a la Junta si podía contraer deudas. Para respaldar a Jens, el director del Museo de Artes Aplicadas de Hamburgo, Justus Brinckmann, envió el siguiente telegrama a la Junta del Museo de Trondheim: *Ein Museumsdirector muss immer Schulden haben. Wer nicht Schuld macht, der taugt nicht.* (Un director de museo siempre debe tener deudas. Los que no las contraen no valen nada).

¿Una cámara de borrores?

El Museo se mudó a un nuevo edificio en 1900. Allí se instalaron dos interiores dedicados a dos de los artistas contemporáneos más importantes: William Morris y Henry van de Velde. Y aunque también había obras de otros artistas, las de Morris y Van de Velde predominaban. La sala de Morris estaba decorada con cortinas y baldosas diseñadas por él mismo, mientras que las paredes de la sala de Van de Velde estaban cubiertas con seda japonesa.

En 1908 se agregó un nuevo piso al Museo. Con motivo de esta remodela-

ción, Jens Thiis pidió a Henry van de Velde que diseñara un interior para exponer allí muebles y otras obras de arte que ya había adquirido. Este interior se convirtió en una parte importante de la colección contemporánea. El cielo raso se hizo en vidrio de colores a partir de un diseño creado especialmente para la sala. La araña fue también una creación de Van de Velde. En uno de los extremos de la sala había dos vidrieras de colores, obra de Louis C. Tiffany; entre ellas se hallaba una escultura de bronce de Gustav Vigeland y en las paredes había tres grabados en madera de Edvard Munch. El resto de las obras eran de Henry van de Velde. En el nuevo piso se instalaron también dos salas, una consagrada a William Morris y otra al art nouveau francés. En ambas salas se exhibieron obras de arte japonés junto a las europeas.

En 1968 se erigió un moderno edificio para el Museo. Sólo se trasladó a él la sala Van de Velde. La sala Morris y la sala francesa, que había sido diseñada "solamente" por Jens Thiss, no se trasladaron; sin embargo, se instaló una galería de art nouveau.

En la actualidad, el interior Van de Velde atrae bastante la atención tanto del público en general como de los

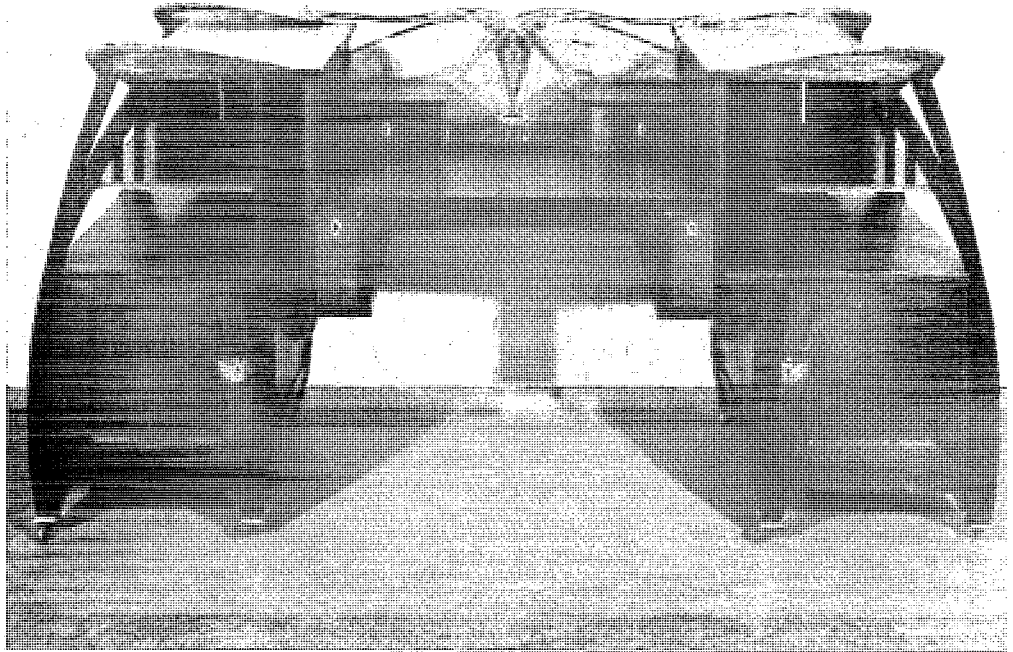
estudiantes. La sala permite hacerse una idea del estilo de Henry van de Velde y del concepto de la *Gesamtkunstwerk* (creación total). En más de ochenta años de existencia, este interior ha originado diferentes actitudes en el público y en los historiadores del arte.

En 1908 se le consideró muy radical en una ciudad burguesa como Trondheim. Por otra parte, su influencia en los arquitectos ha sido grande. Este interior, junto con las diferentes y numerosas exposiciones de obras contemporáneas y de arquitectura del Museo, llevó a que en Trondheim se construyeran muchos edificios interesantes y vanguardistas en el estilo art nouveau. El personal de los museos, principalmente en Escandinavia, se dio cuenta de que la exposición de las colecciones modernas en el Museo era ejemplar. Más tarde, en los años veinte y treinta, el interior fue considerado por el público como algo extravagante y como una curiosidad. Fue descrito casi como una cámara de horrores.

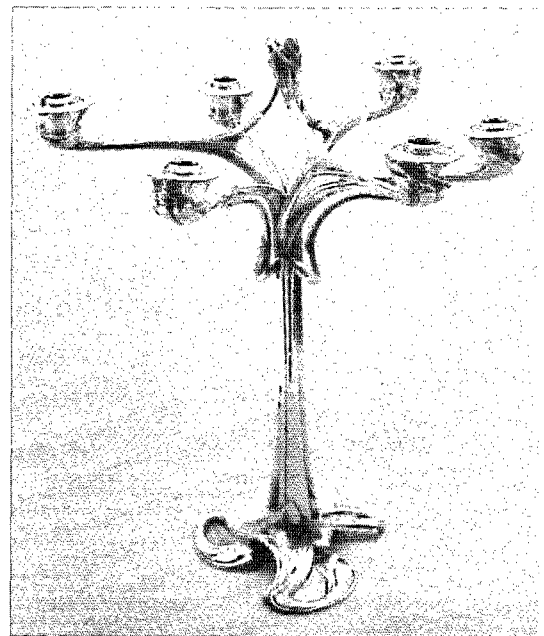
Como el estilo art nouveau era cada vez más respetado, en los años cincuenta y sesenta aumentó la estima por la sala. El hecho de que se trasladara la sala al nuevo edificio del Museo en 1968 demuestra que se la consideraba como parte importante de las colecciones y como obra de arte autónoma. Hay que anotar que los otros dos interiores estilo art nouveau no se trasladaron en su integridad al nuevo edificio.

El Museo es conocido ahora por sus colecciones art nouveau y son numerosos los visitantes que vienen a verlas. En la actualidad, una parte importante del material se expone al público de manera permanente. Hemos observado que los jóvenes son los que más se entusiasman con el art nouveau que se exhibe.

Sin embargo, aún no se ha resuelto el problema fundamental, el dilema que plantea la conservación y la exposición de la sala Van de Velde, que hasta hace dos años estaba abierta al público. En aquella época la sala estaba acordonada de forma que los visitantes sólo podían mirarla desde un extremo, lo cual no era una manera muy agradable de verla. Pero si la sala ha de preservarse para las generaciones futuras, es importante, desafortunadamente, restringir el contacto directo de los visitantes. ■



Escritorio diseñado por Henry van de Velde y adquirido en la Exposición de París de 1900.



Candelabros plateados, diseñados por Henry van de Velde y adquiridos en Hirschwald, Berlín, en 1902.



Cartel de la exposición de 1898 en el Museo de Artes Aplicadas, que fue como el nacimiento del arte del siglo xx en Hungría.

**En Budapest:
¿museo
o "palacio
cigarrero"?**

Éva Csenkey

Conservadora del Departamento de Cerámica del Museo de Artes Decorativas de Budapest.

El edificio del Museo de Artes Decorativas de Hungría, obra de Odön Lechner, la actividad del Museo en favor del art nouveau y los esfuerzos que desplegó a lo largo de los años por reunir obras de arte representativas prueban que el interés de los especialistas y el público por este movimiento no data de ayer. Esas obras no sólo son representativas del art nouveau sino que simbolizan, además, un enfoque que aún está vigente en el momento en que escribo este artículo para *Museum*. Los creadores húngaros, que se identificaban con la esencia del "renacimiento" artístico paneuropeo, se inspiraron al mismo tiempo en las fuentes de las tradiciones puramente nacionales. A pesar de que no desempeñaron un papel particularmente destacado más allá de las fronteras de aquella época, contribuyeron a que nuestra cultura pasara a ser parte orgánica y activa de la integración internacional y a que no fuera una receptora pasiva de las innovaciones culturales.

Creado entre 1872 y 1878, el Museo de Artes

Decorativas constituyó un puente entre el pasado y el futuro y entre las manifestaciones más sobresalientes de la cultura europea y la cultura húngara, gracias a los objetivos que se había fijado como institución y al carácter artístico de su propio edificio, construido entre 1891 y 1896. El Museo fue el resultado de una reflexión madura, atrevida y ambiciosa. Sus creadores decidieron estudiar a fondo los valores del pasado, hacerlos suyos y unirse a ese "renacimiento" de la corriente historicista. Lo que pretendían era crear un auténtico arte nacional que luchara, al mismo tiempo, por ser moderno y por ocupar un lugar en la vanguardia del desarrollo artístico. De hecho, consiguieron alcanzar dichos objetivos a finales del siglo xix, época de afortunado esplendor de la historia húngara, durante la cual el país amasó una riqueza considerable, legando a las generaciones posteriores un magnífico patrimonio.

Inspirado en los ejemplos de Londres y Viena, el Museo de Artes Decorativas de Budapest fue el tercero

que se fundó en Europa. Su creación estuvo también motivada por un propósito expresamente didáctico: se pretendía formar artistas y diseñadores industriales y fomentar la educación artística del público. El llamado Comité Mixto de los Cien, constituido con la intención de mejorar el "lamentable estado del arte industrial húngaro" mediante la creación de un museo especializado, consiguió el apoyo del Parlamento nacional y del Ayuntamiento de la capital y, en la Exposición Universal de Viena de 1873, realizó importantes adquisiciones para el nuevo museo. Éste inauguró su primera exposición en 1874; posteriormente, en 1878, pasó a depender del Ministerio de Asuntos Religiosos y Educación Pública, que le asignó subvenciones anuales.

Destacadas personalidades de la vida cultural húngara que apoyaban el Museo citaban precedentes ejemplares como las iniciativas de la Asociación Industrial y la Asociación para la Protección de las Industrias (Ipargylet y Védegyelet) de la década 1840-1850, llamado "periodo de reformas". El apoyo al arte industrial húngaro había de ser un medio para alcanzar el progreso y la independencia nacionales. Sin embargo, tras la derrota de la revolución burguesa de 1848-1849 y la lucha nacional por la independencia, no hubo oportunidad de poner fin al atraso y permitir el desarrollo burgués hasta el establecimiento de la monarquía austrohúngara, con el *Ausgleich* (compromiso) de 1867. A partir de ese momento, se produjeron intensos cambios que dieron lugar a la formación de sociedades de aficionados especializados, nuevas organizaciones de defensa de intereses específicos y asociaciones profesionales de apoyo a la industria (que por entonces estaba tratando de deshacerse del gremialismo) y, sobre todo, de fomento al arte industrial. En 1885 se creó la Asociación para las Artes Industriales (Iparművészeti Társulat), de carácter claramente progresista, cuya revista especializada, *Művészi Ipar* (Arte industrial), apareció esporádicamente a partir de aquel año y desde 1887 se publicó mensualmente bajo del nombre de *Magyar Iparművészet* (Arte industrial húngaro). Además de tratar de cuestiones históricas y teóricas, era una verdadera crónica difusora de los esfuerzos contemporáneos.

Cuna del desarrollo de las artes industriales

Jenő Radisics (1856-1917) trabajó en el Museo de Artes Decorativas a partir de 1881. En 1886 ocupó el cargo de director y, entre 1896 y 1917, el de director general. Gracias a la afortunada conjunción de sus excelentes cualidades personales y de circunstancias favorables, sus múltiples y variadas actividades supusieron una verdadera edad de oro para la institución.

En los archivos del Museo se conserva el informe que escribió para el ministerio a su regreso de la exposición de la Union Centrale des Arts Décoratifs, de París. Dicho documento contenía el programa de sus futuras actividades, con un enfoque que preparaba ya el periodo que habría de seguir al historicismo: "Es imposible conseguir resultados satisfactorios si el

individuo y su naturaleza se desvanecen. Tendremos que prescindir de la espontaneidad y la frescura que admiramos en las viejas obras de arte hasta que devolvamos al individuo sus derechos con todas sus características (...). En primer lugar, hay que formar artistas. Esto se puede conseguir mediante visitas a talleres, museos y exposiciones (...), pero sólo con la formación podrá alcanzarse un efecto duradero."

El Museo de Artes Decorativas y la Escuela de Artes Decorativas colaboraron estrechamente en el edificio que compartieron a partir de 1896. En aquella época, dicho edificio se convirtió realmente en la cuna del desarrollo de las artes industriales ya que albergaba no sólo el Museo y la Escuela, sino también las oficinas, la revista y las exposiciones de la Asociación para las Artes Industriales.

Jenő Radisics percibió la frontera entre el historicismo y el nacimiento del nuevo arte, el comienzo de una nueva era, en la que los alumnos del pasado se convertirían en los maestros del futuro. En las columnas de *Művészi Ipar* estableció el siguiente diagnóstico, entusiasta pero muy preciso, sobre la Exposición Universal de París de 1889: "Es un hito sumamente importante de la historia del arte industrial moderno porque anuncia y simboliza los acontecimientos que cambiarán una época (...). Somos pocos los que compartimos esta opinión, pero quizás los acontecimientos demuestren que no estamos equivocados."

Gracias a los buenos oficios y los contactos personales de Jenő Radisics, las colecciones del Museo de Artes Decorativas se fueron ampliando no sólo con tesoros del pasado, sino también con las obras notables de los artistas contemporáneos. Entre las obras adquiridas se encontraban objetos de la fábrica de Sèvres y piezas realizadas por T. Deck, E. Gallé, Delaherche y C. Massier, que mostraban un cambio revolucionario en el arte de la cerámica, tanto desde un punto de vista técnico como estético.

En abril de 1898 se inauguró una magnífica exposición representativa titulada *Arte moderno*, que marcaría de manera inequívoca el comienzo de una nueva época. Según la introducción del catálogo, su finalidad era dar a conocer al público "la nueva tendencia iniciada por Van de Velde y sus colaboradores", los primeros pasos del arte del siglo xx. Radisics eligió personalmente a los participantes en esta importante exposición internacional. Louis C. Tiffany, por ejemplo, presentó una nueva colección formada por casi cincuenta piezas. En aquella época, el Museo adquirió también obras significativas de la Real Fábrica de Porcelanas de Copenhague, de la Fábrica de Porcelanas de Rörstadt y del taller de textiles Scherrebeck, así como estatuillas de A. Charpentier, tapices de F. Hansen y la colección de S. Bing. En noviembre del mismo año (dos años antes de acabar el siglo), se presentó una exposición de objetos premiados en el Concurso Nacional Británico, cuya influencia contribuyó probablemente a que los artistas industriales húngaros fuesen, a su vez, galardonados en la Exposición Universal de París de 1900 por sus piezas inspiradas en el nuevo estilo.

En 1901, Jenő Radisics presentó los objetos adquiridos en la Exposición Universal de París, un total de ciento veintiocho piezas. Para conmemorar el aniversario de este triunfo del art nouveau en Hungría,

el Museo de Artes Decorativas volvió a organizar, en 1975, una exposición completa de dichos fondos. Hasta esa fecha, el arte contemporáneo húngaro había seguido exhibiéndose con regularidad en las exposiciones de Navidad y de primavera que el Museo organizaba junto con la Asociación Nacional para las Artes Industriales. Las adquisiciones periódicas efectuadas con motivo de las exposiciones sentaron las bases de la colección art nouveau del Museo de Artes Decorativas, cuya importancia reside no sólo en el número de objetos que la componen, sino también en una excepcional calidad a nivel internacional. Posteriormente, la colección se amplió con objetos procedentes de importantes legados y colecciones privadas, y con adquisiciones especiales.

Un estilo singular, ni francés ni belga

Francisco José, emperador de Austria y rey de Hungría, inauguró el 25 de octubre de 1896 el edificio del Museo Húngaro y la Escuela Nacional de Artes Decorativas, durante los actos que conmemoraban el milenio de la conquista húngara. Su arquitecto, Odón Lechner (1845-1914), un personaje extraordinario, recordaba los objetivos que se fijó de joven en su autobiografía publicada en 1911: "Cada vez estaba más convencido de que nuestros esfuerzos tendrían éxito, sin haber tenido que basarnos en ningún estilo anterior. Puesto que ningún estilo existe desde épocas inmemoriales, ya que todos tuvieron que comenzar en algún momento, es muy probable que seamos testigos del nacimiento de una nueva tendencia, del florecimiento de un estilo húngaro." Ya desde muy joven Lechner se apartó inesperadamente de la carrera tradicional del arquitecto académico, por mucho éxito que dicha carrera le prometiera. A partir de entonces lo único que le interesó aprender de la historia fue cómo nace un estilo nuevo y cómo cambia en una cultura influyente. Citando sus propias palabras, en 1875 "se escapó a París, casi corriendo" para estudiar la arquitectura francesa, que "evoluciona y cambiaba constantemente como la propia vida". Después de su regreso a Hungría, en la década de 1880, trató en todas sus obras de apartarse de las modas alegóricas y eclécticas en arquitectura, realizando una síntesis subjetiva e imaginativa de los precursores históricos. Gracias a su enfoque "profundamente personal y libre" ganó junto con su colega Gyula Partos el concurso de proyectos para el Museo de Artes Decorativas.

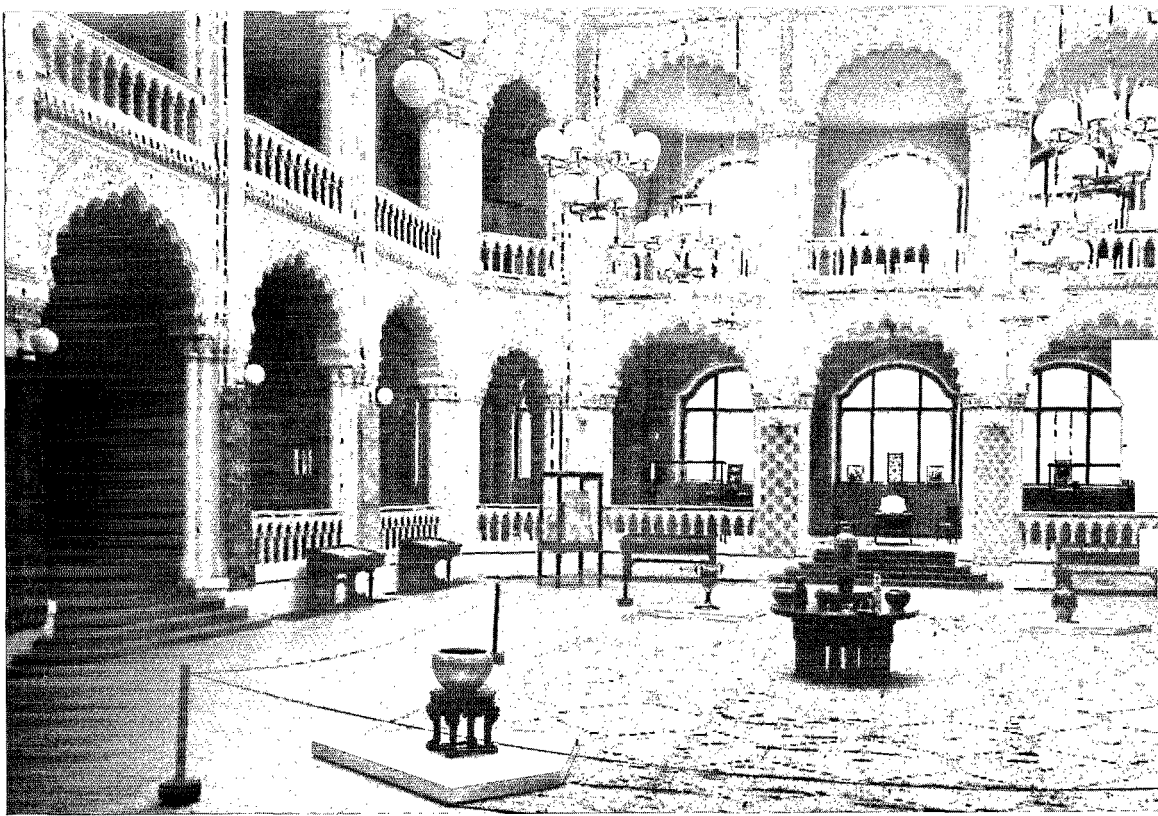
En este proyecto expuso la teoría de los orígenes orientales del pueblo húngaro de forma muy clara y poética, utilizando formas nuevas y una ornamentación recargada. Las reminiscencias de las arquitecturas morisca e india, y los elementos del arte ornamental húngaro conservados en el arte popular no se combinaron aquí tan felizmente como en obras posteriores. Más tarde, el propio Lechner estimó que ésta o, más concretamente, la entrada, era "demasiado india". Lo mismo opinaron sus contemporáneos que, burlándose, lo llamaron el "palacio cingaro". Sin embargo, éste es el edificio que hoy se considera como el primer ejemplo auténtico del art nouveau húngaro, un estilo creado por Lechner.

Los planos revelan la profunda atracción de Lechner por la tradición, así como otras características fundamentales de su personalidad: la serenidad y el

equilibrio. Encontró una solución original al problema del diseño de un edificio casi simétrico para un terreno en forma de rectángulo irregular. Las alas laterales que rodean el enorme vestíbulo central como dos brazos estirados causan una impresión general de simetría. Otro "hallazgo", ya que en Hungría es muy escasa la piedra de alta calidad, fue la elección de la cerámica (que, además, evoca imágenes orientales) como material de revestimiento. Todas las superficies se hallan cubiertas de elementos de cerámica esmaltada y sin esmaltar, finamente decorados con motivos florales. El techo también está cubierto de azulejos brillantes; las ornamentadas baldosas del caballete, los elementos de cerámica de las almenas y las decorativas chimeneas rematan el edificio elegante y artísticamente, acentuando la impresión general de romanticismo que produce.

