



LA RENOVACIÓN ARQUITECTÓNICA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX EN LA CIUDAD DE LA PLATA DOS CASOS DE ESTUDIO

TULER, Susana

Arquitecta. CIC

susanatuler@speedy.com.ar

RESUMEN

Este trabajo refiere a la exploración de las características identitarias de edificios encuadrados en el movimiento de renovación cultural y arquitectónica conocido como Modernismo. Se realizó mediante el estudio comparativo entre una vivienda de la ciudad de La Plata y un referente tipológico europeo que por su valor arquitectónico-documental cuenta con protección patrimonial.

Desde el análisis descriptivo, se elaboró un código que transformó el lenguaje natural en descriptivo para deconstruir los rasgos y atributos de los sistemas arquitectónicos analizados. El registro permitió identificar elementos constitutivos de las obras, relaciones entre propiedades, configuraciones y reglas de organización. Con la aplicación de descriptores y categorías analíticas se constataron recurrencias, sustituciones y/o renovación de componentes, y se verificaron hipótesis interpretativas sobre relaciones de partido, lenguaje, sintaxis y relaciones entre forma y función. Se abordó el carácter de las obras, las relaciones espaciales y funcionales, el sistema circulatorio, tecnológico, constructivo y lingüístico, así como su materialidad. A nivel urbano, se estudiaron las relaciones entre el edificio y su entorno, su implantación y articulación con el tejido. El estudio tiene como fin constituir una propuesta metodológica de análisis aplicable a casos similares, para contribuir al reconocimiento, resguardo y conservación de bienes patrimoniales.

Palabras-Clave: *Patrimonio – Modernismo – Rasgos – Renovación - Identidad*

INTRODUCCION

El movimiento conocido como Modernismo se desarrolló entre fines del siglo diecinueve y principios del veinte. Representa una corriente de ruptura ideológico-simbólica que, tanto en Europa como en América, impregnó de un espíritu renovador objetos culturales, y por ende, formas de representación arquitectónica.

En esta investigación se definió como objeto la búsqueda de rasgos edilicios identitarios de ese movimiento, estableciendo hipótesis interpretativas acerca de las relaciones entre arquitectura y contexto de producción de sentido. Los ejemplos analizados fueron indagados y referidos a casos análogos para estudiar las correspondencias entre unos y otros. De ese modo, se presenta el estudio comparativo realizado entre una vivienda situada en la ciudad de La Plata y un referente de la arquitectura europea del mismo periodo.



METODOLOGÍA

Tensionada por fuerzas reproductivas y productivas, toda cultura busca ser hegemónica. De manera permanente, las prácticas ligadas a la tradición se enfrentan a impulsos renovadores que ponen distancia frente a las persistencias históricas. Al reproducir en un nuevo contexto un presente de carácter conservador, provocan cierta inercia cultural. Sin embargo, “invertir de sentidos el mundo sensible es la misión, constante y acumulativa, de cada cultura”, [1] y la arquitectura es una forma representacional que da cuenta de su dinámica.

Entendida como lenguaje, una producción arquitectónica es un sistema de unidades constitutivas, referidas a una unidad compleja, organizada en signos, con contenido, estructura y un contexto de referencia,[2] donde se verifican los componentes y sus relaciones. Pero además, el núcleo identitario de una cultura se asienta sobre sus representaciones. De ese modo, el lenguaje arquitectónico -en tanto sistema configurado referencial- es un diacrítico de pertenencia, ya que en el curso de una historia común se construyen con él, rasgos diferenciadores, transmitidos, reinterpretados e instituidos como símbolos de alcance colectivo. Desde la epistemología relacional se postula que estos componentes adquieren sentido por las relaciones que mantienen dentro del sistema, en el que se incluye al observador y su entorno, [3] razón por la cual la tarea de investigación requiere indagar las relaciones operadas entre sus signos, vinculando léxicos arquitectónicos y datos culturales.

A partir del análisis descriptivo [4] se examinaron los rasgos distintivos de esa arquitectura, utilizando la imagen y los documentos históricos -que proporcionaron información acerca del contexto referencial de las obras- como insumos para la construcción de conocimiento.

Desde ese punto de vista, el estudio de las unidades empíricas de referencia se realizó mediante la elaboración de un código artificial que transformó el lenguaje natural en descriptivo, con la intención de deconstruir los rasgos y atributos que conforman el sistema arquitectónico analizado. El examen de los ejemplos permitió identificar en sus elementos constitutivos relaciones entre propiedades, configuraciones y reglas de organización.

En el pasaje de la información a lenguaje analógico -no verbal- y estandarizado, los datos fueron transformados en signos gráficos convencionalizados que, puestos en relación, representan al objeto de estudio aun en su ausencia. Para contribuir a la comprensión del fenómeno observado, las representaciones analógicas se elaboraron bajo la forma de imágenes, signos o diagramas, según el caso. El hecho construido traducido a una expresión icónica, se transforma de ese modo en un objeto de comunicación que agiliza el procesamiento de la información y su registro.

