

Exposición de Gaudí en París

Salvador Tarragó

1. El montaje

Dentro del ciclo de exposiciones «Los Pioneros del siglo xx» organizado por el Museo de Artes Decorativas de París, se realizaron dos exhibiciones: la primera, dedicada a los arquitectos modernistas Henri Guimard, Víctor Horta y Van de Velde, estuvo abierta durante los meses de febrero a mayo; la segunda, dedicada a Antonio Gaudí, permaneció abierta del 18 de junio hasta el 27 de septiembre. La realización de esta última estuvo a cargo de Amigos de Gaudí, la Cátedra Gaudí de la ETSAB y del propio Museo de Artes Decorativas de París.

Las intenciones originarias al plantearse la exposición, tercera que en París se celebraba sobre Gaudí, fueron las de ofrecer al público francés una nueva lectura del maestro catalán, de un Gaudí desmitificado, más vivo y actual de lo que en principio se pudiera pensar.

Los condicionantes previos consistían en hacer una exposición conjuntamente con los cuatro arquitectos modernistas, reservándose para Gaudí la sala central del Palacio Marsans del conjunto del Louvre. Pero la evolución misma de los acontecimientos fue determinando cambios sucesivos cada vez más difíciles de poder ajustarse al propio proceso de montaje. En total se hicieron 5 proyectos de exposición, de los que en los 3 primeros se mantenían las condiciones originales de hacer entrar toda la muestra sobre Gaudí en el gran salón central de 40 por 10 metros.

Cuando el material de la ex-

mios de madera unidos con cuerdas, etc., surgieron problemas que obligaron a desglosar la exposición inicial en dos, dejando la de Gaudí para el verano. Una vez más, y como siempre le continuará ocurriendo, Gaudí aún después de muerto sigue despertando complejos, miedo, inhibiciones, etc., sobre todo entre las personas mediocres, dado que entre los motivos que determinaron aplazar la exposición de Gaudí, además de las razones inmediatas de la falta de espacio, posición estaba ya preparado para poderse hacer en esta sala única y en dos plantas mediante un sistema de montaje con andamios principalmente la exigencia de la sección belga que pagaba la exposición de Horta y Van der Velde de no tener a Gaudí como «partenaire», dado que a su lado los propios autores nacionales quedaban en una posición relegada. La exposición de Gaudí que fue pagada por el Gobierno francés — ventajas del subdesarrollo — tenía que acomodarse a las exigencias de los promotores realizándose durante la peor época de la temporada, con un presupuesto exigüo, utilizando el recurso impagable del entusiasmo y la entrega de cientos de horas de muchos estudiantes de arquitectura de Barcelona y de París.

El hecho de tener que adaptar la exposición originariamente preparada para un solo espacio a las cuatro salas más que el museo exigía rellenar, que con los condicionantes antes apuntados, más el tener que respetar los montajes de la exposición anterior y no poder plantear ningún intento de montaje convencional

fue lo que engendró la contradicción que no se pudo superar: un espacio central más definido, estructurado y rico rodeado de unas salas complementarias de compromiso.

A pesar de ello, la exposición fue un éxito de público y crítica: 30.000 visitantes frente a los 20.000 de la anterior (a 75 ptas. la entrada), 2.000 catálogos vendidos estando en curso una nueva edición, publicación de un montaje audiovisual con 120 diapositivas, 728 recensiones en la prensa entre críticas y anunciadoras, etc.

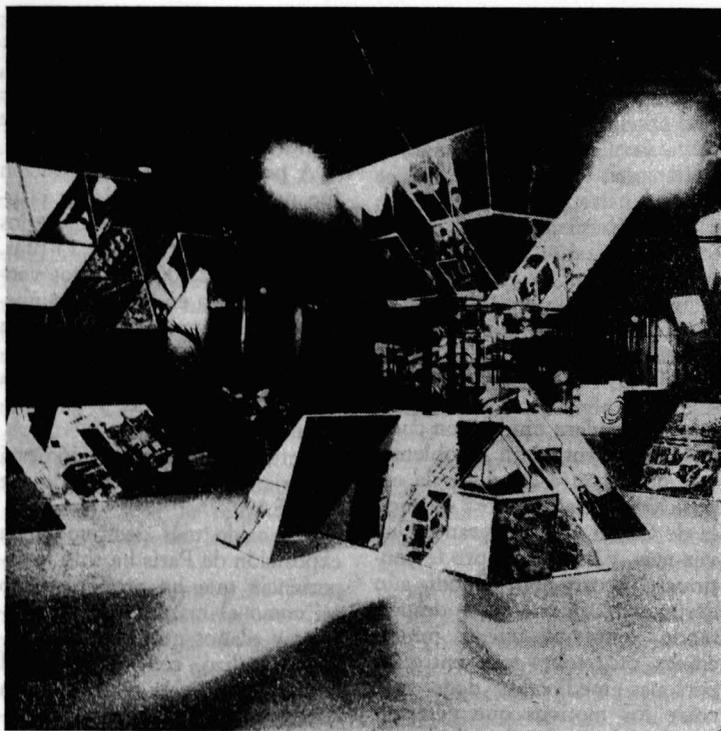
Actualmente la exposición está recorriendo diversas ciudades de los USA.