La entrada principal, al fondo de un pórtico bordeado de columnas, se halla situada bajo la parte central de la fachada y produce un efecto francamente parecido a la succión, o a la seducción! No hay aquí sobriedad, pero sí un gran colorido: bajo un cielo raso decorado caprichosamente con motivos florales, una vistosa balaustrada amarilla contrasta con las paredes cubiertas con azulejos rojos de reflejo metálico. Todo parece simétrico, aunque sugestivo e intenso a la vez, cual un camino que condujera a la gruta oscura de un templo oriental del amor. Al trasponer la puerta principal, una imponente y al mismo tiempo etérea sucesión de espacios acoge al visitante; son vestíbulos que se abren uno tras otro sin romper la impresión de unidad fundamental. La recepción también produce una sensación de amplitud: la mirada de una persona que se situara allí abarcaría el techo recubierto de esmalte coloreado, el claro y espacioso vestíbulo central con bóveda de cristal, que descansa sobre un armazón de acero, y las galerías circulares. Tras los impulsos algo bárbaros y sensuales de la entrada, el edificio en su totalidad aparece ante el visitante con un estilo majestuoso. Esta parte es cautivadora, abierta y pura.

Paradójicamente, no hay un solo motivo o forma en todo el edificio que justifique su clasificación dentro del art nouveau de estilo francés o belga. Está profundamente influido por el historicismo y tiene un carácter marcadamente romántico. También se caracteriza por el uso de estructuras modernas y la incorporación de los principios del funcionalismo. Una particularidad fundamental es que en lugar de la herencia burguesa del clasicismo, Lechner eligió las tradiciones nacionales del arte popular como punto de partida del proceso creativo, siguiendo otra vez su tendencia romántica. Del oriente "exótico" no adoptó el "japonismo", como a menudo ocurrió con el art nouveau en otros lugares, sino el estilo sasánida, que consideró como su propia herencia (mítica). Ya en 1918, Lajos Fülep hizo un análisis sorprendente del arte de Odón Lechner: "Cuando busca lo nacional, encuentra lo internacional; cuando busca lo asiático, encuentra lo europeo; cuando busca lo individual, encuentra lo universal: y cuando busca lo antiguo, encuentra lo moderno".



1959: el art nouveau revive en el decorado morisco del Museo.

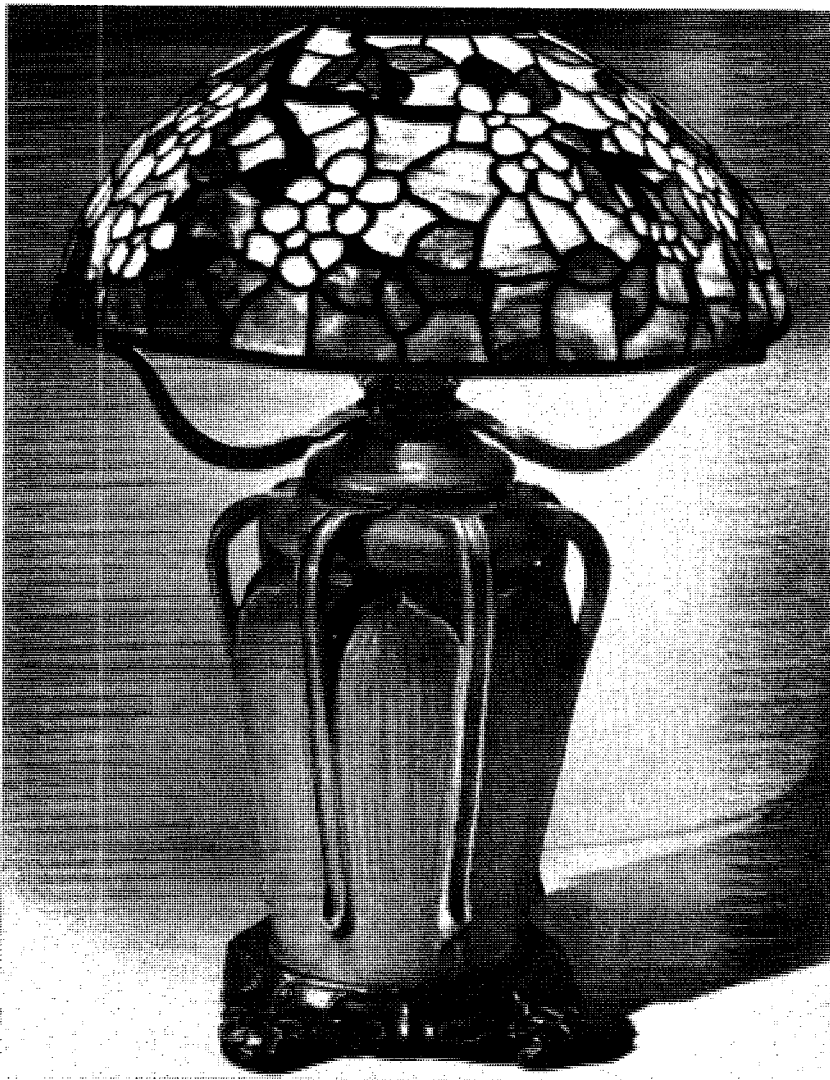
Europa antes de su "desunión"

El resurgimiento actual del art nouveau en Hungría está estrechamente relacionado con el Museo de Artes Decorativas. Fue allí donde se celebró, en 1959, la primera exposición de artes decorativas y bellas artes, integrada por más de cuatrocientos objetos, con la finalidad de iniciar y promover el tratamiento científico del material. Para que los esfuerzos tuvieran reconocimiento estético e histórico hubieron de enfrentarse a circunstancias que en algunos casos fueron desfavorables. Ya en la segunda década de este siglo, el arte húngaro evolucionó internamente, dando decididamente la espalda al art nouveau y volviéndose hacia los movimientos vanguardistas del funcionalismo y de principios del art déco. Después de la primera guerra mundial, en nuestro país (azotado y asfixiado económicamente) predominaba una actitud que no era favorable a los sueños estéticos e intelectuales del radicalismo o del liberalismo burgués.

Más tarde, la clase social que mantenía el sistema de valores de la cultura burguesa desapareció. La dictadura del proletariado, que tomó el poder en 1948 siguiendo el modelo soviético, quiso borrar todo lo que llevaba el calificativo de "tradiciones burguesas".

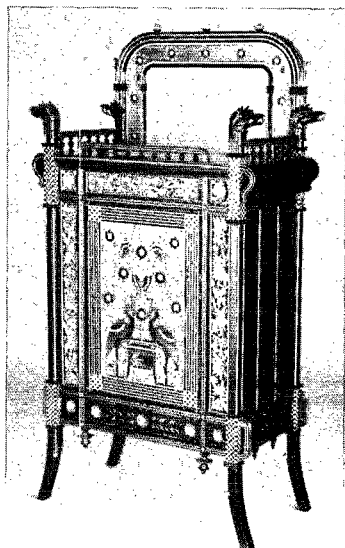
En la fase de consolidación de los años sesenta, el periodo de fines de siglo (y el art nouveau en particular) empezó a verse desde una perspectiva diferente como resultado de las nuevas investigaciones así como también de las publicaciones, exposiciones en museos y actividades científicas del Centro de Documentación de Historia del Arte y de su sucesor, el Grupo de Investigaciones de Historia del Arte de la Academia Húngara de Ciencias. Las exposiciones art nouveau de las colecciones de museos húngaros realizadas en el extranjero tuvieron repercusiones especialmente importantes aquí. De hecho, fueron los únicos foros en que tuvimos contacto con los medios internacionales en este campo y, al mismo tiempo, nos dieron oportunidad de demostrar nuestro carácter europeo.

Hasta ahora, nuestros estudios del art nouveau han tenido que limitarse al ámbito nacional, como ha ocurrido en Checoslovaquia, Polonia y Yugoslavia, aunque hemos comparado nuestros resultados con el florecimiento modernista británico, francés, alemán y, en ocasiones, con el vienés. Ha llegado el momento de que revisemos la cultura de fines de siglo y el pujante estilo art nouveau en su contexto original: una situación multinacional, la de la monarquía austrohúngara. Con la primacía de Viena, y debido a los intercambios interdependientes dentro y fuera de ese marco político multinacional, se alcanzaron logros culturales de mayor resonancia y significación que los que hasta ahora hemos podido percibir a través de exposiciones y publicaciones. Detrás de los hechos y las particularidades nacionales en los que siempre se hace hincapié, existen analogías que se extienden a toda la región a la espera de ser (re)descubiertas. Si tenemos presente esta dimensión, es probable que el creciente interés por el art nouveau, tanto entre los historiadores del arte como entre el público en general, resulte mucho más que una moda pasajera. El art nouveau refleja a una Europa anterior a su "desunión". Tal vez ya no sirva como pauta o ejemplo de una creatividad nueva, pero sigue siendo una fuente cultural rica y unificadora. ■



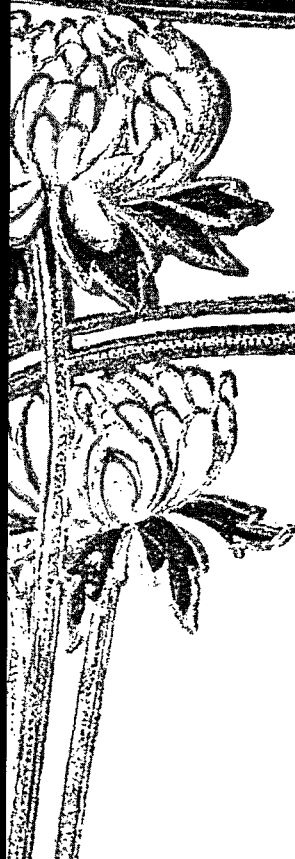
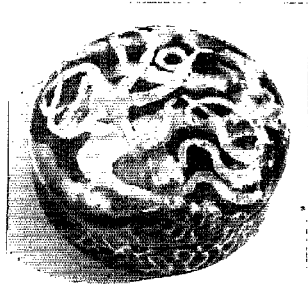
Lámpara fabricada después de 1902 en los talleres Tiffany de Boston para la Grueby Faience Company.

El High Museum of Art de Atlanta (Georgia) adquirió en 1984 estas tres piezas maravillosas, que forman parte de la colección Virginia Carroll Crawford, que a su vez es parte integrante de la colección permanente del Museo. Este último autorizó a *Museum* la reproducción de estas fotos.



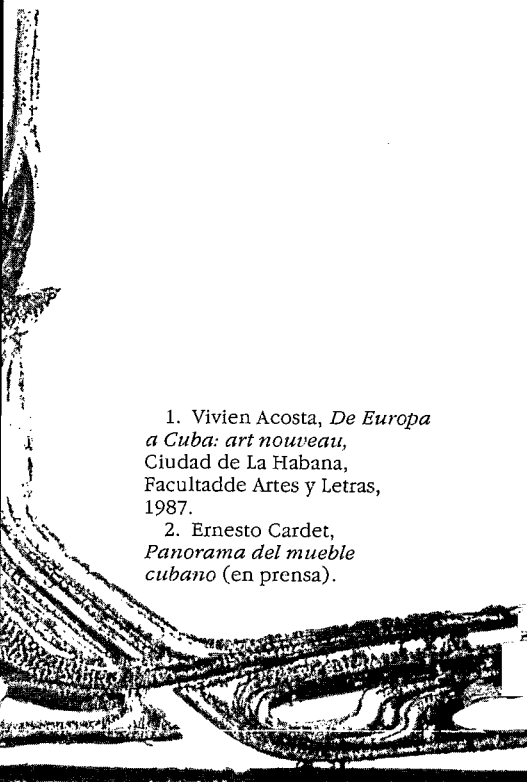
Mueble creado por los Hermanos Herter, en Nueva York, alrededor de 1880.

Cajita, obra de la Tiffany Glass and Decorating Company de Corona, estado de Nueva York, entre 1898 y 1902.



Rebeca Gutiérrez

Nació en La Habana (Cuba) en 1943. Es licenciada en historia del arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. En 1966 trabajó como técnico en el Museo Nacional de Bellas Artes. De 1967 a 1974 se desempeñó como jefe del Departamento de Artes Visuales de la Biblioteca Nacional José Martí. En 1974 comenzó a trabajar como técnico en el Museo de Artes Decorativas y desde 1980 es directora de dicho museo. Es miembro del Comité Cubano del ICOM.



1. Vivien Acosta, *De Europa a Cuba: art nouveau*, Ciudad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1987.
2. Ernesto Cardet, *Panorama del mueble cubano* (en prensa).

Ecós cubanos

El art nouveau —surgido de la mezcla de las formas artísticas de diversos pueblos, de su conceptualización y posterior exteriorización— marcó definitivamente una época de la cultura cubana tanto en los bienes muebles como inmuebles.

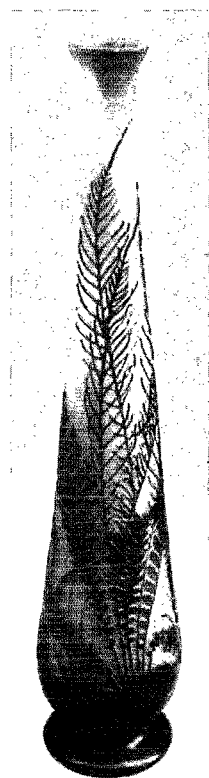
En la primera década del siglo xx tuvo lugar el auge del art nouveau en Cuba, que se reflejó, sobre todo, en las construcciones de las principales avenidas de la época, en el diseño tipográfico de las publicaciones periódicas y en los anuncios publicitarios. Si bien es cierto que el gusto por este nuevo estilo se extendió por toda la isla, hay que destacar que no hubo aportes a las características ya conocidas. En todas las manifestaciones artísticas cubanas se aplicaron la composición asimétrica, las líneas ondulantes y sinuosas, las figuras femeninas y los elementos florales y vegetales y, en ocasiones, también estuvo presente el hábito del arte oriental.

En la arquitectura, la adaptación del art nouveau se limitó a la utilización de los elementos decorativos en los exteriores, sin hacer cambios espaciales en las edificaciones. Efectivamente, es "difícil, si no imposible, encontrar una obra cubana que presente una planta o un manejo del espacio que pueda clasificarse de art nouveau: las más de las veces son verdaderas estructuras neoclásicas que se han revestido de la coquetería ornamental del momento"¹. A pesar de esto, los arquitectos cubanos no se sustrajeron a la influencia del art nouveau, que pronto se implantó en fachadas, portones, balcones y rejas. Diferentes especialistas consideran a los arquitectos cubanos Mario Rotllant y Eugenio Dedió, por el purismo de sus obras, como las figuras más importantes de ese momento.

La cerámica y las artes gráficas y decorativas

En las artes gráficas, el art nouveau se extendió profusamente, sobre todo en litografías para cajas de tabacos y cigarrillos que tenían un cierto sabor tropical, propio de los característicos habanos de producción nacional. También las publicaciones periódicas reflejaron esta nueva forma artística, en especial la estilización de elementos florales y vegetales, en sus tipografías, viñetas y anuncios comerciales. No se pueden dejar de mencionar las figuras de Conrado W. Massaguer, caricaturista cubano que desde la revista *Social* mantuvo latente el espíritu del art nouveau en el trabajo tipográfico de la publicación, al igual que en la inspiración de su obra, y Jaime Valls, que en la revista *El Fígaro* imprimió a los anuncios comerciales las líneas características del estilo.

Esta corriente, incipiente a principios de siglo, llegó a su auge en algunas manifestaciones de las artes decorativas, hacia los años veinte. Es así como "el mobiliario cubano se conjugó en los primeros años del siglo con otro que, aunque su arraigo en el momento de su introducción en el país fue relativo, aportó por su concepción y coetaneidad el primer paso de avance hacia una modernización de los interiores cubanos: el art nouveau. Conocido en su momento bajo el nombre de "art-nou" y "modernista", lo que denota su procedencia catalana, fue un estilo en el que se realizaron en Cuba importantes piezas"². Por supuesto, las importaciones no cesaron y fue en el mueble donde se conservaron gran cantidad de ejemplos, sobre todo en la variedad de los conocidos como muebles de Viena:



Vaso decorativo de Émile Gallé, Francia. Colección Museo de Artes Decorativas.



Litografías para cajas de tabaco de la fábrica "La Flor de Astor".



Cofre con la rúbrica J. B., Francia. Colección Museo de Artes Decorativas.

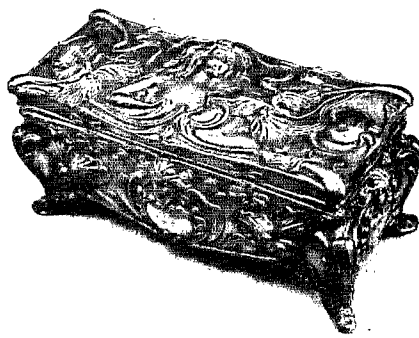


Figura decorativa de la Manufacturera Royal Dux Bohemia, de Checoslovaquia. Colección Museo de Artes Decorativas

sillones Thonet, sillas de diferentes modelos, bastoneras, mesas de hierro y otros.

La historia de la cerámica en nuestro país se había limitado a algunos hornos alfareros. En las primeras décadas del siglo se inició el desarrollo de la cerámica artística que culminó años más tarde. Por este motivo, la mayor cantidad de piezas de porcelana y grés procedían fundamentalmente de diferentes manufacturas europeas: Sèvres, Royal Dux Bohemia, Viena, diferentes talleres españoles y de otros lugares. En las colecciones del Museo de Artes Decorativas de la Habana existe un solo ejemplo de cerámica cubana decorada con motivos art nouveau, que no aporta nada nuevo al estilo. Se trata de un florero de forma clásica con figuras de orquídeas cubanas estilizadas, con hojas onduladas y sinuosas.

Muchas otras de las manifestaciones de las artes decorativas cubanas reflejaron la asimilación del art nouveau, como los vitrales o vidrieras emplomados, los abanicos y los elementos del vestuario en los que siempre estaban presentes los gustos y patrones europeos. Como hemos visto, el art nouveau llegó a Cuba y alcanzó todos los niveles sociales. Fue un estilo que penetró profundamente en el gusto de nuestro pueblo, lo que explica la existencia hoy en día de una gran cantidad de objetos.



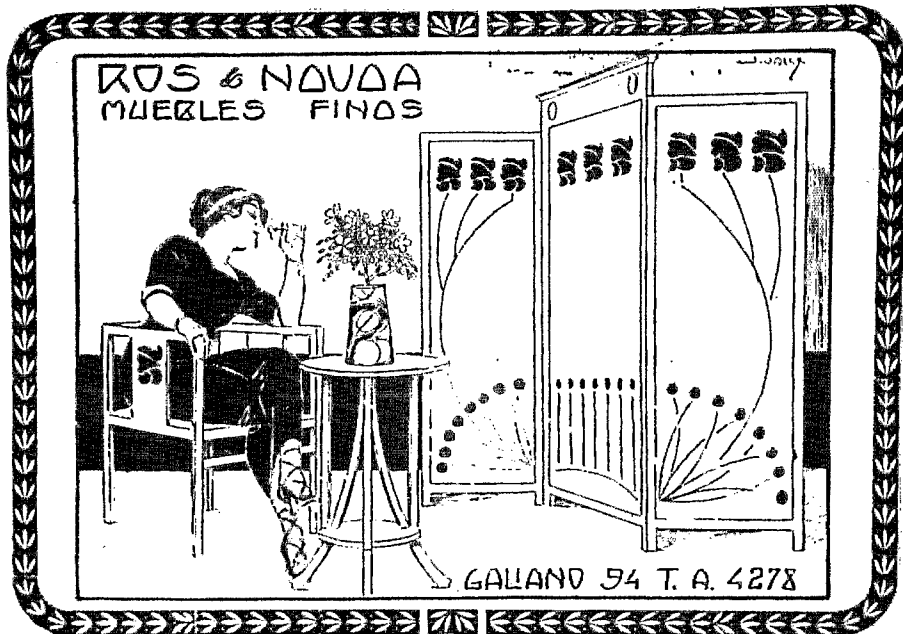
Vaso de cerámica cubana de Jaime Xart y Castor González Darna (1930). Colección Museo de Artes Decorativas.

En el museo: piezas de lujo y piezas populares

En 1964, a raíz de la inauguración del Museo de Artes Decorativas, se hizo la primera exposición de colecciones art nouveau. Años más tarde, en 1978, se organizó otra que ocupó todas las salas de exposiciones temporales del Museo y que incluyó piezas de coleccionistas privados. A partir de esta fecha se ha trabajado en la adquisición e incremento de esta colección.

La colección art nouveau del Museo de Artes Decorativas es reflejo de la influencia foránea que hemos mencionado en este artículo. La colección de porcelana europea reúne exponentes de muchas manufacturas, lo que permite estudiar las diferentes corrientes del estilo a saber: art nouveau, *modern style*, *jugendstil* y *sezessionstil*. Piezas excepcionales, como un macetero de la Manufactura de Zsolnay-Pécs son una muestra de la variedad del acopio llevado a cabo. En la colección de cristales se destacan los trabajos de la Escuela de Nancy, con Émile Gallé a la cabeza, y las piezas de Louis C. Tiffany que constituyen la muestra de este estilo en los Estados Unidos de América.

Los ejemplos en nuestras colecciones son bastante numerosos. La sección de orfebrería en plata con objetos de talleres norteamericanos, entre ellos los de Tiffany and Co., muestran una



Anuncio de Jaime Valls para la mueblería Ros y Novoa. *Bobemia*, 28 de diciembre de 1913.

Bibliografía

ACOSTA, Vivien. *De Europa a Cuba: art nouveau*. Ciudad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1987.
 ARROYO, Anita. *Las artes industriales en Cuba - Su historia y evolución desde las culturas precolombinas hasta nuestros días*. La Habana Cultural, 1943.
 CARDET, Ernesto. *Panorama del mueble cubano*. (En prensa.)
El Figaro - Revista Universal, La Habana, 1905-1915, *passim*.
 MERINO, Luz. *La vanguardia plástica en Cuba*. Ciudad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1987.
 RIGOL, Jorge. *Apuntes sobre el grabado y la pintura en Cuba*. La Habana, Dirección Nacional de Cultura, 1972.
 WEISS, Joaquín. *Medio siglo de arquitectura cubana*. La Habana, Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Habana.

diversidad de diseño en los juegos de té, juegos de cubiertos y vasos decorativos; la sección de lámparas tiene piezas de Gallé, Richard y Tiffany; en la sección de joyería hay curiosidades tales como prendedores, botones y alfileres de corbata; la sección de postales posee una amplia colección de postales del continente europeo y americano; la sección de abanicos recoge desde las piezas de lujo hasta las más populares realizadas en papel; también hay relojes franceses, americanos y suizos.