La aplicación de descriptores y la construcción de categorías analíticas permitieron sistematizar la tarea y elaborar comparaciones con otros referentes. Con los datos relativos a los objetos y los parámetros característicos se construyeron matrices y grillas resumen cuantificantes. El estudio comparativo permitió constatar recurrencias, sustituciones y/o renovación de componentes, así como verificar hipótesis interpretativas. De ese modo, se confeccionó un registro de viviendas que, por semejanza y/o diferencia de rasgos y atributos, permitió incluir/excluir obras, referirlas a la muestra, y construir invariantes lingüísticas relativas al *Art Nouveau* platense bajo parámetros de homogeneidad preestablecidos.

El movimiento ideológico modernista

El Modernismo fue una corriente cultural innovadora desarrollada en Europa, en el momento de apogeo del liberalismo burgués ochocentista. Su auge se produjo entre la década de 1880 y el inicio de la Primera Guerra Mundial, alcanzando su plenitud hacia 1915. A pesar de su corta duración, constituye un movimiento de diseño complejo, que involucra argumentos filosóficos y metodológico-constructivos que no responden a una estética única, sino a diferentes interpretaciones regionales. Así, la versión alemana se denominó *Jugendstil*; *Sezession* en Austria; *Modern Style* en Inglaterra; *Arts & Crafts* en Escocia; *Liberty* en Italia, *Modernismo* en España y *Art Nouveau* en Francia y Bélgica.



El apelativo “Modernismo”, que reúne a todas esas vertientes, hace alusión a la búsqueda de formas renovadas, en términos de originalidad, y de ruptura con las convenciones preestablecidas.

Si bien todos los periodos se consideran «modernos», el *Art Nouveau* quizás sea el primer lenguaje estético de nuestra modernidad que alude a un mundo con un cambio tecnológico (...) y con una cultura internacional [5].

Su surgimiento se perfiló en Europa en el marco de reformulación del repertorio filosófico-social vigente y de acelerados avances en materia de conocimiento. Los descubrimientos arqueológicos, las nuevas técnicas de ilustración y los estudios sobre el movimiento realizados gracias a la tarea científica del fisiólogo francés Étienne-Jules Marey hacia 1860, son indicadores del cambio cultural que se estaba gestando.

En el campo de la arquitectura fue determinante la Exposición Industrial de Paris (1889), donde la Torre Eiffel puso en evidencia un formato y una racionalidad constructiva que no habían tenido precedentes.

Ese contexto finisecular enmarcaba la consolidación del consumismo y la modernización de las expresiones culturales en base a la industrialización. El acceso a la información actualizada se valoraba como mecanismo de propagación ideológica, mediante el cual se intercambiaban conceptos y producciones novedosas. De ese modo, adquirieron relevancia la prensa, la publicidad masiva, las publicaciones especializadas y las exposiciones internacionales. Estos eventos se realizaban regularmente en los países más desarrollados. El Palacio de Cristal (1851) que alojó la Exposición Mundial de Londres, reunió bajo una envolvente de hierro y vidrio, trabajos artísticos orientales y producciones industriales de países europeos y de Estados Unidos. Con hechos de este tenor los objetos culturales trascendieron fronteras nacionales y continentales.

Los cambios culturales que repercutieron en todos los estratos sociales se sucedieron entre la aceleración del ritmo de vida y la expectativa que generaba el “progreso” con la promesa de una cotidianeidad “relajada”. Este fenómeno tiñó de un espíritu romántico a la sociedad de entonces, deseosa de una vida en contacto con la naturaleza y de nuevas expresiones artísticas. En este sentido, el acercamiento a la cultura oriental, especialmente a través del arte japonés, influyó en la producción de objetos utilitarios y artísticos, como puede constatarse en la obra pictórica de Gauguin y de Van Gogh.

Sin embargo, la sociedad decimonónica no era rural, sino industrial. Por ende, se concentraba en torno del espacio urbano. Ciudades como Londres, Paris y Berlín, que habían tenido un gran desarrollo fabril durante el siglo diecinueve, experimentaron simultáneamente un acelerado crecimiento de población urbana. La consecuente expansión y turgurización de sus periferias produjo la reconversión del territorio rural en industrial-residencial. Como consecuencia de ello, el poder que había sido detentado hasta el siglo dieciocho por la monarquía y la Iglesia, pasó a ser resorte de la riqueza de las clases emergentes.

La burguesía industrial encontró en el “refinamiento” del Modernismo una forma de diferenciación social y una evidencia del progreso material alcanzado. Las piezas únicas, firmadas por reconocidos artistas como Tiffany, Gallé o Van de Velde, eran demostrativas de la nueva condición social adquirida.

La configuración cosmopolita que fue obteniendo la ciudad responde, en gran medida, al deseo de lograr una imagen identitaria.

