



Graduado Superior en Diseño
UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Teoría e Historia del Diseño I: Fundamentos
3 créditos

**7 Las facetas de la novedad: modernismos
(2, modernismo geométrico)**

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.

versión apuntes

7 Las facetas de la novedad: modernismos (2, modernismo geométrico)

Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)

Se toma como punto de partida para el modernismo geométrico, cúbico, o tardío, la obra de Mackintosh y la “escuela” de Glasgow (básicamente el cuarteto de Macs: Charles Rennie Mackintosh, Herbert McNair, y las hermanas Margaret y Frances McDonald, esposas de los anteriores).

En la década de 1890, Mackintosh conduce el modernismo a su fase tardía: en cierta medida, realiza una síntesis al trabajar con formas regulares simples con un planteamiento modernista. Como es de suponer, Mackintosh recoge la tradición del Arts & Crafts y la convierte en algo nuevo. Su depuración de la línea típica del Art Nouveau es muy personal: el ornamento se reduce a lo indispensable; lo indispensable se vuelve exquisito en lo que concierne a color y material.

Las fuentes e influencias de Mackintosh.

Japón. La “simetría perturbada”, esa mezcla de simetría y asimetría, es decisiva y aparente en sus muebles y proyectos arquitectónicos, con sus articulaciones “japonesas”. (El lenguaje formal estilizado de Mackintosh tiene, si no una influencia de, como mínimo un paralelismo con el de Beardsley, asimismo influenciado por lo japonés.)

William Blake. (influencia importante para el modernismo británico) La construcción geométrica, la simetría rígida, la alineación y el paralelismo (más que las curvas y el ritmo) de sus obras gráficas y ornamentales. Mackintosh toma estos elementos de Blake (sistema de bandas, líneas sinuosas, figuras estilizadas) y los transforma en ornamentos totalmente abstractos (a diferencia de las hermanas MacDonal, más enraizadas en lo concreto y figurativo): a diferencia de Blake, la carga simbólica de Glasgow se tamiza, la decoración se desprende casi totalmente de sentido o significado.

(la figura femenina como ornamento expresivo)

Prerafaelismo (Madox Brown) Tema formal: la figura de la mujer en un contorno armónico (sentido de la proporción); cabeza envuelta por un halo: correspondencia con las formas circulares y los discos abstractos. [La rosa abstracta, repetida constantemente por los de Glasgow.] Y los motivos abstractos ornamentales (como los de los Simbolistas).

Beardsley. Interrupción de líneas y formas incluyendo pequeñas rosas o círculos...



“La” silla de Mackintosh (1901), de cierta estructura piramidal, con ese respaldo alto, crea la sensación de cerrar el espacio: este “cierre” del espacio corresponde a una idea de confort estético, visual —la estilización y simplificación sofisticada responde a una propuesta conceptual elaborada: si los muebles no están adosados a la pared, deberían tener un tratamiento volumétrico y espacial más depurado.

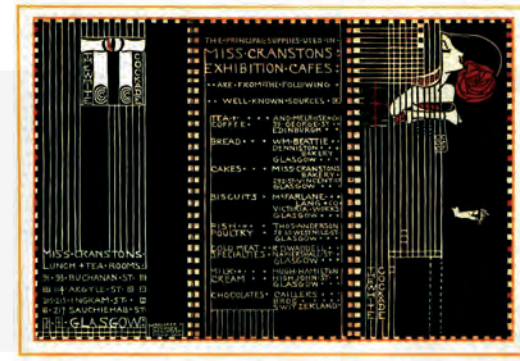
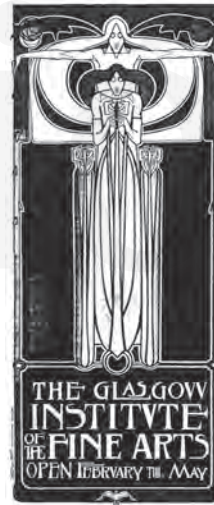
La silla, lacada en negro: recurso esteticista, como en Godwin y su mobiliario anglojaponés.

Los cuadrados como elemento de identificación: motivo repetido a lo largo de su obra, combinado con otros elementos (más sinuosos, por ejemplo).