Este trabajo de recolección se realiza en todo el país, y de esta manera se atesoran en los respectivos museos valiosas piezas que pasan a formar parte del patrimonio cultural de Cuba. ■

Todas las fotografías son cortesía de la autora.



Vaso decorativo de Louis C. Tiffany, Estados Unidos. Colección Museo de Artes Decorativas.

En el Museo de Arquitectura Finlandesa



N. E. Wickbert/Museo de Arquitectura Finlandesa

La Estación Central de Helsinki, construida en 1904 según los planos de Eliel Saarinen: moderna en los años cuarenta y moderna hoy en día.

Sirkka Valanto

Jefe del Departamento de Archivos del Museo de Arquitectura Finlandesa.

Al estudiar la historia del Museo de Arquitectura Finlandesa se descubre que la arquitectura art nouveau ocupó, desde un principio, un papel importante en sus actividades. La primera exposición del Museo, que se celebró en Helsinki en 1955 (en realidad, antes de su fundación oficial), estuvo dedicada a la arquitectura de Eliel Saarinen. Y, actualmente, la segunda exposición sobre Eliel Saarinen inaugurada en la misma ciudad en 1984, acaba de terminar un vasto periplo internacional que la condujo por Europa y América. Entre estos dos acontecimientos se organizaron varias exposiciones importantes y se editaron numerosas publicaciones dedicadas a la obra de otros dos grandes arquitectos del periodo art nouveau, Lars Sonck y Armas Lindgren.

Es evidente, pues, que el Museo de Arquitectura Finlandesa ha trabajado activamente para dar a conocer la arquitectura art nouveau.

En este artículo emplearemos tanto la expresión "art nouveau" como la de "romanticismo nacional", sin interrogarnos sobre las diferencias entre ambas tendencias, ya que en Finlandia se confunden a tal punto que en un mismo edificio pueden observarse elementos de ambas. Hay quienes consideran que el romanticismo nacional finlandés es una variante del art nouveau; si se habla con rigor sin embargo, no se deben confundir las dos expresiones.

El Museo Shúsev de Moscú es el museo de arquitectura más antiguo del mundo; el nuestro es el segundo. La idea de crear en Finlandia un museo de



esta índole se encaró repetidamente desde principios de siglo. El primer paso concreto fue la fundación, en 1949, del Archivo Gráfico por parte de la Asociación de Arquitectos de Finlandia, con objeto de reunir material fotográfico, en particular, sobre arquitectura moderna. Pero entonces no se tenían ambiciones museográficas y tampoco se pensaba en formar una colección de dibujos. Tan sólo se trataba de salvar de la destrucción el material dejado por algunos precursores de talento. El proyecto de la creación de un verdadero museo sólo surgiría en 1954, culminando dos años más tarde, al instituirse oficialmente el centro que hoy conocemos. El Archivo Gráfico constituyó el "capital" inicial de la nueva institución y empezó a funcionar con las 8.066 fotografías del archivo y la colección de dibujos de Eliel Saarinen, que su viuda cedió en 1951 al futuro museo.

Nuestro Museo tiene por objeto promover el interés por la arquitectura, para que se la conozca y se la comprenda mejor. Para ello, cuenta con un archivo, colecciones de dibujos, fotografías y documentos, una biblioteca y un departamento de investigaciones; además, organiza exposiciones de arquitectura, tiene un departamento editorial y un servicio de información. Las exposiciones y las publicaciones constituyen la parte más visible de sus actividades, basadas en sus archivos y colecciones.

Todos los arquitectos finlandeses importantes figuran en el Museo

La arquitectura art nouveau está magníficamente representada en los archivos, pero no tiene una jerarquía especial; constituye simplemente una parte importante de una colección más amplia. Los archivos fotográficos incluyen unas setenta mil fotografías en blanco y negro de edificios antiguos y modernos, además de numerosas diapositivas. Una sección de los archivos está dedicada a los concursos de arquitectura y abarca los materiales y documentos presentados, fotografías de los

proyectos y las deliberaciones de los jurados. Se dispone también de copias de los planos de las principales ciudades de Finlandia, procedentes de diversos archivos. La colección de objetos incluye, por ejemplo, muebles diseñados por arquitectos tales como Eliel Saarinen y las herramientas que este último empleaba. En la biblioteca pueden consultarse cartas y notas de muchos arquitectos.

La colección de dibujos refleja fielmente toda la historia de la arquitectura finesa, con predominio del siglo xx. Incluye dibujos de casi todos los arquitectos importantes de Finlandia, desde los hechos en 1820 por Carl Ludwig Engel hasta la colección de Viljo Revell —prácticamente toda su obra—, donación de su propio taller.

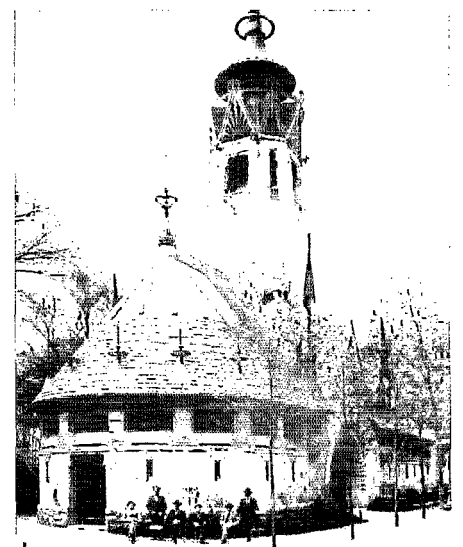
A lo largo del siglo ha ido aumentando la colección de dibujos debido, sobre todo, a las donaciones y todas ellas, tanto las testamentarias como las procedentes de otras grandes colecciones, son del siglo xx. Aunque los dibujos de Alvar Aalto se conservan en la fundación especial que lleva su nombre, los dibujos de los restantes arquitectos de cierto relieve, hoy inactivos, se encuentran en el Museo.

Una pequeña parte de la colección data del siglo xix; los materiales más numerosos versan sobre la época que comienza en 1890. Hay que entender la importancia de la colección en función de la historia de la arquitectura finlandesa, relativamente reciente. No existen prácticamente dibujos arquitectónicos anteriores a 1800, época en la que el país no contaba con arquitectos formados. A principios del siglo xix había muy pocos arquitectos y la mayoría de ellos figuraba en el Consejo Superior de Obras Públicas de Helsinki. A finales de siglo aumentó el número de profesionales, debido a la posibilidad de estudiar arquitectura en Finlandia, dado que con anterioridad a esa fecha tenían que realizar sus estudios en otros países, siendo extranjeros los de más renombre.

Como ya se ha dicho, los documentos sobre los principales arquitectos son muy numerosos a partir de principios del siglo xx. En los proyectos del taller de Gesellius-Lindgren-Saarinen puede

En Helsinki, los diseñadores art nouveau se divirtieron jugando con los números.

¿Una iglesia rural? Podría ser pero no lo es. Se trata del Pabellón de Finlandia en la Exposición Universal de París de 1900, obra del trío formado por Herman Gesellius, Armas Lindgren y Eliel Saarinen.



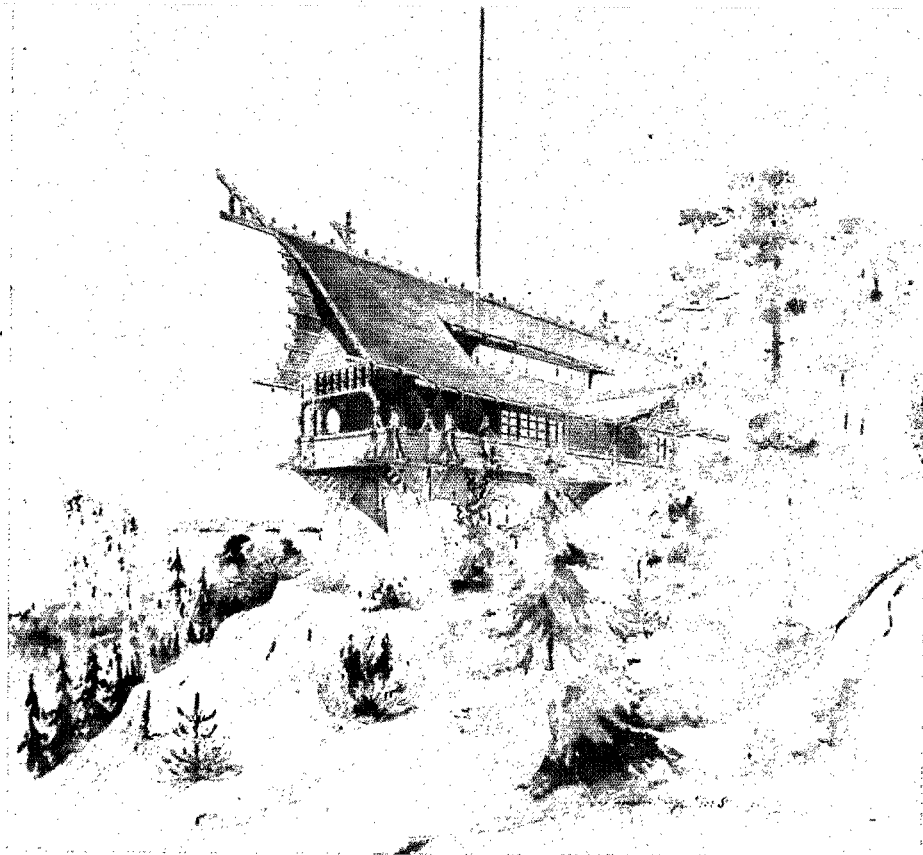
verse el paso del historicismo al romanticismo nacional. Después de la desaparición de ese taller, es posible seguir la carrera de sus integrantes por separado por disponerse de un número importante de dibujos de Eliel Saarinen y Armas Lindgren; más de quinientos del primero y más de un millar del segundo. También existen numerosas obras de Lars Sonck, otro prominente arquitecto que trabajó durante más de cincuenta años; los documentos cubren la mayoría de sus obras del romanticismo nacional y toda su producción de la última época, hasta la década de los cuarenta.

El concurso organizado para la construcción de la estación ferroviaria de Helsinki significó un momento crucial de la arquitectura finlandesa. Puede pensarse que el propio certamen y el acalorado debate público en torno a los principios de la arquitectura art nouveau marcaron el fin del romanticismo nacional. De los arquitectos que participaron en dichos certámenes, el Museo sólo posee obras de Frosterus y Strengell, interesantes en sí pero que no fueron premiadas. También pueden verse varios dibujos de Eliel Saarinen pertenecientes a las últimas etapas del largo proceso del diseño de la estación. En los archivos quedó plasmada toda la carrera arquitectónica de Sigurd Frosterus. Mientras que Saarinen y Sonck aparecen como los máximos representantes del romanticismo nacional, en la arquitectura de Selim A. Lindqvist es visible la influencia del racionalismo y del art nouveau vienés. Este arquitecto está muy representado en la colección.

Un interés que perdura

En Finlandia el interés por el art nouveau es constante, lo que puede contrastar con la situación reinante en otros países. En mi condición de historiador del arte, considero que la importancia nacional de la arquitectura art nouveau y romántica del país es indiscutible. Se trata de una arquitectura objeto de admiración, aunque el conocimiento que de ella se tiene y la manera de entender su contenido y significado hayan podido modificarse con el tiempo. No cabe duda de que el edificio de Hvitträsk, creado y habitado por Gesellius, Lindgren y Saarinen, tiene la categoría de monumento nacional, como la tienen la catedral de Tampere y la estación ferroviaria de Helsinki. Los barrios de estilo art nouveau y romántico son las zonas residenciales más consideradas de Helsinki.

Museo de Arquitectura Finlandesa



Los edificios de ese estilo son objeto de cuidadosas restauraciones, como sucede con el Hotel Estatal de Imatra, obra de Usko Nyström. En alguna época pudieron demolerse edificios modernistas, aunque hoy sería muy difícil que hubiera que librar batalla para conservarlos. Puede ocurrir, en cambio, que se hagan renovaciones y modificaciones erróneas, opuestas a los valores art nouveau o de los otros estilos importantes.

El arraigo de la arquitectura art nouveau en Finlandia tiene diversas explicaciones. El comienzo del romanticismo nacional ha sido atribuido tradicionalmente a la situación política imperante en el país a fines del siglo XIX y a la lucha por la identidad nacional. El fenómeno estuvo indudablemente influido por las amenazas que pesaban sobre nuestra existencia nacional, por lo que la arquitectura serviría de arma política, como sucedió con otras artes, para afirmar el carácter finlandés bajo la dominación rusa. El pabellón finlandés en la Feria Mundial de París de 1900, obra de Gesellius, Lindgren y Saarinen, es uno de los ejemplos más hermosos de la arquitectura romántica nacional. Por primera vez Finlandia daría a conocer, a través de una exposición, un edificio propio que no tenía nada que ver con Rusia.

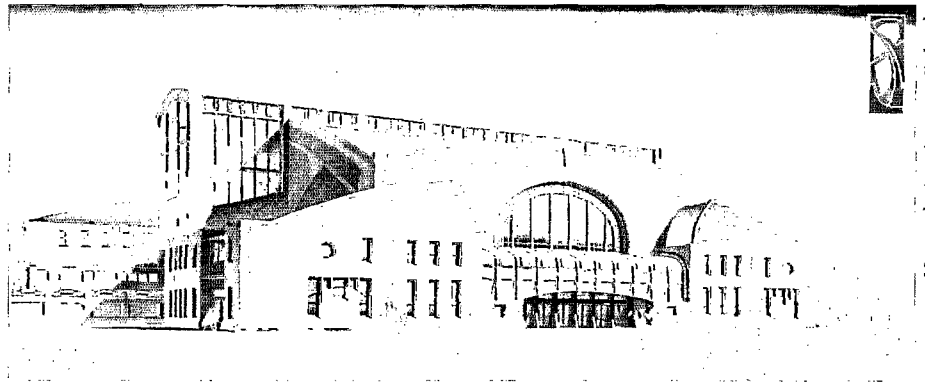
Simultáneamente se produjo el florecimiento de las bellas artes, la música, la literatura y las artes industriales. Debido a la popularidad del art nouveau y el romanticismo nacional, se

construirían con ese estilo barrios enteros de muchas ciudades. Ese fue el modo de expresión de arquitectos y constructores. Las características del estilo romántico nacional (los volúmenes imponentes, la utilización de la piedra y el granito, las figuras mitológicas) fueron perdiendo vigencia a partir del certamen de la estación ferroviaria de Helsinki de 1904, cuando aún persistía la influencia internacional del art nouveau.

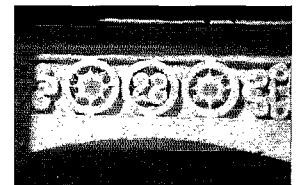
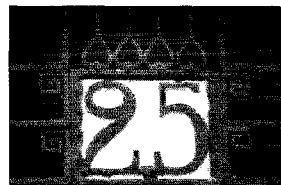
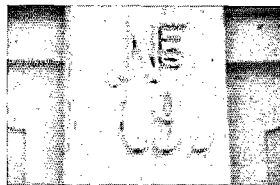
Durante mucho tiempo sólo se citaron los orígenes nacionales del estilo romántico nacional, aunque se reconocía la existencia de otras influencias arquitectónicas de comienzos de siglo, como las que provenían de los Estados Unidos de América. Durante algún tiempo, esas influencias quedaron olvidadas, hasta que en la década del cincuenta una nueva generación de historiadores del arte empezó a estudiar esa arquitectura desde una nueva perspectiva y las investigaciones tomaron una orientación nueva. En las décadas del cincuenta y sesenta se efectuaron estudios universitarios sobre Lark Sonck, Selim A. Lindqvist, Sigurd Frosterus y Eliel Saarinen, lo que permitió redescubrir los lazos internacionales del art nouveau, causando una honda impresión.

Aparte del ámbito universitario, la década del cincuenta fue también un periodo importante para el reconocimiento del art nouveau. Los dibujos de Eliel Saarinen fueron donados a Finlandia y se los exhibió en Helsinki y

Perspectiva de Lars Sonck para la Villa Hällberg, en la isla Åland (1897).



Proyecto de Geselius, Lindgren y Saarinen para su propia casa de campo, a la vez residencia y lugar de trabajo, en Hvitträsk (pantano blanco) en las cercanías de Helsinki.



Moscú. Se fundó nuestro Museo, al que se destinaron las grandes colecciones de Lars Sonck, Sigurd Frosterus y Armas Lindgren. En 1972, la gran exposición *Finlandia 1900*, organizada por el Museo de Arquitectura Finlandesa, la Academia de Artes de Finlandia y la Sociedad Finesa de Artesanía y Diseño, permitió que un público muy amplio comprendiera la importancia de los movimientos romántico y modernista en las artes, la arquitectura y las artes aplicadas en Finlandia. Dentro de la misma línea, cabe recordar que en esa época el edificio de Hvitträsk salió del olvido para convertirse en museo. Después de que Eliel Saarinen emigrara a Estados Unidos, en 1922, el edificio se utilizó esporádicamente; después de su muerte pasó a manos de otros propietarios.

La persistente popularidad del estilo art nouveau y romántico nacional en Finlandia se puede explicar porque fue el primer estilo genuinamente finlandés. Ritva Wäre hizo un estudio sobre las vicisitudes que llevarían a finales de siglo a formular un estilo finlandés singular. Con excepción de los estilos populares, los utilizados en arquitectura hasta esa época eran sólo el reflejo de tendencias internacionales. Tales son los casos del historicismo ecléc-

tico, la restauración y el imperio, estilos de importación en su totalidad.

Aunque el mensaje político original haya perdido su significado, hoy en día es evidente que la arquitectura romántica nacional tiene algo que nos toca muy hondamente, algo que tiene su propio peso y su importancia en la Finlandia actual. Puede que la tradición que arranca de los muros de piedra de las iglesias medievales y de los troncos de las cabañas trascienda ese estilo y, más allá de toda influencia internacional, haga nacer en nosotros un sentimiento de familiaridad, lo que explicaría el hecho de que sus expresiones son mucho más aceptadas que, por ejemplo, las del funcionalismo.

Perspectivas

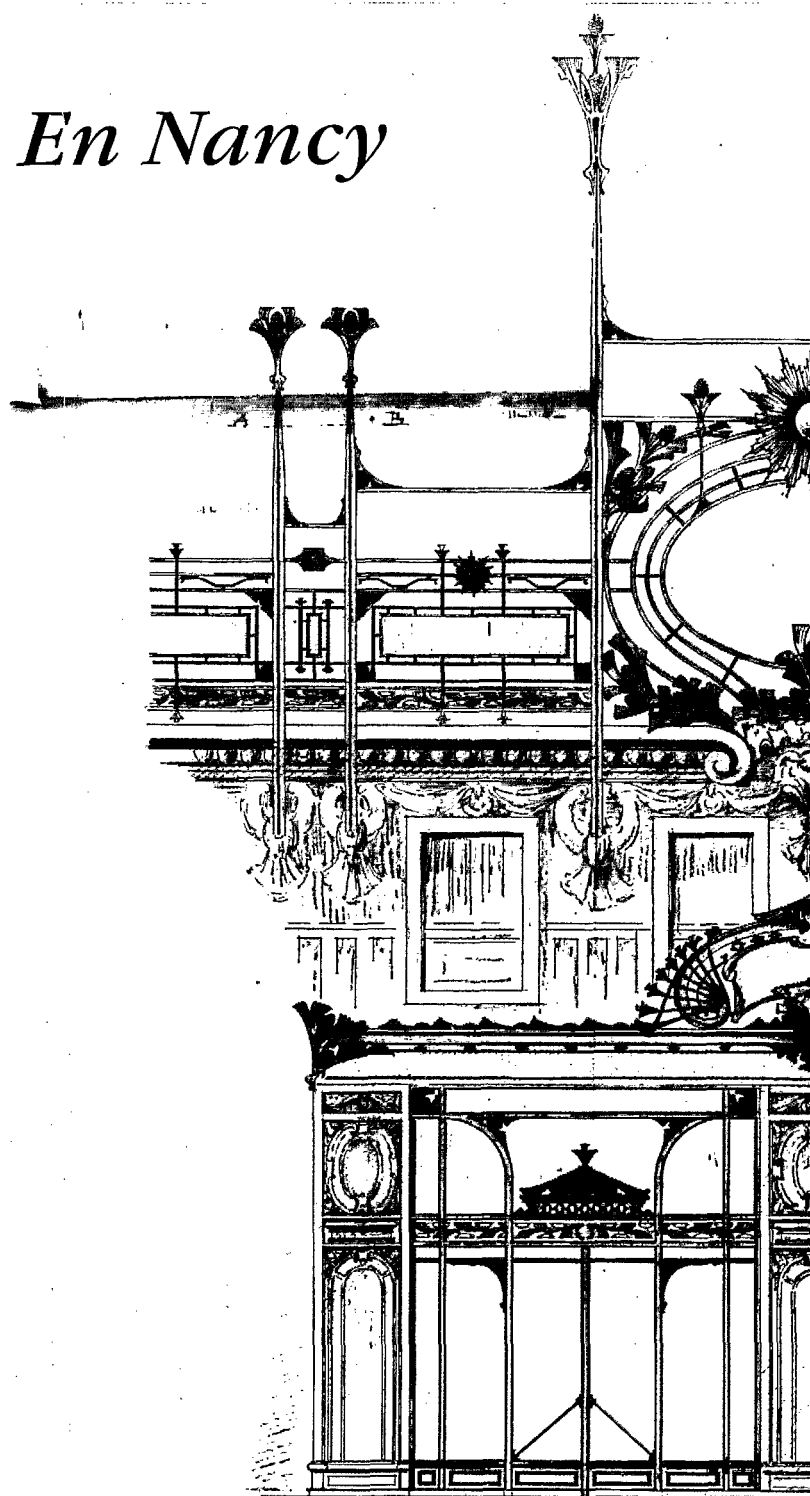
La arquitectura art nouveau está muy arraigada en Finlandia y no parece probable que su valoración cambie en el futuro. Nadie pondrá en tela de juicio la importancia de la estación ferroviaria de Helsinki o de la catedral de Tampere. Puede ocurrir, sí, que se profundice más en el conocimiento que tenemos de esa arquitectura y que se den a conocer los nuevos resultados de la

investigación. El Museo de Arquitectura Finlandesa no tiene planes especiales en la materia. Acaban de celebrarse las importantes exposiciones dedicadas a Eliel Saarinen, Lars Sonck y Armas Lindgren. Pronto se publicará una obra exhaustiva dedicada a la arquitectura de Eliel Saarinen en Finlandia, resultado de un vasto proyecto de investigación.

