

PETER BEHRENS Y EL PROBLEMA DE LA OBRA DE ARTE TOTAL EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX

Gabriele Bryant

"La idea de la obra de arte total como cualidad, debe partir de la arquitectura. El concepto no ha de entenderse como mera reunión de distintos procederes artísticos (como sucede acaso en una exposición), tampoco como un concepto próximo a la decoración, que fuerza a la conjunción de las diferentes artes. Supone más bien el logro de un efecto exteriormente perceptible que, para que se produzca, requiere necesariamente de una específica relación entre ellas".

Peter Behrens

El título de nuestro ensayo plantea, en principio, algunas consideraciones que exigen una primera aproximación. Preguntas como: ¿qué es una obra de arte total (Gesamtkunstwerk)?, ¿por qué se presenta como problema?, ¿cuál es su significado específico en los albores del siglo XX?, en fin ¿por qué Peter Behrens?. La expresión "Gesamtkunstwerk", en alemán, se conserva usualmente tal cual en las demás lenguas ya que su traducción "total work of art" o "synthesis of the arts" en inglés, por ejemplo, o expresiones parecidas en otras lenguas europeas ("obra de arte total", en español), no puede proporcionarnos una comprensión del todo adecuada de su significado. En cualquier caso, Jean Cassou en su libro sobre las fuentes del arte del siglo XX afirma: *"Mais la nécessité d'un Gesamtkunstwerk domine toute l'époque..."*

Richard Wagner formuló explícitamente por primera vez el programa para una "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk) a mediados del siglo XIX. El concepto, no obstante, tiene ya sus fundamentos teóricos en las concepciones estéticas del primer romanticismo (Frühromantik) y de la filosofía idealista alemana en torno a 1800. La idea de una utopía estética (Friedrich Schiller) y, en definitiva, de un "Estado estético" nació, en cuanto "revolución estética", como reacción alemana a la Revolución Francesa. Una idea que proclamaba la autonomía del arte y que asimismo se ha denominado "la diferenciación estética" (die ästhetische Unterscheidung) según Gadamer. Es decir, un "Estado estético" que debía servir de ideal y de modelo contrapuesto a la realidad existente. En efecto, ese "Estado poético" o "Estado Estético", como indistintamente se le ha llamado, constituyó un auténtico hechizo para aquellos románticos alemanes que, como Friedrich

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

Schlegel y Novalis, concibieron la idea de sustituir "el centro perdido" (das verlorene Zentrum) de la sociedad por una "constitución estética", lo que guarda una relación inseparable con el concepto mismo de la obra de arte total (Gesamtkunstwerk).

La formulación de una "nueva utopía" expresada como "máximo artificio de todas las obras de arte" alcanzó un gran significado para esos escritores, así como para algunos filósofos: Friedrich Wilhelm J. Schelling anticipó en sus escritos alguna de las ideas que más tarde desarrolló Richard Wagner en relación con las diferentes artes. Sirva este breve trasfondo teórico únicamente de información para el tema que nos ocupa.

Pero respondamos a la pregunta inicial, ¿qué es la "Gesamtkunstwerk"? Si intentamos acercarnos a una definición de la misma comprobaremos en seguida que todas las sencillas aproximaciones, que encontramos en las obras de consulta, se refieren a términos artísticos y no nos conducen realmente a la esencia de la cuestión. Ese léxico nos suministra como denominador común una definición de la "Gesamtkunstwerk" como *"síntesis de las artes, la reunión de formas artísticas diferentes en una obra"*. Pero si observamos de un lado, el "pathos" con que se representa la "Gesamtkunstwerk" como "síntoma de redención" (Vorbote der Erlösung) y, de otro, el rechazo de ese concepto, definiciones aparentemente tan claras y sencillas no pueden producirnos, en todo caso, más que perplejidad. Para ilustrar la misma ambivalencia y controversia que la idea de la "Gesamtkunstwerk" encierra, se puede citar a Richard Wagner, que a mediados del siglo XIX apela a la "Gesamtkunstwerk" como medio *"para la salvación de una época carente de alma"*. También a Theodor W. Adorno que, aproximadamente un siglo más tarde, habla de *"aquella sospechosa síntesis, cuyas huellas en nombre de la Gesamtkunstwerk causan todavía sobresalto"*. Puede verse pues, que el concepto va mucho más allá que el de una simple "unidad estética".

Jean Cassou, como ya hemos dicho, dejó escrito acerca del papel desarrollado por la "Gesamtkunstwerk" de cara al siglo XX, *"que fue una necesidad que dominaba toda la época"*. Robert Klein llama a la "Gesamtkunstwerk", *"un désir*

persistant, ou plus exactement périodique, (que) fait rêver artistes et publique". En un texto más temprano publicado en la revista norteamericana "October" se señala la "Gesamtkunstwerk" como *"a specter (that) haunts the theory and practice of the arts throughout our century"*, ("un fantasma que recorre la teoría y la práctica de las artes a lo largo de todo el siglo"). En todo caso podemos preguntarnos, ¿se trata de descubrir las intenciones de un fantasma?, ¿o de analizar aquí la representación de un sueño colectivo?

En fin, lo que añade aún mayor confusión, enmascarando su auténtico significado por lo que se refiere a la modernidad, es su omnipresencia en las publicaciones propias de nuestra época contemporánea. Aquí vale todo, y el término "Gesamtkunstwerk", como palabra de moda, tiene que aparecer así en aquello *"que ha sido pensado metódicamente y con peculiar exactitud"*; es decir, *"que ha sido meditado, en su forma o diseño, hasta el último detalle"*, desde el modelo Cabriolet de Volkswagen hasta un nuevo proyecto de ley. Una exposición que tuvo lugar en Alemania en los años ochenta, "Der Hang zum Gesamtkunstwerk" ("La disposición a la Gesamtkunstwerk"), en la que se mostraron muchos ejemplos de tendencias "Gesamtkunstwerk" en los últimos doscientos años, contribuyó a añadir todavía una mayor falta de claridad en lo que atañe a la historia del concepto y a su influencia en este siglo.

Richard Wagner expuso su programa para una "Gesamtkunstwerk" en el escrito "Das Kunstwerk der Zukunft" ("La obra de arte del futuro"). Wagner ve en la moderna separación de las artes una de las causas principales de su decadencia. Lo escribe en su exilio de Zurich, tras el fracaso de la revolución alemana de 1848, y entiende esa desintegración de las artes también simbólicamente como expresión de la desarticulación de los miembros individuales de un conjunto total: la sociedad. En este contexto presenta pues Wagner su programa: *"La gran obra de arte total (Gesamtkunstwerk) que ha de comprender todas las clases de arte, con el fin de utilizar adecuadamente como medio cada una de sus maneras específicas, y aniquilar la propia individualidad de éstas en favor de la consecución de un objetivo común para todos. Es decir, la representación más*

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

incondicional y directa de la naturaleza completa del hombre". Es usual que toda observación acerca de la "Gesamtkunstwerk" comience con una referencia a Wagner, pero debemos indicar que su mayor significación se alcanza en los artistas del siglo XX, y que tanto la discusión y adaptación del concepto como su rechazo y nueva formulación debe atribuirse a la generación que sigue a Wagner. Una continuidad en la que juega un papel muy importante la filosofía de Friedrich Nietzsche. En efecto, a principios del siglo XX un crítico señala: "...the term Gesamtkunstwerk was hurled around like a kind of verbal projectile" ("el término Gesamtkunstwerk se utiliza como una especie de arma arrojada verbal"). Aquí sería ocioso rastrear una única fuente original. La Gesamtkunstwerk aparece más bien, en torno a 1900, como una meta artística colectiva.

Tenemos que insistir de nuevo en la idea de que la "Gesamtkunstwerk" representa algo mucho más profundo que un mero programa estético encaminado a la reunificación de las distintas artes separadas. Como el mismo Peter Behrens remarca, la "Gesamtkunstwerk" no es "un asunto de la estética, sino la manifestación de una concepción moral". A menudo se concibe como respuesta a la crítica de la cultura y al pesimismo cultural, como programa estético con que combatir el extrañamiento y el desencanto del mundo. En este sentido, se atribuye a la "Gesamtkunstwerk" el papel de anticipar no sólo un nuevo orden estético, también social.