Durante las primeras décadas del siglo veinte, cuando Freud exploraba el mundo onírico, Einstein desarrollaba la teoría de la relatividad y los países dominantes se preparaban para la Primera Guerra Mundial, el *Art Nouveau* llegó a la Argentina. En ese momento, la producción cultural de origen francés penetraba en el país y era aceptada por los sectores sociales medios y altos, que también se valían del repertorio iconográfico clásico griego, europeo y oriental. La búsqueda de nuevas representaciones y el interés que generó el descubrimiento científico de culturas



“exóticas”, sumados a la apetencia por la cultura europea y el aporte de la inmigración, alentaron el ingreso y difusión de esta corriente en ámbitos locales. Dicho fenómeno fue favorecido por el trabajo de arquitectos y artistas que a través de la prensa y la publicidad difundieron tanto conceptos como productos.

En líneas generales, el movimiento modernista surgió como reacción contra la repetición historicista, revalorizando estéticas regionales. En una dialéctica entre nostalgia e innovación, expresó la tensión entre las tradiciones del siglo diecinueve -con sus códigos visuales y morfológicos académicos- y su disolución durante el siglo siguiente. La puesta en valor del erotismo formal y el desnudo ornamental fueron evidencias de formas de ruptura con la discreción victoriana precedente. Sin embargo, tanto en Europa como en América, el anhelo de transformación dominaba el horizonte cultural.

Aunque la primera etapa del *Art Nouveau* celebró la artesanía hecha con destreza y no la producción en masa, el movimiento evolucionó de manera extendida. (...) La producción masiva de bienes de consumo para una creciente clase media empezó a inicios del siglo diecinueve; engendró un tipo de objetos decorativos llenos de incrustaciones que los diseñadores progresistas del movimiento *Arts & Crafts* y del *Art Nouveau* consideraron una atrocidad. Pero el *Art Nouveau*, que surgió en la era del telégrafo, las publicaciones ilustradas y las revistas de arte de alta calidad, fue el primer estilo que se benefició con los medios de comunicación masivos y la publicidad. Esto le proporcionó una trayectoria hoy en día familiar: la adopción temprana por una vanguardia intelectual; la apropiación rápida por la élite; el paso a la popularidad y al público mayoritario y su degeneración, hasta convertirse en una versión diluida para el público del último escalafón del mercado para, así, volver a estar de moda cuando la siguiente «novedad» apareció [6].

En el campo de las artes, en la segunda mitad del siglo diecinueve, se desarrolló la teoría estética del *Einfühlung* que consideraba el arte como expresión. Esta teoría, que establece relaciones entre observador y objeto, plantea que la subjetividad del artista se proyecta sobre su obra mediante símbolos.

“Pero también sirve para explicar tanto una de las principales matrices estilístico-conformativas del *Art Nouveau* como sus valores semántico-comunicativos. (...) La estética del *Einfühlung* (término que puede traducirse como «introducción del sentimiento», «sentir total», «simpatía total», «simpatía simbólica», «consenso», «empatía») nace del compromiso entre el pensamiento idealista y la investigación psicológica para responder a la pregunta de por qué los hombres son atraídos o repelidos por las formas de los fenómenos, tanto del arte como de la naturaleza. (...) Las líneas verticales, horizontales, oblicuas, las formas geométricas planas y volumétricas, las ilusiones ópticas y los colores se asocian y se aceptan o rechazan gracias a sensaciones análogas preexistentes en nosotros, como el sentido de calma, de equilibrio, de incertidumbre y otros similares (Dentro de esta estética) pueden distinguirse dos líneas del gusto: una caracterizada por las formas cóncavo-convexas (Horta, Van de Velde, Gaudí) y otra apoyada fundamentalmente en el rigor geométrico (la escuela de Wagner, Mackintosh, el primer Wright)”. [7]

Esta concepción, con las dos tendencias que la componen –la orgánica y la abstracta- fue el sustento teórico del *Art Nouveau*.

“Diversos *leits motiv* inspirados en la naturaleza se expresaron como si el trazo sinuoso de un único e imaginario lápiz se deslizara por las formas existentes y los materiales posibles, «redibujando» todo con una sensualidad desprovista de materia. O también mediante geometrificaciones abstractas de poco relieve y ejercicios morfológicos reemplazantes de los elementos de la arquitectura clásicos que con su nueva plástica, lograron desbaratar casi toda la lectura «tectónica» precedente”. [8].

De ella se desprendieron no sólo relaciones entre arte y naturaleza, sino también entre objeto artístico y observador. En ese contexto, comenzaron a democratizarse los objetos culturales, y



muy especialmente, los artísticos, bajo la forma de un “arte para todos” (Gallé). De manera integradora se incluía a la arquitectura, la pintura y la escultura junto a las denominadas “artes menores”. En cierto modo, este planteo holístico –y revisionista de la misión y funcionalidad artística- retoma la idea renacentista del artista totalizador que reúne estética, función y técnica.