Es probable que el Museo ya posea todos los documentos correspondientes al art nouveau que puedan hallarse en Finlandia y que no pertenezcan a otros archivos. Naturalmente, no se puede descartar la posibilidad de algún descubrimiento inesperado, pero debemos ocuparnos de lo que tenemos. Son muchos los documentos que deberían ser objeto de una catalogación más cuidadosa. Esa tarea quedará para el futuro; por ahora son otros los fenómenos arquitectónicos que requieren nuestra atención.

Debemos ampliar nuestros conocimientos sobre el art nouveau. Hasta el momento, las investigaciones se han concentrado en las "grandes estrellas" y ahora habremos de explorar otras expresiones más modestas e, incluso, anónimas, que florecieron en todo el país por iniciativa de arquitectos y constructores. ■

En Nancy



Todas las fotos son del Inventaire de Lorraine/SPADEM

Épinal. Les Magasins Réunis. Detalle de la fachada lateral; proyecto no ejecutado. Colección privada.

Vincent Bradel

Vincent Bradel, arquitecto de formación, trabaja como investigador en el Laboratorio de Historia de la Arquitectura Contemporánea. Egresado en 1981, empezó su carrera en el Instituto Francés de Arquitectura. De 1983 a 1986 participó en la preparación de la exposición *Un canal, mil canales*, organizada por la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites y el Ministerio del Equipamiento francés. En 1987, los Archivos Modernos de la Arquitectura de Lorena le encargaron la organización de una exposición sobre la obra del arquitecto Joseph Hornecker, nacido en Nancy. En la actualidad prepara una tesis sobre el proceso de urbanización de Nancy desde mediados del siglo XIX.

1. (N. de la R.) Más que de un catálogo, se trata de una verdadera guía destinada a los visitantes, lo cual constituye una interesante innovación en materia de documentación sobre una exposición.

nace un archivo

Desde que fuera inaugurada en 1976, la exposición *Nancy: la arquitectura del novecientos; los arquitectos y sus contratantes*, organizada por el Inventario de Lorena en colaboración con la Escuela de Arquitectura y la Escuela de Bellas Artes de Nancy, ha viajado por todo el mundo, promoviendo el reconocimiento internacional de un patrimonio desconocido durante muchos años, incluso por los habitantes de esa ciudad. Hoy en día parece natural asociar la obra de arquitectos como Émile André (1871-1933) y Lucien Weissenburger (1860-1929), por ejemplo, con la de Gallé, Prouvé, Daum, Majorelle, Vallin o Gruber. No obstante, el Museo de la Escuela de Nancy no ha abierto aún sus puertas a la arquitectura debido, sin lugar a dudas, a la falta de espacio. Pero esta omisión también tiene fundamentos históricos; por ejemplo, el papel secundario desempeñado por los arquitectos de dicha ciudad en la génesis de la Escuela de Nancy y, sobre todo, el retraso de la historia de la arquitectura si se la compara con la historia del arte. La creación, dentro de cierto tiempo, de unos archivos debería permitir que se aprecie en su justo valor la producción art nouveau de los arquitectos de Nancy.

Génesis de un patrimonio y de sus archivos

Al hojear la guía *Nancy: architecture 1900*¹ se descubre que casi ninguna de las realizaciones presentadas es anterior a esa fecha, como si hasta entonces los arquitectos de la ciudad hubieran permanecido insensibles a la influencia de Émile Gallé (1846-1904). Esta hipótesis parece confirmada por la

elección de Louis Majorelle (1859-1926), quien prefirió recurrir a un joven arquitecto parisino para que construyera su residencia de Nancy. Como un ejemplo, la Villa Jika, obra de Henri Sauvage (1873-1932), abrió los ojos de los habitantes de la ciudad de tal modo que durante el primer decenio del siglo florecieron en Nancy, tardíamente, villas, residencias particulares y edificios residenciales y comerciales que, de una u otra forma, se inscribieron en la corriente art nouveau.

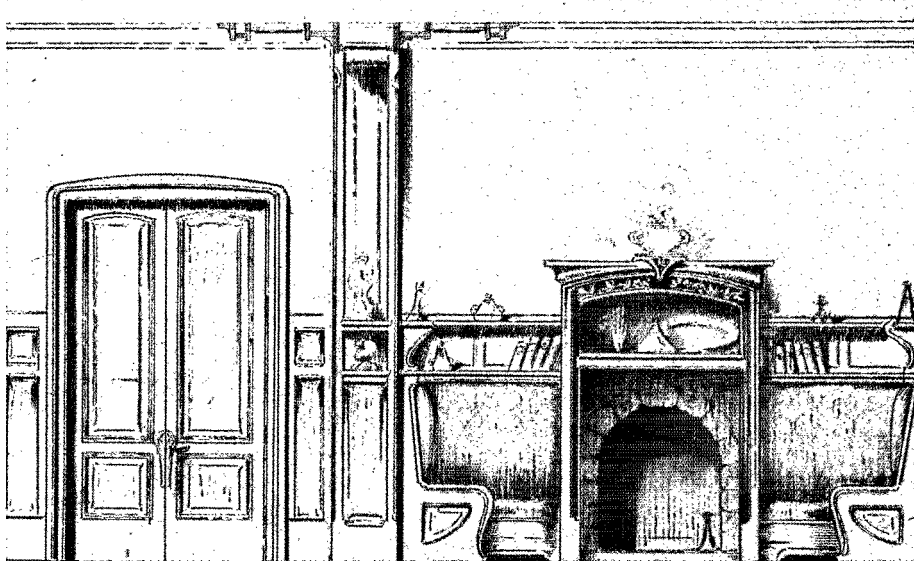
Dicho esto, debemos recordar que la mayoría de los contratantes de esas obras no disponía de los medios financieros de sus homólogos de Bruselas o París. Así, la composición de las fachadas más características disimulaba, con frecuencia, interiores completamente tradicionales, a la vez que se decoraban con mobiliarios contemporáneos habitaciones de otras etapas. Esta práctica no significaba la existencia de "obras totales", tan características del art nouveau en otras ciudades. En este caso la arquitectura parece haber constituido el soporte de una obra colectiva donde cada participante conservaba su propia autonomía y no un lugar privilegiado en el que se plasmaban todas las artes decorativas. Por ello, algunos críticos vieron en esas obras un modo de expresión menor de la Escuela de Nancy.

Tal vez esa interpretación no sea ajena al reconocimiento tardío de este patrimonio. Pero, ¿qué decir de la amnesia y la ceguera que reinaron hasta comienzos de los años setenta? La apertura del Museo de la Escuela de Nancy en 1963, por ejemplo, no tuvo ningún efecto positivo sobre la ola de demoliciones "inaugurada" en 1968 con la destrucción de la bellísima Casa Paul Luc, concebida y realizada entre 1902 y 1906 por Henri Gutton (1851-1933) y Joseph Hornecker (1873-1942). En 1974 se salvaron *in extremis* varios edificios importantes de la época, que fueron inscritos en el Inventario Adicional de los Monumentos Históricos franceses. No obstante, la salvación provino del éxito alcanzado dos años después por la exposición *Nancy: la arquitectura del novecientos*. Una primera campaña de rehabilitación sucedió entonces a la ola de demoliciones. Era preciso preservar la segunda memoria de ese nuevo patrimonio, la memoria escrita que suponen los proyectos de los edificios. Se han encontrado varios fondos de archivos, pero todavía es preciso crear una institución que los pueda recibir y conservar. Al igual que en otras ciudades de Francia, en Nancy la historia de la arquitectura contempo-

ránea y sus representantes está todavía en sus primeros balbucesos. Fue preciso esperar diez años antes de que se demostrara su necesidad. En efecto, fue a raíz de los serios problemas planteados por la cesión de los archivos de Jean Prouvé (1901-1984), uno de los representantes más conocidos de la Escuela de Nancy, que se crearon, en febrero de 1987, los Archivos Modernos de la Arquitectura de Lorena, por iniciativa de la Escuela de Arquitectura de Nancy, y el Inventario de Lorena, con el apoyo de la municipalidad de Nancy y la colaboración de los archivos municipales y departamentales. El azar quiso que en ese preciso momento se encontraran, en las profundidades de un sótano, los archivos de uno de los arquitectos cuya obra se presentaba en la exposición *Nancy: la arquitectura del novecientos*.

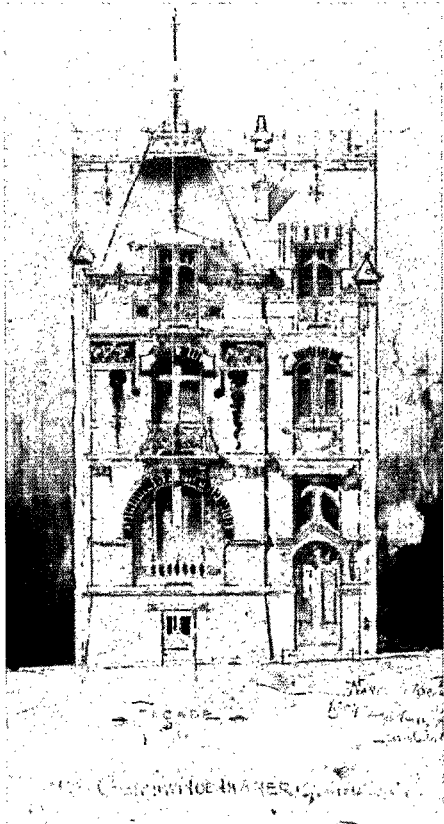
Una primera muestra: el fondo Hornecker

La historia de Joseph Hornecker es, ante todo, la de un éxito social y profesional extraordinario. Hijo de un modesto empresario, llegó a Nancy en



1901 y desde 1907 ocupó el centro de la actualidad. No sólo ganó el concurso para la reconstrucción del Gran Teatro de la célebre plaza Stanislas, sino que Joseph Hornecker también fue nombrado ese año arquitecto titular del banco más importante de la región; además, uno de los más ilustres industriales de Lorena le encargó la construcción de todo un núcleo urbano. Ese éxito sin par se debe, por una parte, al dominio real de la técnica que había estudiado brillantemente en la Escuela

Nancy. Casa Paul Luc (1902-1906, destruida en 1968). Proyecto de decoración interior del vestíbulo. Diseño atribuido a los talleres Majorelle. Colección privada.



Nancy. Casa Geschwindenhamer (1903-1904). Proyecto de la fachada. Colección privada.

Detalle del ventanal de la planta baja.

Detalle de la puerta de entrada.

Nacional de Bellas Artes y, por otra, a un encuentro decisivo.

Ingeniero diplomado del Instituto Politécnico, arquitecto en sus ratos libres, consejero municipal, miembro de la Sociedad Industrial del Este y del Colegio de Arquitectos del Este, Henri Gutton presentó a su futuro sucesor a la sociedad de Nancy y lo inició en el art nouveau, que él mismo acababa de descubrir. Se trató, pues, de un aprendizaje obligatorio y forzado, pero cuyos resultados no están desprovistos de interés como, por ejemplo, en la Casa Geschwindenhamer. Si bien el eclecticismo del art nouveau todavía está presente en 1908 en el proyecto de la fachada de las tiendas Magasins Réunis de Epinal, Joseph Hornecker será uno de los primeros arquitectos de Nancy que lo abandonará en favor de un neoclasicismo moderado al que será fiel hasta el final de su carrera, en 1930. Por ello su obra, aunque no es la más representativa de la influencia de la Escuela de Nancy, refleja las grandes corrientes de la época. Mientras que el *pastiche* del Gran Teatro de Nancy designa a su autor como un representante del academicismo, la estructura de hormigón armado que se observa en las fotografías de las obras lo convierte

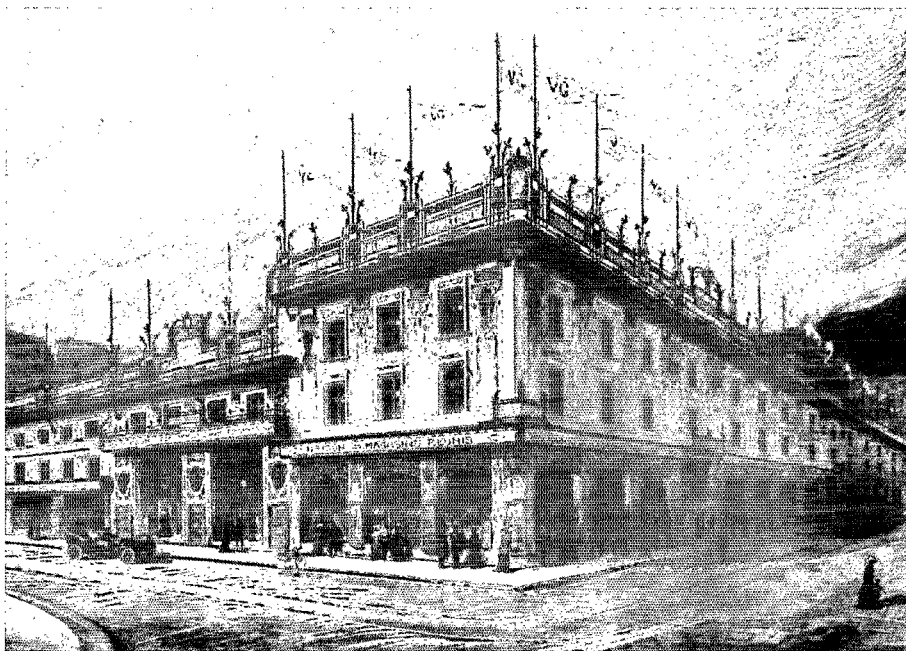
en un precursor local en la materia. En ésta, y en otras obras, Joseph Hornecker demuestra su fidelidad al pragmatismo doctrinal preconizado por Julien Guadet, su profesor de teoría en la Escuela de Bellas Artes.

Los Archivos Modernos de la Arquitectura de Lorena

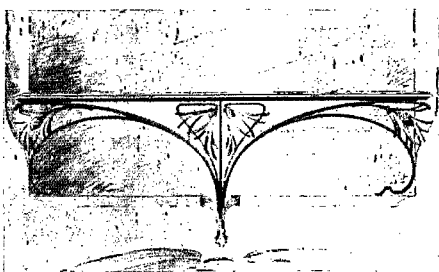
Como lo subraya el comunicado de prensa difundido con motivo de la creación de los Archivos Modernos de la Arquitectura de Lorena, la salvaguardia y la valorización de los archivos de los arquitectos cuya obra se presenta en la exposición *Nancy: la arquitectura del novecientos* son una labor prioritaria. No obstante, la profundización del conocimiento del patrimonio y de la historia de la arquitectura contemporánea condujo a los fundadores de los Archivos Modernos a abrir el campo de acción de su asociación a todos los arquitectos que trabajaron en Lorena en los siglos XIX y XX. No se trata, por otra parte, de una tentativa aislada, sino que este programa se inscribe en el marco de la cooperación entre los Archivos de Francia, la Dirección de Arquitectura y el Instituto Francés de Arquitectura, y que en 1988 se concretó en la creación



Épinal. Les Magasins Réunis (1908-1909, destruido en 1945). Perspectiva general; proyecto ejecutado parcialmente. Museo de Orsay.



Nancy. Casa Paul Luc. Proyecto de barra de apoyo. Plano original sin fecha ni firma, atribuido a Edgar Brandt. Colección privada.



de un Centro de Archivos de Arquitectura del siglo xx. Huelga decir que las ambiciones (y los recursos) son dispares. En el caso que nos ocupa, la actividad de la Asociación se basa en el carácter complementario de las competencias de cada una de las instituciones que la componen. En otros términos, esto significa que las actividades programadas se efectúan gracias a la colaboración entre los investigadores de la Escuela de Arquitectura (en particular el Laboratorio de Historia de la Arquitectura Contemporánea), los servicios fotográficos y documentales del Inventario y las colecciones de archivos locales.

Encontrar, preservar y valorizar, tales son los objetivos que se ha propuesto la Asociación. Si bien es aún demasiado temprano para referirse al destino de los fondos encontrados, ilustren ellos o no el periodo art nouveau, no lo es para destacar la valoración de los fondos ya aportados, como el fondo Hornecker, cuya explotación científica se confió al Laboratorio de Historia de Arquitectura Contemporánea. Con el trabajo de investigación realizado a partir del fondo reunido y los fondos anexos (públicos y privados), se organizó en la

primavera de 1989 una exposición de dibujos originales junto con una exposición itinerante y un catálogo coeditado localmente. Trece años después del éxito alcanzado por la exposición *Nancy: la arquitectura del novecientos*, esta nueva exposición tuvo una acogida general muy favorable, lo que demuestra, una vez más, que el art nouveau sigue seduciendo a un público muy numeroso.

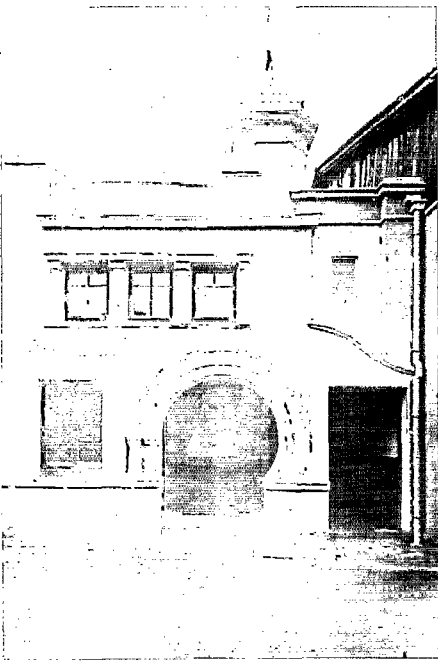
Por otra parte, cabe señalar que el laboratorio ha preparado toda una documentación que ya se puede consultar en el Centro de Documentación del Inventario de Lorena. En cuanto a los dibujos, tras haber sido repertoriados, fotografiados, estudiados y expuestos o publicados, se devolvieron a sus respectivos propietarios. Tal vez haya quien lamente que la Asociación no haya intentado conseguir los recursos necesarios para constituir una colección, pero se trata de una decisión realista. Esto no significa que no esté permitido soñar con una sala del Museo de la Escuela de Nancy dedicada a la arquitectura, sueño que en definitiva es modesto. Por lo demás, ¿por qué no crear una galería de exposición dedicada a la arquitectura contemporánea de Lorena, siguiendo el modelo de la galería de los Archivos de Arquitectura Moderna de Bruselas? ■

Bibliografía

- APTEL, C.; CLAUDE, H.; COLEY, C.; DAUM, N.; PELTRE, C.; PEIFFER, J.; ROBAUX, P.; ROUSSEL, F.; VIGATO, J. C.; *Nancy 1900. Rayonnement de l'art nouveau*. Thionville, Gérard Klopp éditeur, 1989.
- BRADÉL, V.; DIEUDONNÉ, P.; SADDY, P. *Joseph Hornecker (1873-1942), architecte à Nancy*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy/Archives Modernes de l'Architecture Lorraine, 1989.
- CHARPENTIER, F. T.; COLEY, C.; GROUSSARD J. C.; LOYER, F.; ROUSSEL, F. *Nancy: architecture 1900*. Nancy, Office du Tourisme de la Ville de Nancy, 1976.
- DEBIZE, C. *L'École de Nancy. Guide*. Nancy/Metz, Presses Universitaires de Nancy/Éditions Serpenoise, 1989.

El Japón inspira y crea art nouveau

Todas las ilustraciones fueron facilitadas gentilmente por el autor



Peluquería Kamimoto, de Osaka, construida en 1903 por Yutaka Hidaka; no se conserva. (Foto tomada del *Boletín de arquitectura y construcción*, n.º 214, Instituto de Arquitectura del Japón, Tokio.)

Hiroyasu Fujioka

Doctor en ingeniería del Instituto de Tecnología de Tokio, es especialista en arquitectura moderna occidental y ocupa, desde 1984, el cargo de profesor asociado del Departamento de Arquitectura de dicho Instituto. Con el patrocinio de la Fundación Japonesa dictó conferencias en Hungría, Irlanda y España y trabajó como investigador invitado en la Universidad de Washington (Seattle, Estados Unidos). Entre otros temas, sus artículos versan sobre la historia de los museos de su país, la búsqueda de una auténtica arquitectura japonesa en la edad moderna y los problemas que plantea en ese país el reciente movimiento en pro de la conservación del patrimonio cultural.

Hasta el momento, el Japón carece de una institución como el Museo Horta o el Museo de Orsay, encargada de conservar y exponer obras de arte y arquitectura art nouveau. En efecto, no se ha dado ningún paso importante en nuestro país para reconocer la importancia de ese movimiento artístico ni para preservar sus obras. Por lo tanto, quisiera dedicar este artículo a la historia y las características básicas de la arquitectura art nouveau del Japón. Puede afirmarse que, fuera del país, hasta ahora no se ha publicado prácticamente nada sobre la arquitectura japonesa art nouveau. Sin embargo, como es bien sabido que las obras de arte japoneses, y en particular los grabados y la artesanía *ukiyo-e*, fueron una de las fuentes de inspiración más importantes de ese estilo en Europa, el estudio del art nouveau aquí en el Japón será, simplemente, una justa compensación.

La arquitectura art nouveau llega al Japón

Por lo general se considera que la Exposición Internacional de París de 1900 contribuyó al advenimiento del art nouveau en el Japón. En esa época, los numerosos artistas y arquitectos japoneses que estudiaban en París y otras ciudades de Europa descubrieron y se vieron sometidos a la influencia del nuevo estilo. Yasushi Tsukamoto (1869-1937), profesor asistente del Departamento de Arquitectura de la Universidad Imperial de Tokio, que había estudiado en Europa durante tres años, visitó tres veces el Pabellón de Art Nouveau en que se exponían piezas de la colección de la Compañía Bing y, además de bocetos, compró algunas de las obras expuestas.