El saldo más positivo de la exposición de París ha sido la experiencia que ha proporcionado así como el material en diapositivas y planos que con tal motivo se realizó, con todo lo cual ha sido posible la realización en Barcelona de una nueva exposición titulada GAUDÍ 71, que se celebró en el Colegio de Arquitectos durante los meses de noviembre y diciembre. Gracias a un montaje audiovisual con seis pantallas de funcionamiento simultáneo, se consiguió crear para el público barcelonés aquella nueva lectura de Gaudí que no habíamos conseguido lograr del todo en París.

2. El rol de París dentro de la historiografía de Gaudí

El conocimiento que del arte catalán se ha tenido en París ha venido siempre condicionado por el tipo de relaciones que entre artistas y público de ambos lugares ha existido. Así como París ha constituido el faro-guía (desde el modernismo y a través de los artistas y los críticos que por aquí pasaban), y de casi todo el arte catalán, de la misma forma, la visión parisina de nuestra cultura venía canalizada a través de estos contactos.

En Barcelona, el grupo de artistas modernistas reunidos entorno al Real Círculo Artístico (Rusiñol, Casas, Mir, Nonell, Picasso, etc.), eran los representantes de esta vinculación con la cultura fin de siglo parisina en la



que se habían formado en contacto directo con la escuela impresionista: dicho grupo representaba el carácter europeizante y laico de la cultura catalana. A su frente, habían los que se agrupaban en el Cercle artístic de Sant Lluç (los hermanos Llimona, Maragall, Gaudí, etc.) que se definían por un cierto conservadurismo prerrafaelista teñido de clericalismo.

Esta contraposición estética y ética que tan poco sirve para dilucidar el valor artístico de sus protagonistas, cuanto que sólo Picasso y Gaudí sobresalen, como auténticos valores, de ambos grupos, es quizá la razón de que Gaudí no fuera comprendido en 1910 cuando fue presentado por primera vez en París. El Gaudí de la Sagrada Familia como único y exclusivo Gaudí, el arquitecto místico, etc., era una imagen demasiado parcial y esquemática a partir de la cual comprender su arquitectura y su personalidad. Ciertamente que el propio Gaudí llegó a subordinar su arte como elemento al servicio de una finalidad religiosa, pero ello no nos exime de considerar esta instrumentalización de su obra con fi-

nes apologeticas como una forma de explotación cultural que casi nada explica acerca de la obra misma, que es lo verdaderamente importante para nosotros. Por este motivo, confundiendo el rábano con las hojas, con dicha exposición, pasó desapercibida su verdadera importancia arquitectónica, y este mismo año 1910, que significó en cierto modo la recuperación europea de Wright gracias a su exposición en Colonia, fue una oportunidad perdida para la cultura europea de integrarlo artística y arquitectónicamente.

Será gracias al surrealismo, este producto típicamente parisino, que se produce la primera desmitificación de Gaudí que lo rescatará de aquella interpretación confesional y provinciana, y empezará a abrir su obra a la posibilidad de una lectura interdisciplinar que respetará por encima de todas las cosas su carácter profundamente humano y artístico.

La exposición de «Les sources du xx siècle de 1960», a la par que sirvió para manifestar la universalidad definitiva de la obra de Gaudí, constituyó, a no dudarlo, la confirmación de Gaudí

como uno de los pilares firmes que sostienen la estructura de nuestra cultura.

¿Qué ha ocurrido de nuevo desde 1960? ¿Qué hemos aprendido de nuevo sobre Gaudí? Durante este último decenio han ocurrido cosas muy importantes para la historiografía sobre Gaudí. La labor incansable y meritoria de Enrique Casanelles desde la Secretaría de Amigos de Gaudí que ha impulsado los trechos más sobresalientes de la labor divulgadora e investigadora (Exposiciones de Barcelona 1956, New York 1958, etc., libros de Collins, Pane y el suyo propio) le permitieron llegar a descubrir y a elaborar la interpretación de un Gaudí real y profundamente humano que yacía bajo el caparazón del catolicismo; ello conjuntamente con el trabajo de investigación desarrollado desde la Cátedra Gaudí y una nueva lectura de su arquitectura son las bases objetivas en que se apoyan esta exposición, todo ello como además, está claro, del valor intrínseco de sus propias obras.

Gaudí se nos presenta como manifestación viva y muy actual de toda una problemática que todavía estamos discutiendo en el campo arquitectónico (como es la herencia del racionalismo arquitectónico y su crítica organicista que tan poco ha aclarado, frente a los embates del neopositivismo que puja por reestructurar completamente nuestro campo profesional), y que como ejemplo concreto de la fertilidad de una metodología dialéctica puede ofrecernos posibilidades de resolución.