Dichos cambios se produjeron en medio de tensiones entre manufactura y producción masiva. Por una parte, la revalorización de la técnica artesanal permitió moldear materiales como el vidrio, los metales, la madera, la cerámica y los esmaltes de manera expresiva, por fuera de la producción seriada. Pero además, la industrialización y los procedimientos mecánicos del periodo victoriano proveyeron herramientas y técnicas constructivas a arquitectos, artistas y artesanos.

Por estos motivos los rasgos “nouveaux” impregnaron las expresiones de la plástica escultórica y pictórica, alcanzando objetos de vidrio, mobiliario, joyas, cerámicas y cartelera publicitaria.

Arquitectura *Art Nouveau*

En momentos del esplendor industrial, el hito arquitectónico relevante era el edificio fabril. Pero a fines del siglo diecinueve, nuevas configuraciones sociales y tecnológicas generaron demandas y propuestas programáticas inéditas que alcanzaron la infraestructura urbana, las comunicaciones, el transporte, la salud, el ocio y la residencia. La ciudad fue el escenario privilegiado de esos cambios que imprimieron vitalidad y movimiento al entorno construido: el ensanchamiento de los canales de circulación para dar cabida a los rieles del ferrocarril, a las estaciones terminales y al transporte automotor; la instalación de barrios residenciales y la dotación de servicios, son ejemplos elocuentes de la transformación operada sobre el paisaje urbano.

La avidez por la novedad trajo aparejada la aceptación de líneas de pensamiento modernizadoras que, como el *Art Nouveau*, circulaban de ciudad en ciudad. En materia de arquitectura, el Palacio de Cristal (Londres, 1851) jalonó la edilicia pública por la utilización innovadora del hierro y el vidrio y la casa Tassel (Bélgica, 1893) abrió un camino hacia nuevas formas tecnológico-expresivas en materia de vivienda. No sólo por la fabricación artesanal de sus elementos constitutivos, la prefabricación en hierro y los grandes paños vidriados -propios de la vanguardia industrial de entonces- sino por su combinación con propuestas de planta abierta en remplazo de los tradicionales espacios segmentados.

El progreso experimentado en materia de transporte y comunicación permitió la circulación de esas corrientes de pensamiento fuera de sus países de origen. Por ese motivo, el *Art Nouveau* y su sistema iconográfico tuvieron correlatos en Argentina, que rápidamente incorporó las ideas modernistas en auge, eclipsando referencias eclécticas.

En la Argentina decimonónica, el afianzamiento del positivismo se correspondía con una sociedad movida por el interés en el avance científico, el progreso indefinido y las expectativas puestas en el futuro. La gestión de intelectuales y políticos encolumnados en la denominada “Generación del ‘80” impulsó una importante renovación urbana bajo el modelo económico agroexportador. El territorio construido se expandió con el aumento de infraestructura de comunicaciones, equipamientos y servicios, acompañando el crecimiento edilicio. Ciudades como Buenos Aires o Rosario dieron cabida a la producción de nuevos patrones constructivos y urbanos. Esos centros se consolidaban en base a desarrollos tecnológico-científicos racionales y la acción de inmigrantes europeos que proveyeron mano de obra calificada para la construcción edilicia artesanal. El bagaje cultural que trasladó esta oleada inmigratoria produjo una convivencia de pensamientos y estilos, muchos de ellos, evocadores de la arquitectura europea. Los nuevos repertorios lingüísticos y programáticos desplegados por la intensa actividad constructiva de la época -edificios institucionales, residenciales, hospitales, comercios y pabellones recreativos- se correspondían con una sociedad que pujaba por evidenciar una vida en acuerdo a los cánones culturales en boga.



Las características locales del *Art Nouveau* se expusieron en la Exposición Internacional del Centenario de Mayo (1910), que fue “organizada en Buenos Aires para conmemorar aquel hecho que celebraba al unísono la autonomía de la Nación, la hegemonía de la ciudad-puerto sobre la totalidad del territorio y el éxito del modelo de país que sobre esas bases se había instalado a partir de 1880” [9]. Como el resto de las Exposiciones Universales, esta muestra contribuyó al conocimiento de la poética del arte japonés, basada en la composición asimétrica, los temas vinculados a la naturaleza, la importancia del vacío en la composición y las formas planas de representación visual.

Por su parte, la obra de arquitectos como Julián García Núñez y Virginio Colombo impregnó con una atmósfera “*nouveau*” gran parte de la edilicia de Buenos Aires y la ciudad de La Plata (1882) es un ejemplo de la celeridad con la que se concretaban las obras, en el contexto de un optimismo orientado hacia la acción modernizadora.

Los edificios que llegan a nuestros días, no sólo son huellas materiales de ese fenómeno, sino referentes privilegiados para el estudio de un momento histórico caracterizado por profundos cambios culturales.

El *Art Nouveau* en la vivienda

Con la intención de evidenciar una vida “moderna”, en el habitar doméstico del periodo estudiado proliferaron estéticas, imágenes y formas renovadas de representación. Se sustituyeron de ese modo las normas clásicas de composición arquitectónica, tales como el ordenamiento axial, la simetría o la euritmia y los códigos expresivos vigentes hasta entonces.