Inmediatamente después de la exposición de 1900 empezó a sentirse la influencia del art nouveau en el arte y la artesanía del Japón. Por lo que atañe a la arquitectura, en 1903 se construyeron dos edificios en los que se manifiesta dicha influencia. Uno es la peluquería Kamimoto de Osaka, cuya fachada, muy rígida en términos generales, incorpora las líneas curvas, la asimetría y las superficies planas características de este estilo. El segundo fue el interior de

la filial en Kawaguchi del Banco Sumitomo (diseñado por Magoichi Noguchi, Yutaka Hidaka y Kozaburo Kigo y que no se conserva). Las tres personas que participaron en el diseño de esos dos edificios pertenecían a la División de Construcciones y Reparaciones de Sumitomo, una de las empresas financieras más grandes y prestigiosas del país. El principal de ellos era Noguchi (1869-1915), que entre 1899 y 1900 había viajado por Europa y los Estados Unidos. Se sabe que vivió algún tiempo en Inglaterra y que también visitó Escocia. Al igual que Noguchi, la mayoría de los arquitectos que introdujeron la arquitectura art nouveau en el Japón habían estado en Europa hacia 1900 o bien conocían directamente a personas que habían visitado ese continente.

Durante los primeros quince años del siglo xx, el art nouveau estuvo de moda en el Japón. No se utilizó para construir edificios grandiosos o imponentes, sino almacenes, residencias y pabellones de exposición. En 1910 se terminó el proyecto de ampliación del bulevar Nihonbashi, una de las principales avenidas de Tokio, y las fachadas de muchos de los almacenes que se construyeron de ambos lados estaban decoradas en estilo art nouveau. La primera residencia art nouveau que se construyó fue la mansión de estilo occidental del conde Chiaki Watanabe (terminada en 1905 y diseñada por Kozaburo Kigo; para preservarla fue trasladada y se convirtió en el Toyota Memorial Hall de Tateshina, en Nagano). Se utilizaron diseños art nouveau en las rejas de los desagües, en las balaustradas, en los artefactos eléctricos y en los detalles decorativos del estudio del segundo piso.

Los primeros ejemplos del art nouveau en los pabellones de exposición fueron la cervecería Kirin de la exposición de Kangyo de Tokio, diseñada en 1907 por un arquitecto desconocido (no se conserva), y el Pabellón de Máquinas de la décima exposición de la Federación de Prefecturas (diseñado en 1908 por la firma de arquitectos Sone y Chujo; no se conserva). En la exposición Taisho de Tokio, en 1914, había muchos pabellones que no se conservan y que mostraban una clara influen-

cia del movimiento secesión de Viena. El proyectista de estas estructuras fue Seiichiro Chujo (1869-1936) del estudio de arquitectos Sone y Chujo. Este último había residido en Inglaterra entre 1903 y 1907.

Tal vez el edificio más famoso del Japón, construido en el estilo art nouveau más genuino, sea la mansión de Yukinobu Fukushima, proyectada por Goichi Takeda (1872-1938). Ésta presentaba el art nouveau en todos sus elementos, desde las puertas hasta los vitrales de las ventanas y los motivos de las baldosas del piso. Takeda había estudiado en Europa entre 1901 y 1903; en 1901 visitó Glasgow, donde admiró las obras de C. R. Mackintosh y, en particular, el edificio de la Escuela de Artes de Glasgow. Durante su estancia en el Reino Unido presentó un proyecto en un concurso local de dibujo en el que ya se manifiesta la influencia de Mackintosh.

Características de la arquitectura art nouveau japonesa

En la mayoría de los casos, el art nouveau estuvo dominado en el Japón por las superficies planas y rectas y por su utilización parcial, por ejemplo, en la ornamentación. Sólo unos pocos edificios emplearon los volúmenes y las superficies curvas, como era el caso de las obras de Victor Horta y Héctor Guimard. Dominaron las superficies planas y rectas típicas del estilo Mackintosh y los secesionistas de Viena. También se utilizaban las líneas curvas, pero de manera limitada. Aparentemente, como puede verse en los artículos de los periodistas profesionales de la época, los japoneses sentían una afinidad por las superficies planas y las líneas rectas, porque les parecían más próximas a su propia tradición arquitectónica. La ornamentación del modernismo se inspiró con frecuencia en motivos tomados de la flora o de otras formas de la naturaleza. La representación bidimensional de dichas formas era común en el Japón desde la Edad Media, especialmente en las construcciones destinadas a vivienda. Por consiguiente, los arquitectos japoneses

debieron sentir por la ornamentación art nouveau una afinidad que no habían experimentado por otros estilos.

La segunda característica de la arquitectura japonesa art nouveau era que sólo representaba una influencia estilística parcial; a excepción de la residencia de Fukushima, se utilizó fundamentalmente en ciertos detalles decorativos. En el Japón no se adoptó la idea del diseño total que preconizaba y ponía en práctica William Morris, y que se concretó en las obras de Horta y Mackintosh, quienes aplicaban los principios del art nouveau desde la estructura hasta los detalles más insignificantes. En ese sentido, más que una nueva visión del mundo, el art nouveau fue un nuevo estilo decorativo. Para los arquitectos japoneses, el art nouveau era una serie de motivos decorativos apropiados para crear una determinada atmósfera. Y si Goichi Takeda los utilizó prolijamente en la residencia de Fukushima, simultáneamente ejecutó proyectos en otros estilos. Incluso para él, el art nouveau era únicamente un estilo más, entre los muchos existentes. También el concepto de racionalismo estructural de E. Viollet-le-Duc era conocido por algunos arquitectos japoneses, pero ninguno lo aplicó a la arquitectura art nouveau, como lo hizo Horta.

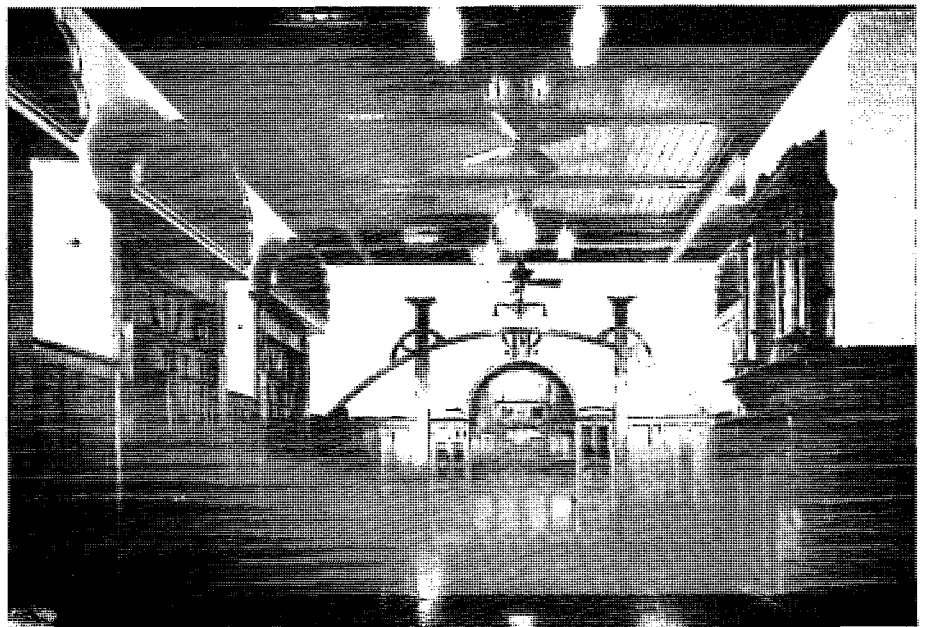
Si el art nouveau tuvo repercusiones duraderas en la arquitectura japonesa es probablemente porque facilitó la transición del historicismo a la arquitectura moderna. En 1877, el gobierno japonés invitó al inglés Josiah Conder, galardonado con el conocido premio J. Soane, para que enseñara en el Colegio

Imperial de Ingeniería (más tarde la Escuela de Ingeniería de la Universidad Imperial de Tokio) a los arquitectos japoneses el diseño arquitectónico de estilo occidental. Lo que enseñó fue la arquitectura historicista de la Europa de esa época. El art nouveau contribuyó a que los arquitectos japoneses reconocieran las cualidades estéticas del diseño bidimensional y de la asimetría. También les probó que era posible diseñar arquitectura de estilo occidental que no se fundara en el gusto europeo tradicional y que se podía crear un nuevo estilo que fuera algo más que un simple *collage* de los estilos existentes. Los arquitectos japoneses contemporáneos tenían plena conciencia de la influencia del Japón en el mismo art nouveau y si bien su interés solía centrarse sólo en la arquitectura occidental, la perspectiva del art nouveau contribuyó a que abrieran una vez más sus ojos a los méritos de sus propias tradiciones.

La arquitectura art nouveau en el Japón de hoy

Como en el Japón es práctica corriente destruir los almacenes y las casas apenas envejecen y se deterioran, y desmontar los pabellones una vez terminadas las exposiciones, quedan muy pocos edificios de estilo art nouveau, aunque aún subsisten muchos que incorporan parcialmente la decoración y los detalles de este arte. Los ejemplos existentes más conocidos son la mansión de Chiaki Watanabe, mencionada anteriormente, y la mansión de estilo

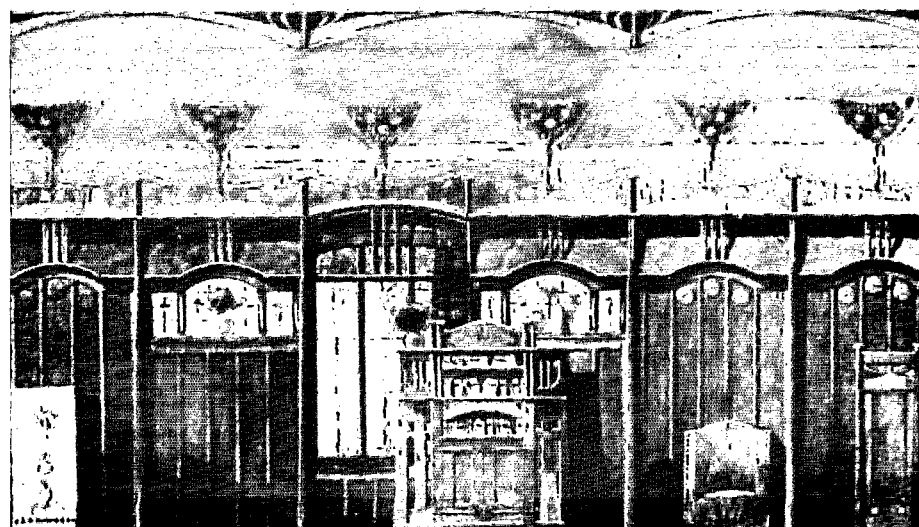
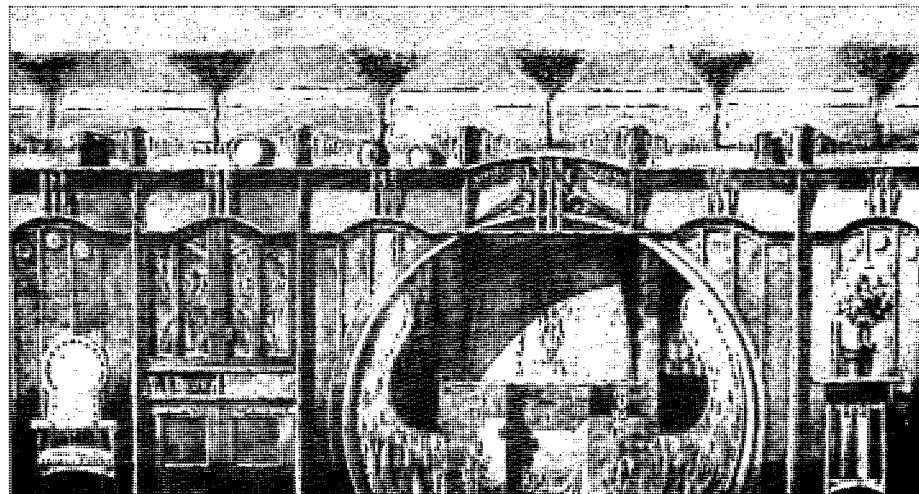
Comedor de la mansión de estilo occidental diseñada para Kenjiro Matsumoto hacia 1912 en Kita-Kyushu por la firma Tatsuno y Katoka, y que todavía se conserva. (Cortesía de Akihisa Masuda.)



El Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Taisho de Tokio (1914), obra de Seiichiro Chujo; no se conserva. (Foto tomada del *Boletín de arquitectura y construcción*, n.º 330, Instituto de Arquitectura del Japón, Tokio.)

occidental de Kenjiro Matsumoto, diseñada hacia 1912 por la firma de arquitectos Tatsuno y Kataoka. El exterior de la mansión de Matsumoto se caracteriza por sus medias vigas, al igual que la mansión de Watanabe, pero se utilizaron elementos art nouveau en distintas partes del interior. Este edificio es en la actualidad propiedad del Club Nishi Nihon Kogyo y ha sido incluido en el catálogo del patrimonio cultural (es decir, el gobierno financia su conservación), pero no existen aún planes para convertir dichos edificios en museos. No obstante, el interés por preservar las construcciones históricas y hacerlas accesibles al público está aumentando, y ya hay muchos casos en los que se han convertido en museos o archivos los edificios públicos catalogados en el patrimonio cultural. Las mansiones de Watanabe y Matsumoto son privadas y en la actualidad sus propietarios, que no desean abrirlas al público, disponen de los recursos financieros necesarios para su mantenimiento. Esto nos lleva a concluir que desafortunadamente existen pocas posibilidades de que en un futuro próximo se convierta en museo un ejemplo de arquitectura art nouveau.

Además, han desaparecido casi todas las mesas, sillas y demás mobiliario creado para esos edificios. Nuestra principal fuente de información sobre el art nouveau en el Japón son las revistas de arquitectura de la época y las colecciones de dibujos y planos. Se conservan todos los números de *Kenchiku zasshi* (Revista de arquitectura y construcción) del Instituto de Arquitectura del Japón, cuyo primer número apareció en 1887. También se conservan casi todos los ejemplares de otras revistas de arquitectura. Los numerosos proyectos de art nouveau que figuran en *Kakushu shoten kenchiku zuanshu* (Colección de los distintos tipos de fachadas en la arquitectura de almacenes) (1907), nos proporcionan una idea de las repercusiones del art nouveau en el Japón de ese momento. En la Biblioteca Metropolitana de Tokio se conserva la colección Kigo, que comprende unos once mil planos de

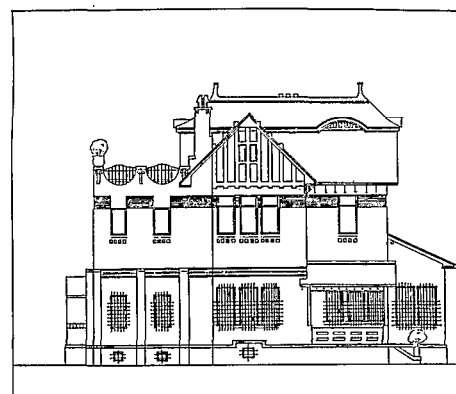


Kozaburo Kigo y de su equipo, entre los cuales figuran muchos bosquejos y dibujos de tamaño natural realizados para la mansión de Watanabe.

En los últimos diez años ha avanzado considerablemente la investigación sobre la arquitectura japonesa moderna y en la actualidad los especialistas saben dónde y cómo documentarse. Como quedan tan pocos ejemplos de arquitectura art nouveau, dichos documentos revisten aún mayor importancia para la investigación. Por ello sería conveniente compilarlos, preservarlos y catalogarlos adecuadamente. Si, como cabe esperar, se crea en el Japón un museo de arquitectura, es posible (y, desde luego, conveniente) que cuente con una sección consagrada al art nouveau en la que puedan exponerse dichos documentos. ■

Mansión Yukinobu Fukushima, 1907, diseñada por Goichi Takeda; no se conserva. (Foto tomada de *La obra del Dr. Goichi Takeda*, Universidad de Kioto, 1933.)

Dibujo para un concurso en el Reino Unido en 1901. (Dibujo tomado de *La obra del Dr. Goichi Takeda*, Universidad de Kioto, 1933.)



La Reforma, o por qué hay tan poco art nouveau en los Países Bajos

María Brekelmans

Nació en 1965 en s'Hertogenbosch, Países Bajos. Actualmente cursa estudios de economía e historia en el marco de la opción "gestión" del programa de estudios culturales de la Universidad de Amsterdam. Escribió este artículo mientras efectuaba un cursillo en *Museum*.

Cuando estábamos preparando este número de *Museum* comencé a reflexionar, y a leer, sobre el problema del destino del art nouveau en mi propio país. Tropecé entonces con una serie de preguntas que son, supongo, las que se plantean quienes visitan o se interesan por los museos holandeses. Quisiera que este artículo fuera, de alguna manera, una carta abierta dirigida a esas personas.

Quien pasea por Amsterdam, por ejemplo, pensando en el art nouveau, por fuerza ha de plantearse un problema esencial. Podrá ver, claro está, el Hotel Americano de Leidesplein, que es un buen ejemplo de art nouveau y, un poco más lejos, encontrará la mayor expresión holandesa de esta corriente en la Beurs (la bolsa), obra de H. P. Berlage. Pero los principales edificios de Amsterdam, y los más interesantes, no tienen nada que ver con el art nouveau. El Rijksmuseum y la Estación Central, por ejemplo, son de estilo *arts and crafts*. De hecho, comparadas con otras ciudades situadas mucho más lejos de los principales centros del art nouveau, *jugendstil*, *sezession*, etc., o sea con Helsinki, Bucarest y Leníngrado, por ejemplo, las ciudades neerlandesas parecen relativamente pobres en materia de arquitectura art nouveau.

¿Por qué?

En primer lugar, digamos que los artistas y arquitectos holandeses se interesaron menos que los de otros países en el art nouveau, quedando un poco al margen del movimiento de vanguardia que impuso un nuevo gusto en toda Europa hacia 1900. Holanda no tuvo creadores de la talla de Horta, Van de Velde, Wagner, Olbrich, Guimard, Gaudí, Lavirotte, Gessellius, Lechner o Saarinen. Pero, ¿a qué se debió esta actitud excepcional hacia el art nouveau? Para encontrar la respuesta es preciso mirar hacia atrás y analizar nuestra historia religiosa, social y cultural, a partir de la Reforma de 1572.

Nadie hizo la revolución

Desde aquella fecha, y hasta 1795, los Países Bajos estuvieron rigurosamente divididos en dos partes, el norte y el sur. En el norte, que era protestante, hubo una discriminación total contra los católicos de la zona, prohibiéndose toda producción artística en su estilo propio y cerrándose las iglesias y otros edificios. Las dos partes del país volvieron a quedar unificadas durante la ocupación francesa cuando, en 1795, se creó la República de Batavia, aunque la ley sólo reconoció la libertad religiosa en 1848.

El resultado de este largo periodo de opresión fue una vida cultural, social y política anémica y vacía. Cuando por fin les fue posible construir o reconstruir iglesias, escuelas y casas, los católicos buscaron su inspiración en el gótico medieval. Además, fueron más sensibles que el resto de sus compatriotas al renacimiento del estilo *arts and crafts* de mediados del siglo XIX.

A este respecto, uno de los talleres más importantes fue el de la compañía Cuypers y Stolleberg, dirigida por P. J. H. Cuypers, que estuvo muy influido por las teorías y la obra de Eugène Viollet-le-Duc sobre la arquitectura gótica. Cuypers también obedeció a un principio que ulteriormente se convertiría en una de las bases del art nouveau, y que los alemanes llamaron *Gesamtkunstwerk*, es decir, la realización de una obra de arte total en la que una misma persona debe diseñar y decorar el interior y el exterior.

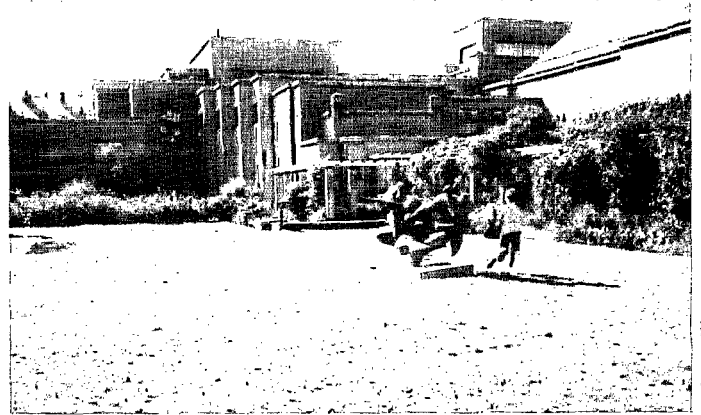
Cuypers contribuyó en gran medida al movimiento *arts and crafts* de Holanda y también participó en el art nouveau al apoyar activamente la reforma de las artes aplicadas en los cursos que impartía en las escuelas de Quellines y del Rijksmuseum, y al contribuir a la formación de creadores para la incorporación, por ejemplo, del hierro como elemento monumental de la

P. J. H. Cuypers a los 90 años.





Arthur Gillette



Arthur Gillette

El Museo Municipal y el Museon de La Haya: vecinos modernos separados por 60 años.

arquitectura. Su trabajo en el Rijksmuseum y en la Estación Central de Amsterdam llegó a crearle problemas a fines de los años setenta y a principios de los ochenta del siglo XIX; la comunidad protestante se oponía a que se "contaminaran" edificios públicos con un estilo que en opinión de ellos era católico.

Sin embargo, comparado con algunas de las principales figuras de los nuevos movimientos artísticos y arquitectónicos de otros países, Cuypers distaba mucho de ser un revolucionario. Cuando le mostré una foto de Cuypers a los noventa años en las escaleras del ayuntamiento de Roermond, el jefe de redacción de *Museum* se echó a reír y me contó lo que en cierta ocasión Erik Satie, que era muy bromista, dijo de Maurice Ravel, hombre serio y soñador: "Ravel se negó siempre a recibir la *Légion d'honneur*, pero su música siempre la aceptó".

"Lard nouveau"

Por lo tanto, si bien los Países Bajos cuentan con algunos ejemplos de arquitectura art nouveau, nunca estuvieron a la cabeza de este movimiento. He apuntado más arriba algunos motivos históricos que lo explican, pero creo que también se debe a lo que podríamos llamar una razón antropológica, una característica nacional. Digamos, sencillamente, que nunca fuimos un pueblo *flamboyant*.