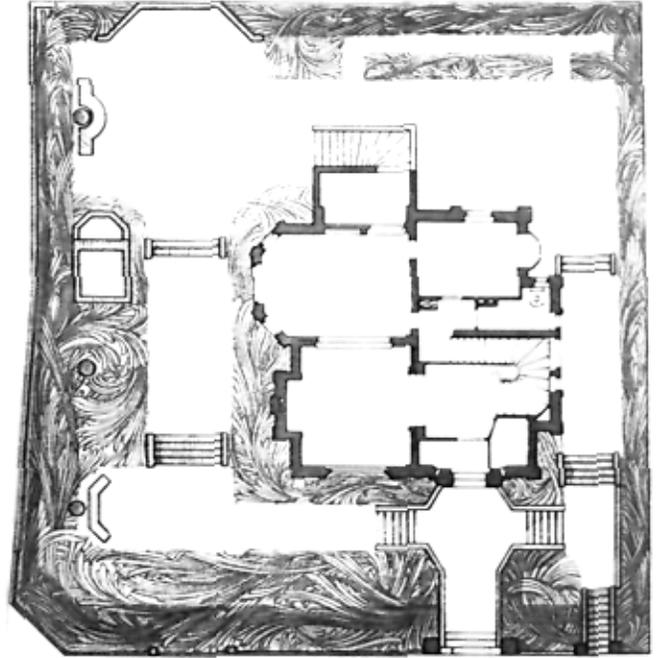
En una gran parte de la historiografía artística, desde Wagner, se destaca el concepto de "Gesamtkunstwerk", en efecto, cuando se trata de presentar ligados elementos de las diferentes artes, por ejemplo música, drama y pintura o arquitectura, pintura y escultura. Pero la visión de la "Gesamtkunstwerk" excede, desde luego, la pura y formal asociación o, por mejor decir, la superación o disolución de las fronteras de las distintas artes, incluso cualquier fusión, construcción o composición con sus elementos. La idea de la "Gesamtkunstwerk" aboga por la fe en la fuerza transformadora del arte, que implica una "elevación" (Aufhebung), una metamorfosis de los componentes individuales para situarlos en un plano más elevado; en la "Gesamtkunstwerk" se formula la exigencia, ante todo, de ejercer una influencia

total sobre cualquiera de los aspectos de la vida. La relación entre diferentes artes en una obra aspira, por tanto, no únicamente a la eliminación entre las barreras separadoras entre ellas, también a la superación de los límites del arte en sí.

La intención de esa reconciliación es la transformación artística del hombre, de la sociedad, de la vida misma. La "Gesamtkunstwerk" representa la utopía romántica de una expiación universal, anhela la "conversión poética" de la vida y su reforma en todas sus manifestaciones. Hofmann habla de "imperialismo estético" y Bisanz utiliza la expresión "habitational engineering" y "environmental dramaturgy" cuando se refieren a esa tendencia expansionista, a ese intento de penetrar todo el ambiente que, como exigencia, supone una nueva valoración del esteticismo (Ästhetizismus), del Fin-de-Siècle, del fenómeno Jugendstil y del significado de la visión de la "Gesamtkunstwerk" en los años de nacimiento de la modernidad arquitectónica, justo en la época en torno a la Primera Guerra Mundial en Alemania.

Precisamente la obra del arquitecto, pintor y diseñador Peter Behrens (1868-1940) resulta adecuada, quizá como ninguna otra, para profundizar en la idea de la "Gesamtkunstwerk" dentro de las artes visuales a comienzos del siglo XX. Bien es verdad que el concepto goza de una gran fortuna en la obra de multitud de artistas de su generación como Henry van de Velde, Josef Hoffmann y otros. Prescindiendo de la tantas veces citada influencia de Behrens en la más joven generación de arquitectos modernos (Mies van der Rohe, Walter Gropius y Le Corbusier trabajaron en su estudio un cierto tiempo), la obra de Behrens constituye, en las primeras cuatro décadas del siglo, uno de los mayores exponentes de algunas de las más importantes corrientes artísticas de su época. Para lo que aquí nos interesa, y sin entrar en el detalle de todos los aspectos que se dan en la obra de Behrens, debemos sin embargo referirnos someramente a las principales vertientes de la misma. Behrens comenzó a trabajar como "artista libre", pues su formación era la de pintor (no estudió arquitectura). En 1897 formó parte de la "Sezession" de Munich antes de dedicarse a las "artes aplicadas" y al movimiento de reforma, que pretendía enfáticamente superar la separación existente entre el arte "más elevado" y

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

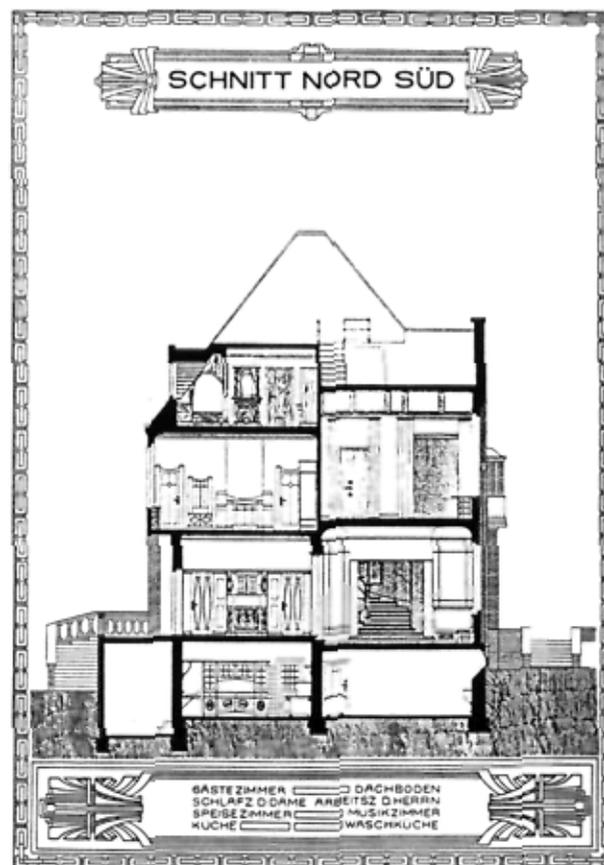
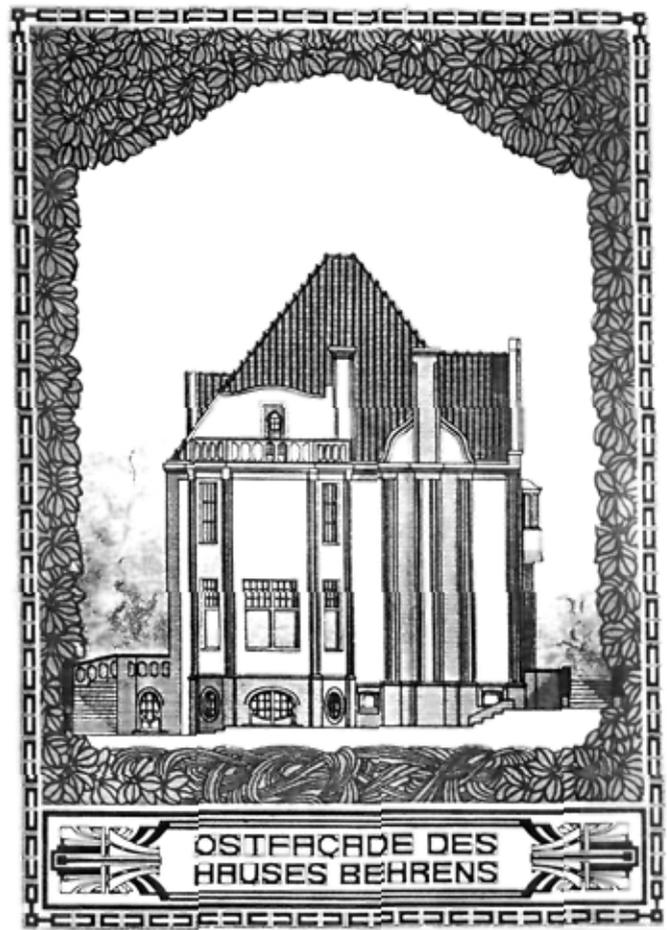
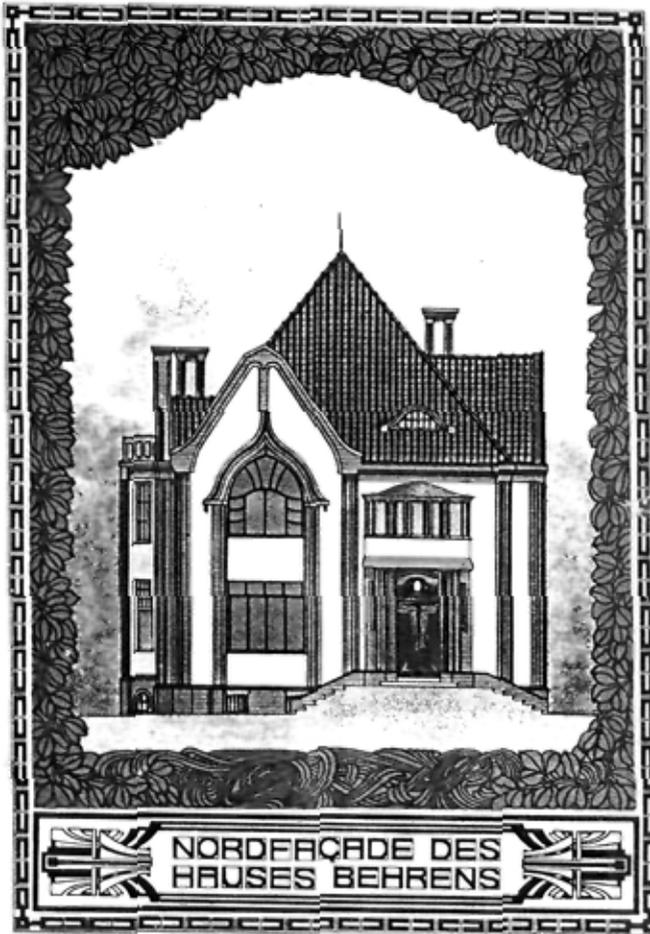


GARTENPLAN
DES HAUSES BEHRENS



Casa Behrens, Darmstadt, 1900-1901. Vista principal y plantas

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL



Casa Behrens, sección y alzados

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

la vida. Hay que destacar, a este respecto, su compromiso como miembro perteneciente a la colonia de artistas de la Matildenhöhe en Darmstadt entre 1900 y 1903, su ulterior rechazo del ornamento Art Nouveau en favor de la abstracción geométrica en torno a 1904, su trabajo como consejero artístico para la industria (es decir, sus múltiples actividades, por las que Posener le puso el sobrenombre de "Mr. Werkbund", y en particular su trabajo en la A.E.G.); en fin, su así denominado período expresionista tras la Primera Guerra Mundial. Todo ello da idea de la amplitud y volumen de la obra de Behrens: una obra que, en ese sentido, no admite parangón (ni siquiera aún hoy), con ninguna otra de su siglo.

