



Graduado Superior en Diseño  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA

Teoría e Historia del Diseño I: Fundamentos  
3 créditos

## **6 Las facetas de la novedad: modernismos**

Oriol Moret Viñals

#### **Teoría e Historia del Diseño I: Fundamentos**

Colección de documentos por entrega semanal, realizados para los alumnos del Graduado Superior en Diseño —modalidad semipresencial— de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2008-2011 (el vínculo de la portada ya desoperó).

Los documentos se entregaron y publicaron (vía campus virtual moodle) con el fin de cumplir el *encargo* docente específico: agitar ligeramente las versiones oficiales, despertar el (interés del) alumno y motivarlo a cuestionarse lugares comunes. Fueron la base para el debate presencial en el aula y el desarrollo de actividades vía foro virtual.

Se presentan aquí en versión apuntes, pendientes de corrección lingüística a fondo, y con resolución rebajada para mitigar el tráfico pirata de imágenes y comodidad de todos.

Deliberaciones y correspondencia: [oriolmoret@ub.edu](mailto:oriolmoret@ub.edu).

## 6 Las facetas de la novedad: modernismos

“El” Modernismo se ha valorado en distintos tratados como un estilo de alcance internacional. Hay quien duda en calificarlo como el último estilo historicista o el primer estilo moderno, pero, en cualquier caso, se conviene en admitir que se trató de un estilo consciente de sí mismo, buscando lo nuevo, lo moderno, tal como se aprecia en las distintas denominaciones locales (Art Nouveau, Modernisme, Modern Style, Jugendstil...).

A grandes rasgos, se pueden distinguir dos grandes formalizaciones de ese movimiento: el floral (con foco principal en Barcelona, Bruselas, Nancy y París) y el geométrico (especialmente presente en Escocia y Viena). A partir de esta distinción, se estructuran las dos sesiones que dedicamos al Modernismo.

Esta sesión se centra en *algunos* aspectos del modernismo floral: puesto que la lectura de los textos de Benevolo y de Hijón ya trazan el contexto y la producción seleccionada de rigor, se ha optado por aportar otros datos, unos como complemento histórico (la discusión sobre el Decadentismo), otros como comentario personal acerca de temas y formas asociados al Modernismo. El resultado es desigual y, por necesidad, incompleto: la buena intención continúa.

Un buen resumen se encuentra en:  
Schmutzler, Robert. *El modernismo*. Madrid: Alianza, 1980.

Para lo demás, con chismorreos incluidos, se pueden consultar los libros de la colección “Ciudades en la historia” publicados por la editorial Planeta:

Areilza, José María de. *París de la Belle époque*. Barcelona: Planeta, 1989.

Benet, Juan. *Londres victoriano*. Barcelona: Planeta, 1989.

Mendoza, Cristina; Mendoza, Eduardo. *Barcelona modernista*. Barcelona: Planeta, 1989.

Valverde, José María. *Viena fin del Imperio*. Barcelona: Planeta, 1990.

## Rodearse de cosas bonitas

El ideario de Morris y de Arts & Crafts contaba, entre sus formulaciones, la creación de un entorno digno en el que los distintos componentes se articularan de manera orgánica en un conjunto integral.

Aquí confluyen, y se mezclan, distintas opciones. Entre ellas, la consideración respetuosa hacia el objeto menudo, o el mínimo elemento de construcción, puede llevar a la (sobre)valoración del detalle, como en la opción esteticista del decadentismo, que en un caso extremo desembocaría en la confusión jerárquica. Asimismo, la noción de “arte total, integral” se manifiesta de forma lógica en el papel de la arquitectura: práctica integradora de las distintas “artes menores”...

En menor medida, para las artes gráficas: la arquitectura es soporte de fijación de carteles, por ejemplo.

A veces se entiende el Modernismo como asunción de los principios formales de Morris y Arts & Crafts, así como “traición” de sus principios sociales.