Los dos carteles de la derecha, aunque en blanco y negro, pueden dar idea del planteamiento gráfico de la escuela de Glasgow: figuras estilizadas, elementos orgánicos un tanto geometrizados, composición simétrica con pequeños detalles de interrupción... Aquí se dan cita, con su conveniente modernización, la impronta medievalista de los prerrafaelitas y su minucioso detallismo, la fantasía simbolista y el recuerdo vernáculo de lo céltico. (El primero es de McNair y las hermanas MacDonald; el segundo, de Mackintosh.)

La rotulación es de notar, puesto que también dejará sentir su influencia. En un paso más allá de la extravagante letra de Beardsley en su *Morte d'Arthur*, los Macs, y especialmente Mackintosh, depurarán las proporciones hasta encontrar ese equilibrio entre lo arcaizante (letras ligadas, letras "voladas") y lo moderno (la línea sin modular del palo seco).

En la carta de menú de Margaret MacDonald para las Willow Tea Rooms de Miss Cranston, se conjugan todos los elementos característicos de la escuela de Glasgow en su versión más "mundana": aunque exquisito, el conjunto debe retener algo del menú rotulado en la pizarra de la calle.



La "rosa de Glasgow" es uno de estos motivos ornamentales afortunados —no vamos a discutir si proviene de Jessie Newberry, profesora en la Glasgow School of Arts, quien la difundió a sus alumnas Frances y Margaret Macdonald y Ann Macbeth; o si fue heredada y reinterpretada de Beardsley. Lo que se debe apreciar es su papel en el repertorio iconográfico de la escuela de Glasgow.

La rosa de Glasgow ejemplifica bien el carácter del modernismo del norte. En lo puramente formal, esa rosa no se resuelve como las flores serpenteantes del modernismo meridional. Por un lado, aparece como depurada por el tamiz geometrizzante, si bien mantiene el recuerdo de lo orgánico, que lo convierte en un agradable contrapunto de los motivos rígorosamente geométricos, como el omnipresente cuadrado. Y, por otro lado, su crecimiento no parece tanto de expansión (el tipo serpenteante del golpe de látigo) como centrípeto: la insinuación espiral tiene algo de aquél crecimiento ensimismado de lo decadente. Esto mismo puede verse como síntoma de la *contención* formal de la fantasía de los Macs. En una línea parecida cabría considerar los motivos florales que semejan capullos —como cuerpos contenidos a punto de florecer: uno de los ejemplos puede ser la verja de la Glasgow School of Art, en que los pinchos dejan la condición hiriente para adoptar ese carácter más templado.



Las Willow Tea Rooms, en 1903 y hoy día. En la fotografía actual del edificio se puede observar el uso de marco y perfil que Mackintosh da a las hileras de cuadrados. En la fotografía actual del interior de la Room DeLuxe se puede apreciar la serena elegancia, con el toque debido de frialdad en la combinación cromática y plástica del conjunto: la retícula vaciada del respaldo juega ese papel ambiguo de filtro de irisaciones. Sin embargo, en la misma fotografía se puede apreciar la subversión del esquema espacial de origen: el giro de 45° disloca la organización hilada, austera e introduce un elemento de distorsión no previsto.

La bonita puerta de entrada recoge bien el trazo "dibujístico" de Mackintosh en versión metálica: un perfil firme con algo de rugoso y tosco, que se aprovecha como recurso expresivo para trenzar los elementos del conjunto.

[En algún lado se ha querido ver que la inspiración de Mackintosh para las Willow Tea Rooms procedió del nombre escocés original de la calle en que se emplazaron (Sauchiehall Street: *saugh* es *willow*, *sauce*; *haugh* es *meadow*, prado). Tal vez el cuento de la inspiración no sea cierto, pero puede trazarse una cierta relación, aunque sólo sea a modo de coincidencia: la propuesta de Mackintosh tiene algo del carácter lánguido y espectral del sauce —especialmente del sauce llorón, que también se llama *desmayo*. Curiosamente, el sauce es tan asiático como el te: si al primero se lo llama *willow tree*, el otro bien puede llamarse *willow tea* —la inspiración sería aquí el juego de sonidos.]



1897: Glasgow School of Art, "primera obra del modernismo geométrico".