Desde nuestro punto de vista, un análisis de la dedicación de Behrens a la idea de la "Gesamtkunstwerk" en torno al cambio de siglo resulta capital para la comprensión de su carrera como diseñador industrial antes de la Gran Guerra. También para su trabajo en la inmediata postguerra, en especial en su obra del edificio para las dependencias administrativas de la empresa Hoechst en Frankfurt, señalado a menudo prototipo del concepto de "obra de arte total de lo moderno" ("Gesamtkunstwerk der Moderne") y representativo de los anhelos principales de los artistas de esa época.

Su dedicación a la "Gesamtkunstwerk" constituye permanentemente para Behrens una reconciliación (Versöhnung) de arte y vida más allá de la síntesis de las artes, un diseño que abarca la totalidad apoyado en el fundamento de la arquitectura, lo que supone un motivo central a lo largo de toda su vida. Una y otra vez describe su credo artístico: *"La arquitectura...es de entre todas las artes la base sobre la que debe asentarse el desarrollo de las demás si quiere conseguirse un efecto artístico completo..."*

La casa del propio Behrens en la colonia de artistas de la Matildenhöhe en Darmstadt(1901), el vestíbulo para la Exposición de Turín(1902) y el conjunto administrativo de la Hoechst AG en Frankfurt(1920-24) son tres claros ejemplos de lo que decimos. Aludiremos a algunas palabras de Behrens en tanto en cuanto se refieran a la "Gesamtkunstwerk" y se remitan a su meta de una síntesis de arte y técnica, tal como él la desarrolla,

sobre todo durante su período como arquitecto de la AEG. Un pensamiento que cobra un valor altamente significativo y cargado de futuro como nueva formulación de la idea de la "Gesamtkunstwerk" a principios del siglo XX.

Comencemos por el principio de la carrera de Behrens como arquitecto: la exposición de Darmstadt "Ein Dokument deutscher Kunst" ("Un documento del arte alemán"), en la Matildenhöhe (1901), fue inaugurada con una fiesta (concebida por Peter Behrens y el poeta Georg Fuchs), que apenas hubiera podido ser más explícita como proclamación de una fe en la llegada de una nueva era. *"Este es el símbolo de una nueva vida, en este signo se os revela, espíritus nuevos, nuevo año, ha llegado el tiempo, vuestra esperanza no ha sido en vano, ha llegado el tiempo..."* recitaba un profeta que portaba una gran esfera de cristal en sus manos y mostraba a los concurrentes su custodia como si fuera un sacerdote. El momento del cambio de siglo estuvo caracterizado por la gran esperanza de un nuevo comienzo en múltiples ámbitos de la existencia. Fin-de-Siècle: parece prometer un tremendo final y un gran comienzo. En la Matildenhöhe, la "Acrópolis de Darmstadt", se anunció no otra cosa que una renovación total del arte, de la vida a través del arte; literalmente, se trató de exponer la vida como arte. Una pequeña colonia de artistas como representación ejemplar de la nación: el pabellón de exposiciones, las casas donde vivían los artistas (auténticos objetos de exposición), la organización y diseño interior de las mismas. Behrens escribe: *"Toda la vida debe ser equivalente al arte más elevado"*; en el opúsculo redactado para la fiesta, en efecto, afirma que la meta es *"dar forma a un todo armónico, conectar todo a un ámbito superior..."*. "Das Zeichen" ("La señal"), título de la ceremonia de apertura y explícita referencia a Zarathustra (la gran esfera cristalina se presenta en la ceremonia como forma compacta que refleja el cambio), tiene una larga tradición iconográfica como símbolo mágico de pureza (Reinheit) y transfiguración (Transfiguration). A partir de la iconografía cristiana llega en el siglo XIX y comienzos del XX a ser entendido como símbolo artístico, del arte como agente transformador de la vida. La materia inferior se eleva en el cristal a una forma de existencia superior, casi podría hablarse así, en un sentido "alquimista". Con esa

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

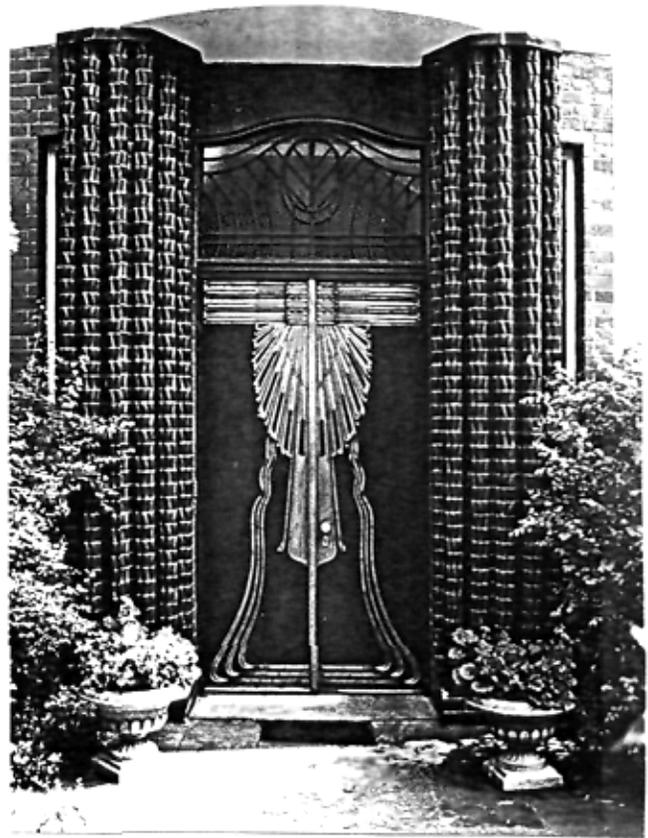
función simbólica aparece también en el programa de Darmstadt de Behrens.

Eco del concepto nietzscheano del hombre y su mundo, como portador en sí mismo de la obra de arte, las palabras de Behrens resuenan aquí como el eco de Zarathustra *"El hombre debe llegar a ser un creador de la cultura... un artista, cuyo material es él mismo, procede de él y gracias a él se convierte en una creación noble"*. En el opúsculo antes citado escribe de nuevo: *"No importa que hayan existido valores singulares muy elevados, lo que importa es que el nivel total sea de una altura semejante"*.

La Matildenhöhe se entendía pues como una comunidad modelo para la reforma de la vida por medio del arte. Ya no debía darse diferenciación cualitativa alguna entre artes "libres" y artes aplicadas, tal como se estableció en el siglo XIX, lo que había producido como consecuencia el aislamiento social del artista. Ahora todas las esperanzas se depositaban en al "artista como artesano", siguiendo una vieja idea utópica del romanticismo. Frente a la tendencia al aislamiento del artista "puro", "libre", que alcanzó su punto más elevado en el siglo XIX y que proclamaba su creciente "extrañamiento social", el artista era presentado ahora como miembro natural de una vida en comunidad intacta.

"Cada arte participa sólo parcialmente en el estilo. Ya que el estilo es el símbolo de la sensibilidad general, de un concepto de vida total y se muestra únicamente en el universo de todas las artes". Es lo que escribe Behrens en *"Feste des Lebens und der Kunst"*. El papel del artista total como artista-artesano llegó a ser un tópico en los años del cambio de siglo. Creaba todo: tanto la vivienda como los muebles y las vajillas, los vestidos, joyas, papeles pintados y libros, y fue una práctica extendida entre esos artistas el hecho de proceder a fotografiar a sus mujeres con ropas y peinados que debían hacer juego con sus muebles y diseños. Adolf Loos caricaturizó esta tendencia creciente en un texto tremendamente expresivo: *"geschichte des armen reichen mannes"* (*"Historia del pobre hombre rico"*).

La idea de la Matildenhöhe consistía en presentar la casa de cada artista como foco y célula germi



Casa Behrens, entrada

nal de la transformación de la vida, como "cristal" de la existencia individual. La casa Ernst-Ludwig, con su taller, representaba el eje y gozne de la colonia de artistas. A ella se orientaban todas las demás casas. Significaba para la colonia lo que la Matildenhöhe debía ser en cuanto modelo para Darmstadt o, mejor aún, para Alemania: el lugar central, en el mismo sentido en que el arte debía serlo en la sociedad, su núcleo. "La señal" para una total transformación espiritual.

