

Teoría e Historia del Diseño I: Fundamentos **10 Rupturas: vanguardias y guerra**
3 créditos

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

10 Rupturas: vanguardias y guerra

La influencia de los “ismos” en el entorno del diseño es, como cabe suponer, irregular y dispar. A partir de esta premisa, el repaso que sigue a continuación se limita a unos pocos aspectos de interés para el diseño.

A resaltar la difícil exposición cronológica lineal, a la que se añade la dificultad de adscribir personajes a una tendencia exclusiva: de hecho, aunque difieran suficientemente en algunos principios como para designarse con nombres distintos, cabe ver en ellos varios niveles de interrelación. Y, en cualquier caso, comparten el deseo de romper con la visión tradicional, con el pasado —aunque esto, como también es de suponer, se resuelva con matices. Lo más evidente de esta ruptura se encuentra en la representación: de forma simple, para retratar la realidad “objetivamente” ya hay la fotografía.

versión apuntes

Expresionismo

1905...

Los orígenes: Van Gogh, Munch, Ensor (y Toulouse-Lautrec)

El salvajismo de los *fauves* (1905: Matisse, Derain, Vlaminck, Rouault...): superación del Puntillismo, grandes manchas de color (influencia de Gauguin), simplificación de la pintura, falta de profundidad perspectiva, color no mimético.

Ver el mundo "con ojos de niño": el instinto, el frenesí.

El Expresionismo tiene mayor arraigo en tierras alemanas, con *Die Brücke*, "el Puente", (1905-1911: Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff...) al frente: sin un planteamiento formal programático, aquí el salvajismo se resuelve de forma agresiva y violenta, menos colorista, más negra que la versión francesa —un reflejo de la crisis social en que nace y ante la cual el artista reacciona con la posición desesperada del individualismo y la subjetividad. La recuperación de los pintores de deformidades (Brueghel o Bosch, pero también el Greco o Goya), así como de la xilografía alemana, aportan la dosis de crudeza y primitivismo para combatir al arte burgués.

En este plano de combate se pueden mencionar los grupos *Der Sturm* (1910) y *Die Aktion* (1911), con nombres más que significativos.

Der Blaue Reiter (1911-1914: Franz Marc, Vasily Kandinsky) es la opción expresionista refinada, lírica, intelectual: en este sentido, sólo se inscribe en el tópico "expresionista" de forma tangencial. Los valores profundamente humanos que defienden los expresionistas se consideran aquí bajo una óptica científica, que desembocará en el espacio de la abstracción: el libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte* (1911), con su planteamiento sinestésico, es buen ejemplo de ello.



El cartel de Kokoschka es ilustrativo del tránsito entre el modernismo vienés y el expresionismo: las letras que antes tenían un cierto refinamiento geométrico se vuelven ahora toscas por influencia de la técnica xilográfica.

También cabría mencionar a Egon Schiele



La Torre Einstein en Potsdam (1919-1921), de Eric Mendelsohn, se considera el edificio clave de la arquitectura expresionista. Aunque ya sea en el periodo de entreguerras, esto puede mostrar cómo se supera la noción "cerrada" de movimiento.



En una línea parecida cabría considerar la escenografía de *El gabinete del Doctor Caligari* (1920), de Robert Wiene: distorsiones, exageraciones y el uso dramático de luces y sombras acompañan con acierto la historia delirante, aunque muda. [*El Golem* (1920), o *Nosferatu* (1922) son un par más de películas que se etiquetan dentro del cine expresionista alemán.]

Sólo por curiosidad, mencionar que el cartel que se adjunta es la versión anglosajona, NO la original alemana: la crudeza expresionista del cartel original se suaviza aquí con un tratamiento más colorista y figurativo, o "realista".

versión apuntes

Cubismo

1907

Picasso, Braque, Gris

El Cubismo acostumbra a fecharse entre 1907 y 1915. Definido por Apollinaire como un arte "conceptual", no de imitación; racional y científico, no instintivo...