Edificio en forma de bloque, pero sintetizando:

- la construcción cerrada, a partir de planos encajados entre sí de forma "aguda" (impresión hermética, como de fortaleza), y
- la combinación de elementos constructivos muy plásticos, como el juego de entrantes y salientes en la fachada.

Ésta será la mezcla característica en la obra de Mackintosh: el "realismo" (claro, pero nada convencional) y la gran fantasía en formas plásticas, espaciales y decorativas: la "simetría perturbada" (sensación de tensión no resuelta, o resuelta a través de un equilibrio especial, sensible, de las proporciones)



En la biblioteca de la Glasgow School of Art se respira un cierto ambiente gótico, a pesar del sello personal de Mackintosh: de hecho, parece una opción lógica en los inicios de su carrera —el aire recogido y acogedor de la biblioteca tiene un eco adecuado a la cualidad plástica de la piedra escocesa, además de continuar la línea de interiores cálidos del Arts & Crafts.

El vestíbulo de la Hill House, en Helensburgh (1902-1903) es otro magnífico ejemplo de la concepción espacial de Mackintosh: aquí el recogimiento es distinto, y parece como si el gran protagonista fuera la luz en el espacio: traspasar los muebles, jugar con las sombras.



En el proyecto de casa para un amante de las artes (1901), Mackintosh hay esa suerte de excentricidad característica de su obra. La casa se construyó hace un par de años (sí: en este siglo XXI) y desconocemos el nivel de fidelidad al proyecto original. En cualquier caso, la obra revela un preciosismo contenido que la hace adecuada al cliente original: se puede suponer que dicho cliente debía tener algo de "decadente", tal como "decadente" se aplicó entonces para referirse al estilo de Mackintosh.

No sabemos si el *Living Willow Seat* (asiento del sauce vivo) que aparece al final de la serie formaba parte del proyecto original, pero no debería extrañar que así fuera: tiene todos los ingredientes de extravagancia, cariño natural y experimentación que afloran en la obra del escocés.

Limitándonos al proyecto, hay que destacar, aunque parezca superficial, la belleza del dibujo y de la rotulación: esa línea compartirán los arquitectos vieneses, y Frank Lloyd Wright, por ejemplo.

Uso del blanco en los interiores (a diferencia de la tradición inglesa, de tonos cálidos para ofrecer sensación de confort): ambiente de claridad y luz.

También como Godwin y la tendencia esteticista.

La decadencia del imperio austro-húngaro

Viena, menos Austria, mucho menos Hungría

La sociedad vienesa se encuentra ante una fuerte crisis de valores y en medio de un contexto socioeconómico precario. En contrapartida, la situación cultural es muy rica en todos los campos, hasta el punto que se la ha bautizado a veces como “revolución cultural”, puesto que aquí se van fraguando aspectos fundamentales para el siglo XX.

En literatura: Musil, Roth, Hoffmannstal, ...; en música: Mahler, Schoenberg...; en filosofía: Wittgenstein; en ...: Freud... Demasiado para ser tratado aquí: ver el libro de Valverde recomendado en la sesión anterior.



Viena, ciudad romana, tiene una estructura unicéntrica, de expansión poligonal. A mediados del siglo XIX, como otras ciudades europeas, la urbanización o el urbanismo empieza por derribar las murallas: los *rings* (anillos, o, como en Barcelona, *rondes*) aparecen como espacios a urbanizar, que se van a colmar de edificios historicistas (los “estilos de catálogo”, “neo-lo-que-sea”), al margen de los “nuevos” postulados europeos. La mezcla de estilos parece que deriva en una falta de identidad.

Viena es donde el modernismo surge más tarde, alrededor de la Sezession (1897) de Klimt, Wagner, Hoffmann y Olbrich.

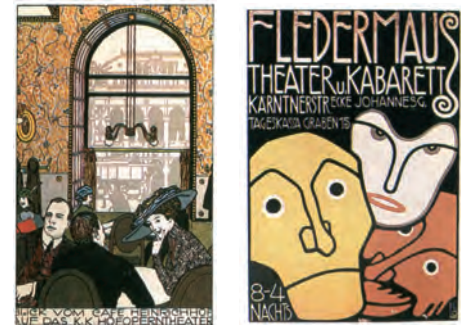
“Curiosamente”, el modernismo vienés no tiene esa influencia barroca ni rococó que sí se encuentra en la versión de Nancy; no tiene relación con esa línea sinuosa del Art Nouveau floral del tipo Horta o Guimard —como mucho, y sólo al principio y de forma aislada, con alguna línea tipo van de Velde.