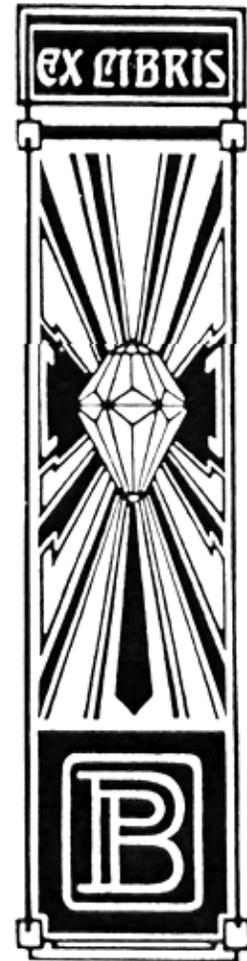
Peter Behrens fue el único artista de la Matildenhöhe cuya casa no fue proyectada por el arquitecto vienés Joseph Olbrich. El príncipe Ernst Ludwig le había confiado a éste el proyecto arquitectónico de toda la colonia. Pero Behrens, a pesar de no poseer ninguna formación como arquitecto, decidió asumir él mismo la responsabilidad de construir su casa. La casa Behrens destaca también del conjunto debido a una determinada austeridad, a un "pathos" contenido.

En 1902 Behrens escribe en una carta dirigida a la hermana de Nietzsche, en la que le agradece una

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

invitación para visitar Weimar, lo siguiente: *"Me congratulo felizmente de permitirme verter ante usted todo mi respeto y más profunda admiración por el artista sabio...desearía poseer la fuerza ...que hiciese posible que mis sentimientos cobrasen vida como obras"*. Ahlers-Hestermann acuñó la expresión "estilo Zarathustra" ("Zarathustrastil") para los trabajos de Behrens en su período de Darmstadt, y de hecho identifica nítidamente al poseedor de ese estilo como alguien que se siente llamado a pisar las huellas de Zarathustra. El cambio de siglo asistió a un renacimiento del "ex-libris" como distintivo singular y, en ese sentido, no debe extrañarnos que Behrens eligiese el cristal para su credo personal. Del mismo modo que ya había aparecido en la fiesta de apertura de "Ein Dokument deutscher Kunst" y en la página del título del opúsculo "Feste des Lebens und der Kunst", el cristal debía configurar finalmente el "leitmotiv" de su habitación de música, el núcleo central de su casa en Darmstadt. El uso de motivos cristalinos y la relación con Nietzsche se pusieron de relieve en otros sitios. Buddensieg ha llamado la atención sobre la relación que se establece entre el cristal y un águila estilizada, el animal totémico de Zarathustra, que preside como motivo la puerta de la casa de Behrens. La voluntad de poder, la transformación y ascenso de la vida por medio del arte, están por lo demás presentes de forma simbólica en la definición formal del catálogo de la exposición. Catálogo que trata acerca de la creación de nuevos valores y coloca explícitamente al mismo nivel belleza y poder. Comienza con el cristal en la primera página, iniciándose con ello el proceso de transformación, y se cierra con el águila estilizada símbolo de una nueva fuerza prometeica.

La habitación de música de la casa de Behrens es su santuario. Scheffler la denomina también pequeño templo de Isis. El lugar donde toda la vida destinada al arte se desarrolle debía ser el punto central de todo el conjunto, un espacio dedicado expresamente a ese arte (la habitación de música alcanza así en la tradicional villa burguesa de esta época un carácter de autorrepresentación). En este sentido, Behrens dispone su espacio de un modo claramente significativo. Eleva la altura del espacio bajando el suelo y subiendo el techo, y comunica la habitación de música con otros espacios de la casa por medio de un par de esca-



Ex libris de Peter Behrens

lones, cuya finalidad espiritual se describe expresamente cuando se habla de *"otorgar al tránsito entre los diferentes espacios un movimiento rítmico"*. El paso a través de los escalones debía hacer las veces de un "rite de passage", para iniciar al visitante en la experiencia del arte: en la obra de Behrens encontraremos continuamente algo semejante a una consciente utilización del ritmo, la coreografía de un modo de vida (Lebensführung) proyectada con exactitud. Aquí no se dejó nada al azar, y se confirió al espacio de la habitación de música tan grave dignidad que alguno de los propios contemporáneos de Behrens como Karl Scheffler hace notar que en ese lugar nadie sería capaz de atreverse a contar un chiste. La atmósfera sagrada se acrecienta con el tratamiento dorado del techo, el uso de cristal azulado de espejo en las paredes, un pavimento amarillo, tapices de color rojo intenso así como objetos que nos remiten a cualquier acto religioso.

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

A la pintura de Behrens titulada "Der Traum des Jünglings" ("El sueño del adolescente") no se le ha prestado hasta ahora suficiente atención. Ocupa una posición central del espacio dentro de un nicho a modo de altar sobre el piano de cola. Para Behrens poseía un valor especial como lo prueba el hecho de que más tarde la colocase también en un lugar importante de su domicilio de Berlín. Un análisis exhaustivo de este cuadro simbólico excedería el marco de nuestra investigación, pero remarcaremos algunos pocos aspectos que resultan relevantes para la comprensión del proceder artístico de Behrens. En la pintura aparece tumbado horizontalmente sobre el suelo un adolescente, con un violín en la mano derecha, al tiempo que una figura femenina asciende verticalmente a partir del cuerpo durmiente de aquél. Constituye una clara referencia (junto a muchas otras) a Adán y Eva, pero también al "Nacimiento de Venus" de Botticelli, la génesis del principio femenino, de la belleza emanada del hombre. Sus ojos se dirigen hacia arriba y los árboles que la flanquean así como los cirios situados a ambos lados del nicho, acentúan la verticalidad de todo el espacio; es decir, las ambiciones espirituales, los anhelos crecientemente artísticos del hombre. El trascender de la realidad humana en el sueño, la realización de los deseos e ideales, o sea un aspecto de la utopía, se puso claramente de relieve en "La interpretación de los sueños" de Freud. Si bien es verdad que la imagen citada anteriormente recuerda el tema del despertar de la primavera, se suscita también la asociación que nos remite a la representación de la muerte y la resurrección. En el cuadro de Behrens el adolescente está envuelto en la oscuridad, mientras el cuerpo de la mujer resplandece en medio de una luz que la cubre totalmente. La referencia está clara: en las creaciones debidas a la fantasía, al espíritu, el hombre creativo se mueve al encuentro de la luz, "per aspera ad astra"... La conexión entre un renacimiento espiritual en la experiencia artística y el tema de la muerte y la resurrección, conocieron una amplia difusión en el Jugendstil. Símbolos tradicionales de la transfiguración religiosa se usarán, como metáforas verbales o visuales, o bien arquitectónico-espaciales, en la representación de la transcendencia entendida en cuanto autotranscendentalización de la vida.

En la casa de Behrens, las figuras que parecen

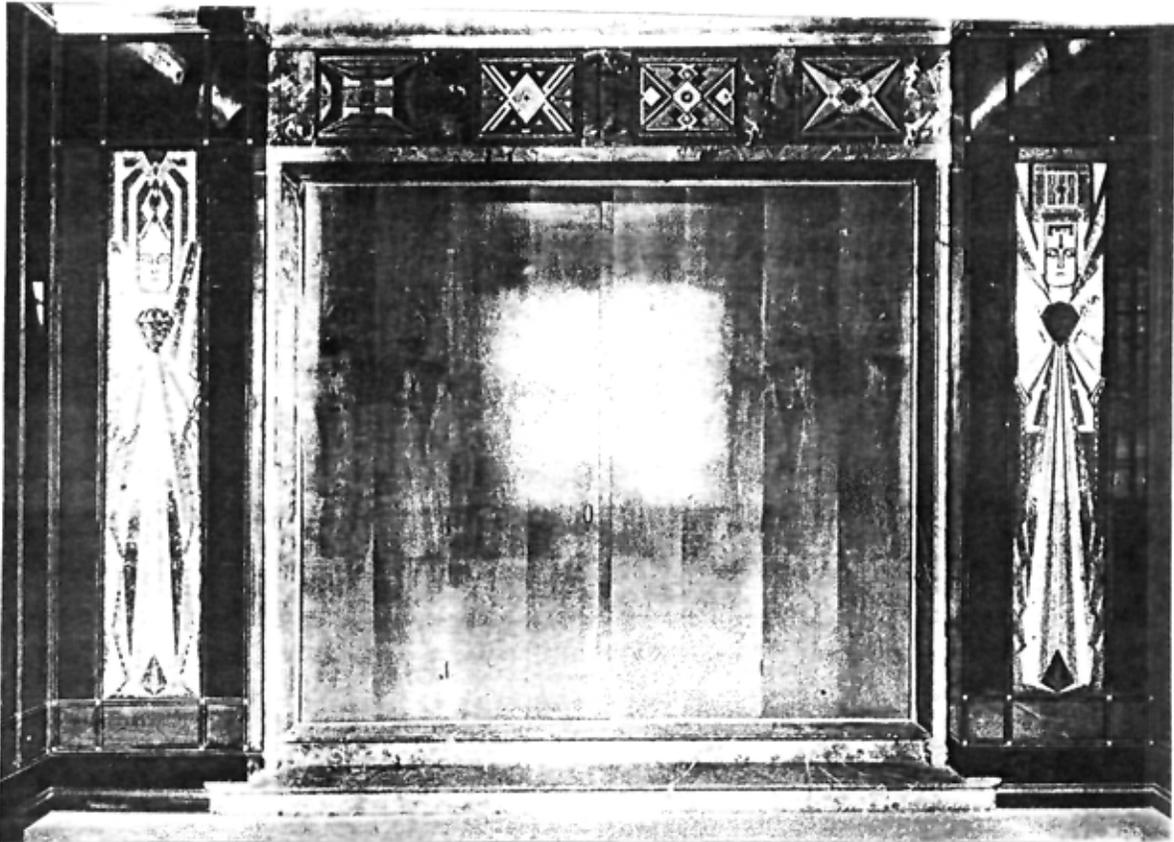
vigilar la entrada a la habitación de música asumen el mismo carácter emotivo que las figuras funerarias egipcias, al igual que lo hacían las colocadas en el famoso edificio de la Sezession vienesa. Esta concepción del arte como iniciación de una nueva vida, y la aceptación general de motivos religiosos en estos temas, se debe entender entre otras cuestiones como continuación de la idea romántica de "religión del arte" (Kunstreligion). También explica porqué Behrens algunos años más tarde pudo utilizar el mismo modelo formal para proyectos tan diferentes como una gran sala de música y un crematorio.