La revista *Avis aux artistes* introdujo el término art nouveau en los Países Bajos en 1895, en una reseña sobre una exposición celebrada en París. Los artis-

tas holandeses vieron con muy malos ojos las líneas onduladas características de este estilo y las compararon con *spaghetti*, sugiriendo que, más que para las bellas artes, convenían para los vendedores de tocino (*lard*) holandeses. Por ello propusieron que se diera al movimiento el nombre de "*lard nouveau*" y rechazaron todos sus excesos decorativos porque, a su entender, destruían el equilibrio y la unidad que buscaban en la decoración y la forma de un objeto, lo que mermaba, además, la utilidad práctica de este último, que era también uno de los objetivos.

Sin embargo, pensaban que los viejos estilos se encontraban en un callejón sin salida y no se oponían sistemáticamente a todas las novedades. Esto dio como resultado la importación de una mezcla de estilos en la que llegaron a introducirse furtivamente algunas líneas ondulantes, aunque previamente ordenadas y simplificadas para domesticarlas.

El orden y la sencillez fueron las características de la obra de H. P. Berlage, que fue probablemente nuestra principal figura art nouveau. Influida por los socialdemócratas, se interesó mucho por las consecuencias sociales de la arquitectura; aquéllos, a su vez, le pidieron que expresara dicho interés en la práctica. Su arquitectura y los elementos conexos, como el mobiliario, tienen en cuenta tres ideas principales: la necesidad de disponer en las ciudades modernas de una infraestructura ordenada y clara, como manzanas y calles rectilíneas; la imposibilidad de decorar, por motivos económicos, de manera excesiva; y, de todas formas, la

inutilidad del lujo en una comunidad en la que se lucha por un sistema social justo.

Las estructuras de Berlage, por lo tanto, eran sencillas, lisas y puras. Aunque en sus edificios hay algunas líneas onduladas, son poco complejas, como su concepto de la decoración en general. Cuando llegó la hora del naufragio del art nouveau, Berlage no consideró que debiera hundirse con él. De hecho, gracias a su preferencia por las formas netas y ordenadas, le fue muy fácil hacer la transición al art déco, tal como puede verse, por ejemplo, en el Museo Municipal de La Haya de 1925, que sigue pareciendo moderno, incluso cuando se lo compara con su vecino, el Museon de W. G. Quist, que tiene sesenta años menos.

Por lo tanto, cuando venga a los Países Bajos, no espere encontrar edificios o museos art nouveau. Pero si, como dicen los franceses, lo que escasea vale más, cuando se encuentre frente a uno de los pocos ejemplos de arquitectura art nouveau holandesa tendrá más tiempo para contemplarlo y disfrutarlo que si estuviera en alguno de los otros países a los que se hace referencia en este número de *Museum*. Peor es nada. ■

La Secesión Vienesa a los 92 años goza de excelente salud

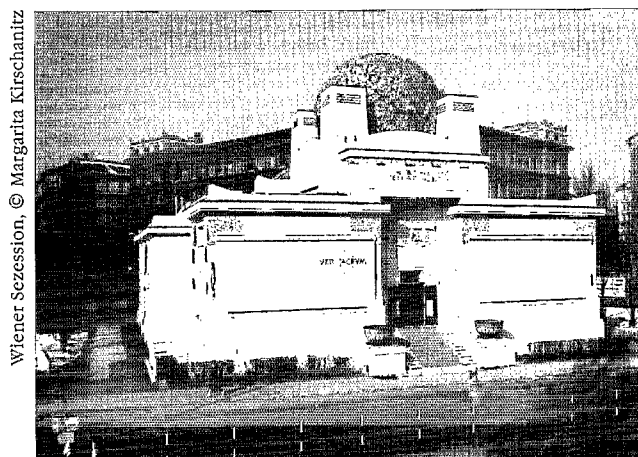
En 1987, un grupo de artistas innovadores de Viena, entre ellos, Gustav Klimt y Kolo Moser, rompieron con la Künstlerhaus (Casa de los Artistas), sociedad dominante de la época y de orientación historicista, para constituir su propia Asociación de Artistas Austríacos de Artes Plásticas. Dicha asociación, que bautizaron oficialmente con el nombre provocativo de *Wiener Secession* (Secesión Vienesa) necesitó pronto un local propio en el que, en términos de la especialista Sabine Forsthuber, “el relamido arte vienés se enfrentaría con las tendencias actuales del arte contemporáneo”.

Gracias a la ayuda de generosos mecenas, en 1898 se construyó una sala de exposiciones según los planos del secesionista Joseph M. Olbrich, discípulo y colega del gran arquitecto Otto Wagner, también miembro del movimiento. La sala se llamó simplemente Secesión Vienesa. Las primeras exposiciones se organizaron alrededor de las obras de Oskar Kokoschka, Auguste Rodin y, naturalmente, Charles Rennie Mackintosh, cuyo salón de té estilo art nouveau 1900 (realizado con la colaboración de su esposa) sirvió de fuente de inspiración al movimiento de los talleres de Viena, el *Wiener Werkstätte*, iniciado tres años después.

El paso del tiempo y la política nazi no resultaron particularmente propicios y el movimiento se disolvió en 1939 para volver a integrarse a la Künstlerhaus.

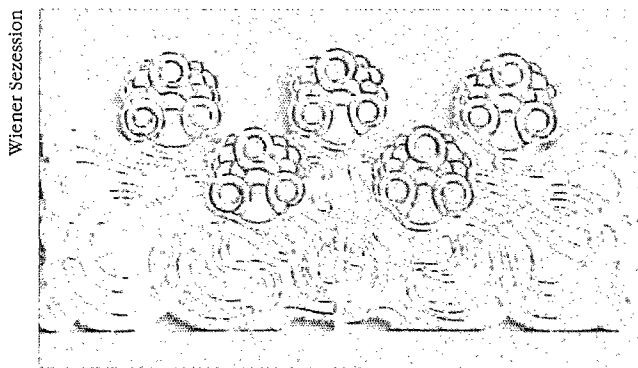
Al término de la segunda guerra mundial se produjo su resurgimiento, así como la reconstrucción del edificio, pues la Secesión Vienesa había sido destruida por los bombardeos. En los años sesenta, setenta y a comienzos de los ochenta, volvieron a celebrarse bailes, se mostró al público la actividad de los talleres y Christo pudo dar rienda suelta a su imaginación, para no citar sino algunos ejemplos de la nueva relación de la secesión vienesa con la vanguardia.

Entre 1985 y 1986 se inició una renovación del edificio. Según Sabine Forsthuber, “se evitó



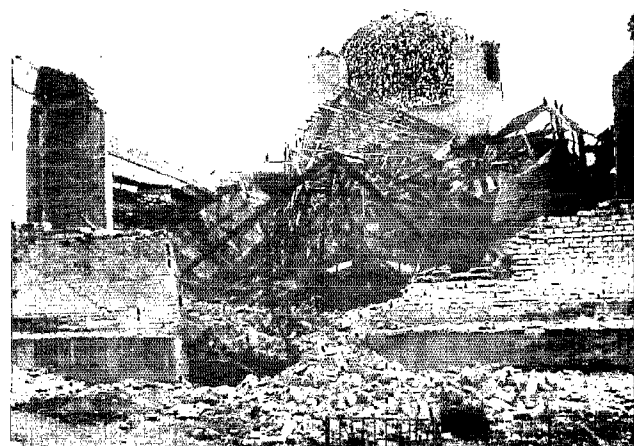
Wiener Secession, © Margarita Kirschanitz

A los 92 años, la Secesión Vienesa todavía se destaca como mausoleo, siempre extravagante pero no lúgubre.



Wiener Secession

Detalles deliciosamente provocativos de la arquitectura art nouveau que no se olvidan.



Wiener Secession/Bruno Reiffenstein

La Secesión Vienesa después de la segunda guerra mundial.

expresamente la reproducción de todos los detalles arquitectónicos y decorativos, y fue así como el arquitecto encargado, Adolf Krischanitz, optó por una reconstrucción basada en las características del primitivo edificio de Olbrich”.

Hoy en día, en su emplazamiento original próximo al famoso Ring de Viena, se eleva un edificio blanco semejante a una caja, decorado con vegetación y florituras de yeso y coronado por una airosa cúpula de hojas doradas. En la actualidad forma parte del paisaje urbanístico de Viena, pero todavía se destaca como un mausoleo, que si bien no es lúgubre, resulta sin duda extravagante. La secesión vienesa, pese a sus 92 años, goza de buena salud.



“Una arquitectura sonriente”: el Proyecto Internacional de Estudio y Acción

Hans-Dieter Dyroff

Especialista en historia del arte, actualmente ocupa el cargo de jefe de la Sección Cultural de la Comisión Nacional de la República Federal de Alemania para la Unesco, en Bonn.

Ålesund, en Noruega (sede de una de las reuniones del proyecto), fue destruida por un incendio en 1904. Después de la catástrofe, se reemplazaron los edificios de madera por otros de estilo art nouveau, tal como se aprecia en la fotografía.



Foto cortesía del autor

La idea de organizar un Proyecto Internacional de Estudio y Acción sobre la Arquitectura Art Nouveau/Jugendstil surgió hace cinco años, en la ciudad húngara de Kecskemét, que cuenta con varios espléndidos edificios de fines del siglo pasado y de principios de éste tal como, por ejemplo, el Palacio Municipal de Odón Lechner, que más bien parece un castillo salido de un cuento de hadas. Esta remota ciudad de la Puszta, famosa por su fruta, su vino y un licor tan grato al paladar como lo es su arquitectura a los ojos, reveló a un grupo de visitantes de la Unesco sus magníficos edificios de estilo art nouveau (*jugendstil*). Aunque ostentan un sello indudablemente húngaro, estos edificios obedecen a complejas influencias e intercambios internacionales y dan testimonio del poderoso movimiento que inspiró las artes y las culturas de toda Europa a comienzos de siglo. La dinámica del movimiento se extendió también a otros continentes, donde impulsó la búsqueda de nuevas formas de expresión arquitectónica.

Definición del estilo

El diálogo cultural entre los pueblos, la interdependencia cultural y la evolución de las identidades que se reclaman en el programa de la Unesco ya eran una realidad en el devenir creador de esa época, tal como lo demuestra el movimiento art nouveau. Esas tendencias se manifestaron tanto a escala nacional como internacional.

El proyecto sobre el art nouveau, que cuenta con el apoyo de la Unesco, vio la luz bajo los mejores auspicios. Rápidamente despertó un gran interés y encontró simpatizantes y patrocinadores en muchos países. La Comisión Nacional de la República Federal de Alemania para la Unesco de Bonn, como coordinadora inicial, elaboró un primer plan que fue aprobado casi por

unanimidad en la vigésima tercera reunión de la Conferencia General de la Unesco celebrada en Sofía en 1985, recibiendo el apoyo del presidente de la Comisión de Cultura, quien lo recomendó con entusiasmo a todos los estados miembros. Varios delegados expresaron su voluntad de cooperar de inmediato con el proyecto.

La primera reunión de expertos europeos, celebrada en 1986 en el marco del proyecto en Heiligkreuztal, en la República Federal de Alemania, definió el movimiento como un estilo arquitectónico. No fue fácil, debido a la gran diversidad de creadores y de métodos artísticos que empleaba. Desde una perspectiva exclusivista, se describió el fenómeno como la conjunción de talentos artísticos excepcionales con el fin de crear una obra de arte “global”. Pero esta definición era algo limitada y hubo que ampliarla de manera que abarcara a los arquitectos y constructores que no habían creado precisamente obras de arte eminentes, pero que desempeñaron un papel importante al dar una fisonomía propia a barrios enteros de ciertas ciudades y al conferir al art nouveau una proyección internacional gracias a sus iniciativas creativas inspiradas en modelos extranjeros debidamente adaptados.

En este sentido, no es posible olvidar la influencia que ejercieron en los arquitectos muchas revistas de la época, y en particular la revista alemana *Jugend*, que publicó varios artículos con numerosas fotografías sobre las nuevas tendencias artísticas y expuso las bases teóricas del movimiento.

Actualmente, algunos de los edificios de esa época corren peligro; en el momento en que escribo estas líneas algunos son prácticamente desconocidos y otros están fragmentados o derruidos. Por ello, los expertos pertenecientes a varias comisiones nacionales de la Unesco estaban dispuestos a acep-

tar, dentro del movimiento art nouveau, y por lo tanto del *jugendstil*, una gran variedad de obras arquitectónicas, a imagen de las universidades, que están compuestas por varias facultades. Era una cuestión de principio, que permitió hacer hincapié en la importancia de la cooperación internacional y los intercambios de experiencias, que supusieron un proceso de aprendizaje incluso para los expertos, lo cual amplió sus horizontes y los incitó a aceptar criterios nuevos que hasta entonces eran poco conocidos.

Investigación y documentación

Dada la difusión mundial del estilo arquitectónico art nouveau, el proyecto fue ampliado convirtiéndose, a partir de 1987, en una actividad interregional. Se lo incorporó al Programa y Presupuesto de la Unesco para 1988-1989, al considerarse que se trataba de un proyecto piloto para la conservación de la arquitectura del siglo xx.

En la vigésima cuarta reunión de la Conferencia General de la Unesco, celebrada en París en 1987, se aprobó el programa y presupuesto ya citado y, tal como lo demuestran sus intervenciones, los delegados acogieron con satisfacción el proyecto sobre el art nouveau. Así, por ejemplo, los delegados de la Unión Soviética subrayaron que el proyecto representaba una oportunidad única para redescubrir las identidades culturales y proseguir el diálogo entablado.

A partir de 1988, los aspectos relativos a la investigación y la documentación necesarias para mejorar la preservación, la restauración y la presentación de la arquitectura art nouveau pasaron a ocupar el epicentro del proyecto. Obtener toda la información posible sobre los edificios y los conjuntos arquitectónicos en estudio y evaluar esa información son requisitos *sine qua non* de todo programa de preservación. Sólo con arreglo a esos datos se puede salvaguardar y restaurar un monumento. Al definir un enfoque gradual minucioso se pudo comprobar la necesidad de conocer en profundidad los materiales y las técnicas históricas y los intercambios internacionales. La utilización experimental de nuevos materiales a principios de siglo es un aspecto fundamental, entre otras cosas porque tanto sus fuentes (por ejemplo, las minas) como los talleres donde se trabajaron y los métodos empleados ya han desaparecido. Muchas de las activi-

dades concretas que se llevarán a cabo en los países que participan en el proyecto fueron analizadas desde esa perspectiva en la segunda reunión plenaria de expertos celebrada en abril de 1989 en Kecskemét.

Exposiciones

Rápidamente se descubrió que el proyecto había olvidado las actividades fundamentales de difusión internacional, y que era preciso reunir una documentación fotográfica representativa que se podría utilizar en exposiciones consagradas a los logros arquitectónicos y que serviría para fomentar las actividades de preservación. A partir de un enfoque que se definió y adoptó en común, la Comisión Nacional de la República Democrática Alemana para la Unesco organizó una exposición que ya fue presentada en dicho país y que luego viajó a Finlandia y a la República Federal de Alemania. Los demás países que participan en el proyecto también tienen el propósito de exponer su patrimonio art nouveau y los resultados de sus actividades de preservación, lo que tal vez podría hacerse en forma de una gran exposición internacional.

El grupo del proyecto, que actualmente está integrado por dieciocho países, ha llevado a cabo numerosas actividades. Sobre los intercambios de opiniones y de experiencias se ha informado en distintas publicaciones, boletines y comunicados de prensa. Los documentos publicados incluyen bibliografías, donde se expone la situación actual de las actividades de investigación en diversos países, así como también listas de monumentos, expertos, empresas, materiales y muchas otros elementos importantes de información. El proyecto se ha convertido en una gran empresa interregional que, gracias a la cooperación mutua, ha contribuido a actualizar y difundir mejores y más amplios conocimientos con el propósito de salvaguardar y preservar las muestras de una arquitectura que se interesó muy especialmente en el hombre.

Futuras actividades

En la tercera reunión plenaria de expertos, celebrada en Helsinki-Imatra, Finlandia, en mayo de 1989, se decidió proseguir las actividades de investigación y difusión (recomendando, entre otras cosas, la publicación de este número de *Museum*), y utilizar la experiencia acumulada para la preservación

de un edificio art nouveau en un país en desarrollo, recurriendo a una participación internacional conjunta. Al encontrarse así en una nueva fase, orientada a la acción, el proyecto contribuirá al entendimiento y a la mejora de nuestro entorno actual y al de las futuras generaciones, al llamar la atención sobre las distintas expresiones del art nouveau y proteger lo que se definió en la reunión celebrada en Finlandia en 1989 como "una arquitectura sonriente".

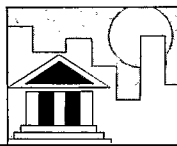
Las personas interesadas en recibir mayor información o en participar en este proyecto deben dirigirse a la: División del Patrimonio Cultural, Unesco, 1, rue Miollis, 75015 París, Francia

(N. de la R.) Los lectores desearán procurarse con seguridad el número de agosto de 1990 de El Correo de la Unesco consagrado igualmente al art nouveau.

Sin perder ni un minuto, en 1989, los participantes en el proyecto adoptaron su informe en un tren rápido que los llevaba de Imatra, lugar de la reunión, a Helsinki, donde se separarían.



Deborah Hayes



Arthur Gillette

Pyongyang:

“la tierra más hermosa bajo el sol”

Pyongyang: la naturaleza en el corazón de la ciudad.

Este artículo fue preparado por la Comisión Nacional de la Unesco de la República Popular Democrática de Corea.



Arthur Gillette

Dibujando “la tierra más hermosa bajo el sol”.

Pyongyang, capital de la República Popular Democrática de Corea, vive orgullosa de su historia milenaria, pues ha sido un centro de cultura, sabiduría y talento del pueblo coreano. Situada entre los ríos Taedong y Potong, la ciudad está rodeada de un imponente paisaje y se la ha conocido a través de la historia como “la tierra más hermosa bajo el sol”. Edificada a comienzos del periodo de Kochoson, el primer Estado de la Corea antigua, fundado antes del siglo VIII A. C., Pyongyang se convirtió en el año 427 D.C. en la capital del Estado de Koguryo, época en que la nación coreana conoció el periodo más dinámico de su historia.

En esa época Pyongyang era una fortaleza inexpugnable rodeada de murallas de piedra de unos 16 kilómetros de longitud, que protegían un próspero centro de política, comercio, cultura y comunicación conocido en todo el Oriente. Durante el último periodo Koryo (918-1392), pasó a ser la segunda capital del Estado y gobernaba la región occidental. Más tarde, durante la dinastía Li (1393-1910), sirvió de sede al gobierno de la provincia de Pyongyang.

En la actualidad se encuentran diseminados por toda la ciudad y los distritos aledaños restos y reliquias del pasado, testimonio de una brillante cultura. Por ejemplo, en sus inmedia-

ciones se han descubierto fósiles humanos de la Edad de Piedra como el hombre de Ryokpo y el hombre de Mandal y las excavaciones de Komunmoru, que remontan a unos 600.000 años. Otros vestigios del Neolítico y la Edad del Bronce confirman que los primeros coreanos luchaban en la zona de Pyongyang por conquistar la naturaleza y crear una cultura desde los albores mismos de la humanidad. Desde ese antiguo periodo, pasando por la Edad Media hasta llegar a los tiempos modernos, los objetos y vestigios son la muestra de un trabajo ágil y talentoso, trátense de edificios, castillos, frescos, pinturas y mapas astronómicos, o de otros productos de la ciencia, la tecnología y la industria.

Muchas de estas obras fueron destruidas a través de los siglos por hordas sucesivas de invasores que quemaban y saqueaban. Por esta razón, el Partido de los Trabajadores de la República Popular Democrática de Corea adoptó una política en lo que concierne a la excavación, colección y protección de nuestro patrimonio cultural, así como a su revalorización y transmisión a las futuras generaciones. El eje fundamental de esta renovación cultural ha sido la creación de nuevos museos y el mejoramiento de los ya existentes. Como corresponde a una capital, Pyongyang se enorgullece de poseer hermosos

museos, emplazados de tal manera que tanto su entorno como lo que en ellos se exhibe contribuyen al logro de su misión educativa, recreativa y cultural. Así, el Museo de la Revolución está situado en una colina elevada y el Museo Central de Historia y la Galería de Arte se encuentran en el corazón mismo de Pyongyang, en la plaza Kim Il Sung, mientras que el Museo de Etnografía está situado en la zona histórica, donde se encuentran otros monumentos, como una puerta y un pabellón medievales.

Del Paleolítico al 1.º de marzo de 1919

Cabe preguntarse qué se exhibe en los museos de Pyongyang. Empecemos por el Museo Central de Historia. Se presentan piezas que ilustran sistemáticamente la actividad creadora y las luchas del pueblo coreano desde el Paleolítico hasta el levantamiento popular del 1.º de marzo de 1919. En la sala de la era feudal, por ejemplo, se pueden ver objetos que datan de comienzos del siglo I A. C. hasta mediados del siglo XIX. En otra sala se exponen materiales relacionados con la lucha antifeudal y antiimperialista, que datan de la época del movimiento burgués nacional y la segunda mitad del siglo XIX, hasta el levantamiento popular de 1919. Conviene observar que el objetivo es presentar y explicar la historia coreana no sólo a los trabajadores del país, sino también a los visitantes extranjeros.

El Museo de Etnografía alberga piezas que demuestran el efecto uniformizante de la historia en la nación coreana a través de las distintas fases de su evolución histórica. La Galería de Arte está dispuesta de tal forma que ilustra las etapas sucesivas de la evolución artística.

No sobra señalar que nuestros museos dejan una profunda huella en el pensamiento y los sentimientos del visitante. Un extranjero afirmó que el Museo Central de Historia hacía que sus temas fueran "de fácil comprensión"; otro observó que el Museo Etnográfico presentaba nuestras tradiciones "de forma vívida".