La influencia para el modernismo vienés procede, al parecer, de las “formación” de los muebles Arts & Crafts y de la arquitectura rectangular, de líneas rectas y superficies lisas, de Shaw, Voysey o Ashbee, así como de la Escuela de Glasgow. Desde este punto de vista, el modernismo vienés constituiría el último eslabón en el proceso de estilización iniciado por Jones y Morris.

The Studio fue influyente aquí. Y Mackintosh fue invitado en 1900 a la VIII Exposición de la Sezession.

El modernismo vienés deja sentir su influencia en Alemania. De hecho, se puede entender como una especie de reacción: desprenderse del complejo de “satélite de Alemania”, encontrar marcas de identidad. Muy propio.

apuntes



Más allá de los vals, cabe mencionar la vitalidad de los cafés vieneses, núcleos de intercambio cultural de peso (aunque el que se ilustra aquí sea “demasiado elegante”) —amueblados a la Thonet, o a la Kohn, con intervención de los Wiener Werkstätte. Éste también es el caso del cabaret Fledermaus: en el cartel, aflora la nueva estética, simple, con la rotulación característica.

La Sezession, Klimt, Wagner.

El pintor Gustav Klimt es quien guía la ruptura contra la Academia. Con un talento parecido al de Beardsley en su dimensión decorativa, Klimt convierte las figuras humanas, pese a su naturalismo, en ornamento asimétrico del cuadro: el resultado siempre juega con este contraste. Los cuadros aparecen como grandes conjuntos ornamentales, cubiertos además por muchos otros ornamentos menores, cuyo repertorio formal se basa en figuras geométricas fundamentales como cuadrados, círculos, espirales... Los colores acostumbran a ser claros, con preponderancia del dorado, como en las obras de los simbolistas. Al fin, el cuadro da un efecto resultante de joya.

Otto Wagner (1841-1918) es el arquitecto más importante del momento, y a través del cual se muestra la evolución arquitectónica de Viena: evolución progresiva hacia la sencillez y la pureza de la “forma-cajón”, mostrar los elementos constructivos...

La década de 1870 es su período de formación, en que desarrolla la línea historicista de forma ecléctica: neoclásico, neorenacentista, neorococó...

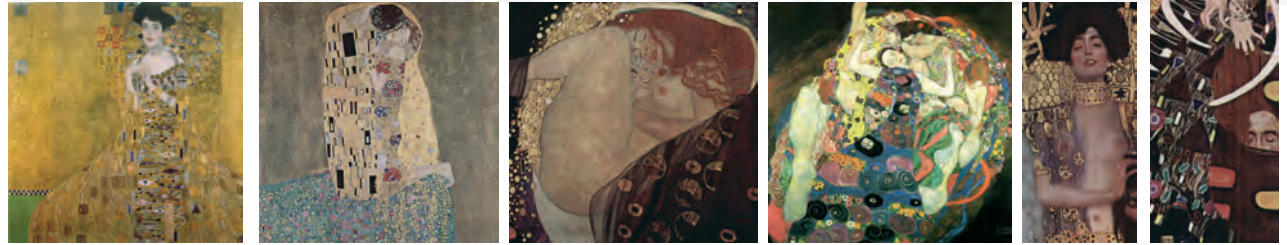
En la década de 1890 es encargado de la dirección de canales, construcciones ferroviarias, etc. En este período asume la influencia del Art Nouveau —el uso de cerámica, hierro forjado, vidrio en los áticos...—, aunque su ornamentación es más bien geométrica y ortogonal: una ornamentación de superficie, contenida.

A partir de 1900, desde el modernismo entra en el racionalismo:

· Caja Postal (1904-1906). Conserva ciertos rasgos Art Nouveau (la curvatura de la cubierta de vidrio, el ahusamiento de los soportes metálicos...) pero los encuadra en un esquema de proracionalismo.