Toda la decoración del espacio destinado a la actividad musical está asimismo determinada por el símbolo del cristal que ilumina. El lema que regía la comunidad de Darmstadt rezaba: "*Reconocemos en nuestros deseos más profundos el derecho a una nueva vida, allí donde la claridad cristalina nos penetra, se nos revela como en un diamante el orden superior de un espíritu claro*".

Hay que hacer notar, con todo, que Behrens en los diferentes espacios de su casa cambia de "tono". Breysig, un crítico contemporáneo de la casa de Behrens, describe la aparición del mismo tipo de ornamento en todos los elementos individuales del conjunto, (en el comedor, por ejemplo, los muebles, la vajilla y las paredes se relacionan unos con otros de forma muy íntima gracias al uso con pequeñas modificaciones del mismo motivo ornamental de carácter oval) como "*esa eterna melodía que se reviste de cien variaciones distintas*". En el uso consciente de ese concepto musical, la "eterna melodía", el ornamento Jugendstil y la utilización de temas de fondo de Richard Wagner se convierten claramente en motivos paralelos.

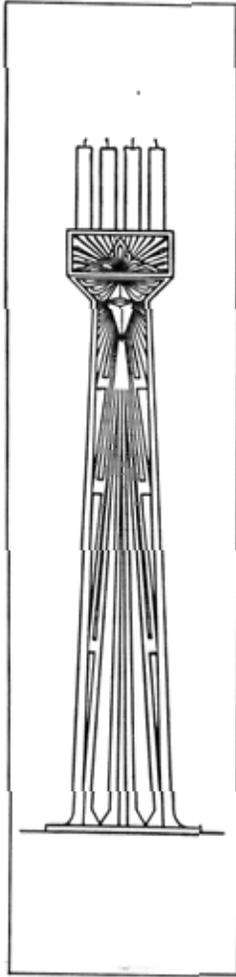
En ambos casos, el desarrollo de un tema, que pasa a través de determinadas transformaciones y surge de nuevo en sus variaciones, supone el eterno retorno de lo mismo: podría decirse pues, que engendra una profunda unidad universal de las distintas partes entretejiendo unas con otras para producir la totalidad. El círculo se cierra y lo inferior parece vincularse a lo superior.

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL



Casa Behrens, sala de música. Arriba: "El sueño del adolescente" flanqueado por candelabros. Abajo: puerta al comedor

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL



Candelabro de la sala de música

El simbolismo sagrado de la habitación de música de la casa de Behrens en Darmstadt, muestra, por su profunda gravedad, la concepción del arte como portador de cultura y "medium" para un renacimiento espiritual y no admite comparación con el desenfreno y la alegría satisfecha de la decoración superficial, que aparece en algunas otras manifestaciones del Art Nouveau. *"La vivienda Jugendstil constituye, a escala reducida, un escenario teatral determinado por las leyes de la dramaturgia"*. Allí donde el arte asume el papel de la religión y la vida se hace arte, la villa Jugendstil representa la vivienda entendida como construcción de culto. En ese sentido, la casa Behrens supone el prototipo de la moderna casa del artista y se muestra ejemplarmente identificando arte y vida.

El estilo Zarathustra (der Zarathustrastil) en la casa de Peter Behrens en Darmstadt parece sugerir, en todos y cada uno de sus elementos, la exigencia de una autotranscendencia: una trascendencia que crece más allá de tí y te supera, y contiene elementos que combinan la interpretación del gótico a principios del siglo XX con la "recepción" de Nietzsche. El abogado de una concepción antinaturalista del arte, Hermann Bahr, habla de la necesidad que tiene su época de un "alma gótica". La idea de trascendencia religiosa se simboliza en la catedral gótica, se internaliza y se transforma en la idea de una autotranscendencia immanente; el arte de la vida llega a ser la específica obra de arte del hombre o, en palabras de Nietzsche, *"aquello por lo que siempre debe superarse a sí mismo"*. El omnipresente símbolo del cristal responde a una idea de transfiguración religiosa y a una caracterización profundamente subjetiva de espiritualidad. Así, el "Yo" individual concebido de nuevo puede llegar a ser un "medium" para la reforma de la vida, un agente transformador de la cultura (Kultur). El partidario, dentro del Jugendstil, de Zarathustra, como portador de sus símbolos, se consideraba a sí mismo una especie de misionero que debía encaminar su arte hacia una espiritualidad secularizada, hacia una "elevación" ("Aufhebung") de todo el conjunto de la existencia en el ámbito de una "cultura" ("Kultur") superior.



El beso, 1898. Grabado en madera

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

Tras esta observación de la "morada ideal" de Behrens, núcleo de un "estado ideal (estético)", con sus claras referencias iconográficas a Zaratus-tra, ocupémonos ahora de modo breve de otra de sus pequeñas obras de arquitectura que representa, precisamente, una aclaración de su temática "nietzscheana".

Hemos mostrado que la habitación de música de la casa de Behrens en Darmstadt evoca recuerdos del tema de la muerte y la resurrección, de las tinieblas y la luz. Del mismo modo el aspecto, a la manera de una gruta, del vestíbulo de la Primera Exposición Internacional de Artes Decorativas de Turín (1902) recuerda más que nunca a un mausoleo. El tema de la metamorfosis y renacimiento se reconoce con claridad en la estructura espacial del conjunto, que sugiere un arquetipo arquitectónico (y psicoanalítico) como la caverna (en cuanto vientre materno, vientre de la tierra), imagen y topografía del "nuevo hombre", que gozó de una gran popularidad a principios del siglo XX. La ciudad de Turín debe haber tenido además, para Behrens, un significado especial puesto que fue el último lugar en que su modelo, Nietzsche, desarrolló a partir del otoño de 1888 su vida lúcida antes de su definitivo colapso intelectual.

El libro, como objeto, se convirtió en el Jugendstil en una especie de "Gesamtkunstwerk" en *miniature* y el Zaratus-tra de Nietzsche en la biblia de la nueva visión del mundo (Weltanschauung). Un ejemplar de esta obra, diseñado por Behrens, se mostraba en un lugar destacado del vestíbulo de Turín. Aunque un análisis exhaustivo del programa iconográfico de Turín excede las intenciones del presente ensayo, podemos intentar dirigir nuestra atención a sus elementos más importantes.