## A contrapelo

Cuando se cuenta la historia del diseño de manera lineal, es posible encontrar alguna referencia al Decadentismo *después* del movimiento de las Arts & Crafts. Esto asegura, por un lado, la continuidad de la línea Morris – Arts & Crafts y, por otro, insinúa, en el peor de los casos, un juicio desfavorable hacia la tendencia esteticista y las propuestas modernistas: cabe recordar que el Modern Style fue recibido en las islas británicas con cierto recelo, algo así como una desviación exagerada, además de continental, del credo de Morris.

En el continente, el Decadentismo se va fraguando desde el último tercio de siglo, con Baudelaire (1821-1867) como primer guía espiritual —con su *spleen*, con sus *correspondances*, con sus paraísos artificiales.

En cierto modo, parece un contrasentido entender el Decadentismo como movimiento, puesto que éste acostumbra a resolverse como una toma de actitud *personal* ante el fracaso y la decepción de la realidad: ya que la vida moderna es un error, sólo cabe embellecerla, estetizarla mediante el artificio —resuena la noción de “L’Art pour l’Art”: no sólo en la sustitución de la Naturaleza por el Artificio, o de entender el Artificio como nueva naturaleza (“La Naturaleza imita al Arte”, dirá Wilde), sino incluso en la voluntad de hacer de la vida una obra de arte (y aquí el decadentismo se entrecruza con el dandismo, en el que el gestuario se corresponde con el vestuario y el vocabulario).

La actitud del decadente recoge en cierta medida el tópico del artista romántico llevado al extremo: el aislamiento sin propuesta de alternativas, el no implicarse en la realidad social.

De aquí, la crítica de Morris: recordad su conferencia “Las artes menores”.

## Épater le bourgeois

La vulgaridad burguesa parece lo más real. Así, el rechazo de la realidad puede tomar tanto la forma del rechazo del burgués, como de provocarle la sorpresa, amenazarlo, sacudirlo, aplastarlo. Esta actitud puede derivar en simple postura, en mera provocación, mero escándalo.

### La aristocracia en escena (¿entra? ¿sale?)

“¡Por Dios! ¿Dónde iremos a parar si las clases trabajadoras no nos dan ejemplo?”. Algo así decía una de las damas aristócratas en una obra de teatro de Wilde: el ingenio de sus numerosos juegos de palabras debía parecer, en el fondo, insultante para gente como Morris.

La “aristocracia del gusto” no tiene una correlación directa con la aristocracia social, pero no debe sorprender que algunos miembros de ésta se sintieran atraídos e identificados con tales formulaciones estéticas. De hecho, hasta parece obvio, y la única salida posible: su cualidad de clase dirigente hacía tiempo que había sido usurpada por los estamentos inferiores, había entrado en crisis y, aquí, en *decadencia* —¿qué mejor que exhibir aquellas cualidades que sólo se pueden heredar pero no adquirir? Desde este punto de vista, la opción esteticista-decadentista sería, para los aristócratas simpatizantes, su *canto de cisne*.

Robert de Montesquiou es uno de estos diletantes que mariposea al son de este compás. Pese a que se le puedan achacar varias faltas (de las que podría sentirse orgulloso), cuando menos se lo debería respetar por haber ofrecido la inspiración para Jean Floressas des Esseintes, el protagonista de *À rebours* (1884) de J. K. Huysmans —ese aristócrata que encarga especialmente una tortuga para que amenice, dinamice, la contemplación de una alfombra oriental, “de resplandor plateado que recorría la trama de lana, de color amarillo aladino y violeta ciruela”; ése que, no satisfecho con la combinación de tonos resultantes, decide y encarga hacer incrustar escogidas piedras preciosas en el caparazón de la tortuga. El episodio (cap. IV) puede parecer cruel, pero es ilustrativo: la tortuga muere bajo el peso del lujo, que impide el movimiento. Eso sí: muere rodeada de cosas bellas —pero no sabemos qué prefería la tortuga.



## El refinamiento de lo exótico

La influencia de “lo japonés” ya se deja sentir en los impresionistas hacia 1860-1870, con la conocida historia de los grabados descubiertos como envoltorios.

