

EL ART NOUVEAU

ALASTAIR DUNCAN

170 ilustraciones, 32 en color

**EDICIONES DESTINO
THAMES AND HUDSON**

Mi especial agradecimiento a Mary Beth McCaffrey

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Título original: *Art Nouveau*
Traducción: José Luis Fernández-Villanueva

Cubierta: Marcus Behmer, ilustración para *Salomé*,
de Oscar Wilde.

© 1994 Thames and Hudson Ltd, London
© Ediciones Destino, S.A., 1995
Consell de Cent, 425. 08009 Barcelona
© de la traducción, José Luis Fernández-Villanueva
Primera edición: abril 1995
ISBN: 84-233-2493-1
Impreso y encuadernado por C. S. Graphics, Singapur
Impreso en Singapur - Printed in Singapore

Índice

CAPÍTULO I	
Introducción	7
CAPÍTULO II	
Arquitectura	37
CAPÍTULO III	
Mobiliario	55
CAPÍTULO IV	
Pintura y artes gráficas	79
CAPÍTULO V	
Vidrio	101
CAPÍTULO VI	
Cerámica	117
CAPÍTULO VII	
Joyería y moda	143
CAPÍTULO VIII	
Plata, metales y objetos de arte	165
CAPÍTULO IX	
Escultura	185
BIBLIOGRAFÍA	208
FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES	211
ÍNDICE DE NOMBRES	212

Introducción

Es mejor aclararlo desde buen principio: *El Art Nouveau no fue un estilo, sino un movimiento* que, al final del siglo XIX, evolucionó de modo diferente en países diferentes, con el único fin de derribar el orden establecido en las bellas artes y las artes aplicadas. Sin entender esto, es imposible conciliar los numerosos y dispares estilos modernistas que surgieron a la vez bajo una misma etiqueta. ¿Cómo, si no, podría la austeridad lineal de Charles Rennie Mackintosh compartir una herencia y un propósito comunes con las cálidas sinuosidades de Victor Horta y Hector Guimard? ¿O compararse la geometría ajedrezada de Josef Hoffmann y Koloman Moser con la exuberancia floral de Émile Gallé y Louis Majorelle? ¿Y cómo podría cualquiera de los citados compararse lógicamente a los proyectos de Gaudí, el catalán solitario?

Ningún arquitecto o artista diseñador, ninguna escuela personificó el «Arte Nuevo»; cada cual procuró apoyarse en el historicismo según su personal manera. La respuesta fue exuberante en las orillas del Sena y del Rin, severa y restringida en Glasgow y Viena. Tampoco todos sus exponentes se entregaron al nuevo arte con el mismo entusiasmo y éxito, ni le dedicaron el mismo tiempo. Maurice Rheims, historiador francés del arte, compara acertadamente el movimiento del Art Nouveau con un cohete; algunos de sus tripulantes decidieron abandonarlo poco después de su lanzamiento; otros, en el momento culminante de su trayectoria, y otros, en cambio, permanecieron hasta el mismo final, después de desintegrarse en una miríada de fragmentos. Todos se rebelaron contra un siglo de mediocridad y pastiche, pero todos eligieron libremente su modo de oponerse. A. D. F. Hamlin, en un análisis de la aparición del Art Nouveau en Estados Unidos, escribió que había poco acuerdo entre sus seguidores, salvo «una protesta compartida contra lo tradicional y establecido».

La oposición al culto victoriano por el pasado surgió mucho antes de terminar el siglo. Ya en 1836, Alfred de Musset escribía en *Confession d'un Enfant du Siècle*: «Las mansiones de los ricos son gabinetes de cu-

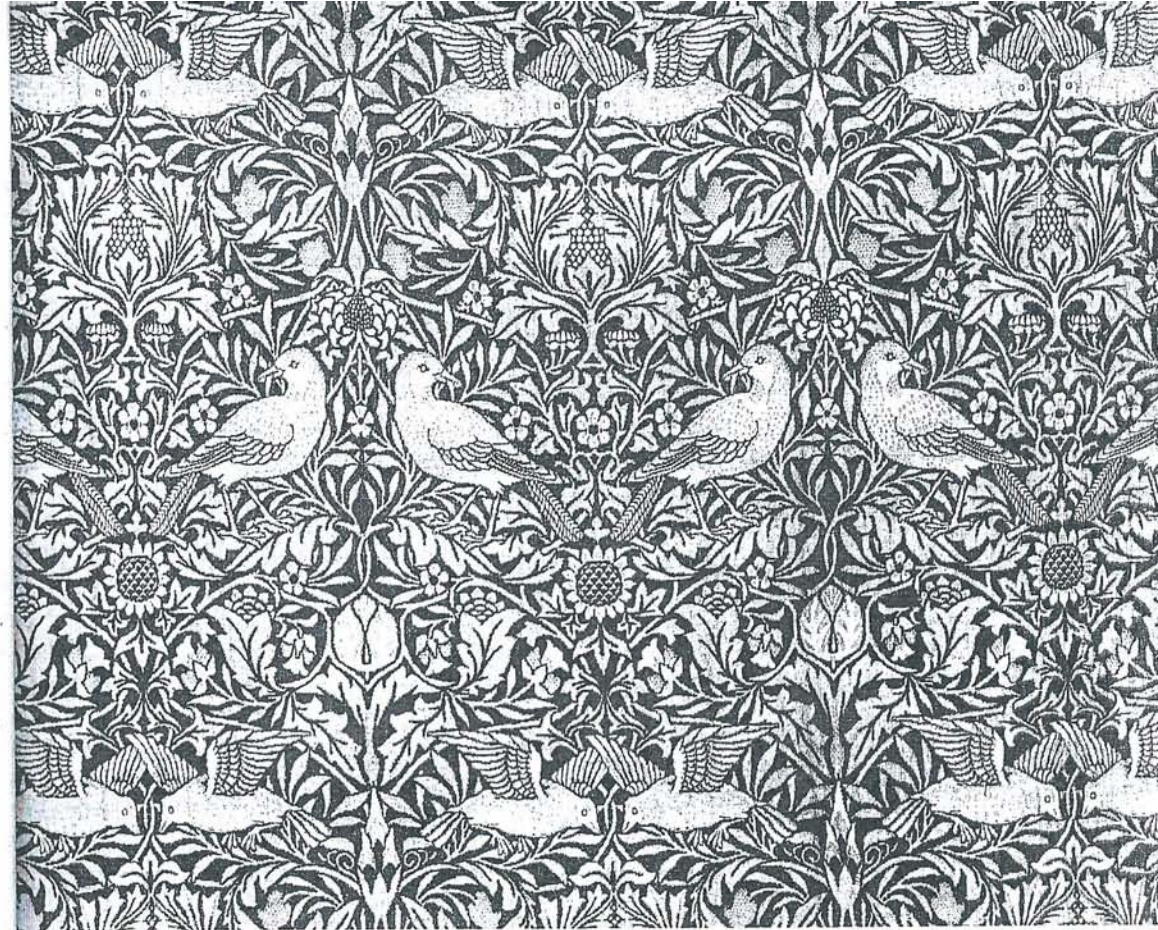
riosidades: un batiburrillo de antigüedades, clásica, gótica, renacentista, Luis XIII... algo de cada siglo excepto del propio, un galimatías que jamás se había dado en otra época... de modo que parece que subsistimos sobre las ruinas del pasado, como si el fin del mundo estuviera cerca».

La exposición del Crystal Palace de 1851 en Londres reveló que los materiales se habían devaluado a causa de la revolución industrial y el advenimiento de las máquinas, que ahora podían producir una avalancha de «antigüedades» para satisfacer los caprichos decorativos de las clases altas y de la burguesía emergente.

En general, los interiores del siglo XIX eran solemnes y aburridos, con poco aire y menos luz. No había espacio o superficie que no se aprovechara para crear la mezcla disonante y rancia de muebles, chucherías, tapices y cortinas, tan característica del hogar victoriano. Todo seguía igual hacia 1900, como observaba un crítico en un ejemplar de *L'Art Décoratif* en 1899: «¿Qué vemos por todos lados? Papel de pared que hiere la vista; enfrente, muebles recargados que hieren la vista y, colgando de cada rincón o resquicio, platos de espinacas con bordes dorados que hieren la vista. Dejemos que la vista haga las paces lo mejor que pueda con todo esto».

Fue en parte esta preocupación victoriana por un eclecticismo desordenado —su *horror vacui* y su gusto pasado de moda— lo que en la década de 1890 dio paso a los conceptos del diseño interiorista moderno, mediante el cual el Art Nouveau plantearía una de sus propias propuestas, la de una disposición nítida y coherente de la casa. Henry van de Velde explicó esta ruptura en *Formule d'une Esthétique Moderne*: «La razón se rebela ante esta perenne cobardía, ante este persistente rechazo a buscar la forma correcta, la forma sencilla, verdadera y absoluta».

La solución del Art Nouveau, ejemplarizada para el público en los modernos *ensembles* exhibidos en los comercios y en los Salones anuales, era sincronizar todos los elementos de una habitación, desde el esquema general del color hasta el detalle más pequeño de su objeto más pequeño, como las cerraduras o bisagras de un mueble. Todo debía estar *en suite*, en contraste con los típicos interiores rebuscados de la época. Hoy, casi todos esos interiores Art Nouveau han desaparecido; hace tiempo que sus papeles de pared y tapicerías se han borrado o destruido, que su mobiliario se ha dispersado entre las familias o se ha sustruido. Incluso los impresos coloreados a mano y las cromolitografías en cristal que han sobrevivido no nos dicen nada del ambiente de armonía e intimidad que buscaron sus diseñadores. Aun así, se ha conser-



1 William Morris, *Pájaro*, tapiz de lana, 1879-1880.

vado lo suficiente para demostrar al menos que, en este aspecto del diseño, el nuevo movimiento ofrecía una mejora radical del *statu quo*.