Behrens coloca, en el centro del vestíbulo una fuente, para remarcar que el agua juega un papel especial en cuanto viejo símbolo de la pureza corporal y espiritual, y como renovación del alma en el acto del bautismo. Hay que descender algunos escalones para alcanzar esa pila, que es comparable a la de un baptisterio, y en la que se inicia con el bautismo una nueva vida como *rite de passage*. Como ya había escrito Behrens en su texto "Feste des Lebens und der Kunst": "Todo abre nuestra alma a una segunda vida que, para

ella, es eterna" ("Alles eröffnet unsere Seele einem zweiten, ihrem ewigen Leben"). Referencias simbólicas que aluden a la relación entre el agua y la transformación espiritual del alma humana abundan por doquier en torno al cambio de siglo. El Zaratus-tra de Nietzsche califica a su alma de "fuente esencial" y la lista de referencias de tal índole resultaría interminable. En la Matildenhöhe, por ejemplo, se dijo explícitamente citando una poesía de Goethe:

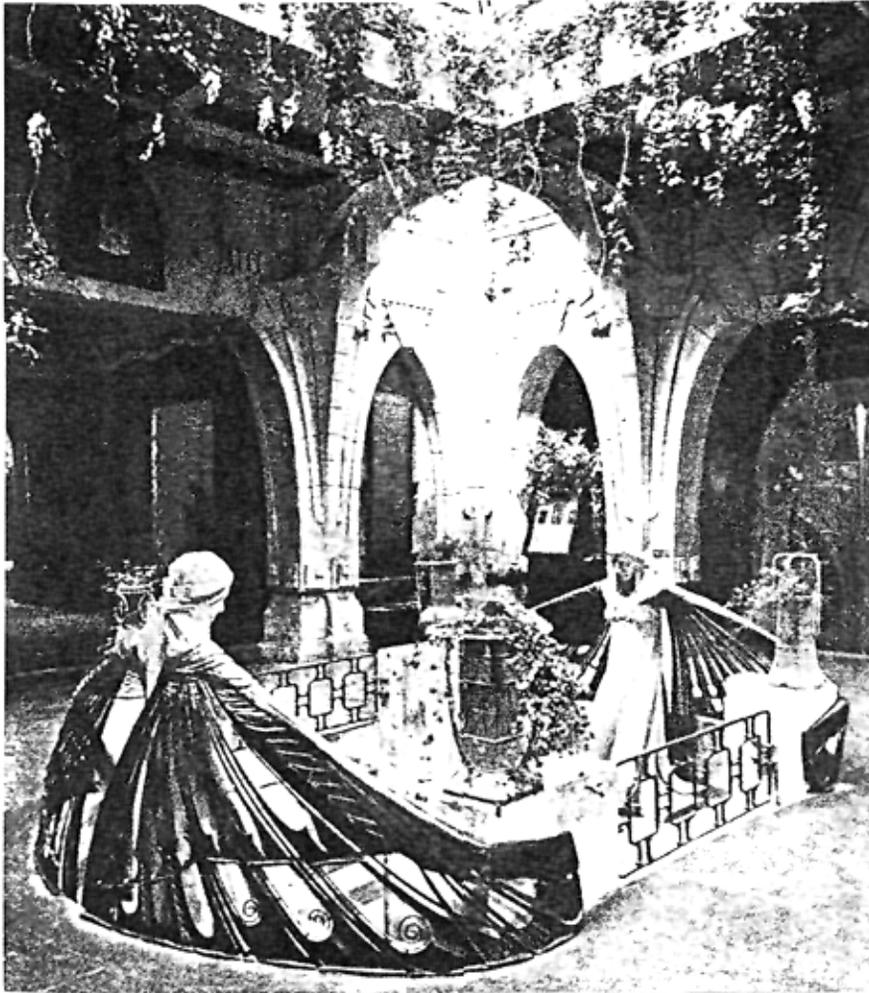
El alma del hombre
es semejante al agua:
viene del cielo,
y al cielo asciende,
y de nuevo desciende
sobre la tierra,
para hacerse eterna.

(Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.)

Las dos formas que flanquean la pila del vestíbulo de Turín representan Psiquis aladas, es decir el alma inmortal que abandona su vieja morada y, tras su purificación, se reencarna eternamente en el "hombre nuevo". La elevación al encuentro de la luz se acentúa con el lucernario, cual cúpula de cristal que cobija la fuente, el alma que asciende. Ese lucernario muestra el motivo, que más tarde debía sustituir el cristal como signo representativo y "leitmotiv" de Behrens, del tradicional círculo convertido en cuadrado -elementos celestiales y terrenales, espíritu y materia-, que aquí también ha de leerse como una estilización del sol. Al tema de la transformación propia hacia una forma del Ser más elevada, bella, poderosa, se alude en fin, todavía, en las alas (a la manera de las de una mariposa) de las figuras de la fuente, que señalan la metamorfosis de larva a insecto adulto.

El tema de la luz y las tinieblas juega de nuevo también aquí un papel decisivo. Era el deseo del Zoroastro histórico/Zaratus-tra, del profeta de la lucha eterna entre la luz y la oscuridad, que se transformó en la filosofía de Nietzsche: la doctrina

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL



Vestíbulo Exposición Internacional Artes Decorativas, Turín 1902

del Dualismo del mundo se trae a la tierra como algo intrínseco a la misma. Si el concepto de transcendencia del gótico se interiorizó y todo se hizo residir en la psique humana, ahora las fuerzas superiores e inferiores han "cristalizado" inmanentemente, con su lucha incesante, en el Yo más profundo. La casa de Behrens en Darmstadt era una morada de Zaratustra (ein Zarathustra-Heim); el vestíbulo de Turín aparece como su cueva, a la que ha atraído al hombre viejo para tratar allí de transformarlo: "¡El hombre elevado reside en mi propia cueva!" ("In meiner eigenen Höhle sitzt er, der höhere Mensch!").

En ningún sitio como en Turín se puede reconocer a Behrens como tan fervoroso seguidor de Zaratustra. En efecto, frente a los intentos de otros artistas plásticos de su época, dentro de su reconocimiento a la obra de Nietzsche (piénsese por

ejemplo en el proyecto para un monumento al filósofo de Fritz Schumacher), no utiliza tan abiertamente como ellos referencias iconográficas alusivas al texto de Zaratustra, como la imagen del águila y la serpiente en cuanto animales totémicos de éste. Por el contrario, el logro de su obra de Turín reside en la intención, a nuestro entender, de proceder a una interpretación arquitectónica del tema de la transición (Passage) tanto física como espiritual.

El Jugendstil como experimento para una reforma de la vida ha sido criticado a menudo, en cuanto intento de creación de una "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk), por elitista, ineficaz o demasiado aislado y apartado de las preocupaciones sociales: la realidad no se transformaba sino que más bien era apartada en aras de la "exclusividad estética". El teatro de festivales de Wagner en

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

Bayreuth, el Zarathustra de Nietzsche y los artistas de la Matildenhöhe en Darmstadt residen en su "montaña mágica", que parece declarar nulas y sin valor la "sofocante realidad" y la época en sí. Formulan su misión para una renovación de la sociedad situándose por encima de las condiciones de la vida, que cobra vigencia sólo en tanto en cuanto ha de "ennoblecerse". Allí donde se experimenta el contacto con las esferas más "inferiores" de la realidad degradante, surge el arte en el ámbito de un autogoce que se refleja en la existencia de un lujo narcisista. La villa Jugendstil no deja de ser el canto de cisne (der Schwanengesang) de una grandiosa ilusión burguesa. Como un crítico contemporáneo escribió, la villa Jugendstil puede en todo caso recomendarse *"como casa de citas santificada por el arte, para novios muy jóvenes y muy guapos en su viaje de bodas"* ("als kunstgeweihtes Absteigequartier für sehr junge und sehr schöne Hochzeitsreisende"). Meier-Graefe había de hablar más tarde del sueño de *"revisar la historia de los últimos cien o trescientos años y recuperar ese tiempo perdido en la forma de una casa burguesa como obra de arte total. El esfuerzo concluyó aún más funestamente como fantasma de Richard Wagner"* ("die Geschichte der letzten hundert oder dreihundert Jahre zu revidieren und in der Form eines bürgerlichen Hauses als Gesamtkunstwerk wiederzubringen. Der Versuch endete noch kläglicher als Richard Wagners Phantom").

El rechazo por parte de Behrens de lo que se entendía como "exceso" ornamental del Art Nouveau, que rápidamente cayó en descrédito, llega con su llamamiento en 1903 a Düsseldorf. A partir de entonces su trabajo se caracteriza por una dedicación a la geometría y al sistema de proporciones. Deja en gran medida tras de sí los proyectos totales de carácter superficialmente unificador, por lo que al ornamento se refiere, pero prosigue en esencia con la idea de una reunificación de las artes, con una idea de "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk) fundamentada sobre otras bases. De nuevo es Meier-Graefe, como observador sensible, el que da en la diana con las siguientes palabras: *"La cultura, que descansa sobre reglas de adecuación, se opone a la arbitrariedad de lo personal. Ya no se trata del dominio de la fantasía, sino del de la geometría... La reunificación de las artes puede erigirse sólo por medio de*

la posesión común de un principio. Este se apoya siempre en exclusiva en la geometría". Hay que remarcar, en efecto, a propósito de los proyectos de Behrens en sus años de Düsseldorf, que aunque su obra conozca un sinfín de cambios estilísticos y formales, la idea fundamental de una "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk) determina todo el conjunto de su obra.

Peter Behrens fue nombrado en 1907 consejero artístico de la "Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft" (AEG) de Berlín. Sus tareas comprendían desde la nueva configuración de las publicaciones de la empresa hasta la construcción de todos sus complejos fabriles pasando por el diseño de los membretes de las cartas, los carteles para la publicidad, los aparatos eléctricos. En este contexto Behrens creó una "corporate image" totalmente nueva del imperio industrial más poderoso de la Alemania de comienzos del siglo. Buddensieg ha hablado, a propósito de ello, como de *"la tarea probablemente más completa en el campo del diseño artístico de la época moderna"*. También corresponde a este período el momento en que Behrens propaga la idea de una unión de arte y técnica, que constituye seguramente la formulación más nueva e importante de la concepción de la "obra de arte total" en los albores del siglo XX. En una conferencia que lleva por título "Kunst und Technik" ("Arte y técnica"), él acentúa: *"En manos de la industria reside la posibilidad de crear una cultura por medio de la fusión de arte y tecnología"* ("Es liegt in den Händen der Industrie durch die Vereinigung von Kunst und Technologie, eine Kultur zu erschaffen").