Una de las preocupaciones más importantes de nuestros museos es la de conservar las reliquias que se les han confiado, mediante la investigación y el uso de recursos científicos y técnicos. Nos obstante, sigue siendo difícil impedir que se deterioren los objetos, ya que éstos difieren por su naturaleza y composición. Todavía tenemos que



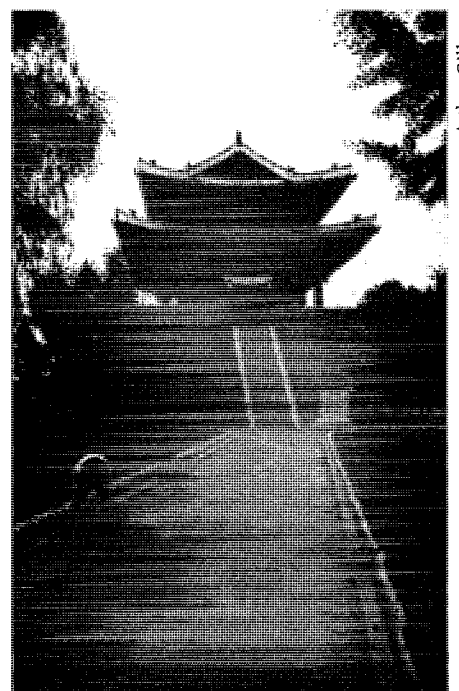
resolver ciertos problemas, si queremos garantizar plenamente su protección.

Creemos que las reliquias y vestigios históricos de cada país son tesoros de la cultura nacional y al mismo tiempo patrimonio de la humanidad. Por consiguiente, consideramos importantes la colaboración y el intercambio de información sobre los últimos experimentos que se llevan a cabo en el mundo (sobre todo los que han tenido resultados positivos) en relación con la conservación de objetos históricos. El Consejo Internacional de Museos (ICOM) ha desempeñado una función esencial a este respecto y las personas encargadas de los museos de Pyongyang confían en que la cooperación y el intercambio de información se intensificarán aún más en el futuro. ■

Plano sobre tela de la ciudad medieval amurallada de Pyongyang.

Comisión Nacional para la Unesco de la R.D.P. de Corea

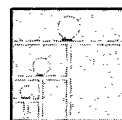
**Preservando el patrimonio:
la puerta medieval Daidong.**



Arthur Gillette

CRÓNICA DE LA FMAM

Federación Mundial de Amigos de los Museos
 Dirección postal:
 Palais du Louvre
 34, quai du Louvre
 76041 París Cedex 01 Francia
 Tel.: (1) 43 06 61 83



Flash

En su reunión del 19 de noviembre de 1989 celebrada en París, el Consejo de la Federación Mundial de Amigos de los Museos adoptó una recomendación acerca de la decisión de la Corte de Justicia Federal de Primera Instancia de Indianápolis, Estados Unidos de América, relacionada con cuatro mosaicos bizantinos del siglo VI provenientes de la iglesia de Kanakaria, en Chipre. El Consejo tomó nota con satisfacción: a) del hecho que el museo al que le fueron propuestos los mosaicos rechazó su compra; y b) de la decisión de la Corte de Justicia de Indianápolis, que ordenó la restitución de estos mosaicos bizantinos a su propietario legítimo en la República de Chipre. El Consejo recomendó a sus miembros que se inspiren en esta decisión al tomar medidas encaminadas a prevenir la compra por parte de los museos de bienes culturales robados. Dicha deci-

sión refleja el espíritu de la Convención de la Unesco del 14 de noviembre de 1970, concerniente a la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales. El Consejo pidió además a las federaciones y asociaciones que forman parte de la FMAM que comuniquen esta recomendación a todos sus miembros.

El 20 de noviembre de 1989, bajo la pirámide del Museo del Louvre, en presencia del director de la entidad Museos de Francia, del director del Museo del Louvre, de representantes de la Unesco y de miembros del ICOM y de la FMAM, se presentó a la prensa la colección "Museos 2000", que fue creada bajo el auspicio del ICOM y de la FMAM. En 1989 aparecieron los cuatro primeros libros de esta colección consagrada a los museos y publicada en varias lenguas: *El Museo de Bellas Artes*

de Gantes, Bélgica (francés/alemán, inglés/flamenco), *El Museo Condé de Chantilly*, Francia (francés/alemán, inglés/japonés), *El Museon de La Haya*, Países Bajos (francés/neerlandés, alemán/inglés) y, por último, *La primera visita al nuevo Louvre*, Francia (francés/inglés).

La Fundación de los Estados Unidos de América para la FMAM presentó una solicitud de adhesión a la FMAM. El objetivo de dicha fundación sin fines de lucro es buscar recursos económicos en beneficio de las asociaciones norteamericanas de amigos de los museos y de la Federación Mundial de Amigos de los Museos. ■

Museos y mecenazgo en Grecia: cuatro mujeres, una pasión

Lilian di Demetrio Thouvenin

Estudió historia del arte en la Universidad de Trieste. Es periodista y corresponsal en Atenas. Durante años ha seguido campañas de excavaciones arqueológicas para un grupo editorial griego. En la actualidad es corresponsal en París de varios diarios italianos.

Cuatro museos de la máxima originalidad, cuatro fundaciones privadas extraordinariamente bien administradas, cuatro instituciones dedicadas a la investigación y muy interesadas por la pedagogía; estas cuatro realizaciones excepcionales son obra de cuatro mujeres.

En un país en el que la administración resulta con frecuencia poco dúctil y la programación difícil, algunas instituciones privadas han sabido respetar los valores tradicionales y culturales e imponer, al mismo tiempo, una visión dinámica de la concepción museográfica. Impulsadas por su amor al arte, estas cuatro mujeres, tan distintas entre sí, han tenido como guía la pasión por su misión y la voluntad de salvaguardar el patrimonio arqueológico e histórico de su país, Grecia.

Nos referimos a la Fundación Etnográfica del Peloponeso, de Ioanna Papantoniou, la Fundación Basil y Elise Goulandris de Andros, el Museo de Arte Antiguo y de las Cícladas, fundado

por Nikolaos y Dolly Goulandris, dos representantes de una misma familia de armadores que son mecenas de renombre internacional, y el Museo de Historia Natural creado por Angelos y Nicky Goulandris, sin ninguna relación de parentesco con los anteriores.

La Fundación Etnográfica del Peloponeso (FEP)

La FEP fue creada en 1974 en Nauplia por Ioanna Papantoniou, que los lectores de *Museum* conocieron a través de un artículo publicado en 1983 que explicaba los objetivos de su Fundación y que fue galardonada, en 1981, con el Premio Europeo del Museo del Año.

La originalidad de la FEP consiste en que desde hace ya quince años aporta un nuevo impulso al Museo Etnográfico, insuflándole una dimensión dinámica y un concepto desconocido en los museos griegos hasta el momento de su creación. "Para mí —explica Ioanna

Papantoniou— el museo no debería ser simplemente un lugar de exposición, sino también un medio de investigación con programas educativos.” Esta mujer consiguió que las autoridades locales participaran, cosa poco habitual, en provincias que, como la capital de distrito de Argólida, evolucionan al margen del ruido y la presión del mundo moderno.

Nadie hubiera adivinado a finales del siglo pasado el destino último de esta gran mansión familiar. Sus antepasados, que tenían la exclusividad de la fabricación del pan para los ejércitos, poseían aquí un horno. Su padre, que era químico, creó más tarde una industria de conservas alimentarias que todavía hoy goza de gran prosperidad. De ahí sale el 25% de los recursos necesarios para el funcionamiento de la Fundación; el resto procede de la recaudación del Museo.

En torno a Ioanna Papantoniou se ha formado un sólido equipo integrado por diez personas. Nos interesamos en las dificultades eventuales con que tropiezan, como mujeres, en su carrera. “Nuestro profesionalismo nos ha protegido de ese tipo de problemas”, afirma Ioanna Papantoniou como portavoz del equipo.

El Premio Europeo del Museo del Año, recibido en 1981, abrió sin dudas muchas puertas, e incluso el Estado griego, que hasta entonces había ignorado prácticamente a la Fundación, le concedió entonces una pequeña subvención.

La FEP centra su actividad en varios ámbitos, que son: la exposición de las colecciones del Museo Etnográfico, la investigación sobre la cultura material, la danza y la música, la pedagogía y el comercio.

Desde su creación, las colecciones del Museo han ido creciendo y actualmente cuentan con quince mil piezas, todas ellas repertoriadas. Ioanna explica: “Si se expone un traje, no se pueden ignorar las características de su producción: si es de lana, algodón o seda y el tipo de telar en que fue tejido. Si ese telar es de madera de olivo, no hay que pasar por alto tampoco los diversos aspectos de este cultivo. Este concepto es igualmente válido en el estudio de la danza, que remite a la música y a los instrumentos.”

La Fundación Basil y Elise Goulandris de Andros

En la época bizantina, Andros tenía una gran importancia intelectual gracias a una escuela filosófica que contaba

entre sus alumnos a León I, el emperador de Bizancio. La vida espiritual era muy rica en los monasterios, de los que todavía quedan restos. Esta tradición cultural es la que Elise Goulandris y su marido Basil han querido resucitar con su Fundación.

El objetivo de la Fundación en el momento de su inauguración consistía en crear un centro permanente de educación artística y estética, basado en principios museológicos modernos según los cuales un museo, ya sea grande o pequeño, no debe limitarse a ser un lugar de exposición, sino un centro cultural en el que se transmitan mensajes artísticos, estéticos y sociales.

La construcción del edificio, cuya concepción es sobria y severa, se encomendó al arquitecto Papadachi, alumno de Niemeyer. Por su concepto museográfico, su presentación pedagógica, sus laboratorios y su sistema de seguridad, es uno de las más homogéneos de las islas griegas. Pero el Estado estimó que le correspondía la función de administrador. Así pues, el funcionamiento del Museo es estático, limitado como está a la conservación del patrimonio, y no cuenta con una política de actividades dinámicas como lo deseaban sus fundadores.

La construcción del Museo de Arte Contemporáneo fue la segunda empresa de promoción cultural de la isla iniciada por Elise y Basil Goulandris, con objeto de promocionar la pintura moderna griega, circunscrita hasta entonces al perímetro de Atenas. Este Museo, cuya aspiración era presentar una antología completa de la evolución del arte griego contemporáneo, pudo montarse en tres años, ya que esta vez la Fundación estaba al margen de toda tutela estatal.

La tercera empresa de Elise y Basil Goulandris fue la creación del Museo de Arte Moderno. La Fundación, teniendo presente el interés de las jóvenes generaciones griegas por el arte moderno y la educación de los artistas que carecían de los medios necesarios para viajar al extranjero, concibió este museo como una galería de exposición temporal. Una vez más, pese a las múltiples dificultades burocráticas que se oponían a la realización, Elise Goulandris salió adelante.

Situado frente al Museo de Arte Contemporáneo en un terreno propiedad de la familia, este edificio de mármol blanco y de gran belleza plástica, que se articula en varios niveles, se integra a la perfección en los flancos de la antigua ciudadela veneciana.

En 1989, el número de visitantes fue

superior al de la Pinacoteca Ateniense. Todo un éxito.

La Fundación Angelos y Nicky Goulandris

Cuando la Fundación Angelos y Nicky Goulandris creó hace veinticinco años el Museo de Historia Natural, en Grecia reinaba la indiferencia más absoluta hacia la naturaleza, que no parecía estar amenazada; pero cuando los peligros revelaron su gravedad, una nueva conciencia empezó a despertar.

En esa época, caracterizada por una degradación incesante del patrimonio forestal debida a la ausencia de una política adecuada (Grecia dedica a la salvaguardia de sus bosques únicamente el 0,4 % de su presupuesto nacional) y a una serie de incendios muchas veces voluntarios (el bosque cubre en la actualidad el 18 % de la superficie, con lo que Grecia se sitúa en el último lugar de Europa), Nicky Goulandris y su marido Angelos llevaron a cabo, con la ayuda de un sólido equipo, el estudio más completo efectuado hasta la fecha sobre el bosque griego. Éste se concretó más tarde, en 1988, en una exposición organizada en el Palacio de Congresos del Zappeion que, al recibir más de 500.000 visitantes en tres meses, contribuyó sin duda alguna a una toma de conciencia general.

¿Cómo se debe combatir, en todos los frentes, para evitar que el país sufra pérdidas irreparables? De hecho, Grecia es muy rica en zonas húmedas, pero la política de desecación de lagos practicada por el gobierno no tomaba en consideración la supervivencia de este capital. Fue preciso llevar a cabo una campaña de concientización de las autoridades regionales para que éstas comprendieran hasta qué punto esas zonas eran indispensables para el intercambio biológico y la importancia de mantener los deltas y las desembocaduras incluso de los ríos más pequeños. De hecho, cada año, durante su viaje de norte a sur, más de 480 especies de aves migratorias acuden a anidar precisamente en esas zonas. Con la ayuda del Fondo Mundial para la Conservación de la Flora y la Fauna Silvestres, Nicky Goulandris y su equipo organizaron una exposición que llegó a más de treinta provincias del país.

El Museo de Historia Natural es el único de su tipo que en Grecia ha sido creado, financiado y administrado por una institución privada. A causa de su carácter privado, el Museo no pudo en un principio recibir las ayudas que otorgan algunos órganos de la Comuni-

dad Europea. Afortunadamente, esta situación está cambiando, lo que permitió presentar en 1989 seis programas de investigación, de los cuales cuatro ya fueron aprobados.

Grecia es más rica en especies botánicas que Suiza, dato que muchísima gente ignora todavía. Por este motivo, una de las primeras iniciativas de la Fundación fue la constitución del inventario del herbario nacional y la compilación de la cartografía de las doscientas especies de árboles y arbustos que cubren la superficie del territorio, desde el nivel del mar hasta las cumbres del monte Olimpo.

Por lo que se refiere a las exposiciones, el Museo, que en 1983 abrió una galería ornitológica, presenta una colección completa de la vida animal y vegetal, así como de la formación geológica, mineral y paleontológica de Grecia. La colección de insectos, reptiles, aves, moluscos, rocas y minerales presenta una imagen exhaustiva de los recursos naturales del país, uno de los más ricos de la cuenca del Mediterráneo. La completa biblioteca, el herbario (que es uno de los más variados del mundo) y el centro de documentación ofrecen todos los instrumentos de investigación necesarios para los jóvenes biólogos.

La Fundación Nikolaos Goulandris

La sagacidad de Ioanni Papadimitriou (eminente arqueólogo griego que, gracias a sus intuiciones geniales y sus

excepcionales descubrimientos, dejó huella en la arqueología griega de los años cincuenta y sesenta) le permitió descubrir en la dulce joven Dolly Goulandris una auténtica vocación de coleccionista.

Para Dolly Goulandris empezaron así unos años de iniciación, dedicados a las campañas de excavaciones, tras los pasos de Ioanni Papadimitriou, émulo de H. Schliemann, y a la adquisición de objetos de la época clásica. Hasta que un día, durante una de sus expediciones por las islas Cícladas, descubrió unos extraños ídolos que los campesinos, ignorantes de su significado, encontraban en sus campos, campos que eran en realidad necrópolis inexploradas. "La pureza de las líneas y la simplicidad de las formas me fascinaron por su modernidad", explica Dolly Goulandris. "Me propuse impedir que esas obras todavía desconocidas partieran al extranjero." Las costumbres de ese pueblo siguen siendo desconocidas hoy en día, porque no dejaron ningún testimonio escrito. Es probable que no hablaran aún el griego. Dolly Goulandris explica que los eruditos suelen interpretar estas estatuillas como sustitutos de sacrificios humanos o como figuras que reverencian a los antepasados, pero también como espíritus que guiaban las almas de los muertos hacia el más allá.

Además, no existen figuras monstruosas que representen al poder de las tinieblas, como sucede en otras civilizaciones. Si alguna vez estas expresiones llegaron al Egeo, rápidamente fueron

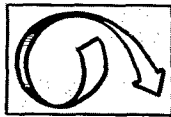
metamorfoseadas y ennoblecidas con una forma antropomórfica. Tal vez debido a la luz deslumbrante del Egeo. Hasta ahora se han encontrado tres mil ídolos, que partieron rumbo a distintos museos del mundo, pero la colección Goulandris, con sus doscientas piezas, es la más rica y completa.

Entre las obras mundialmente conocidas, cabe citar *El flautista*, *El pensador*, *El guerrero*, *El cazador* y *El hombre con el vaso*.

Hasta la creación de la Fundación Nikolaos Goulandris y la construcción, gracias a su colaboración, del Museo de Arte Antiguo y de las Cícladas para albergar definitivamente las obras, la colección viajó por todo el mundo. "Estas exposiciones nos han enseñado mucho sobre la museografía" —me explica Dolly Goulandris— "ya que el estilo de exponer de los japoneses, tan finos y llenos de sensibilidad, es completamente distinto a la concepción americana que es, por el contrario, muy espectacular. Sin embargo, hemos optado por ésta en la presentación definitiva de nuestra colección."

Pero el alma de la Fundación, institución privada exclusivamente administrada por la familia Goulandris, sigue siendo Dolly. Su Fundación no tiene como único objetivo la conservación y presentación de la colección, sino también el fomento de nuevas exposiciones que sirvan para difundir mejor la civilización cicládica, tal como la manifestación en el mes de octubre de 1990, que constituye la exposición más completa jamás realizada hasta la fecha.

RETORNO Y RESTITUCIÓN

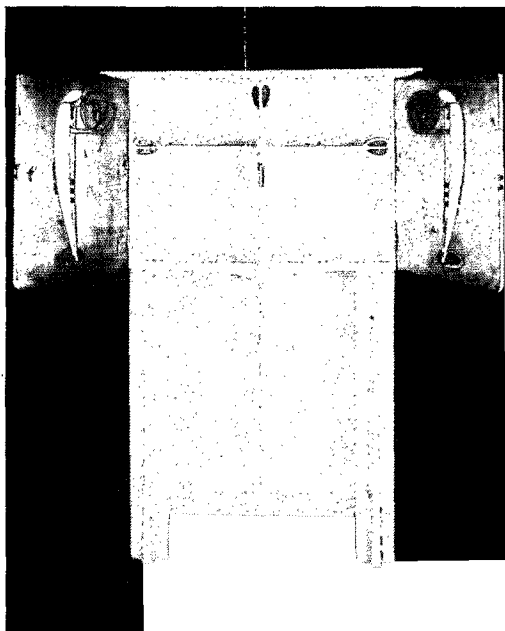


DE BIENES CULTURALES

Canadá conserva el art nouveau en casa

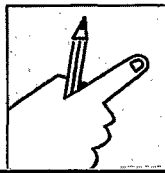
Este mueble, y otro idéntico, fueron fabricados por una señora de apellido Rowat para el célebre diseñador escocés Charles Rennie Mackintosh. Data de 1902 y, tras haberse vendido en una subasta en 1983, debía ser enviado de Canadá a Montecarlo. El gobierno canadiense, al comprobar que la firma subastadora no se había procurado el debido permiso de exportación, hizo uso de su poder para impedir la salida al

extranjero de este ejemplar importante de patrimonio cultural. Logró así prohibir la venta de ésta y de otras cuatro piezas. Basándose en la Ley de importación y exportación del patrimonio cultural, el gobierno concedió una ayuda adicional para la adquisición del mueble, que ahora forma parte de las colecciones del Museo Real de Ontario, en Toronto.



Museo Real de Ontario





Terremoto, inundación, ciclón: ¿está su museo preparado?

Jane Hutchins

Diplomada en historia del arte y especializada en materias textiles, ha sido conservadora jefe del Centro de Conservación de Materias Textiles del Museum of American Textile History, y es actualmente conservadora de materias textiles del Museo de Bellas Artes de Boston, en Massachusetts.

Barbara Roberts

Ha sido sucesivamente conservadora del Victoria and Albert Museum de Londres, conservadora adjunta del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y conservadora de artes decorativas y escultura del Museo J. Paul Getty de Los Angeles. En la actualidad es conservadora asesora independiente.

Un huracán puede derrumbar un museo situado en el trópico en quince minutos; para reconstruirlo, se necesitarán diez años. Para saber cuál era el estado de las colecciones tras el último terremoto que sufrió la ciudad de México, se necesitó más de una semana. ¿Sabía usted que, si las tendencias actuales continúan, los niveles ascendentes de los océanos pueden anegar a largo plazo numerosas ciudades —y sus museos— dentro de un siglo?

¿Puede y quiere su museo ayudar a prevenir o a mitigar los daños que actualmente causan los desastres naturales a los bienes culturales a su cargo? La pregunta no es caprichosa ni en exceso alarmista. Ella es el resultado de un análisis sagaz de datos objetivos, el tipo de datos que últimamente ha llevado a las Naciones Unidas a tomar ciertas medidas.

En diciembre de 1987, en su cuadragésimo segundo periodo de sesiones, la Asamblea General de las Naciones Unidas proclamó los años noventa como el Decenio Internacional para la Reducción de los Desastres Naturales. La resolución de la Asamblea General al respecto (42/169) declara que:

El objetivo del decenio es reducir, por medio de la acción internacional concertada, especialmente en los países en desarrollo, la pérdida de vidas, los daños materiales y las perturbaciones sociales y económicas causadas por desastres naturales [...] sus metas son: a) mejorar la capacidad de

cada país para mitigar los efectos de los desastres naturales con rapidez y eficacia, prestando especial atención a ayudar a los países en desarrollo a que establezcan, cuando sea necesario, sistemas de alerta temprana; b) establecer directrices y estrategias apropiadas para aplicar los conocimientos existentes, teniendo en cuenta las diferencias culturales y económicas entre las naciones; c) fomentar las actividades científicas y técnicas encaminadas a subsanar las deficiencias críticas de los conocimientos a fin de reducir las pérdidas de vidas y bienes; d) difundir la información existente y la que se obtenga en el futuro sobre medidas de evaluación, predicción, prevención y mitigación de los desastres naturales; y e) elaborar medidas para la evaluación, predicción, prevención y mitigación de los desastres naturales mediante programas de asistencia técnica y transferencia de tecnología, proyectos de ensayo y actividades de educación y formación adaptados al tipo de riesgo y al lugar de que se trate, y evaluar la eficacia de esos programas.

En dicha resolución la Asamblea General creaba el Decenio Internacional para la Reducción de los Desastres Naturales, exhortando a los gobiernos a que "establezcan comités nacionales, en colaboración con las comunidades científicas y tecnológicas, pertinentes, con miras a examinar los mecanismos y medios disponibles para reducir los riesgos naturales y evaluar las necesidades propias de sus respectivos países o regiones a fin de ampliar, mejorar o actualizar los mecanismos y medios existentes y elaborar una estrategia para alcanzar los fines deseados".