El Art Nouveau tiene con William Morris su mayor y singular deuda. Mucho antes y con mayor estridencia que cualquier individuo o grupo, fue Morris quien cuestionó los valores estéticos victorianos y la manera en que afectaban al conjunto de la sociedad. Como antes le ocurriera a Ruskin, Morris no siempre practicó lo que predicaba, pero lo que predicaba fue importante, pues fue lo que condujo al clima de cambio esperanzado que barrió el Reino Unido y Europa en las décadas de 1880 y 1890. Es cierto que, en sus manifestaciones más exube-

rantes, el Art Nouveau fue más allá de la revolución del diseño doméstico propugnada por Morris, pero sus enseñanzas siguieron siendo útiles y lo orientaron.

La revolución industrial fue el blanco del descontento de Morris. Por culpa de ella, la humanidad había perdido su alma, hundida en una ciénaga de producción en masa barata que anulaba su sensibilidad, al mismo tiempo que rebajaba la dignidad de la vida. Un simple repaso a los catálogos de las exposiciones internacionales —las de 1851, 1855, 1862, 1867 y 1878— revela el porqué de la preocupación de Morris: páginas y páginas de utensilios de pobre factura, imitando otras épocas y otras culturas.

Morris condenó cualquier uso de la máquina y también la excesiva división del trabajo. Según él, los seres humanos necesitan un entorno que coadyuve a su salud física y espiritual. Por lo tanto, la máquina es un mal *per se*, porque destruye la belleza y degrada la civilización. En busca de un modelo o estilo de vida que remediara esta situación, prefirió la Edad Media a la Antigüedad Clásica y al Renacimiento. Sin duda, Morris se inventó una leyenda cuando describió como libre y feliz al artesano medieval, pero fue esta visión romántica la que inspiró al grupo de discípulos que rápidamente se alistó bajo su estandarte reformista. Por consiguiente, el período gótico fue el modelo de la nueva Edad de la Fe, la Razón y la Caballería y, sobre todo, del Artesano. El «Paraiso recuperado» fue el lema de los movimientos artesanales extendidos con la prédica de Morris, primero en Inglaterra y después en Europa y Estados Unidos.

La principal contradicción de Morris —perdonada o ignorada por los artistas-artesanos en su afán por seguir sus enseñanzas— es que si se rechaza la máquina, no se puede producir barato. A pesar de esto, persuadió a la comunidad artística —pintores, arquitectos y artesanos afines— para que volvieran a la honorable tradición de la producción familiar que, para él, era también un asunto de conciencia social.

Los diseños del propio Morris muestran un tradicionalismo ilustrado. Si bien son evidentes ciertas simpatías isabelinas y jacobinas, especialmente en tapices y bordados, los diseños son esencialmente originales. Su elección de una decoración botánica vernácula, junto a su glorificación del artesanado, facilitaron el doble fundamento sobre el que se erigirá el movimiento europeo del Art Nouveau. Pero la siguiente generación de compatriotas de Morris —entre ellos Charles Voysey, Ernest Archibald Taylor, Ernest Newton, Charles R. Ashbee y Halsey Ricardo— se opuso a la ultraestilización introduci-

da en su nombre por sus homólogos belgas y franceses, prefiriendo las interpretaciones estilísticas de los Aesthetic Movements y del Arts and Crafts ingleses, más atenuadas y sobre todo más razonables y sólidas.

Si Morris fue el teórico cuyas ideas, más que las de cualquier otro, iniciaron el movimiento del Art Nouveau, fue el inglés Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942), arquitecto, artista gráfico, artesano y (más tarde) economista, quien lo llevó por primera vez a la práctica en el campo del diseño. Los diseños de Mackmurdo ofrecen un marcado contraste con cualquier manifestación europea de la época. Dos elementos en particular establecen su talento sin precedentes: su búsqueda de la simplicidad lineal y sus composiciones asimétricas realizadas en un atrevido contraste de colores, como el blanco y el negro. El empleo de motivos vegetales y la manera de abstraerlos lo sitúan igualmente a gran distancia de sus contemporáneos.

Su revolucionario respaldo de silla, cercano a 1883, precipitó el movimiento decorativo *fin-de-siècle*. El observador de hoy percibe de inmediato en su fino calado, compuesto de una fila de esbeltos rizos movidos por el viento, la influencia decisiva del Art Nouveau. El juego

2 Silla de Arthur Heygate Mackmurdo, c. 1883.



entre el aparente movimiento del primer término y el fondo inmóvil crea un efecto *trompe-l'œil* que da a la composición un ritmo y un movimiento continuos, como de algas marinas atrapadas entre corrientes opuestas. Esta preocupación por el movimiento fue característica del diseño al final y principio de siglo.

Generalmente se acepta que la primera expresión gráfica Art Nouveau de Mackmurdo es la página del título del libro *Wren's City Churches*, publicado por G. Allen en 1883. En esta composición radical los arabescos se integran en la tipografía para crear la misma sensación dinámica que apreciamos en el respaldo de la silla. Fue un elemento habitual en los diseños bidimensionales de Mackmurdo, en la mayoría de los cuales las imágenes estilizadas —algunas interpretadas por los críticos contemporáneos como lenguas de fuego y no como formas botánicas— parecen flotar sobre un fondo de agua o aire, en un movimiento perpetuo de vaivén. Esta combinación de superficies rigurosamente planas, formas vegetales ondulantes y colores contrastados, se adelantó en quince años a la madurez de la sintaxis gráfica del Art Nouveau y, aun hoy, se distingue perfectamente de casi todo el resto.

Mackmurdo hizo diseños gráficos y tipográficos para *Hobby Horse*, una revista publicada primero por Century Guild en 1884 y, luego, entre 1886 y 1892. Este aspecto de su obra, aclamada en la exposición de Liverpool de 1886 como la más avanzada de Europa, no influyó prácticamente en sus compatriotas. C. F. A. Voysey, M. H. Baillie-Scott, Ernest Gimson, C. R. Ashbee y George Walton, entre otros, se inspiraron más en el comedimiento y racionalidad de los soportes perpendiculares de su arquitectura y mobiliario que en las abstracciones florales proto-Art Nouveau de las obras sobre papel. Debido a esto, no tuvo discípulos ingleses, mientras que en Europa, dos alemanes, Hermann Olbrist y Otto Eckmann, y dos belgas, Henry van de Velde y Georges Lemmen, se adelantaron a la entusiasta acogida que Mackmurdo tuvo en el continente.

3 Mackmurdo expuso a sus lectores las obras de un precursor anterior del Art Nouveau, el poeta e ilustrador William Blake (1757-1827). Reprodujo en *Hobby Horse* los grabados en madera y temple de Blake para *Songs of Innocence* (1789) y *Whirlwind of Lovers* (1824-1827). Su estilo de decoración lineal, suavemente fluido y ondulado, la manera de integrarlo en el texto, determinando entre ambos el margen de la página, lo proclaman sin duda como el artista anunciador del Art Nouveau. Sobre todo en *Songs of Innocence*, Blake mostró un vigoroso estilo orgánico de ornamentación tipográfica con formas simplificadas y planas que reve-



3 William Blake, grabado en madera con acuarela para la página del título de *Songs of Innocence*, 1789



4 Walter Crane, ilustración para *Flora's Feast*, 1889

lan su familiaridad con las estampas japonesas. La vitalidad y expresividad de Blake aparecen claramente en los diseños de Mackmurdo y en los de *Hobby Horse*.

También el diseñador e ilustrador inglés Walter Crane (1845-1915) 4 contribuyó a inspirar el movimiento Art Nouveau en sus años semifinales. A pesar de no ser un artista especialmente dotado, Crane mostró progresivamente sus conocimientos de diseñador en una amplia variedad de artes aplicadas, tales como cerámica, tejidos, papel de pared, bordados, ilustración de libros y cristal emplomado, que realizó desde el final de la década de 1860. Algunos de sus diseños muestran tendencias prerrafaelistas y renacentistas, pero su obra para papel de pared y libros infantiles fue ciertamente innovadora, aunque a veces excesivamente sentimental y adornada. Su primera producción de papel de pared, inspirada en Morris y consistente en flores o árboles estilizados, entrelazados con pájaros o animales, pronto despertó la admiración en el continente. Pero fue en sus ilustraciones para libros

infantiles —«libros de juguete», como se denominaron estos volúmenes de cuentos de hadas y canciones de cuna— donde el uso de un vivo e imaginativo estilo pictórico, dominado por motivos florales, puede considerarse como antecedente directo del vocabulario ornamental del Art Nouveau.

Flora's Feast, publicado en 1889, resultó sorprendentemente vanguardista en sus ilustraciones de una joven, Flora, y en sus híbridas composiciones florales que la describen despertándola de su sueño invernal. Flora, envuelta en narcisos, anémonas y lilas, con su cabello agitado por el viento, compone una serie de imágenes de *femme-fleur* que equivocarían al observador de hoy si pensara, erróneamente, que se hicieron quince años más tarde para presentarlas en los salones de París. La presentación plana de Crane y la elección de colores armoniosos para estas ilustraciones muestran también su afinidad con el *japonisme*, otro vínculo de su obra con la de los artistas gráficos del Art Nouveau. Dos trabajos posteriores, *Illustrations for Shakespeare* (1893-1894) y *The Shepherd's Calendar* (1895), establecieron firmemente la reputación de Crane fuera de su país.

Crane compartió la creencia de su amigo William Morris en la superioridad del artesanado sobre la industria y profesó también los ideales socialistas que encarnaba. Fueron significativas sus contribuciones a la causa: en 1884 fundó el Gremio del Trabajador del Arte y cuatro años después, junto a Lewis F Day, la Sociedad para la Exposición de las Artes y Oficios. Su propósito de «convertir a nuestros artistas en artesanos y a nuestros artesanos en artistas» fue adoptado por Henry van de Velde cuando llevó el mensaje inglés al otro lado del Canal.

En 1911, tras la desaparición *de facto* del Art Nouveau en Europa, Crane repudió el movimiento en sus memorias *William Morris to Whistler*, calificándolo de «esa extraña enfermedad decorativa». Como otros compatriotas situados rápidamente a la vanguardia del nuevo movimiento, beneficiarios de su primer éxito, Crane se mostró horrorizado más adelante por sus vulgares manifestaciones comerciales, y trató de dissociarse de él en cuanto le fue posible.