La arquitectura, utilizada como recurso de identificación y diferenciación, tuvo en la vivienda una temática privilegiada para la experimentación en clave *Art Nouveau*. Su materialidad reunía la técnica e imaginación mancomunada de artesanos, artistas y arquitectos, articulando asimétricamente planos, secciones, vanos y ornamentación con formas dinámicas que superaban la estructura ortogonal y simétrica académica. Los sectores sociales más altos adoptaron modelos de vivienda con espacios públicos y privados particularizados, estableciendo límites entre el mundo exterior y la intimidad familiar. En este sentido, se hacía hincapié tanto en la compartimentación interior como en la diferenciación entre locales y áreas destinadas a la circulación. En las versiones más desarrolladas se incorporaban también espacios intermedios relativos a las ceremonias del vestir y el acceso, como es el caso del *petit hôtel*, tipología desarrollada en París entre el siglo diecisiete y diecinueve bajo la influencia del *château* rural, y elegida por la clase pudiente argentina de principios de siglo veinte.

La población de los sectores medios adoptó la tipología de la casa chorizo, con patio lateral cerrado hacia el frente mediante un local sobre la línea municipal, y hacia el fondo, por la cocina-comedor. Las habitaciones intermedias, alineadas sobre un eje perpendicular a la calle, alojaban aleatoriamente las funciones de descanso, trabajo, estadía y circulación. La comunicación se realizaba interiormente, atravesando los locales, o mediante una galería exterior. En esta tipología, las distancias entre los territorios familiares no se definían con la rigurosidad mencionada anteriormente.

El lenguaje *Art Nouveau* fue utilizado y aplicado tanto en barrios “señoriales” como en viviendas populares para crear representaciones simbólicas e ilusiones ópticas. Con un vocabulario que apelaba al dinamismo de la forma y a la convivencia de la figuración con la abstracción, se transmitió la liberación de las expresiones del pasado.

Por un lado, edificios, paisajes y figuras humanas se representaban mediante espirales abstractas, en una paleta de colores que incluía el rojo, el verde, el dorado y el plateado. Por el otro, formas naturales traducidas en plantas, flores, gatos, delfines, tortugas, libélulas y pavos reales, son ejemplos del despliegue lingüístico utilizado en base al nácar, el ópalo y los materiales translúcidos que volvían atractivos los objetos de diseño.



Análisis de casos

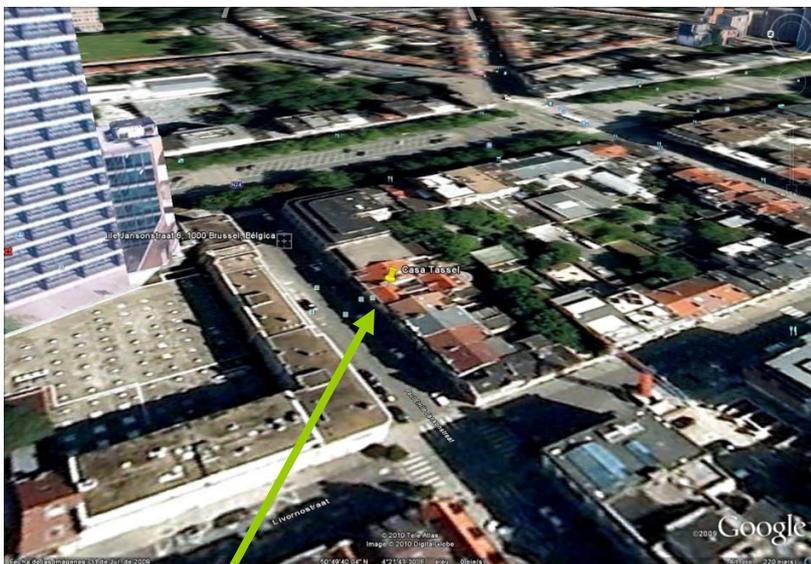
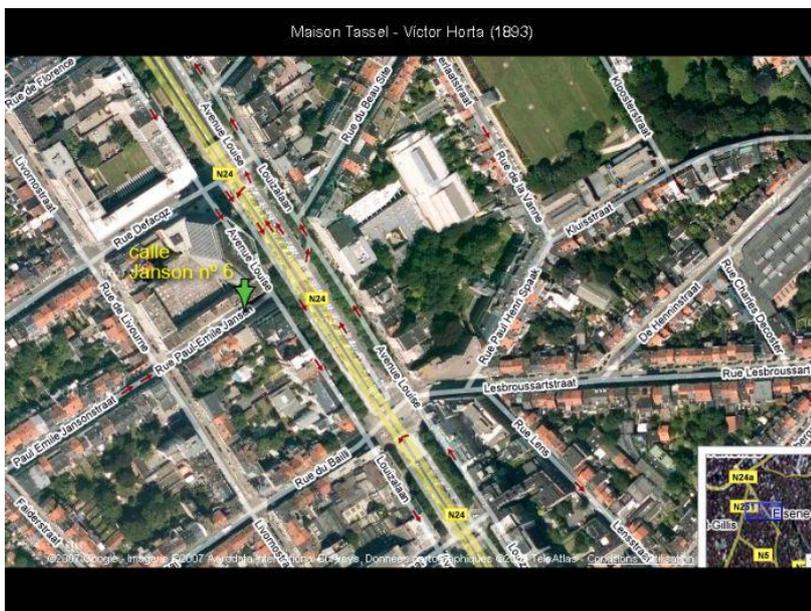
CASA TASSEL (1892-1893)