Es un hecho generalmente reconocido que las poblaciones que han sufrido desastres sienten la necesidad profunda e instintiva de salvar todo cuanto sea posible de sus bienes y señas de identidad culturales. Es preciso restablecer los hitos históricos de la colectividad y la continuidad entre el pasado y el presente y entre el presente y el futuro. Por ejemplo, nos interesó sobremanera saber que en los primeros días que siguieron al último desastre sísmico de Spitak y Leninakan (URSS), la comunidad empezó a reconstruir y restaurar la catedral y la fuente situada en la plaza central.

Dada esta preocupación instintiva y habida cuenta de la proclamación del Decenio, el Comité Internacional de

Conservación del ICOM creó un comité permanente encargado de formular recomendaciones y facilitar información sobre técnicas relativas a la reducción de los desastres tanto naturales como provocados por la acción humana que afectan a los bienes culturales. Como elementos de una posible estrategia a este respecto hemos examinado los siguientes: coordinación, financiación, objetivos y sincronización de las tareas.

¡Aparten los ojos de sus microscopios!

La Oficina de las Naciones Unidas para el Socorro en Casos de Desastre (UNDRO) es el organismo encargado de coordinar los diversos grupos que abordan los múltiples y complejos problemas que esta cuestión entraña. En las Naciones Unidas hay organismos con diferentes objetivos que se ocupan de los lugares de interés artístico o histórico, los bienes culturales y los museos, y otros que colaboran con esos organismos y colecciones, como la UNDRO y la Unesco. En este ámbito se interesan también otras organizaciones no gubernamentales como el ICOM y el ICOMOS.

Quienes estamos en relación con el ICOM a través de las actividades del Comité de Conservación conocemos bien el ICCROM, el Instituto para la Conservación de Objetos Artísticos e Históricos y otros grupos y asociaciones especializados en la conservación de obras de arte y en museos. Estamos en contacto con conservadores, historiadores de arte, bibliotecarios, especialistas en conservación, administradores de museos o de lugares de interés artístico o histórico y arqueólogos, pero rara vez penetramos en el terreno de los especialistas en lucha contra los desastres, lo cual es de lamentar, ya que no sólo los desastres naturales sino también los provocados por la acción humana pueden destruir en un instante colecciones enteras o lugares de interés artístico o histórico.

Tenemos, pues, que apartar la mirada de nuestros catálogos, nuestros micros-

copios y nuestras preocupaciones administrativas y reconocer que a los desastres los tiene sin cuidado saber quién pertenece a tal o cual organización. Los desastres ocasionan dificultades indecibles a personas de todas las disciplinas, y de ellos se derivan problemas de supervivencia, preocupaciones de seguridad por los bienes culturales, pesadillas de los conservadores, preguntas sin respuesta relacionadas con la preservación y la conservación, y el espectro omnipresente de una comunidad museológica internacional que *no está preparada*. Carecemos de preparación y no podemos movilizar a un número suficiente de arquitectos, ingenieros, especialistas en la lucha contra los desastres, archiveros, equipos de salvamento, marchantes de arte o ingenieros de la construcción (por no nombrar más que a unos pocos), todas profesiones necesarias para hacer frente a la posible (¿probable?) demanda. Si se produjese mañana una catástrofe grave, natural o provocada por la acción humana, la comunidad museológica no dispondría de dispositivo alguno de autoayuda internacional ni nacional. La planificación previa es inexistente o mínima para hacer frente de manera coordinada a tal eventualidad.

Somos pocos los que conocemos detalladamente las actividades que llevan a cabo y la información que pueden proporcionar los ingenieros aeronáuticos, los ingenieros sísmicos, los centros de previsión por satélite, los tasadores y liquidadores de seguros, los constructores de presas, los especialistas en llanuras aluviales, los equipos de búsqueda y salvamento y los expertos en levantar bloques inmensos de edificios derrumbados para retirar a los heridos o, en nuestro caso, los bienes culturales dañados y los visitantes que entraron en nuestros museos pensando que saldrían de ellos con vida.

Seamos optimistas y pensemos que *su* museo, amigo lector, ha sobrevivido a un terremoto, una inundación, un ciclón, un tsunami o un accidente nuclear o de otro tipo. ¿Se le ha ocurrido a usted pensar que su museo puede figurar perfectamente en una lista oficial como lugar de refugio para los heridos o para las personas que han quedado sin hogar?

Los profesionales de los museos no tenemos a la mano ningún dispositivo amplio y eficaz que nos permita informar a nuestros colegas, ya sea a nivel nacional o internacional, acerca de la asistencia, los materiales, los conservadores competentes, los especialistas en

conservación o el personal museológico experimentado que se requeriría antes o después de un accidente.

Objetivos: prácticos, económicos y alcanzables

Cuando pensamos en lo que será una empresa internacional, nos damos cuenta perfectamente de que el Comité tendrá que centrarse en objetivos prácticos, económicos y alcanzables, y que nuestras recomendaciones deben contribuir a establecer puentes entre la planificación previa al suceso, el salvamento y los procedimientos de preservación y rehabilitación a largo plazo.

Para empezar, el Comité se propondrá los siguientes objetivos:

1. Mejorar todos los niveles de *coordinación* de la planificación y la capacidad de respuesta en los planos diplomático y gubernamental, así como de quienes se ocupan de las situaciones de urgencia *in situ*.
2. Promover la formación de *grupos nacionales para la reducción de los desastres*. Dichos grupos deben, por una parte, proporcionar la primera información necesaria para hacer frente a los desastres y organizar equipos preparados para afrontar la situación, y, por otra, ser capaces de atender las peticiones de ayuda, en cooperación con los respectivos Comités Nacionales para el Decenio (si éstos se han creado) y con quienes presidan el Comité Nacional del ICOM.
3. Fomentar la publicación de *información básica* que preste asistencia práctica y apropiada a quienes se ocupan de luchar contra los incendios, las inundaciones, los terremotos, los maremotos, los huracanes y otros desastres naturales.
4. Identificar y/o crear fuentes de *financiación* públicas y privadas, y hacer que los medios gubernamentales y administrativos sean conscientes de la necesidad de una planificación previa de la protección y preservación de los bienes culturales.

¿Y ahora qué?

Hemos enviado una carta a los presidentes de todos los comités nacionales del ICOM pidiéndoles su apoyo y sus sugerencias respecto de los nombres de las personas que en los planos gubernamental, institucional o local se interesan particularmente por la preservación de los lugares de interés artístico o histórico, los museos, las bibliotecas,

los archivos y las obras de arte, y que deseen colaborar con nosotros en el Comité Permanente o en la formación de los comités o grupos nacionales a los que nos hemos referido antes.

Los miembros de todos esos comités deben estar preparados para ponerse en contacto con los colegas de sus respectivos países y fomentar la colaboración de las personas entendidas en las diversas disciplinas relacionadas con las técnicas de reducción de desastres, operaciones de limpieza o actividades de planificación en situaciones de urgencia asociadas con los desastres naturales. Los comités nacionales estarían en contacto con el Comité Permanente del ICOM y, lo que es todavía más importante, con los demás comités nacionales formados con tal fin.

Insistimos en que las sugerencias y las soluciones deben ser sencillas, prácticas y económicas. Si asustamos a los directores y administradores con enormes exigencias presupuestarias, sólo conseguiremos que los bienes culturales sigan en peligro.

Para concluir, deseamos formular dos pedidos de carácter práctico. En primer lugar, que *Museum* dedique pronto un número al papel que desempeñan los museos en la prevención y reducción de los daños causados por desastres a los bienes culturales a su cargo, así como a las consecuencias que esta acción entraña para los museos y, en segundo lugar, que las personas y los organismos interesados se pongan en contacto con nosotros en la dirección siguiente, aunque sea sólo para obtener más información:

Barbara Roberts
2413 Fifth Ave. West
Seattle, WA 98119
Estados Unidos de América
Teléfono: (1) (206) 281.9090
Fax: (1) (206) 284.8026



“Atenuar los daños.”
Dibujo de Julien

1. (N. de la R.) *Museum* estudia actualmente la posibilidad de preparar ese número.

Y ADEMÁS...

Correo de los lectores

A propósito de "Un museo innecesario" publicado en Museum, n.º 162 (vol. XLI, n.º 3, 1989)

Señor director:

No comparto la opinión de Kenneth Hudson cuando parece querer demostrar a partir de ciertos ejemplos que, por regla general, los grandes museos son más bien malos y que en todo caso su utilidad puede ponerse en tela de juicio, tanto en lo que concierne al visitante tomado individualmente, como a la sociedad.

Yo creo, en cambio, que los grandes museos, bien organizados y administrados con inteligencia, pueden constituirse en elementos maravillosos de la cultura personal y de la educación colectiva.

No es equivocado suponer que si un museo tiene grandes dimensiones es porque alberga colecciones importantes y que, por ende, es mucho lo que puede ofrecer y dar a conocer a un público interesado. Se trata entonces de organizar ese tipo de museos en función de sus riquezas y de la diversidad de sus colecciones, de tal modo que el visitante pueda aprovecharlas plenamente. A este respecto es esencial servirse de manera eficaz de todos los medios disponibles —y éstos son múltiples—, con objeto de preparar, orientar y guiar al visitante, de suerte que su visita le aporte todo el placer y el provecho deseados.

Hay que evitar al visitante la tentación de correr de una sala a otra o de un extremo al otro de un vasto establecimiento, sin más objetivo que poder decirse a sí mismo, y a los demás, que ha visto ("recorrido" como dicen algunos) tal o cual gran museo. Siempre que las estructuras se presten a una compartimentación racional, se podrían expedir entradas para visitar ciertas partes del museo, tal o cual sección o tal o cual colección. En los grandes museos compuestos de edificios separados, como es el caso del County Museum de Los Angeles, un sistema de ese tipo resultaría fácilmente aplicable. De esa manera se incitaría al visitante a elegir en función de sus gustos personales y de su propia curiosidad.

Estoy dispuesto a admitir, como Kenneth Hudson, que el Museo del Louvre, pese a las obras maestras que contiene (y puede que precisamente por ello), "es por muchas razones un pésimo museo", siendo de temer que termine por convertirse en un "gigantesco almacén". Por el contrario, en lo que no estoy de acuerdo en absoluto es en que se clasifique al Metropolitan Museum de Nueva York en la misma categoría. Por haber seguido desde hace unos cuarenta años el desarrollo de esta institución, pienso más bien que este museo constituye un logro ejemplar. Gracias a la constante modernización de sus instalaciones y a la ampliación progresiva de sus locales para presentar mejor las colecciones y reservar el espacio necesario para las nuevas adquisiciones, así como gracias a la calidad de sus servicios de recepción e información y a sus programas artísticos y educativos, el Metropolitan Museum se ha convertido en un verdadero centro cultural, cuya evolución es incesante y además accesible a todos. ¿Por qué tiene que ser una tara el hecho de que un gran museo se transforme en una especie de "mini universidad paralela"? No creo que haya que desdeñar la posibilidad de que las personas se instruyan de manera placentera.

Claro que existen museos pequeños dignos de admiración. Ahora bien, si no son especializados, o si su dotación no se compone de colecciones privadas ricamente provistas, por carecer de los medios materiales adecuados y de suficientes recursos financieros se reducen a decepcionantes cuartos trasteros sin más valor que el de cualquier enciclopedia universal de arte mediocrementemente ilustrada.

Aprovecho esta oportunidad para reiterarle el testimonio de mi más distinguida consideración

Henri Mazaud

Señor director:

La inteligente carta del Sr. Henri Mazaud es una ilustración perfecta de la valía de la nueva sección de *Museum* "Hablando con franqueza". Era apremiante la necesidad de contar con un foro internacional civilizado para exponer diferentes opiniones, así que debemos felicitarlo, señor director, por haberlo hecho posible.

Lamento, empero, que el Sr. Mazaud haya preferido pasar por alto el tema concreto de La Villette. Me hubiese gustado mucho conocer su opinión acerca de ese grotesco monumento a la vanidad humana. Quizá no lo considere un museo, en cuyo caso no podría menos que coincidir con él. Sea como fuere, desearía, a mi vez, hacer una o dos observaciones sobre los grandes museos en general y sobre el Metropolitan de Nueva York en particular. El que a uno lo depriman el gigantismo en los objetos, las manifestaciones o las instituciones es, sin duda, cuestión de temperamento. Personalmente lo grande me anonada y hace que me retraiga en lugar de extrovertirme. Tiendo por instinto a adoptar una actitud defensiva frente a ello, como lo haría si viese una apisonadora sin conductor que se me echa encima.

Atribuyo especial valor al encanto, esa cualidad que tiene de un puente entre uno mismo y lo conocido o intuitivo y, con la excepción de los seres humanos, es sencillamente imposible que coexistan el encanto y las grandes dimensiones. El Palais de la Découverte posee encanto, cosa de la que carece La Villette. Los museos atienden —o deben atender— a las emociones, en igual medida que al intelecto, y la objeción fundamental que formulo a los museos de dimensiones considerables es que sobreintelectualizan forzosamente el proceso de comunicación. En teoría, puede considerarse que un gran museo es una especie de federación de pequeños museos y que deberíamos limitarnos a visitarlos uno por uno, pero a mi juicio es una actitud psicológicamente muy difícil de aceptar. Un gran museo está organizado como un gran museo, no como una serie de pequeños museos y el visitante tiene siempre presentes en la mente las partes del museo que no está visitando. No podemos escapar al tamaño, no podemos apartarlo totalmente de nuestra conciencia.

En cuanto al Metropolitan, no he conseguido dilucidar todavía si se trata de un museo con una tienda anexa o de una tienda a la que está anexo un museo. ¿Cuál es la cabeza y cuál la cola? En conjunto, creo que el museo es la cola. A los estadounidenses, desde luego, les gusta que así sea, porque sienten una pasión por las compras que nunca ha dejado de sorprenderme.

Kenneth Hudson

Vox populi

Hasta lo más mínimo es importante en la actividad museológica

Lidia Kondrashova

Directora del Departamento de Información Científica de los Museos Estatales del Kremlin de Moscú es, desde luego, una atenta lectora del Libro de Oro.

En la primavera de 1986 se inauguró oficialmente la nueva exposición de la Sala de Armas de Moscú¹. La exposición del más antiguo tesoro del país fue modernizada en su totalidad y su transformación fue sumamente apreciada, tanto por nuestros colegas como por los visitantes.

Pero aproximadamente un mes después de su apertura surgió un imprevisto: las leyendas que identificaban las obras empezaron a borrarse, pues el revestimiento bronceado del papel cubrió los caracteres negros. Los primeros en darse cuenta de ello fueron los guías y luego los visitantes, que empe-

zaron a quejarse en el Libro de Oro. He aquí algunos de sus comentarios:

Nos sentimos muy agradecidos con los colaboradores de la Sala de Armas por el magnífico regalo que han hecho a los moscovitas. La extraordinaria cámara del tesoro del Kremlin resplandece de belleza. ¡Gracias! Pero es una lástima que casi no se puedan leer las explicaciones; el reducido tamaño de las letras y su excepcional laconismo le quitan lustre a la exposición.

Nos ha gustado mucho la nueva exposición de la Sala de Armas. Nos llena de admiración la extraordinaria maestría de nuestros antepasados. Es una lástima que sea casi imposible leer las explicaciones que acompañan los objetos. Nos gustaría que los textos históricos fueran más ricos.

Hemos tenido mucha suerte. Los siete hemos visitado hoy, maravillados, este espléndido museo que es la Sala de Armas. Estamos muy agradecidos al guía por su magnífica exposición sobre la historia del museo y la orfebrería, pero es una pena que prácticamente no haya indicaciones en el museo y muy poca información sobre los objetos expuestos en las salas. Las leyendas son tan pequeñas que casi no se ven.

Los conservadores y diseñadores del museo se dedicaron entonces a resolver el problema, al parecer no muy grave pero no por eso menos importante. El resultado de sus pesquisas condujo a modificar el tamaño de las letras y la escritura de las leyendas. También se complementó la información y se utilizó un papel adecuado después de haberlo sometido a prueba. Se cambiaron todas las leyendas de la Sala de Armas, y en cada sala se colocaron carteles explicativos en ruso y en inglés. Nos es muy grato comprobar que los visitantes de los museos del Kremlin han contribuido a mejorar la presentación de los tesoros que en ellos se conservan. ■

1. Véase M. P. Tsukanov, "La nueva exposición de la Sala de Armas del Kremlin de Moscú", *Museum*, n.º 154, 1987.

Repertorio de museos de África

El repertorio de museos de África es una guía completa y singular de los museos de cuarenta y siete países africanos.

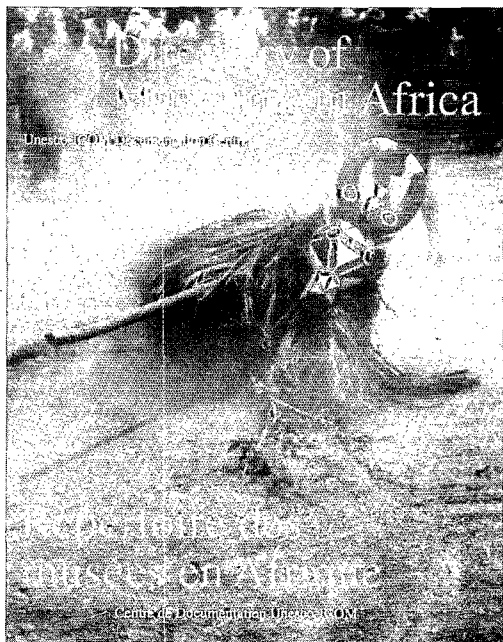
Su objetivo es doble. En primer lugar, se propone incitar a las comunidades locales a que utilicen los recursos de los museos; en segundo lugar, ofrece a los visitantes y a los investigadores de otras partes del mundo una visión detallada de la diversidad cultural africana.

El repertorio está ordenado alfabéticamente por países, ciudades e instituciones. En las anotaciones, redactadas en francés e inglés, se indica la dirección de cada museo, el funcionario principal, las horas de apertura, el precio de entrada, el estatuto, los antecedentes históricos, el tipo de colección, las publicaciones y los servicios. Se incluyen también índices por ciudades, instituciones y tipos de colección.

Kegan Paul International (KPI).
Consejo Internacional de Museos (ICOM).
208 p. 3 índices, 72 ilustraciones.
Precio de venta al público: 35 libras esterlinas.

Precio especial para los miembros del ICOM:
22,75 libras esterlinas.

Los pedidos deben dirigirse a:
Kegan Paul International, Ltd.
P. O. Box 256
Londres, WC1B-3SW
Reino Unido



En el próximo número de *Museum* . . .

El próximo número de *Museum* tratará el tema de las revistas sobre los museos.

Ahora que los medios audiovisuales dominan el campo de la comunicación, ¿cuál es el papel de la prensa escrita en la difusión de la información que concierne el estado y las perspectivas de los museos? Las respuestas que nos han enviado de Canadá, China, Francia, México, Nueva Zelanda, Suecia y otros países nos reservan sorpresas.

En una de las secciones regulares de *Museum* habrá un informe acerca de las actividades que llevan a cabo los coreanos residentes en el extranjero para asegurar el retorno de bienes culturales a su patria y, en "Una ciudad y sus museos", al hablar de Varna, balneario búlgaro, se planteará la cuestión de si el sol es enemigo de los museos.

Feliz lectura. . .

Agentes distribuidores de las publicaciones de la Unesco

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curaçao, N.A.).
ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDYLIR, S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Casilla postal 4415, La Paz; Av. de las Heroínas 3712, Casilla postal 450, COCHABAMBA.
BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000; Imagem Latino-americana, Av. Paulista 750, 1.º andar, Caixa postal 30455, SÃO PAULO, CEP 01051.
CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
COLOMBIA: Asociación Clubes Unesco, Calle 19, n.º 4-20, Oficina 102, BOGOTÁ.
COSTA RICA: Cooperativa del Libro, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San Pedro Montes de Oca, SAN JOSÉ.
CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly n.º 407, LA HABANA.
CHILE: Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO; Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, M. Luisa Santander 0447, Casilla 10220, SANTIAGO.
ECUADOR: *Revistas*: DINACUR Cía Ltda., Santa Prisca n.º 296 y Pasaje San Luis, Ofic. 101-102, Casilla 112-B, QUITO; Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO.
ESPAÑA: Mundi Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, MADRID-I; Ediciones Liber, apartado 17, Magdalena, 8, ONDÁRROA

(Vizcaya); Librería Internacional AEDOS, Consejo de Ciento 391, 08009 BARCELONA; Librería de la Generalitat de Catalunya, Palan Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA.
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, N.Y. 10017.
FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Avenue, MANILA; *subagente*: International Book Center (Philippines), 5.º piso, Filipinas Life Building, Ayala Avenue, Makati, Metro MANILA.
FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARÍS y librerías universitarias.
GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª avenida 13-30, Zona 1, Apartado postal 244, GUATEMALA.
HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida, n.º 201, Comayagua, TEGUCIGALPA.
MARRUECOS: Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed-V, RABAT; Librairie des écoles, 12, avenue Hassan-II, CASABLANCA; Société chérifienne de distribution et de presse (SOCHEPRESS), angle rues de Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683, CASABLANCA 05.
MÉXICO: Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66 (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, Apartado postal 61-164, 06600 México D.F.; Librería Secur, Local 2 - Zona CICOM, Apartado postal n.º 422, 86000 VILLAHERMOSA, Tabasco.
MOZAMBIQUE: Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1.º andar, MAPUTO.

NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA.
PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.
PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA; Librería La Familia, Pasaje Peñaloza 112, Apartado 4199, LIMA.
PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA.
URUGUAY: Ediciones Trecho S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO; Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO; Librerías del Instituto: Guayabo 1860, MONTEVIDEO; San José 1116, MONTEVIDEO; 18 de Julio 1222, PAYSANDÚ; Amorim 37, SALTO.
VENEZUELA: Librería del Este. Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, CARACAS; 1060-A; DILAE C.A., Alfadil Ediciones S.A., Avenidas Los Mangos, Las Delicias, apartado 50304, Sabana Grande, CARACAS; CRE-SALC, apartado postal 62090, Edificio Asovincar, Av. Los Chorroos cruce calle Acueducto, Altos de Sebuacan, CARACAS 1060-A; Unesco Coordinación Regional para América Latina y el Caribe, Quinta "Isa", 7.ª Av. de Altamira entre 7.ª y 8.ª transversal, apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A.

Para recibir la lista completa de los distribuidores de las publicaciones de la Unesco en todos los países del mundo se ruega solicitarla a: Editorial de la Unesco, Servicio de Ventas, 7, place de Fontenoy 75700 París, Francia.