Otra fuente de efectos incalculables en la evolución del Art Nouveau fue el *japonisme*, puesto rabiosamente de moda en la sociedad occidental tras el acuerdo entre Estados Unidos y Japón, firmado por el comodoro Matthew C. Perry en febrero de 1854. La distinción entre el arte chino y el japonés nunca estuvo clara en Europa; la mayoría de productos importados del Extremo Oriente se calificaban indistintamente de «orientales» o según *le goût chinois*. La decoración doméstica, como el mobiliario casi lacado *Vernis Martin*, recuperado

en el el siglo XIX por los ebanistas parisinos, se basaba en la iconografía artística de ambos países. La confusión entre las dos culturas se remedió en parte gracias al tratado de Perry con el shogun, que permitió rápidos acuerdos comerciales entre el Japón y las principales potencias occidentales.

Los artistas occidentales copiaron una serie de artificios compositivos empleados por sus homólogos japoneses, en especial el marco bidimensional, la perspectiva plana (a menudo a vista de pájaro) y los colores y silueteados en bloque. En algunos casos, el *japonisme* llegó incluso a que artistas y diseñadores —Toulouse-Lautrec, Whistler, Georges Auriol y Émile Gallé, entre otros— emplearan el cartucho y la caligrafía de estilo japonés para firmar sus obras.

Los artistas y decoradores occidentales se inspiraron en una serie de obras de arte japonesas, entre ellas los impresos *Ukiyo-e*, los grabados en madera y los lacados de maestros como Katsushika Hokusai (1760-1849), Ando Hiroshige (1797-1858) y Kitagawa Utamaro (1753-1806). El álbum de estampas *Mangwa* de Hokusai constituyó una fuente particularmente importante de motivos japoneses y de la interrelación de la composición en una página impresa. Abanicos, cerámicas, esmaltes, máscaras, biombos y kimonos fueron igualmente fuentes de inspiración, disponibles a medida que se extendieron por Europa desde mediados de 1850. Cuando se celebró la Exposición de Londres de 1862 y la Exposición Universal de París de 1867, esta orientación —nunca mejor dicho— se siguió abrumadoramente en toda Europa.

La inspiración de los artistas japoneses en la naturaleza se reflejó pronto en las obras de los pintores occidentales. Bambúes, carpas, glicinas, cerezos en flor y nenúfares adquirieron importancia en el repertorio decorativo occidental, así como la predilección de los pintores japoneses por una paleta apagada y por la calidad poética de la naturaleza. Surgieron muchos imitadores, tanto en las bellas artes como en las aplicadas; de hecho, en todas las disciplinas del Art Nouveau se observa una profunda influencia oriental. Sólo la arquitectura (con la notable excepción de Horta) y la escultura se salvaron en grado significativo de su impacto. Entre los más entusiastas proselitistas del Japón figuran Siegfried Bing y Arthur Lasenby Liberty, dos comerciantes que jugarían más adelante un papel gigantesco en la divulgación y comercialización de las artes decorativas del Art Nouveau.

Bing, hamburgués nacionalizado francés, visitó Japón en 1875.

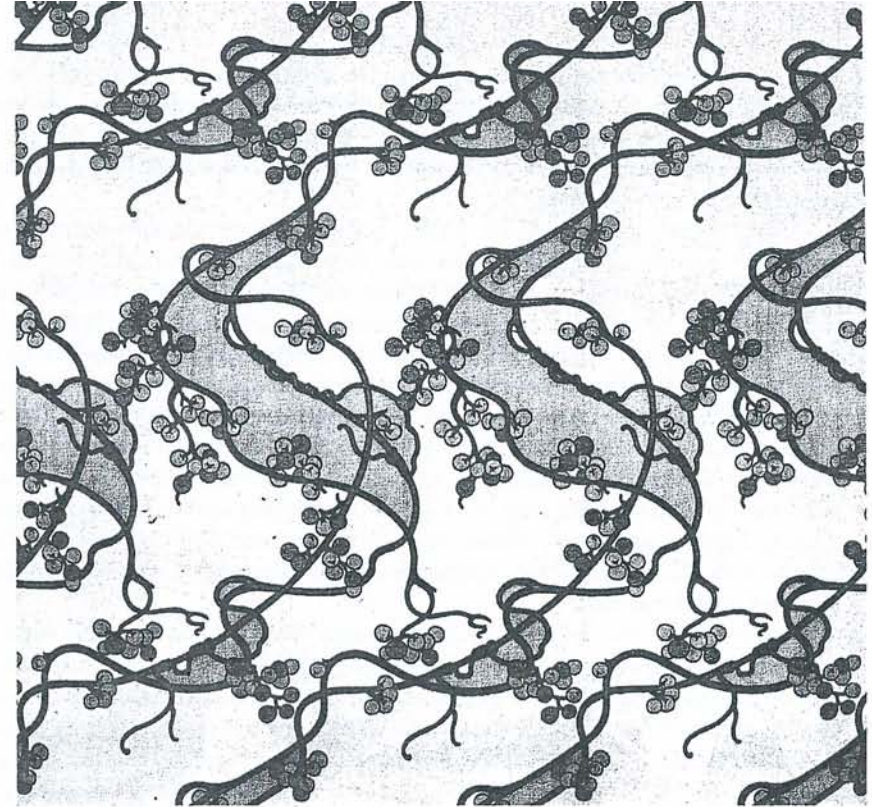


5 Ando Hiroshige, *Cielo en flor*, grabado en madera, 1857

6 Liberty & Company, estampado sobre algodón, c. 1894

Luego estableció una tienda de productos japoneses en París, calle Cauchat, 19 (ampliada en la calle Provence, 22, con la Maison Art Nouveau). Bing editó una revista desde 1882, *Le Japon Artistique*, con artículos sobre todos los aspectos de la vida japonesa.

La carrera de Arthur Lasenby Liberty (1843-1917) fue muy parecida a la de Bing. Encargado de un almacén de productos orientales, perteneciente a la firma londinense Farner & Rogers, en Liberty se despertó un profundo afecto por el arte japonés. En 1874, cuando cerró la empresa, Liberty compró su extraordinario inventario y al año siguiente abrió su propia tienda en Regency Street. Su oferta consistió en una bella selección de sedas, mantelerías y algodones estampados japoneses, que atrajeron la atención de los prerrafaelistas y de Whistler. En 1889, tras una visita al Japón y con vistas a la próxima Exposición Universal de París, abrió una sucursal en la avenue de l'Opéra de esta ciudad. La tienda estuvo abierta hasta 1931.



Fueron los tejidos de Liberty —al principio importados del Japón y desde la década de 1890 en el emergente lenguaje modernista— más que su selección de enseres domésticos los que dieron fama internacional a su tienda. Particularmente en los años noventa, Liberty se convirtió en símbolo de distinción para la elite elegante europea, contribuyendo en gran medida a propagar el mensaje y a establecer la legitimidad de la gramática curvilínea ornamental del nuevo movimiento. Al principio, muchos diseños fueron reminiscencias de los de Mackmurdo, pero hacia 1896 habían alcanzado una individualidad propia que inspiró una serie de papeles de pared y modelos de tapicerías similares entre las firmas competidoras europeas.

Un esteta vanidoso y pretencioso, el norteamericano expatriado James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), fue el primer pintor importante de Londres en mostrar una influencia directa japonesa, tanto en su obra como en su estilo de vida. Su lienzo *La Princesse du Pays de la Porcelaine* de 1863-1864 revela su temprana afinidad con los graba-

infantiles —«libros de juguete», como se denominaron estos volúmenes de cuentos de hadas y canciones de cuna— donde el uso de un vivo e imaginativo estilo pictórico, dominado por motivos florales, puede considerarse como antecedente directo del vocabulario ornamental del Art Nouveau.

Flora's Feast, publicado en 1889, resultó sorprendentemente vanguardista en sus ilustraciones de una joven, Flora, y en sus híbridas composiciones florales que la describen despertándola de su sueño invernal. Flora, envuelta en narcisos, anémonas y lilas, con su cabello agitado por el viento, compone una serie de imágenes de *femme-fleur* que equivocarían al observador de hoy si pensara, erróneamente, que se hicieron quince años más tarde para presentarlas en los salones de París. La presentación plana de Crane y la elección de colores armoniosos para estas ilustraciones muestran también su afinidad con el *japonisme*, otro vínculo de su obra con la de los artistas gráficos del Art Nouveau. Dos trabajos posteriores, *Illustrations for Shakespeare* (1893-1894) y *The Shepherd's Calendar* (1895), establecieron firmemente la reputación de Crane fuera de su país.

Crane compartió la creencia de su amigo William Morris en la superioridad del artesanado sobre la industria y profesó también los ideales socialistas que encarnaba. Fueron significativas sus contribuciones a la causa: en 1884 fundó el Gremio del Trabajador del Arte y cuatro años después, junto a Lewis F. Day, la Sociedad para la Exposición de las Artes y Oficios. Su propósito de «convertir a nuestros artistas en artesanos y a nuestros artesanos en artistas» fue adoptado por Henry van de Velde cuando llevó el mensaje inglés al otro lado del Canal.

En 1911, tras la desaparición *de facto* del Art Nouveau en Europa, Crane repudió el movimiento en sus memorias *William Morris to Whistler*, calificándolo de «esa extraña enfermedad decorativa». Como otros compatriotas situados rápidamente a la vanguardia del nuevo movimiento, beneficiarios de su primer éxito, Crane se mostró horrorizado más adelante por sus vulgares manifestaciones comerciales, y trató de disociarse de él en cuanto le fue posible.

Otra fuente de efectos incalculables en la evolución del Art Nouveau fue el *japonisme*, puesto rabiosamente de moda en la sociedad occidental tras el acuerdo entre Estados Unidos y Japón, firmado por el comodoro Matthew C. Perry en febrero de 1854. La distinción entre el arte chino y el japonés nunca estuvo clara en Europa; la mayoría de productos importados del Extremo Oriente se calificaban indistintamente de «orientales» o según *le goût chinois*. La decoración doméstica, como el mobiliario casi lacado *Vernis Martin*, recuperado

en el el siglo XIX por los ebanistas parisinos, se basaba en la iconografía artística de ambos países. La confusión entre las dos culturas se remedió en parte gracias al tratado de Perry con el shogun, que permitió rápidos acuerdos comerciales entre el Japón y las principales potencias occidentales.