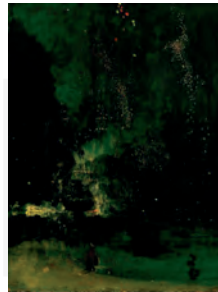
Los *ukiyo-e*, cromoxilografías de temática mundana, cotidiana: los paseos en barca y las excursiones al campo, las fiestas familiares, las escenas de teatro y de “salones de té”, y también el erotismo. La descentralización del tema (asimetría, “enfoque” inusual, “pre-fotográfico”). La impresión, el gesto cazado al vuelo (las olas, la lluvia en los puentes). La falta de claroscuro, de modelado: las grandes manchas de color plano, la línea de contorno como vehículo expresivo.

A lo japonés cabrá añadir lo bizantino —que también apareció en simbolistas como Redon o Moreau.

## “Decadentes aislados”

En las islas británicas, la tríada básica de “artistas decadentes” está formada por Whistler, Godwin y Beardsley —con Wilde revoloteando alrededor.

A pesar de cierto rechazo por parte de la crítica sería, resulta absurdo ignorar el peso de la opción esteticista-decadentista: ésta se entrevé, en mayor o menor medida, en el Modernismo, con el que muchas veces se mezcla y confunde.



Whistler, pintor norteamericano afincado en Inglaterra, se toma en el entorno anglosajón como el defensor más consecuente del “Art pour l’Art”: a él se atribuye la introducción de lo japonés en las islas, y el refinamiento modal de comer en vajillas de porcelana *blue and white* o usar servilletas amarillas con mariposas bordadas. No vamos a discutir si a él se debe la introducción del amarillo en ese entorno doméstico y la consiguiente denominación de la década como “The Yellow Nineties” —en un plano de lejana correspondencia, *yellow* también quiere decir cobarde, aunque aquí, ni que sea por casualidad, cabría mencionar la acepción de *sensacionalista* que acostumbra a referirse a la prensa (*yellow press*).

Whistler tituló buena parte de sus cuadros con términos musicales “en colores” (sinfonía en, armonía en, nocturno en...). Éste de aquí es el *Nocturno en negro y dorado: el cohete fugaz* —un título parecido al de un cuento de Wilde; pero es especialmente conocido por ser el cuadro que originó el juicio contra Ruskin.

En el entorno del diseño, Whistler es conocido por la *Peacock Room*, que, entre otras cosas, influyó en Beardsley.



La *Anglo-Japanese Furniture* de E. W. Godwin (1833-1886) es buena muestra de la influencia oriental: formas poco convencionales, reducción del mobiliario a sus elementos básicos, con un toque de preciosismo en el material y su tratamiento. Esto, junto con su sentido peculiar de la proporción, otorga al mueble una cierta etereidad, más lineal que volumétrica, que Beardsley incorporará (retratará) en alguna de sus ilustraciones.

Aubrey Beardsley (1872-1898) sólo pudo vivir en aquél período, asimilar las distintas influencias, traducirlas gráficamente, y morir joven de tuberculosis. Su evolución es significativa: desde la asunción y reinterpretación del legado medievalista prerrafaelita y morrisiano, a la simplicidad lujosa decadente, pasando por el flirteo con las formas ligeras y tortuosas del rococó francés. En Beardsley se combinan los temas y las formas del momento de manera brillante: la ambigüedad gráfica, con ese juego particular de grafismo y contra-grafismo, es un vehículo apropiado para reforzar el carácter maligno (“satánico”) de sus personajes; el “lujo de detalles”, la minuciosidad ornamental, se corresponde con el contexto sensual y sexual de las escenas, aunque este “exceso” está siempre controlado por la comprensión del espacio plano.