Se distinguen dos etapas fundamentales: la analítica, entre 1907 y 1913 (extracción de una parte del conjunto para ponerla de relieve; análisis de la realidad y descomposición geométrica; fase experimental, poco comprometida; paleta cromática restringida) y la sintética, a partir de 1913 (descomposición y recomposición en un objeto nuevo; introducción del tiempo como cuarta dimensión; simultaneidad de la visión; referencia al mundo objetual; uso consistente del *collage*, a medio camino entre la pintura y la escultura).

También habrá el denominado Cubismo órfico, con Apollinaire a la cabeza; y la *Section d'Or*, que acostumbra a citarse en relación a Le Corbusier.



Con cierta frecuencia se habla y escribe del papel que tienen los objetos simples en las obras cubistas. De hecho, bajo una mirada superficial, éstas no serían más que bodegones, naturalezas muertas del momento —con algunos objetos más o menos del momento, como el periódico o el sifón para el vermú. Dichos objetos pueden considerarse "industriales" hasta cierto punto, pero tal vez lo más cercano a lo "industrial" sea la mirada que el artista proyecta en ellos —esa que deriva de las plantas, alzados y perspectivas, esa que se utiliza para proyectar objetos industriales.



La simultaneidad de vistas es tanto una ruptura con la visión perspectiva como una revisión de la representación geométrica: lo cúbico del cubismo, en cierto sentido, no surge de la geometrización (o "cubicación plana") del objeto pictórico sino de algo así como la superposición de plantas y alzados...

Y, al fin y al cabo, se asiste a la fragmentación del objeto pictórico: por más que luego se recomponga, cualquier objeto debe sufrir ese despiece.

Catálogos, carteles, anuncios de todo tipo. Creedme, contienen la poesía de nuestra época. (Apollinaire)

Así, en este marco, aparece lógica la opción del *collage*: bien como simple técnica, como medio de expresión artística, o como opción metodológica —recogiendo la vertiente popular de sus antecedentes, pero superando los álbumes de recortes o los herbarios; jugando con sus posibilidades educativas...



El cubismo "industrial" de Léger es una versión algo tardía y personal del cubismo originario, con elementos provenientes de la influencia futurista. En cierta medida, constituye un ejemplo del cubismo populista, que poco tiempo después se incorporará en el repertorio formal del *Art Déco*.



Futurismo

1909

Marinetti, Balla, Boccioni, Carrà, Severini, Sant'Elia

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
2. El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.
3. La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.
4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.
5. Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.
6. Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.
7. No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.
8. ¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Porqué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.
9. Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.
10. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.
11. Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. Es desde Italia que lanzamos al mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios.

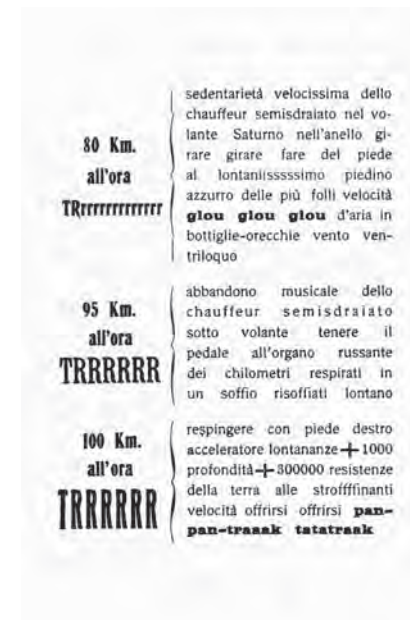
El texto que aparece al lado es el (primer) *Manifiesto del Futurismo*.

A pesar del cariz patriótico, el Manifiesto se publica el sábado 20 de febrero de 1909 en francés, en el periódico *Le Figaro*: una especie de estrategia publicitaria orquestada por Marinetti que, además de asegurar mínimamente la difusión formal del movimiento, revela la dimensión cosmopolita que compartirán buena parte de las vanguardias artísticas.