Los artistas occidentales copiaron una serie de artificios compositivos empleados por sus homólogos japoneses, en especial el marco bidimensional, la perspectiva plana (a menudo a vista de pájaro) y los colores y silueteados en bloque. En algunos casos, el *japonisme* llegó incluso a que artistas y diseñadores —Toulouse-Lautrec, Whistler, Georges Auriol y Émile Gallé, entre otros— emplearan el cartucho y la caligrafía de estilo japonés para firmar sus obras.

Los artistas y decoradores occidentales se inspiraron en una serie de obras de arte japonesas, entre ellas los impresos *Ukiyo-e*, los grabados en madera y los lacados de maestros como Katsushika Hokusai (1760-1849), Ando Hiroshige (1797-1858) y Kitagawa Utamaro (1753-1806). El álbum de estampas *Mangwa* de Hokusai constituyó una fuente particularmente importante de motivos japoneses y de la interrelación de la composición en una página impresa. Abanicos, cerámicas, esmaltes, máscaras, biombos y kimonos fueron igualmente fuentes de inspiración, disponibles a medida que se extendieron por Europa desde mediados de 1850. Cuando se celebró la Exposición de Londres de 1862 y la Exposición Universal de París de 1867, esta orientación —nunca mejor dicho— se siguió abrumadoramente en toda Europa.

La inspiración de los artistas japoneses en la naturaleza se reflejó pronto en las obras de los pintores occidentales. Bambúes, carpas, glicinas, cerezos en flor y nenúfares adquirieron importancia en el repertorio decorativo occidental, así como la predilección de los pintores japoneses por una paleta apagada y por la calidad poética de la naturaleza. Surgieron muchos imitadores, tanto en las bellas artes como en las aplicadas; de hecho, en todas las disciplinas del Art Nouveau se observa una profunda influencia oriental. Sólo la arquitectura (con la notable excepción de Horta) y la escultura se salvaron en grado significativo de su impacto. Entre los más entusiastas proselitistas del Japón figuran Siegfried Bing y Arthur Lasenby Liberty, dos comerciantes que jugarían más adelante un papel gigantesco en la divulgación y comercialización de las artes decorativas del Art Nouveau.

Bing, hamburgués nacionalizado francés, visitó Japón en 1875.

dos japoneses y la interacción de espacio y contorno para generar una simplicidad sofisticada. Su famoso monograma pseudojaponés de una mariposa, semejante a los empleados por los grabadores japoneses, subraya sin rebozo este entusiasmo por la refinada belleza del arte japonés.

Aunque demasiado individualista para pertenecer a cualquier círculo, Whistler mantuvo buenas relaciones con los prerrafaelistas, también entusiastas del arte nipón. Influyó mucho en Beardsley. En 1863 y otra vez en 1867, Whistler decoró su casa a la manera japonesa, eligiendo una mezcla armoniosa de amarillos limón, blancos perlados, rosas y dorados para la tapicería de seda y el empapelado de las paredes. Los escasos muebles lacados en blanco eran al gusto anglo-japonés, adornados con hojas doradas y resaltados por la presencia de frisos blancos. Su sala del pavo real de 1876-1877, que le encargó el rico naviero F. R. Leyland para acoger su colección de porcelanas en su residencia londinense, mereció la aclamación internacional por su exotismo suntuoso. Es notable esta sala, tanto por anticiparse a la popularidad universal del pavo real como motivo de decoración en el cambio de siglo, como por su vigoroso énfasis vertical, adoptado después, entre otros, por Koloman Moser, Adolf Loos y otros secesionistas vieneses.

La celebridad de Whistler se extendió al continente y particularmente a Bruselas, donde fue invitado por la sociedad Les Vingt para que participara en todas sus exposiciones entre 1884 y 1894, lo cual le permitió ejercer una fuerte influencia en la escuela belga vanguardista, contribuyendo así a avivar el fuego del *japonisme* y reforzar su impacto en el movimiento, alejándolo del arte convencional.

La carrera de *l'enfant terrible* del Art Nouveau, Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898), se asemeja a la del propio movimiento: surge rápida y brillantemente antes de experimentar una variedad de modificaciones y cesa casi tan abruptamente como se inicia. En 1891, cuando tenía diecinueve años, fue a ver a sir Edward Burne-Jones para enseñarle su carpeta de dibujos. Animado por la acogida del famoso prerrafaelista, dejó su trabajo de empleado de seguros para ser artista gráfico, una faceta en la que era enteramente autodidacta. Al año siguiente, sus ilustraciones en tinta china para *Morte d'Arthur*, de Thomas Malory, unas 350, revelaron su deuda con los grabados japoneses en el uso de modelos decorativos planos y en la acusada distinción entre su mordaz descripción de la vida en Camelot y la visión idealizada de la caballería medieval adoptada por Morris y sus secuaces.

En un año, Beardsley se convierte en un consumado dibujante,



8 maestro de la línea y el concepto. Su ilustración para *Salomé* de Oscar Wilde muestra su dominio de la técnica *japoniste*. Es evidente que poseía un profundo conocimiento de cómo equilibrar las zonas negras y planas de la composición con los espacios en blanco que las separan. Una red delicada de líneas, aunque audaz y dinámica, serpentea y recorre la página abarcando y unificando las formas cercanas. Tan efectivo fue Beardsley en el empleo de este artificio, que a menudo el ojo no distingue entre lo que dibujó y lo que dejó en blanco. Cubiertas de libros y carteles completan la gama de su creatividad, aunque en éstos sus diseños no son tan poderosos y reflejan influencias estilísticas de Blake y Mackmurdo.

Pero la notoriedad de Beardsley no se debe tanto a su habilidad de artista gráfico como al carácter macabro de sus temas. Sus versiones evocan los aspectos más siniestros de la vida, aquellos declarados tabú por la sociedad victoriana: perversión, erotismo, corrupción y depravación. Las ilustraciones pornográficas de Beardsley para una edición privada de la comedia verde de Aristófanes *Lisístrata*, encargada por el empresario Leonard Smithers, revelan hasta qué punto estaba dispuesto a burlarse de las normas hipócritas de su época.

A los tres años de iniciar su nueva carrera, Beardsley había alcanzado su cenit. En 1884 fue nombrado editor de *The Yellow Book*, puesto del que fue expulsado un año más tarde como consecuencia del famoso juicio y condena de Oscar Wilde. Siguió como editor de una revista recién fundada, *The Savoy*, a la que contribuyó con dibujos satíricos y que le ganaron la admiración de estetas, simbolistas, decadentes y otros individualistas de la vanguardia intelectual *fin-de-siècle*.

La meteórica carrera de Beardsley terminó con su muerte en 1898, a la edad de 25 años. Su huella entre sus colegas fue profunda y extensa: Klimt en Viena, Bradley en Chicago, Horta y Van de Velde en Bruselas, Toorop en Amsterdam, Vallotton en París, Bakst en San Petersburgo y «The Four» en Glasgow, para mencionar tan sólo a los más famosos y en cuyas obras ya era patente su influencia. Muchos otros, particularmente en el cartelismo, se inspiraron en su genio provocativo.

9 Las estilizaciones revolucionarias de Mackmurdo cruzaron por primera vez el Canal con destino a Bruselas, donde despertaron la admiración de los artistas de vanguardia que exponían colectivamente desde 1884 con *Les Vingt*. La muestra inaugural fue favorecida por la participación de Auguste Rodin, la sensación escultórica de la época. *Les Vingt* se formó bajo el liderazgo de un abogado de la ciudad, Oscar



8 Aubrey Vincent Beardsley, ilustración para *Salomé* de Oscar Wilde, 1894

18
91.



MUSÉE DE PEINTURE
Place du Musée

VIII^e EXPOSITION

8 FÉVRIER-8 MARS
De 10 à 5 heures

Invités	Vingtistes
CHARLES ANGRAND	ANNA BOCH
JEAN BAFFIER	FRANZ CHARLET
MAURITS BAUER	GUILAUME CHARLIEN
JULES CHERET	PAUL DUBOIS
WALTER CRANE	JAMES ENSOR
CHARLES FILLIGER	WILLY-A. FINCH
PAUL GAUGUIN	FERNAND KHNOFF
ARNAUD GUILLAUMIN	GEORGES LEMMEN
CARL LARSSON	GEORGES MINNE
ADOLF OBERLÄNDER	ROBERT PICARD
CAMILLE PISSARRO	DIANO DE REGOTOS
GEORGES SEURAT	AUGUSTE RODIN
A. SISLEY	FELICIEN ROPS
EUGENE SMITS	WILLY SCHLOBACH
P. WILSON STEER	PAUL SIGNAC
YVESIT VAN GOGH	JAN TOOROP
CHARLES VAN DER STAPPEN	HENRY VAN DE VELDE
FLORES VERSTER	THEO VAN RYSELBERGHE
	GULL-S. VAN STRYDONCK
	GUILAUME VOGELS

Dignes, Peint. Crème, Indigo, Pp. No. Libretto, Kachet

PRIX D'ENTRÉE : 50 CENTIMES
Cartes permanentes 15 francs
AUX CONCERTS et CONFÉRENCES . . . 2 francs



BRUX
ELLS

Le Peintre: Fernand KHNOFF. Le Sculpteur: Octave MARS.

9 Fernand Khnopff,
cartel para la exposición
de Les Vingt, 1891

Maus, que buscaba por toda Europa la obra artística más avanzada con el propósito de contrarrestar el historicismo belga, facilitando así un foro a los artistas cuyas obras eran rechazadas por los jurados encargados de organizar los salones tradicionales. (Casualmente, el Salón de los Independientes se estableció en París aquel mismo año por las mismas razones.) Toorop, Ensor, Khnopff, Henry van de Velde y Theo van Ryselberghe figuraban entre los miembros fundadores del grupo, que en 1892 aceptó exponer una muestra de artes decorativas, quizá por primera vez en términos de igualdad con la pintura y la escultura. Un repaso de los participantes de aquel año, con Morris, Whistler y Beardsley, revela la poderosa influencia ejercida en Bélgica por el movimiento inglés de las artes decorativas. La portada del catálogo de 1891, de Georges Lemmen, una marina a la luz de la luna, expresada mediante líneas ondulantes de luz y agua que crecen y disminuyen en meandros a través de la composición, es una copia descarada de Mackmurdo. En el

diseño para la portada del catálogo de la exposición de 1891, Khnopff pone de relieve la influencia en el grupo del arte y la caligrafía japonesas.