Wagner, *Moderne Architektur* (1895): “No se trata del renacer del Renacimiento, sino de un nuevo nacimiento.”

Wagner, liberador del historicismo en Viena: serán sus discípulos los que eliminen cualquier asociación historicista que apareciera en las construcciones del mismo Wagner (quien tenía esa influencia del estilo Imperio, incluso en sus formas cúbicas, herméticas, en las superficies planas, en los discretos ornamentos geométricos...).



Joseph Maria Olbrich

La Wiener Sezession (1898-1899). Como compuesta de bloques cerrados con cantos agudos y superficies rectas. Coronado con un volumen de 3/4 de esfera (una cúpula calada, cubierta de laureles de bronce dorado).

Esta tendencia "angulosa" también es frecuente en Viena: formas que recuerdan no sólo al estilo Imperio sino a los elementos egipcizantes (piramidales...) del mismo.

Edificio para exposiciones concebido en términos de cubos, cuadrados y esferas: constituye un *programa* para el modernismo vienés.

[La Colonia de artistas, Matildenhöhe, Darmstadt (1901).]



La cúpula del edificio de la Sezession recibió por parte de sus críticos el mote de "col dorada". Esto, que podía tomarse como un insulto frívolo, encierra un rasgo más característico de lo que pueda creerse a simple vista: la col de Viena crece más o menos como la rosa de Glasgow.

"A cada tiempo su arte; a cada arte su libertad" reza la frase lapidaria: una declaración de intenciones para todos aquellos que persiguen desembarazarse del corsé historicista de la Academia. De hecho, es común a la mayor parte de opciones artísticas con voluntad de ruptura desde mediados de siglo: como el Salon des Refusés, como el "Il faut être de son temps" de Daumier...

La otra inscripción (que no figura en el dibujo de Olbrich), en uno de los muros ciegos, es "Ver Sacrum", *La consagración de la primavera* —mucho se ha escrito sobre su origen (el rito de la antigüedad, poetizado por el romántico Uhland...) y su significado: lo sagrado de la modernidad se traduciría en la estetización general del entorno, que también tiene algo de ritual.

Sea como fuere, cabe retener esta remisión a la primavera en tanto que tiempo de floración.

Éste es un buen ejemplo de floración contenida, distinta de la de Glasgow: la superficie (porque continúa siendo un plano) limita el crecimiento orgánico.

Josef Hoffmann.

El "cuadrículado Hoffmann" tenía "más espíritu de decorador que de arquitecto". Tal vez por esto fundó las Wiener Werkstätte.



El Palais Stoclet de Bruselas (1905-1911) se considera la culminación del Sezessionstil. Es un edificio espacioso, compuesto casi exclusivamente por líneas rectas y formas rectangulares, y sus combinaciones. Sin embargo, su impresión no es cúbica sino etérea, tal vez por la cuidadosa composición asimétrica, tal vez por el regular espaciado de las ventanas. Los muros están cubiertos de mármol blanco, a la "manera fina" de Wagner; las aristas, enmarcadas por frisos dorados, perfilan y definen los planos del muro.

Aquí hay un juego como en Mackintosh: el refinamiento de medios y la habilidad para jugar con ellos, mezclando la gracia y el aire fantasmal. Cabe decir que, a pesar de la innegable influencia inglesa y de Mackintosh, pronto las obras vienesas desarrollarán unas características y estilo propios paralelos a las ideas del escocés —esto es, antes de conocerlas en profundidad.

El jardín está en armonía con el palacio: los árboles están cortados geoméricamente.

Entonces, ¿no crecen orgánicamente?

Los interiores también tienen este carácter frío, formalista, elegante.

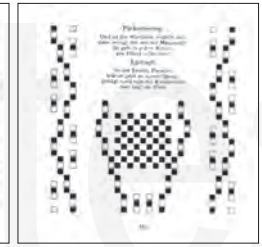
Ver Sacrum

La revista de la Sezeccion: en ella se presentan los artistas occidentales más importantes del momento, junto con reproducciones de grabados japoneses, y obras de Rilke o Hoffmannstal

No sorprende que *Ver Sacrum* (1898-1903) tuviera un formato casi cuadrado: esto garantizará una primera correspondencia con el módulo básico de trabajo.