[*Le Morte d’Arthur* (1893-1894); *Salomé* (1893); *The Yellow Book* (1894-1895); *Lysistrata* (1896); *Ali Baba* (1897)]





## El coup de fuet

La pregunta es muy tonta: ¿por qué este nombre? ¿No sorprende un poco que se use un referente violento (el látigo) para un movimiento que se quiere grácil? Otra denominación usual para referir este movimiento es *serpentino*. “Serpentino” parece recoger dos acepciones adecuadas: la que remite al mundo animal, orgánico, de la serpiente; y la que se inscribe en el entorno alegre y festivo del baile o de la celebración —con *confetti* y champán incluidos. Esta última es la que fácilmente puede asociarse a la *ligereza* en sus distintas facetas: desde lo liviano a lo superficial.

A veces se quiere situar el origen de esa forma “típicamente modernista” en la cubierta del *Wren's City Churches* de Mackmurdo. El ejemplo sirve a algunos para poner de manifiesto uno de los principios de Owen Jones, según el cual lo ornamental debe mostrar su origen en el plano.

La lectura retrospectiva no puede ser tan benévola: en los tres ejemplos adjuntos debería apreciarse la “torpeza” de las líneas ondulantes de Mackmurdo; la depuración del movimiento ondulatorio (Bradley); y la recuperación del movimiento natural (Johnston y la caligrafía).

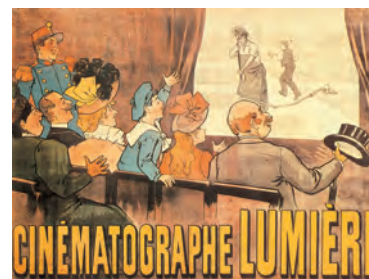
Johnston enseñó caligrafía en la Central School of Arts & Crafts de Londres (impulsada por Lethaby, distinguido miembro del movimiento de las Arts & Crafts) entre 1899 y 1912. De él se hablará en una próxima sesión —ahora sólo conviene retener su condición de impulsor de la recuperación de la caligrafía formal en el entorno de las artes y oficios; y entender la caligrafía como sucesión pautada de movimientos.

Lo mismo puede decirse en otros campos: la arquitectura de Gaudí

Y de la tipografía o de la rotulación en general: las letras *dibujadas* que figuran en la mayor parte de los carteles tienen este comportamiento torpe que proviene de forzar las letras hacia una pretendida elasticidad que termina por descoyuntarlas.

El mareo después de serpentear: el juego de grafismo y contragrafismo, forma y contraforma, lleno y vacío... ¿juego o confusión?

A todo ello cabe introducir el elemento de la danza, personificado en la bailarina norteamericana Loïe Fuller: aquí pueden converger la delicadeza de lo serpentino con una cierta violencia de movimientos. Desde aquí, se podría tomar el argumento de Jones como excusa —el dibujo de Bradley, ¿es ornamental? ¿dónde situamos su origen? ¿es un motivo ornamental encarcelado? ¿dónde puede terminar este movimiento?



## Move-se.

En una sesión anterior se hacía referencia al movimiento que suponían e imponían los medios de transporte, con el ferrocarril a la cabeza. Aquel movimiento era, básicamente, útil, de desplazamiento y traslado. Aquí, con “move-se”, se quiere añadir el tinte “decorativo” que puede caracterizar el movimiento de lo burgués: el del entretenimiento, la diversión y el deporte. “Move-se” es, además, la acción lógica para ascender en la escala social.

En medio hay las investigaciones de Marey y Gilbreth, por ejemplo, que se aprovecharán para la producción racionalizada de la cadena de montaje: v. Giedion.

“Qui no en fa, no en conta”: Rusiñol hace decir a uno de sus personajes en *Gente bien* que un hombre debe tener un “cuentu” (o sea, una amiguita o protegida) para ser alguien. Aquí puede vislumbrarse algo de esa doble moral del burgués, que hace cuentas y tiene cuentos. Este lado de la burguesía, a medio camino entre lo fanfarrón y lo sórdido, será retratado, años después, en *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra.

## Pavo real, cisne (y gallina) (y mariposa y libélula)

En el repertorio de referencia animal, el pavo real es una elección adecuada para el esteticismo decadente: exhibición orgullosa y ensimismada (aunque intermitente) de la propia belleza.