En 1894 se disolvió el grupo de Les Vingt, reestablecido como La Libre Esthétique, que continuó impulsando y exponiendo lo que se consideraba arte de vanguardia, no sólo lienzos de artistas como Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, Gauguin y Redon, sino también artes aplicadas y mobiliario de Alexandre Charpentier, Ashbee, Rupert Carabin, Henri Cros y Tiffany, así como la obra de algunos de los artistas-diseñadores más dotados del país: Philippe Wolfers, Victor Rousseau, Constantin Meunier y Gustave Serrurier-Bovy. Una década después, el ímpetu del Art Nouveau se había disipado entre sus cultivadores; la exposición de 1904 introdujo una serie de manifestaciones consagradas a otros temas artísticos.

El movimiento del «Nuevo Arte» adoptó muchos nombres, nacionales y regionales, a medida que echaba raíces y florecía en Europa, planteando a los críticos del período y a los historiadores posteriores la necesidad de establecer una definición que abarcara lo más completamente posible sus propósitos modernistas y sus variadas facetas. En Francia se etiquetó inicialmente como *Le Modern Style*, y no con el gálico *Art Nouveau* —acuñado en buena medida por los críticos extranjeros para referirse al tipo de muebles ofrecido por Siegfried Bing en su tienda la Maison Art Nouveau de París— y que terminó por ser el nombre adoptado en todas partes. Las revistas especializadas en artes decorativas, que proliferaron en Europa durante la década de 1890, como *Pan*, *Art et Décoration*, *L'Art Décoratif*, *The Studio*, *Jugend*, *Deutsche Kunst und Dekoration* y *Mir Iskustva*, ayudaron a sus lectores a familiarizarse con el movimiento Art Nouveau y a relacionar su terminología con las expresiones vernáculas.

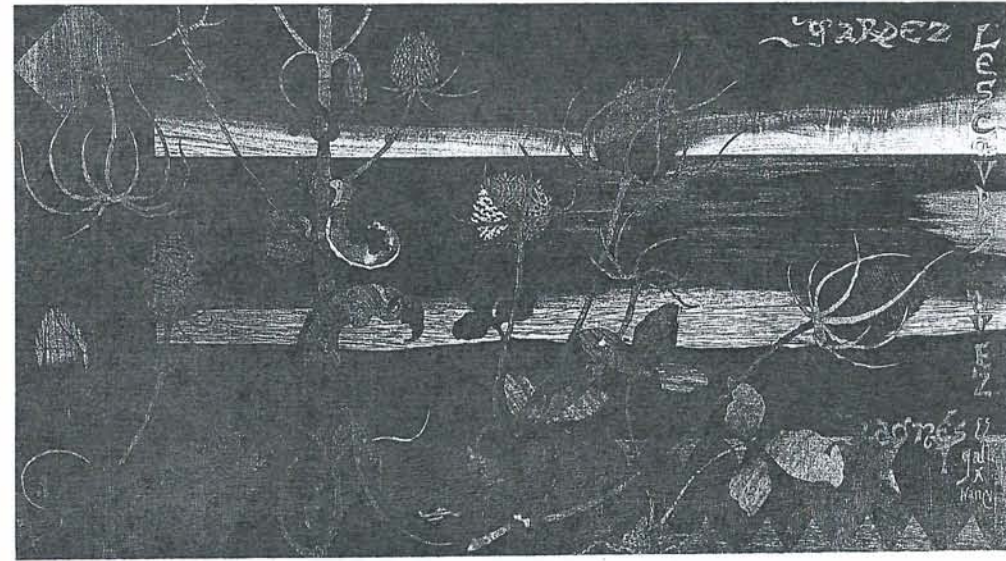
Como es lógico, las características locales del movimiento determinaron a menudo su nomenclatura; por ejemplo, en Alemania se denominó indistintamente *Jugendstil* («estilo joven», por la revista de Munich *Jugend* que dio a conocer el movimiento), *Lilienstil* («estilo lirio»), *Wellenstil* («estilo ola») y, con distintos matices peyorativos, *Bandwurmstil* («estilo tenia»); en Italia, *Stile Liberty* (por la tienda de Londres), *Stile Floreal*, *Stile Nouille* («estilo fideo») y *Stile Vermicelli* («estilo macarrones»); en Bélgica, *Paling Stijl* («estilo anguila»), y en Austria, *Secesión*. El término español para el movimiento fue quizá el más oportuno: *Moderlista*. Y en todas partes, sobre todo en Francia, se le llamaba indistintamente *Style Métro* (por las entradas del ferrocarril subterráneo de Guimard), estilo de Glasgow (por Charles Mackintosh y su grupo) y estilo

náutico, empleado por Edmond de Goncourt en su columna periodística para ridiculizar los *ensembles* de Bing en la Exposición de 1900, que a él le recordaban interiores de barcos.

10 Nancy, alejada histórica y geográficamente de la corriente artística dominante en Francia, es el centro industrial y de comunicaciones de Alsacia y Lorena, dos provincias anexionadas por Alemania en 1871. El papel destacado de la ciudad en las artes decorativas francesas no se debe por tanto a la tradición, sino al esfuerzo artístico de sus ciudadanos, en particular de Émile Gallé, que ya era conocido al comienzo de la década de 1880. Gallé aspiraba a una alianza de las artes industriales de la región, y tras su éxito en la Exposition Universelle de 1889, en la cual sus innovaciones estilísticas en cristal y muebles merecieron el aplauso internacional, se convirtió en el catalizador de sus colegas artesanos. Este grupo disperso presentó un frente unido en la Exposition Universelle de 1900, consiguiendo numerosos premios bajo el estandarte de la École de Nancy. En esta ocasión, a Gallé se le unió buena parte de sus colegas de Nancy, algunos de los cuales alcanzaron fama en sus campos respectivos. Entre ellos figuraban Louis Majorelle, Eugène Vallin, Jacques Gruber y Camille Gauthier en diseño y fabricación de muebles, los *frères* Daum en cristal, René Wiener en piel, los *frères* Mougín en cerámica, y de una generación anterior que sus *confrères*, actuando por consiguiente como artista asesor y colaborador de todos, el artista polifacético Victor Prouvé.

L'École de Nancy se fundó formalmente y con cierto retraso al año siguiente. Gallé fue elegido presidente y Prouvé, Majorelle y Daum como vicepresidentes. Sus estatutos, publicados en el *Bulletin des Sociétés Artistiques de l'Est*, enumeran sus objetivos: crear una escuela profesional para la enseñanza de las artes industriales; fundar un museo, una biblioteca y una colección permanente; organizar conferencias; editar un boletín, y organizar exposiciones y concursos entre sus miembros. Dos exposiciones más, una en París en 1903 y otra al año siguiente en Nancy, marcaron hitos en la breve existencia de la escuela. La muerte de Gallé al final de 1904 inició su decadencia que continuó hasta 1909, con la Exposition de l'Est de France, tras la cual la escuela pasó a la historia. Su elección de una antología floral, compuesta fundamentalmente de especies locales recreadas profusamente en todas sus obras, pronto dejó de gozar del favor del público.

La interpretación que hizo la Escuela de Nancy del Art Nouveau difiere en mucho de la de otros seguidores europeos del movimiento. En Nancy, se describió la naturaleza con vigoroso realismo; en los demás sitios se estilizó, bien sutilmente (Bruselas y París) bien de modo más complejo (Glasgow y Viena).



10 Émile Gallé, tablero con marquetería de una mesa, década de 1890

En París, desde el inicio de los años noventa, el impulso del Art Nouveau se mantuvo en gran parte gracias a Siegfried Bing. La pasión de Bing por el Lejano Oriente quedó superada alrededor de la época en que se celebró la Exposition Universelle de 1889, cuando aparece el movimiento, tanto en Europa como en Estados Unidos, donde Bing, en una visita a la Exposición de Chicago de 1893, conoció a Louis Comfort Tiffany. El encuentro dio lugar a una asociación mercantil que benefició a ambos —a Bing le dio la oportunidad de representar a los más destacados artistas decoradores de América; a Tiffany le proporcionó un agente mediante el cual sus creaciones en cristal serían conocidas al otro lado del Atlántico.

Bing abrió su Maison Art Nouveau en diciembre de 1895, con una exposición de diez ventanas diseñadas por miembros del Nabis —entre ellos Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Paul Ranson, Félix Vallotton, Édouard Vuillard y Henri Ibels— que fueron fabricadas por Tiffany en Nueva York con su mágico cristal Favrile. Pronto la galería se convirtió en el portavoz parisino del nuevo movimiento, donde podían verse también las obras recientes de Van de Velde, Beardsley, Lalique, Colonna, Gaillard y De Feure.