Arquitecto: Victor Horta

Ubicación: 6 rue Paul-Émile Janson. Bruselas (Bélgica)

Superficie aproximada: 300 m²



CASA TASSEL

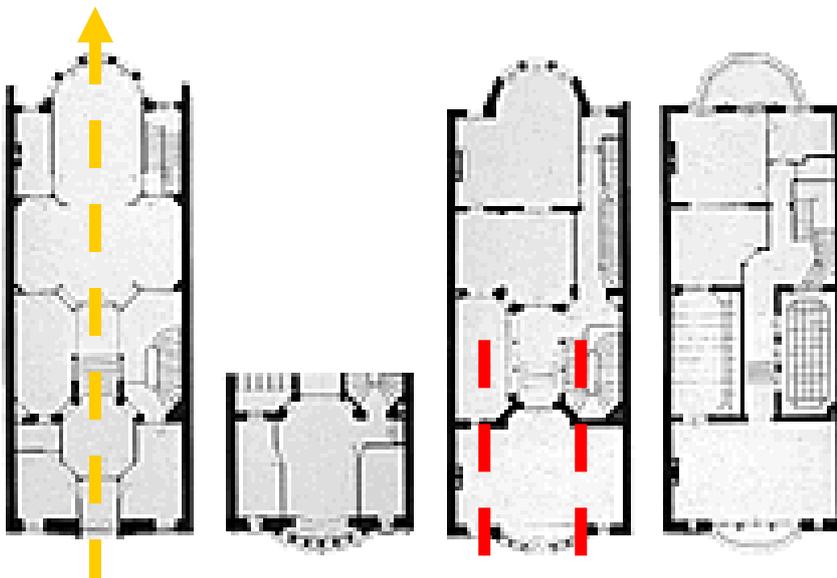


ANALISIS MORFOLOGICO

Esquema compositivo

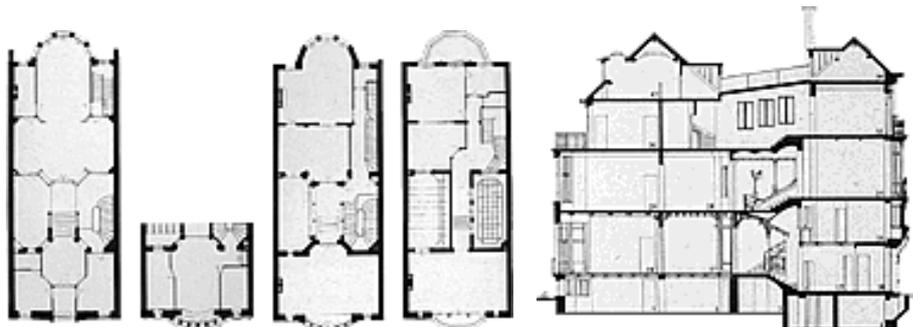
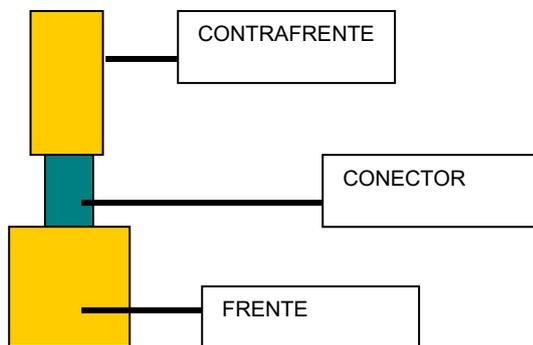
El proyecto retoma la tipología de vivienda tradicional de Bruselas en base a un planteo innovador que se reconoce por la volumetría del conjunto.

Está compuesto por tres partes unidas mediante un conector, resuelto por una estructura de acero y vidrio, que contiene las escaleras. Sin embargo, la simetría domina el desarrollo de la planta principal que evidencia resabios clasicistas de axialidad perspectíca.