Sin entrar ahora en detalle en las actividades de Behrens para la AEG, que por lo demás aparecen extensamente documentadas en el tomo "Industriekultur" de Buddensieg y Rogge, podemos en resumen afirmar que toda la obra de Behrens portó la idea de la Gesamtkunstwerk, desde el teatro del siglo XIX a la villa burguesa del cambio de siglo y, de allí, al ámbito de la construcción industrial en cuanto "Kultbau". Esta transformación condujo a un alejamiento de la cuarentena estética de la montaña mágica para acercarse a la vida cotidiana, a lo que en palabras de Werner Hofmann se ha denominado "pacto del arquitecto con la sobriedad (Nüchternheit)": *"A pesar de ello el ideal de la formalización permanece intacto,*

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

pero ya no se aplica de manera poética sino de modo escueto, prosaico". El papel de misionero de la cultura para la transformación espiritual de la sociedad lo asume ahora el poder anónimo, despersonalizado de la industria. En 1909 Jau-mann escribe acerca del trabajo de Behrens: "Sus líneas son ahora tan abstractas, tan objetivas, tan matemáticamente exactas, que apenas se puede apreciar la diferencia de estar firmadas por el propio artista o por la máquina".

Esta feliz adecuación de artista e industria no podía, en todo caso, durar mucho. Finalizaremos nuestro ensayo sobre Peter Behrens y el problema de la "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk) con un acercamiento al edificio de la administración de la Hoechst-AG de Frankfurt, una obra maestra del expresionismo y "reflexión a contracorriente" ("unzeitgemässer Betrachtung") de la cultura industrial. Una obra que goza actualmente de una popularidad cada vez mayor.

Aproximadamente en la época en que comienza su trabajo en ese proyecto, Behrens escribe: "El arte es simbólico... La diversidad se cifra en lo eterno, lo inabarcable... El espacio no concluye, no ofrece límites, conduce a profundidades innumerables, asciende hacia alturas elevadas... La regularidad de este arte es... el ornamento constructivo, la especulación geométrica, el número místico... Los límites espaciales no (son) muros cerrados de una prisión sino indicios, presagios de la salvación". El cambio de tono que se aprecia en este corto texto viene marcado por una profunda transformación de las convicciones de Behrens, como consecuencia de la trágica experiencia de la Primera Guerra Mundial que fundamentó una valoración tremendamente escéptica del papel asumido por la industria.

Para concluir, y con la pretensión de que obtengamos una noticia adecuada, aunque no resulte exhaustiva, del edificio de la Hoechst, dirijamos nuestra atención a alguno de sus elementos clave: la relación entre la torre y el puente (como puerta de acceso al lugar de trabajo) en el edificio exterior, la situación apremiante de la entrada que representa de nuevo una especie de "rite de passage", la poderosa impresión del vestíbulo principal a la manera del espacio de una catedral con su verticalidad, la luz cristalina que hace que

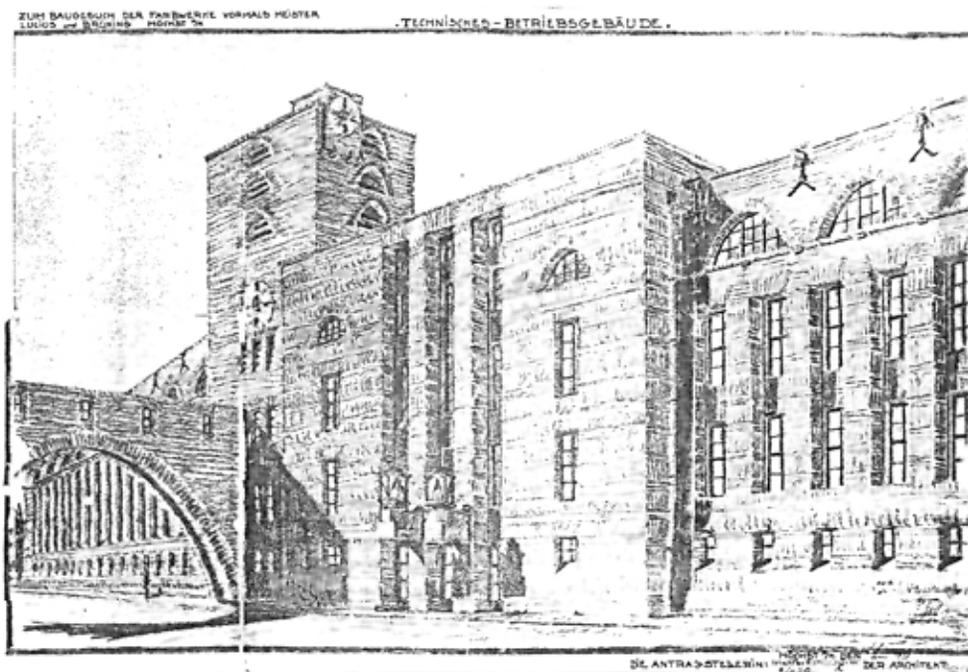
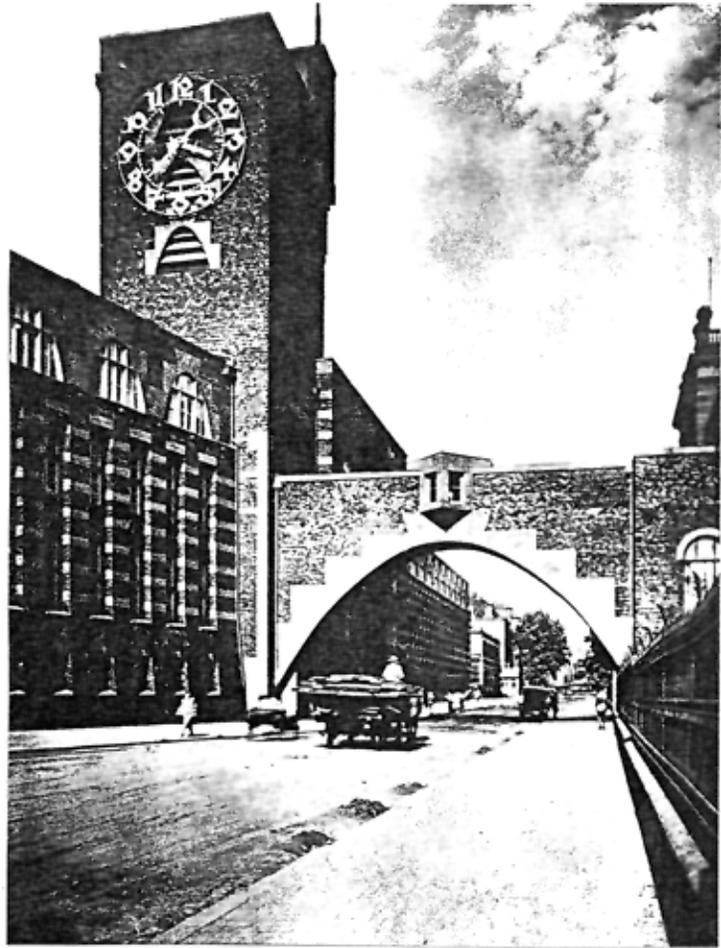
nuestra mirada se eleve rápidamente hacia un plano superior, la estructura de ladrillo de las paredes en ese espacio interior con su carácter de gruta de estalactitas y estalagmitas y en el que la gravedad cósmica se acrecienta hacia arriba; en fin, un espacio en el que la acumulación de materia se equilibra, sin embargo, gracias a la pauta cromática que se aplica a la concepción de conjunto, y en el que el movimiento desde la oscuridad a la luz, pone de manifiesto el ideario gnóstico, reiteradas veces repetido, y la intención de relacionarlo también con la teoría de los colores de Goethe.