La Exposition Universelle de 1900 fue el vehículo del mayor triunfo de Bing. Su pabellón contenía una serie de *ensembles* diseñados por sus



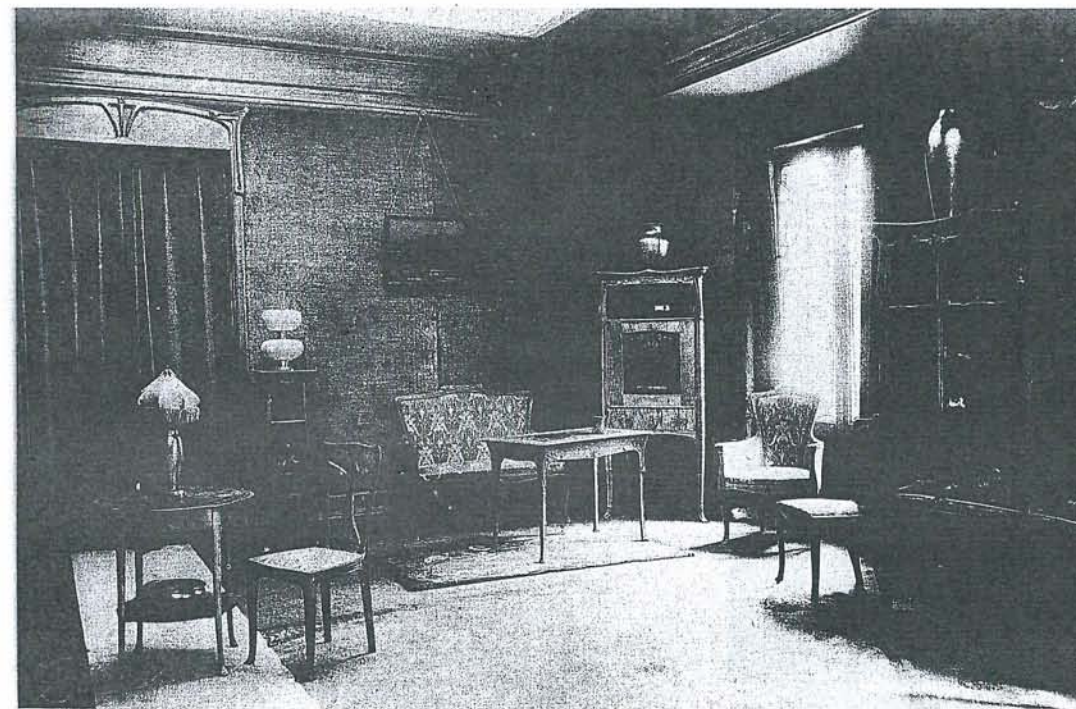
11 Cartel para la Maison Art Nouveau de Bing, c. 1900

12 Sala de Edouard Colonna para el pabellón Art Nouveau de Bing en la Exposition Universelle de 1900

12 tres principales artistas: Colonna, De Feure y Gaillard. Bing entendía que era el ambiente general de una sala y no sus componentes individuales lo que creaba una impresión duradera. Con este fin, cada interior presentaba un conjunto armonioso, donde sus elementos —muebles, telas, vajilla, papel de pared, cerámica y variados *objets d'art*— estaban *en suite*, en estilo y colorido. El público parisino, habituado al historicismo aplastante del apartamento medio urbano, quedó asombrado por algo tan refinado y disciplinado. Pero no todos reaccionaron por igual. El doctor Max Osborn, crítico alemán, resumió con apenas simulado sarcasmo el disgusto de sus compatriotas por el Art Nouveau francés en su reseña sobre el pabellón de Bing para *Deutsche Kunst und Dekoration*: «Para nosotros, alemanes, [el Art Nouveau] es algo demasiado femenino, demasiado fantástico, demasiado *cocotte*. Para los franceses, quizá, exactamente lo que desean».

La Maison Art Nouveau cerró en 1904. Cuando Bing murió al año siguiente, el movimiento al que había dado nombre estaba en rápida retirada.

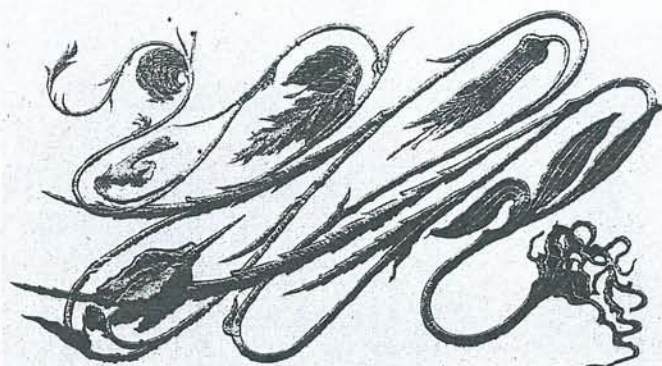
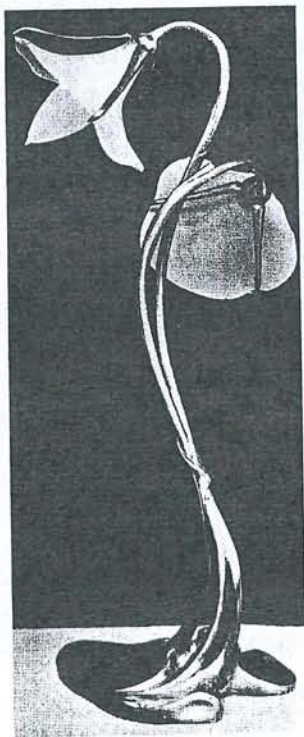
Otro alemán, el crítico de arte Julius Meier-Graefe, adoptó un papel de empresario y patrono paralelo al de Bing en la capital francesa. Devoto del arte moderno, trató de aplicarlo coherente-



mente a cada aspecto del diseño interior. En 1898 abrió una galería, La Maison Moderne, rue des Petits Champs, donde expuso el mobiliario diseñado y fabricado en sus talleres. Su equipo de diseñadores igualó al de la Maison Art Nouveau. En él figuraban Van de Velde, Abel Landry, Paul Follot, Maurice Dufrené y Emmanuel Orazi.

Los avatares económicos de la Maison Moderne estuvieron íntimamente ligados a la popularidad del movimiento Art Nouveau en los Salones de París. La galería prosperó hacia la época de la Exposition Universelle de 1900 y se derrumbó a los tres años, casi al mismo tiempo que cerraba la de Bing. Pero para algunos de sus diseñadores —particularmente Follot y Dufrené— la galería fue un magnífico trampolín para sus propias carreras.

En Alemania apareció pronto un diseño, aparentemente aislado, en el *Jugendstil* de Hermann Obrist (1863-1927), que en 1894 trasladó su taller de bordados desde Florencia a Munich. Uno de sus tapices de este período, titulado *Ciclamen*, estaba decorado con una única flor de seda, dispuesta en una serie de bucles y líneas pronunciadamente curvas, cuyo movimiento frenético recordaba a un crítico de la revista berlinesa *Pan* «las repentinas y violentas curvas gene-

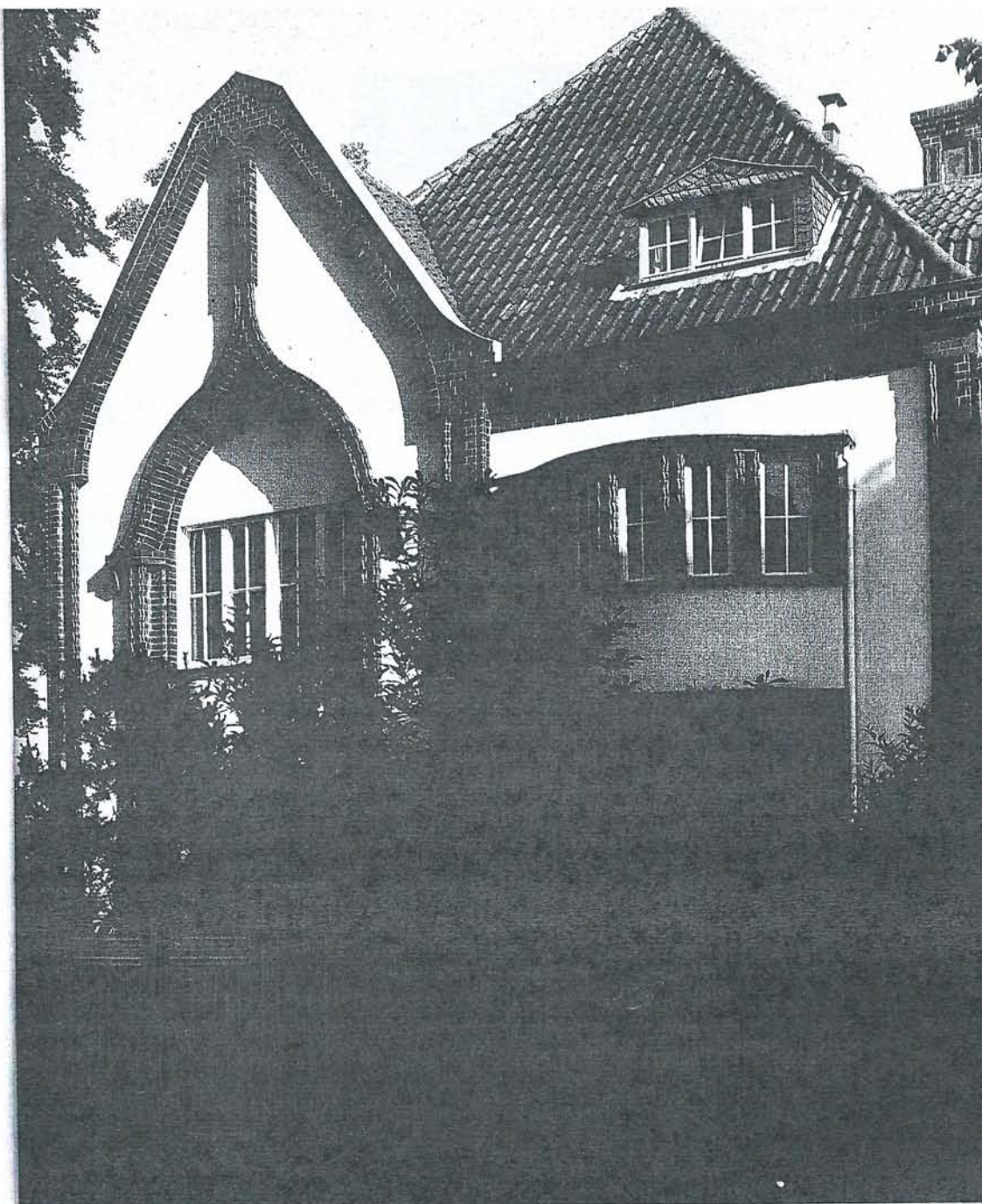


14 Hermann Obrist, *El latigazo*, tapiz, 1892-1894

13 Maurice Dufrené, lámpara de bronce expuesta en el Salón de la Société des Artistes Decorateurs de 1901

14 radas por el chasquido de un látigo». Esta opinión alcanzó tanta popularidad en su época, que el tapiz llegó a conocerse como *El latigazo*.