AXIALIDAD PERSPECTIVICA

COMPOSICIÓN TRIPARTITA





PALACIO GIBERT (1913)

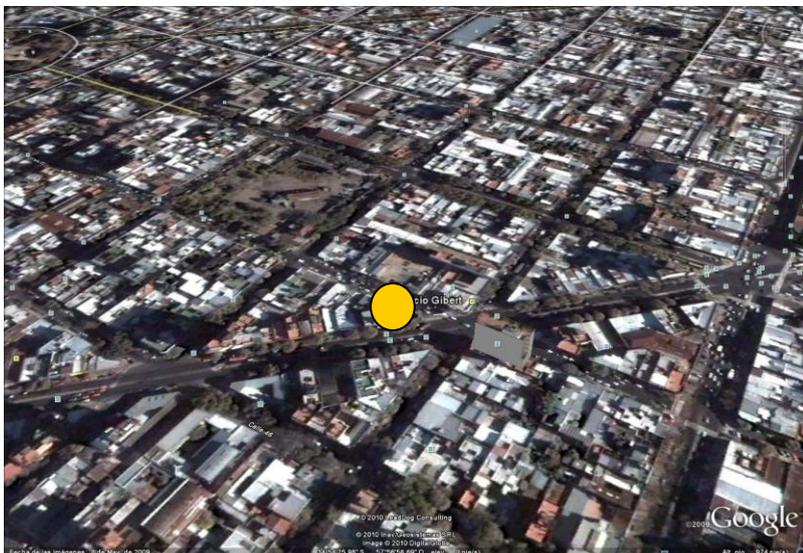


Arquitecto: Guillermo Ruótolo

Ubicación: Diagonal 80 N° 723 entre 2 y 3 (La Plata)

Uso original: vivienda

Uso actual: institucional





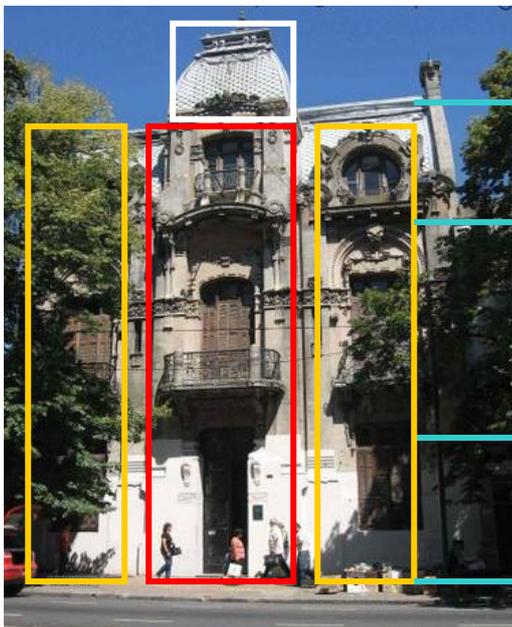
COMPOSICIÓN PLANIMÉTRICA

Fachada

La fachada presenta rasgos antiacadémicos y reminiscencias de la tipología palaciega francesa del siglo diecisiete. Se inscribe en tres rectángulos de similares dimensiones, apoyados sobre sus lados menores y separados por pilastras adosadas al muro y molduras que delimitan los paños contenedores de las aberturas. El sector central está jerarquizado por una techumbre que se destaca de la volumetría general.

La composición se basa en un zócalo, definido por el relieve del descanso de las pilastras; un desarrollo, que concentra el despliegue estilístico principal del edificio en el enmarcado de las aberturas; y un coronamiento cuya característica es la presencia de óculos -encuadrados por decoración en bajorrelieve- perforando el techado.

Los balcones salientes del plano de la fachada y los vanos retranqueados del primer nivel generan un juego de concavidades y contraformas que asociadas a las líneas sinuosas de las barandas y los ornamentos, produce luces y sombras sobre el plano de la pared y a nivel peatonal.



CORONAMIENTO

DESARROLLO

BASAMENTO



RESULTADOS

En los inicios del siglo veinte, en nuestro país, los deseos de modernización y la utilización del *Art Nouveau* tuvieron cierta correspondencia. Por lo general, los rasgos formales y ornamentales modernistas se aplicaron a obras eclécticas. En versiones populares, lejos de una totalidad estética, conformaron sólo una arquitectura de fachada, diseñada y ejecutada por mano de obra inmigrante, como se constata en los frentes de las “casas chorizo” que perviven en la ciudad. En otros casos, este lenguaje constituyó una expresión de clase, asociada al cosmopolitismo, de segmentos poblacionales en ascenso que intentaban diferenciarse, recurriendo a proyectos de autor para expresar su situación. Aunque no se utilizó en edificios representativos del Estado,



“el *Art Nouveau* se liga a la autorepresentación de sectores sociales emergentes y a las nuevas actividades” [10].

Si bien se empleó en tipos programáticos comerciales y administrativos y también para resolver estaciones de ferrocarril, tanto la Casa Tassel como el Palacio Gibert fueron arquitecturas realizadas para la burguesía progresista del momento. Atraída por la oferta estilística “*nouveau*” propuesta por los profesionales del diseño, esta clase social recién constituida se identificaba con el imaginario de un habitar vanguardista y selecto a través de producciones arquitectónicas, muebles y objetos modernos.