El cisne es más recatado, menos ornamental en sí mismo, más funcional, y sus movimientos más gráciles, menos patosos. Tiene, además, la “virtud” de ser acuático: las burbujas, los surcos en el agua, son otros referentes naturales de ondulación.

El patito feo ensimismado

Frente a ellos, los referentes animales de Gaudí aparecen más toscos y, sin embargo, adecuados: reptiles y anfibios se asimilan mejor en la construcción tectónica, “con los pies en el suelo” —además de respirar algo de la crudeza de los bestiarios medievales.

En medio, al lado, o más allá (más abajo), hay animales más mundanos, como la gallina —eso que tiene alas pero que no vuela: eso que puede mirar al pavo real como modelo de belleza corporal, y al cisne como modelo de belleza de movimientos. De acuerdo con esto, la gallina (y, para el caso, el gallo) sería un reflejo del “quiero y no puedo”, del advenedizo.

Si esto parece una tontería, se puede recordar “Larca de Noè” de Rusiñol.

La gallina no es un animal suficientemente sofisticado como para ser considerado en el nuevo arte. Ahora bien, la gallina es un motivo pertinente en el lado más “popular” del nuevo arte: en él, aparece bajo la fisonomía humanizada de las *cocottes*.

La analogía tiene un principio fónico: las gallinas hacen *co-co*. Pero también hay el dicho de “ser más (...cocotte...) que las gallinas”. Y luego, siempre cabe la referencia artística: la escandalosa *Olympia* (1863) de Manet.

Una bonita recreación del momento puede verse en la película *Casque d'Or* (1952) de Jacques Becker, con Simone Signoret y Serge Reggiani.

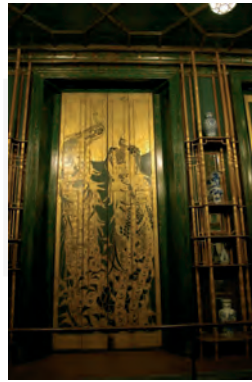
Está claro que éste no puede tomarse como el *ideal* de mujer del momento: pero sí debe reconocerse que constituye un *tipo* de mujer del momento: la que se mueve, buscavidas, cazafortunas (que aún las hay: de aristócratas o de burgueses).

Chéret es considerado el “padre” del cartel moderno —a las jóvenes que presentan en sus carteles se las denomina *chérettes*: a la vez un reconocimiento al autor y una aplicación del concepto *tipo* (esto es, la desconsideración de la individualidad de dichas jóvenes: todas son iguales).

Lo cual no deja de tener su lógica en el entorno industrializado de la reproducción seriada del cartel. El cartel moderno existe gracias al desarrollo técnico en la fabricación del papel (por ejemplo, la máquina de papel continuo de Robert, 1796-99) y en la reproducción cromolitográfica (la litografía de Senefelder, 1796, que permite mayor libertad que cualquier sistema de reproducción hasta el momento; la cromolitografía, segundo tercio del siglo XIX). Formalmente, ese cartel moderno es híbrido, a medio camino entre el dibujo caricaturesco y la pintura artística (aunque en algún momento los artistas decidieran “encanailar l’art”): de hecho, también parece lógico, puesto que éste se puede considerar el lugar del burgués.

Sólo por curiosidad, citar que *sufrage* es un vocablo mal compuesto, erróneo, para referirse a *sufragista*: con raíces en el XVIII tardío, la primera organización real data de 1867.

Otra cosa será Toulouse-Lautrec; otra, Casas con sus majas y monos.



El movimiento de las *chérettes* es festivo, jovial, un paso más allá de la *joie de vivre* de Renoir, por ejemplo. En Toulouse-Lautrec, el movimiento se endurece expresivamente, a pesar de las apariencias: las ondulaciones de las faldas sólo son un recuerdo del *coup de fuet* amable, excusa misteriosa (aunque plana) del origen de las piernas-silueta. La tensión entre el movimiento lineal entrecortado “contra” el decorado ondulante recoge el compás menos sofisticado del *can-can*.