El tema de la lucha entre la luz y las tinieblas, del que ya hemos hablado, constituye un tema figurativo ampliamente difundido en esa época (puede apreciarse, por ejemplo, en la obra de Wenzel Hablik -véase su Schautempel-, y en cuadros de Paul Klee). Más allá de la gran similitud que guarda la visión de Behrens en la Hoechst con la idea de una "catedral del futuro" ("Kathedrale der Zukunft"), representada en la famosa xilografía de



Hoechst-AG, Frankfurt, dibujo de Behrens, 1926

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL



Hoechst, Frankfurt, edificio de oficinas. Vista y dibujo del puente-pasaje desde ambos lados

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

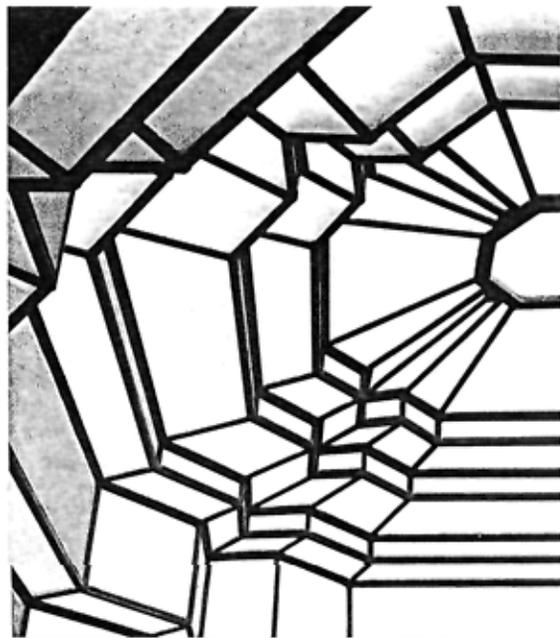
Feininger como portada del manifiesto de Gropius para la Bauhaus y, asimismo, con el concepto de "Kristalldom" o cúpula de cristal en la correspondencia de "La cadena de cristal" ("Die gläserne Kette") -véase Scharoun-, Behrens ve simbolizado en el uso del ladrillo, entre otras cosas, una suerte de "principio comunal". A este respecto, el edificio de la Hoescht puede relacionarse también con su obra para la exposición de artes industriales de Munich (1922), el edificio de las "Dombauhütte"; es decir, con la idea de una revivificación de las logias medievales, idea que ya aparece, desde luego, en el programa de la Bauhaus. Los rasgos medievales se aprecian claramente, sobre todo, en las cifras góticas del reloj de la torre y en la integración de las esculturas en los volúmenes constructivos, y observamos de nuevo, cómo no, múltiples referencias a las tradiciones artesanales en detalles de todo el conjunto.

Hemos visto que muchos de los edificios de Behrens pueden ser experimentados, de una u otra forma, como variaciones del tema de una transición (passage), de una transformación y regeneración espiritual. En la Hoechst encontramos de nuevo renovada su concepción de una síntesis de innumerables prototipos arquitectónicos históricos y funcionales. Hoechst es catedral y cúpula de cristal, vestíbulo y pasaje, lugar de la iniciación a una vida superior. Así, podemos proponer una lectura del "edificio de culto" ("Kultbau") de la Hoechst en clave de "catedral del alma gótica" ("Kathedrale der Seelengotik"). ¿Pero, qué tiene que ver con su inmediato contexto social, en qué medida puede estar vigente como edificio de administración de una empresa industrial de nuestra época?

En la obra de Peter Behrens se da un desarrollo del concepto de "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk); así, el edificio como imagen primigenia de la Gesamtkunstwerk (semejante a la del templo griego) y de los "valores universales" (Gesamtwerte), cobra vigencia en cuanto símbolo, centro espiritual de una sociedad, del mismo modo que la catedral gótica. La idea de una "obra de arte total" se trasladó, en el ámbito artístico de los dos últimos siglos, al museo y al teatro como "iglesia estética" en el siglo XIX, a la villa burguesa como modelo de una vida que se hace arte y se espiritualiza en torno al cambio de siglo, hasta llegar a

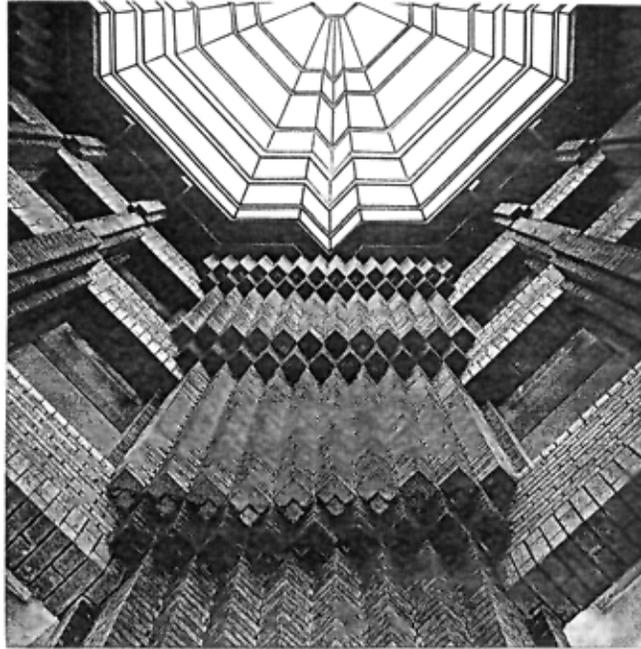
las construcciones fabriles y culminar finalmente en la ecuación estética de edificio administrativo y catedral en el siglo XX.

En el edificio de la Hoechst, Behrens tocó de hecho todos los registros. Utiliza un universo de referencias simbólicas sancionadas por la tradición, que tiene a su disposición y que "formaliza", en un intento raramente desesperado de procurar, en una época como la suya de desgarramiento (Zerrissenheit), una imagen de armonía espiritual, una dimensión de totalidad (Ganzheit), la superación del extrañamiento de hombre y naturaleza, la reconciliación de individuo y cosmos. El contenido de este edificio se puede leer nítidamente como "per aspera ad astra", gracias al anhelo por la luz, por las estrellas. Pero, desgraciadamente, la búsqueda del santo Grial de la salvación poco tiene que ver, en todo caso, con la realidad industrial de los años veinte tal como se celebra en la Hoechst. Sin embargo, la ilusión estética es tan perfecta que al propio trabajador no podía molestarle el motivo de la salvación del Parsifal de Wagner, que debía sonar en el campanario cada hora. Wolfgang Pehnt ha emitido el siguiente juicio a propósito de la Hoechst: *"La marcha de los negocios, como tarea cotidiana, queda envuelta en la aureola de lo espiritual, la banalidad de las ocupaciones diarias se interrumpe por el elevado oráculo del destino"*. Añadiremos aún, a propósi



Hoechst-AG, detalle de la cúpula de cristal

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL



Hoechst-AG, cúpula y corredor del vestíbulo principal

BEHRENS. OBRA DE ARTE TOTAL

to, una cita de Walter Benjamin, relativa a su consideración de la "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk) en el siglo XIX: *"La consagración con que se celebra la obra de arte total es el reverso de la disipación, que glorifica la mercancía. Ambas se abstraen de la existencia social del hombre"*. Podría así decirse que la universalidad estética y el anonimato industrial constituyen las dos caras de una misma moneda.

El tema de la renovación espiritual, creando una *"manifestación que alude a un despertar artístico de carácter total y a la consonancia armónica de toda obra"*, permanece como una preocupación constante a lo largo de toda la vida de Behrens. El edificio de la Hoechst, esa es la impresión que produce, hace recordar el tono de una nota casi desesperada en su brillante dominio sobre la vida cotidiana y en su simbólica expresividad. La exigencia de salvación sale al encuentro, gritando, del visitante. Hemos seguido a Behrens desde Zaratustra a Parsifal, desde la voluntad de poder ejemplificada en la fusión de arte y técnica a la necesidad de la liberación del mundo del materialismo, merced a la fuerza de una redención estética. ¿Supone ello un retroceso? En todo caso debió haberse visto así más tarde no sólo por los nazis, por Speer por ejemplo, que era contrario a este edificio de Behrens por considerarlo "kitsch".

La seductora grandiosidad de ese espectáculo, la promesa de salvación "mesmeriana" de la Bayreuth de Wagner a la Hoechst de Behrens, que compromete al peregrino en el ámbito de un mundo estético contrapuesto, la fuerza de convicción con que el artista total formula su anhelo absoluto como teatro de una nueva visión del mundo (Weltanschauung), no debería ocultarnos que el sueño de una revolución estética por medio de la Gesamtkunstwerk surge de la situación de una crisis: como inquietud para crear un mundo estético "sano" contrapuesto al mundo real. Al tiempo que nos maravilla la originalidad y la consistencia interior de esas creaciones, permanece la cuestión que acompaña la marcha triunfal de la "obra de arte total" desde su comienzo y a lo largo de los dos siglos pasados. En efecto, desde el "caso Wagner" podemos preguntarnos: ¿el programa para una "obra de arte total" se debe interpretar como una especie de escapismo o desviación estética, como una manifestación, en

todo caso, de "imperialismo estético", o plantea quizá, sin embargo, la imagen de una utopía como modelo dialéctico para la concepción de un mundo mejor?.

Título original:

PETER BEHRENS UND DAS PROBLEM DES GESAMTKUNSTWERKS IM FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT.

Traducción del alemán de José Manuel García Roig.

Nota

Gabriele Bryant (n. Gabriele Häusler) estudió Historia del Arte y Filosofía en las universidades de Münster, Londres y Cambridge. Desde 1991 enseña "Historia, teoría y crítica de la arquitectura" en la sección de arquitectura de la "Hochschule der Künste" ("Escuela Superior de las Artes") de Berlín. Actualmente desarrolla la tesis doctoral titulada "Das Problem des Gesamtkunstwerks im 19. und frühen 20. Jahrhundert" ("El problema de la obra de arte total en el siglo XIX y en los albores del siglo XX") que leerá en el transcurso de 1997 en la Universidad de Cambridge.

Este ensayo corresponde a la transcripción literal de la conferencia pronunciada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, el 13 de marzo de 1996, como parte integrante de un intercambio académico entre el traductor del presente texto (Universidad Politécnica de Madrid) y la propia autora (Hochschule der Künste. Berlin), dentro del programa Erasmus.