En este sentido, la Casa Tassel (Fig. 1) representa el paradigma arquitectónico del *Art Nouveau* en cuanto propone, con un nuevo lenguaje y sintaxis, la liberación del eclecticismo historicista. El planteo del partido, el uso de la estructura metálica de manera expuesta como manifestación de las exigencias constructivas y el tratamiento enfático tanto de la forma como de la función, la consolidan como obra referencial de este movimiento.



Figura 1 – Casa Tassel (Bélgica)

Por su parte, la vivienda diseñada por el arquitecto Guillermo Ruótolo (Fig. 2), a pesar de tener un desarrollo de planta, fachada y volumetría clásico, también contiene rasgos arquitectónicos y ornamentales antiacadémicos que se verifican en la expresividad esquemática de la línea, el plano y el volumen. En este caso, dichos rasgos refieren a la vez a la corriente orgánica y a la abstracto-geométrica del *Art Nouveau* y se manifiestan con reinterpretaciones de la arquitectura belga, como ocurre con los aventanamientos del nivel superior.



Figura 2 – Palacio Gibert (La Plata)

Aquí la intencionalidad proyectual renovadora se evidencia en el tratamiento de la fachada, donde se prescinde del *piano nobile* resaltado y se experimenta a partir del tamaño de las aberturas y el tratamiento de la masa muraria en todos los niveles. Además, la triple altura del hall es un componente destacable, en cuanto sugiere la intención de una exploración espacial inédita.

Una y otro, son ejemplos que consciente o inconscientemente, derivan del soporte teórico del *Einfühlung*. La casa Tassel, por representar la versión orgánica en sus estilemas y en la articulación cóncavo-convexa de su espacialidad. Y el Palacio, por la búsqueda de la pureza de



las formas en la convivencia de la línea curva estilizada junto a la racionalización formal de los componentes destacados que incluyen ángulos rectos y figuras geométricas como el cuadrado o el círculo.

Aunque con características diferenciadas, en los casos analizados también se distinguen similitudes: la planta compacta, la axialidad perspectiva en conjunción con esquemas de composición disimétricos, la acentuación lineal, el uso de diferentes materiales y colores. Pero además, ambos se caracterizan por la coexistencia de atributos opuestos. La Casa expresa un diálogo entre la flexibilidad del hierro y la dureza de la piedra, y el Palacio traduce ese diálogo a lenguaje orgánico y geométrico de manera simultánea.

CONCLUSIONES

El *Art Nouveau* fue objeto de numerosas críticas. Algunos autores lo consideraron un “infierno de ornamento y mero arte industrial” [11]. Para otros,

ser antiacadémico no era en el fondo participar de una búsqueda de libertades esenciales creativas, o pretender revitalizar o renovar arcaicas estructuras sociales, sino simplemente tomarse la pequeña libertad de apartarse de los cánones o los motivos tradicionales de ornamentación. (...) el espíritu *Art Nouveau* que prendió como símbolo de la modernidad y contemporaneidad con la vanguardia europea no penetra más allá de las apariencias [12].

Sin embargo, las obras examinadas ponen en evidencia que el *Art Nouveau* no se limitó a la producción de ornamentación superficial. Por el contrario, la tendencia modernista a la integración de las artes preconizó el espíritu interdisciplinario que caracterizaría a la Bauhaus de Weimar. Pero además, el modernismo constituyó una transición que -partiendo del historicismo eclectista y como producto de una exploración sostenida en pos de la abstracción- sentó las bases conceptuales del Movimiento Moderno.

REFERENCIAS

- [1] Huber, E.; Guérin, M. (Inédito). “Los cambios semánticos en las dimensiones del habitar”.
- [2] Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid. Alianza-Forma.
- [3] Lahitte, H. B. & Ortiz Oria, V. (2005). *El otro: antropología del sujeto*. Buenos Aires. Nobuko.
- [4] Lahitte, H. (1981). *Nociones sobre el funcionamiento de los lenguajes descriptivos-documentales*. LARDA publicaciones. Año 3, N° 7. FCNyM. UNLP.
- [5] De la Bédoyère, C. (2007). *Art Nouveau*. Madrid. Edimat, p.11.
- [6] De la Bédoyère, C. (2007). *Art Nouveau*. Madrid. Edimat, pp.10, 13.
- [7] De Fusco, R. (1992). *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid. Celeste Ediciones, pp. 107, 109.
- [8] Madía, L. 2003. *Introducción a la Arquitectura Contemporánea*. Buenos Aires. Nobuko, pp. 95. [9] Liernur, J. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes, p. 116.
- [10] Liernur, J. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes, p. 118.
- [11] Fahr-Becker, G. (1996). *El modernismo*. Konemann. Colonia, p. 7.
- [12] Gutiérrez, R.; Viñuales, G. (1978). “El Antiacademicismo y el *Art Nouveau*”. AAVV. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires. Ediciones Summa, pp. 123-123.