15 La colonia de artistas de Darmstadt fue otro proyecto alemán que contribuyó a consolidar y legitimar el nuevo movimiento. El gran duque Ernst Ludwig de Hesse invitó en 1899 a siete artistas alemanes y austriacos —Peter Behrens, Rudolf Bosselt, Paul Burck, Hans Christiansen, Ludwig Habich, Patriz Huber y Joseph M. Olbrich— a formar una comunidad permanente de artistas, llamada Mathildenhöhe, en Darmstadt, para la que Behrens proyectó todas las casas menos una (Olbrich diseñó la suya.) El Duque se inspiró en el movimiento Arts and Crafts inglés, cuyo manifiesto conocía sin duda por Baillie-Scott, que le había diseñado muebles en 1898. La primera presentación del grupo tuvo lugar en la Exposition Universelle de 1900, y en octubre del año siguiente se hizo en Mathildenhöhe la exposición de la inauguración oficial, titulada «Documento del Arte Alemán». Luego participaron en la Exposición de Turín de 1902 y en la Feria Mundial de Saint Louis de 1904.



15 Peter Behrens, casa en la colonia Mathildenhöhe, Darmstadt, 1901

La atención prestada en Darmstadt al movimiento Arts and Crafts se dio igualmente en toda Alemania. De las numerosas sociedades artesanales surgidas en el país en las décadas de 1880 y 1890, la de Munich fue la que tuvo mayor impacto en el futuro diseño. El Deutsche Werkstätte fundado allí en 1897 por Karl Schmidt estuvo a la vanguardia del movimiento internacional que evolucionó con el cambio de siglo, alejándose del concepto artesanal para acercarse a la producción en serie. Los alemanes plantearon y definieron la cuestión claramente antes que otros en Europa o el Reino Unido: ¿Debía mantenerse y consolidarse la tradición del artesano individual de Morris, o debía someterse a una forma industrializada de fabricación, basada en componentes estandarizados (*Typen-möbel*)? El debate era fundamental, por supuesto, para el diseñador de Art Nouveau de la época: cómo conciliar (si es posible) el diseño individual con el industrial.

En 1907, la fundación en Munich del Deutsche Werkbund selló el final del artesano individual alemán, si no inmediatamente, sí luego, con el inicio de la I Guerra Mundial. El fundador de la sociedad, Hermann Mathesius (1861-1927), invitó a un grupo de industriales para que le ayudaran a formular normas de producción en masa que fueran apropiadas para la era de la máquina; luego se ha visto que aquello supuso un cambio decisivo en la historia del diseño moderno. Analizar todas las consecuencias del Werkbund rebasa los propósitos de este libro. Baste decir que su espartana ideología funcional lleva directamente a la de Gropius y la Bauhaus que, aunque fundada apenas veinte años después de la culminación del *Jugendstil*, aparenta estar mucho más alejada en el tiempo y en su concepción.

En Viena, el planteamiento fue diferente al de Munich. Allí la cuestión consistió en cómo unir arte e industria para dar la batalla común contra la mediocridad de la producción en masa, y no contra el artesano. Se creía que la artesanía buena y honrada, y no la producción de la era industrial, era esencial para el bienestar moral y económico de la nación. Si la artesanía pudiera aliarse con los modernos medios de fabricación —es decir, la máquina— se podría entonces mantener la calidad y controlar los costes y lograr un compromiso aceptable. Si no era lo mejor de ambos mundos, sería, al menos, una asociación factible.

Otto Wagner (1841-1918), director de la Escuela de Arquitectura, en la Academia de Bellas Artes de Viena, fue la eminencia gris del movimiento de la Secesión, constituido en 1897, que fue la escuela más influyente de cuantas surgieron en Viena hacia 1900 para impulsar y lograr el cambio. Bajo la influencia de Wagner estuvieron Josef

Hoffmann y Koloman Moser, ambos pioneros de la Secesión y profesores de la Kunstgewerbeschule de la ciudad, que en 1903 fundaron los Wiener Werkstätte, una cooperativa de talleres en los que se trataba de conseguir el matrimonio entre el arte y la industria austriacas al más alto nivel. Galvanizados por la obra de Charles Rennie Mackintosh, expuesta en la octava exposición de la Secesión en 1900, y de nuevo en el concurso alemán del año siguiente, «Haus eines Kunstfreundes», Hoffmann y Moser emprendieron la tarea de crear un lenguaje decorativo vienes inspirado en el del escocés. Rechazaron por entero las flores y ágiles ninfas favorecidas por los movimientos del Art Nouveau francés y del *Jugendstil* alemán; en su lugar, dominaron modelos geométricos de concisa y esbelta angularidad, entre ellos una matriz ajedrezada que se convirtió en la firma estilística de Hoffmann (entre sus colegas era conocido como el *cua-driculado Hoffmann*). El empresario Fritz Warndorfer fue persuadido para financiar la aventura.

En flagrante desprecio a los pronunciamientos de Morris sobre la necesidad del hombre corriente, los talleres vieneses persiguieron desde el principio ponerse al servicio de una clientela rica, sofisticada y cosmopolita. Hasta la I Guerra Mundial, su producción consistió en una

16 Josef Hoffmann,
escritorio, c. 1901



brillante variedad de muebles, objetos de metal, cerámicas, textiles y joyería, con modelos que anticipaban las características estilísticas del final de los años veinte y década de 1930. Mucho de ello sigue pareciéndonos hoy sumamente moderno.

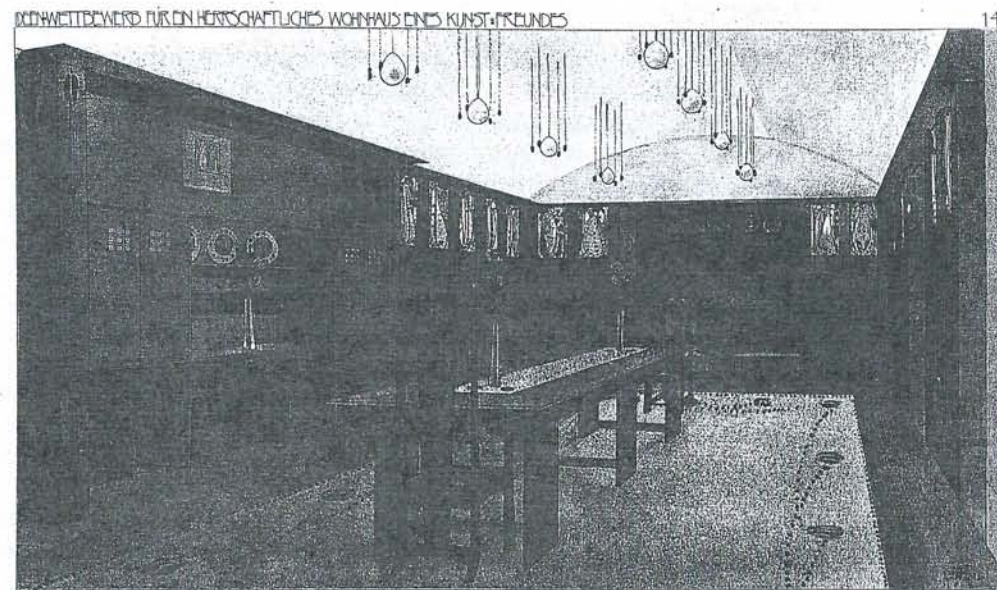
El inicio de las hostilidades en 1914 puso fin a estos brillantes logros. Las muertes en 1918 de cuatro gigantes del modernismo vienés —Gustav Klimt, Otto Wagner, Egon Schiele y Koloman Moser— marcaron además el final de una era gloriosa. Y aunque los Wiener Werkstätte siguieron funcionando hasta 1931, su producción fue cada vez más comercial y frívola.

17 En Glasgow, hacia 1900, la feliz combinación del talento y la visión arquitectónica, junto a la insatisfacción pública por el *statu quo*, crearon un clima simpatizante con un cambio radical. El nuevo movimiento artístico de la ciudad estaba dominado por Charles Rennie Mackintosh, un joven arquitecto de la firma John Honeyman & Keepie. Mackintosh introdujo una gramática muy personal de la decoración en sus proyectos de edificios y en todas las facetas del interiorismo, basada en una perpendicularidad rigurosa, atenuada por rosas, pepitas de manzanas, árboles y tulipanes. Más adelante añadió doncellas etéreas en el empapelado de las paredes y en las tapicerías.

Colaborando con Mackintosh estaban Herbert MacNair, socio de Honeyman & Keepie, y dos hermanas, Margaret y Frances MacDonald, que se casaron con ellos dos (Margaret con Mackintosh, en 1900; Frances con MacNair, el año anterior). El grupo, conocido internacionalmente como «The Four», desarrolló el estilo de Glasgow, elemento importante del nuevo movimiento. Viena, en particular, se inspiró abundantemente en esta nueva ornamentación.

La influencia de Mackintosh en el diseño del siglo xx ha sido enorme y desproporcionada a su breve carrera, que eclipsó por entero a los más destacados arquitectos del sur de Escocia. Un colaborador anónimo de *Our Homes and How to Beautify Them* (*Nuestros hogares y cómo embellecerlos*) expresó la típica actitud inglesa en su reseña sobre un comedor de Mackintosh: «El movimiento estético en su momento más loco nunca fue la mitad de loco que en este caso... El “Nuevo Arte” escoto-continental amenaza, mediante sus fantasías delirantes, con hacer de este movimiento novedoso motivo de mofa y befa de casi toda la humanidad sana».

La Escuela de Glasgow dejó de existir hacia 1908, dejando inermes a los protagonistas del movimiento ante la pérdida subsiguiente de encargos y celebridad. Mackintosh sufrió los efectos más que ningún otro; terminó en el sur de Francia, en una digna pobreza, ganándose la vida



DAS SPEISE-ZIMMER.

17 Charles Rennie Mackintosh, comedor diseñado para el concurso *Haus eines Kunstfreundes*, 1900-1901

como acuarelista. Su *œuvre* arquitectónica siguió ignorada durante otros cuarenta años.