En esta selección de imágenes debería apreciarse el paso hacia la depuración formal.

La cubierta del primer número se debe a Alfred Roller, que aún tiene tintes *Jugendstil*. La segunda imagen es otra cubierta (1899), de Koloman Moser (1868-1918): una graciosa e interesante combinación de *Jugendstil* tardío, van de Velde y la personal interpretación del motivo floral —de nuevo, con el tratamiento de la superficie como juego plano de grafismo y contra grafismo, a medio camino entre el estarcido y la sobreexposición fotográfica.



No siempre hay soluciones felices: en la tercera imagen, el marco ornamental de Moser, Hoffmann o Olbrich es elegante, bien ejecutado; el poema de Rilke, seguro que también. Pero parece que el conjunto sufre de esa doble elegancia: aunque se quiera justificar que el motivo ornamental se corresponde con el contenido del poema, al final parece que éste se encuentre encarcelado por eso que en principio debería ser *motivo marginal*. Pese a la gracilidad de las líneas ondulantes, la impresión es tan sólida como la Majolica Haus de Wagner —¿es realmente un marco para esa obra de arte poética? o bien, ¿el poema está impreso en un volante que se ha pegado encima de un fondo abaladosado? Puede que no deba mirarse así, pero tensiones semejantes acostumbran a aparecer en las publicaciones de arte y diseño (tanto como en las “de arte y diseño”, entre comillas, ayer y hoy.

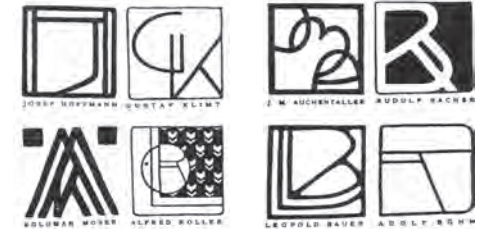
A remarcar la inteligente articulación de simetría y asimetría y el papel fundamental de los tallos como enlaces. Y cabría el apunte tipográfico: en este momento, antes de adoptar los palosecos como tipos de vanguardia, aparecen esas especies de reinterpretación lejana de la romana veneciana, como en Kleukens.

En contraste, las páginas que Moser ornamenta en 1901 para un largo poema de Arno Holz los ornamentos aparecen como bandas, paréntesis, distintos en cada página: aquí el juego parece “arquitectónico” en otros términos —los secuenciales de la página. Vuelve a aparecer esta rigurosa aplicación de la simetría (que también *debe* cumplir la composición del texto), que, como en el ejemplo anterior, sólo suaviza el trazo del motivo en sí: los cuadrados no son absolutamente cuadrados.



En este contexto se produce una recuperación peculiar del monograma —ese garabato con las iniciales del autor que actúa de marca personal. Atendiendo a su etimología, el monograma debería ser resuelto con una sola línea (“mono”), aunque esto ocurre raras veces en el transcurso de su historia. En contrapartida, lo que parece que debe cumplir el monograma es la sensación de unidad, o sea, otra acepción de aquel “mono”, que se fundamenta en la coherencia formal: un elemento gráfico que, distinto de la firma (discursiva), se muestre de golpe.

En buena parte de los ejemplos que se adjuntan aquí, la unidad del monograma reside primeramente en el marco cuadrado, más o menos suavizado. Aquí, el cuadrado “despliega” sus propiedades de estabilidad, cerrazón... y ambivalencia. El monograma de los Wiener Werkstätte “sólo puede ser así”, combinando la simetría del marco cuadrado y de las dobleves con su estilización formal y el consiguiente juego tonal. El de Hoffmann, previsiblemente, es más refinado: el marco cuadrado parece más bien una superficie labrada, en la que se han grabado los surcos del trazo, que a su vez parecen delimitar parcelas —el conocido juego de lleno y vacío en unos pocos centímetros.



Wiener Werkstätte

1903. Los talleres vieneses, fundados por Hoffmann y Moser bajo el patrocinio de Fritz Waerndorfer, una asociación-cooperativa-empresa dedicada a la producción de objetos de uso, mobiliario... artes decorativas en general, dentro del espíritu y métodos del Arts & Crafts: producción artesanal de artículos de calidad.

Los ejemplos de la derecha son todos del “cuadrículado Hoffmann”.