Ya al final de la década de 1890 hubo algunas protestas por las obras de arte inspiradas en el Art Nouveau, sobre todo por su persistente olvido del principio fundamental del buen diseño (que la ornamentación de un objeto debe estar siempre supeditada a su función) y arreciaron apasionadamente hacia 1905. Pronto se formó un ejército itinerante de críticos que seguía las exposiciones anuales de París, Bruselas, Nancy y Munich con la misión de denunciar la mal llamada exuberancia del movimiento. La lógica, se argumentaba, estaba siendo sacrificada en el altar de la belleza.

Una primera advertencia en el momento culminante del movimiento —la Exposition Universelle de 1900— la hizo Charles Genuys, crítico de *La Revue des Arts Décoratifs*: «Se pretende que el *Art Nouveau* consiste en formas nuevas sustituidas por otras formas nuevas pasadas de moda, pero se olvida que [el Art Nouveau], como sus predecesores, debe ser lógico, bien construido, y observar las limitaciones impuestas por los materiales que emplea». El comentario nos parece ahora dirigido especialmente a los muebles mostrados en la Exposición,

los cuales, más que cualquier otra cosa, merecieron el desdén de los críticos. El contenido de un pabellón de la Exposición fue calificado tanto de «estrafalario» como de «bazar».

El tono de un artículo de R. D. Benn en *Style in Furniture* de 1904 tipifica el de muchos críticos que para entonces cuestionaban abiertamente las pretensiones de legitimidad hechas por los diversos protagonistas del Art Nouveau. «Con respecto a este “arte nuevo” se ha dicho, y con alguna razón, que, por un lado, casi todo lo que en él es nuevo no es arte y, por el otro, que lo que es arte no es nuevo. Me parece que la situación no puede resumirse de manera más correcta o concisa.»

Muchos años después, en 1951, en uno de los primeros estudios retrospectivos sobre el movimiento Art Nouveau, Henry F. Lenning escribió: «Después de 1905-1906, el *Art Nouveau* en Francia, y por lo tanto en Bélgica, pierde su significado. Deriva en otros estilos, absorbido por el barroco moderno, dejando de ser dinámico en poco tiempo. Las exposiciones ya no lo consideran separadamente y lo muestran sólo en elementos de diseño que languidecen a medida que el movimiento va desapareciendo del horizonte creativo». Interesa observar que el estilo barroco pudo sobrevivir medio siglo, mientras que la duración del Art Nouveau fue tan sólo de quince años (1890-1905).

Al rápido ocaso del movimiento contribuyó el hecho de que fuera promovido en gran parte por brillantes individualidades —Horta, Gaudí, Mucha, Lalique y Gallé, por nombrar sólo a sus exponentes más dotados— desperdigados por toda Europa. Su impulso se alimentó más por los logros independientes, dispersos geográficamente y frecuentemente aislados, que por un sistema normal de aprendizaje (como el facilitado por las Escuelas de Bellas Artes), que habría asegurado un cierto grado de continuidad y normativa estilística. La misma esencia del movimiento —su espontaneidad y desenfadada excentricidad— tampoco podía enseñarse a la gente común ni ésta podía copiarla impunemente. Esto justifica, aunque sólo sea en parte, la enorme cantidad de obras decorativas de baja calidad —con frecuencia *bi-belots* y cachivaches domésticos— que invadieron los mercados entre 1900 y 1905, a menudo por medio de los Salones de París. Cuatro de éstos —el Salon d'Automne y los de la Société des Artistes Français, la Société Nationale des Beaux-Arts y la Société des Artistes Décorateurs— por su gran prestigio y atractivo elegante, fueron los vehículos empleados por numerosos diseñadores afectos al Art Nouveau para llegar al gran público. También fueron promovidos por fábricas de cerámica y fundiciones de bronce, que compraban los derechos de las obras a los salones para reproducirlas en grandes tiradas.

El empacho de objetos en los salones expuso las insuficiencias del diseñador medio a un público cada vez más crítico que, si anteriormente había perdonado sus transgresiones juveniles, ahora las percibía como repetitivas, trilladas y totalmente gratuitas. Incluso los motivos más característicos y apreciados del Art Nouveau empezaron a dañar la vista: la ubicua línea ondulante parecía salirse de la obra para extrangular la sensibilidad del espectador y, de pronto, la doncella de la Belle Époque aparecía inherentemente maligna y sus trenzas atormentadas, en lugar de meramente entrelazadas o sueltas. Y, por supuesto, el rechazo de los clichés más descarados del movimiento fue aún más rápido.

Hacia 1910, casi las únicas trazas vivientes del Art Nouveau en París se encontraban en el recién construido Hotel Ceramic de Jules Aimé Lavrotte y en las desteñidas composiciones florales que aún resistían en los Salones. El movimiento había acabado efectivamente y su muerte fue más autoinducida que causada por factores externos. Los Salones se llenaban ahora de diseños abstractos, evocaciones estériles de pasados estilos, como el «Luis XV» que, durante un tiempo, recuperó su respetabilidad. Muchos historiadores posteriores, anticipándose al muy distinto «Art Déco» que surgió en la década de 1920, etiquetaron los años 1908-1914 en la capital francesa como interinos o «transitorios».

Fuera de París, allí donde el éxito inicial había sido menos pronunciado, el ocaso del movimiento fue menos precipitado. Las denuncias de la prensa y del público fueron acompañándose con una reducción gradual en la oferta de los fabricantes de mobiliario y obras de arte tipo Art Nouveau.

La I Guerra Mundial bajó definitivamente el telón de la época *fin-de-siècle*. Para los críticos posteriores, marcó también una división nítida entre el diseño decorativo del siglo XIX y el del XX. Hoy se percibe el Art Nouveau como un movimiento victoriano que, aunque a caballo de los dos siglos, estaba fuera de los conceptos y desarrollos del diseño moderno y, por lo tanto, es parte del período anterior.

El futuro del diseño del siglo XX descansaba más en los discípulos de la Werkbund alemana, Hoffmann, Behrens y Loos que en los de Gaudí, Guimard y Gallé y pronto se hizo evidente. La doctrina de Van de Velde de la expresión artística individual perdió frente a la estandarización de Muthesius. La posguerra señaló el comienzo de una serie de nuevas escuelas, destacando las de la Bauhaus, de Stijl, la Union des Artistes Modernes (UAM) y el International Style, cada una de ellas con su propia interpretación y objetivos del diseño en la era de la máquina.

Transcurrido un siglo desde su comienzo, los críticos actuales son mucho menos hostiles al Art Nouveau que lo fueron sus predecesores.

Los primeros sentimientos de traición y de burla, corrientes en la década de 1950, han sido reemplazados por la curiosidad y, de modo creciente, por la tolerancia y el aprecio. Las mayores extravagancias del Art Nouveau se contemplan hoy, excusándolas, en un contexto histórico más amplio. El Art Nouveau jugó el papel de movimiento «anti» o «destructor», lo cual, en la teoría si no en la práctica, ayudó a desechar las convenciones anticuadas de la sociedad decimonónica y despejar el escenario para la evolución que tan rápidamente se produjo después de 1918. Visto de esta manera, el Art Nouveau sigue siendo un *cul-de-sac* procedente de la corriente histórica del arte y la arquitectura, pero, aun así, de una gran vitalidad.

Es posible que la prueba final de los logros de un movimiento artístico resida en su perdurabilidad en el mercado. A este respecto, el éxito del Art Nouveau está asegurado por el enorme interés mostrado en la última década por museos y coleccionistas (privados y públicos) en adquirir las obras principales de los artistas-diseñadores del Art Nouveau. Las salas de subastas se llenan de quienes buscan las obras maestras de aquellos años, lo que conlleva a una espiral de precios y a realzar la importancia del movimiento en su conjunto. Las recientes publicaciones y exposiciones sobre el Art Nouveau y sus exponentes individuales le han añadido respetabilidad, al igual que las tendencias en arquitectura en la década de 1980 muestran un mayor aprecio por la ornamentación superficial y escultórica.

Arquitectura

Tratada a menudo con brevedad en las historias de la arquitectura mundial, la arquitectura Art Nouveau sigue siendo controvertida, a pesar de que empieza a gozar de más consideración como resultado de la reciente avalancha de exposiciones museísticas. Se han buscado sus raíces en parte de los escritos de Viollet-le-Duc, teórico francés de la arquitectura, cuyos *Entretiens* se publicaron en dos volúmenes en 1863 y 1872. Viollet-le-Duc defendió el uso libre de los materiales modernos y el desarrollo de nuevas formas de expresión artística como manera de superar las limitaciones de los estilos arquitectónicos del pasado. Su importancia para los arquitectos posteriores proviene de su profético anuncio de que se puede erigir un armazón —un esqueleto metálico de poco peso— y recubrirlo de mampostería. Empleado en forma arqueada o en voladizo, este armazón elimina la necesidad de las formas tradicionales de reforzamiento estructural, tales como cubiertas abovedadas y arquivoltas. Treinta años después, Louis Sullivan, Victor Horta, Francis Jourdain y August Perret dieron testimonio del genio visionario de Viollet-le-Duc.

El arquitecto belga Victor Horta fue uno de los más brillantes discípulos de Viollet-le-Duc y, ciertamente, el primero en aplicar con éxito su fórmula en el lenguaje del Art Nouveau. Horta empleó el acero —la última innovación tecnológica a finales del siglo XIX— como material para sus estructuras. Pero, desoyendo el consejo de su mentor, prefirió exponerlas en lugar de ocultarlas, y lo hizo de un modo orgulloso y desafiante. Como observa Maurice Rheims en *The Flowering of Art Nouveau*, «sus casas muestran los músculos y vísceras, como si un anatomista hubiera presentado el esbozo de un cuerpo vivo, que no muerto; deja a la vista todo lo que los arquitectos de Haussmann habían ocultado con gran esfuerzo». El mejor ejemplo de esto fue la Maison du Peuple, encargada a Horta por el Partido Socialista belga para su sede central. Terminada en 1899 (y destruida en 1965-1966), el edificio revela en su interior toda la infraestructura de montantes, vigas e impostas de piedra. Todo esto, junto a la cortina de cristal de las paredes y las barandillas, se une estéticamente en el distinguido estilo modernista de Horta.