El tono es propiamente acorde con la noción de “manifiesto”, esa acción de golpe firme que se hace con la mano, que debe puntuarse como si se tratara de mandamientos. De aquí que en este caso se pueda hablar de “militancia en las filas del movimiento futurista”. Está claro que este rigor no será aplicado en realidad con el mismo tesón por los distintos integrantes del grupo –tal como en el mismo manifiesto se pueden apreciar ciertas incongruencias, como la incómoda mezcla de elementos anarquistas y fascistas con algo de toque pueril. Sin embargo, se ha dado el golpe para sacudir nociones anticuadas.

Lo nuevo es la máquina, en el nuevo entorno tecnológico de la metrópolis, con su velocidad y su ruido.

Estas mismas cualidades, velocidad y ruido, se incorporarán en sus composiciones de *parole in libertà*.

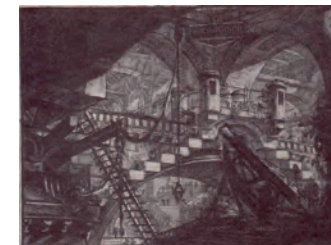
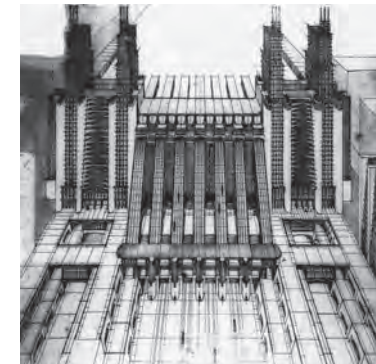
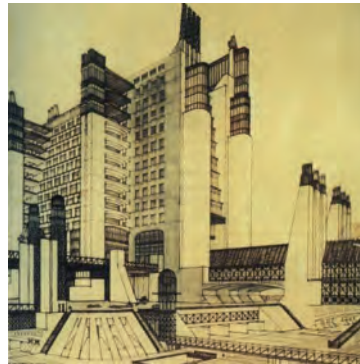


versión apuntes

La *Città Nuova* de Sant'Elia se considera el gran proyecto arquitectónico-urbanístico futurista. Se tienen dudas acerca de si fue realmente Sant'Elia el autor del Manifiesto de la arquitectura futurista. Ahora no importa, y nos vamos a quedar con sus magníficas láminas.

Sant'Elia murió en 1915 en el frente y no pudo hacer más que proyectos. Pero ¡qué proyectos! Alimentados por ese deseo de lo nuevo característico de los futuristas, lo grandioso en Sant'Elia no es el vocerío de Marinetti sino una nueva modulación a distinta escala. Aquí, como en la columna del Chicago Tribune de Loos (posterior, téngase en cuenta) también parece difícil de olvidar lo visto.

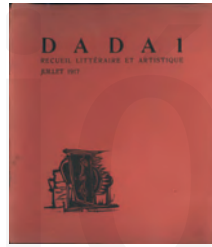
La circulación a distintos niveles que se proyecta puede remitir a otra visión: la de Piranesi, con sus *Carceri* (1745, 1760-71) —subpuestas a las visiones de Sant'Elia, el imaginario de Piranesi constituye un submundo paralelo, con algo de dantesco, pero igualmente terrible y magnífico: un juego laberíntico de pasajes y desniveles que, más allá de las catacumbas, parecen anticipar la vida transitoria, con algo más de ahogo, del ferrocarril subterráneo —eso que llamamos “metro”, abreviación de “metropolitano”, porque aquí el patrón métrico es la ciudad, la *polis*.



Y en esto mismo caben relaciones: aunque el *métropolitain* parisino se conozca en los libros de historia del diseño por los accesos de Guimard, el *underground* londinense “fue primero y tuvo mayor cuerpo” —la labor de Johnston, Gill y compañía hacia 1916 marcó de forma significativa la imagen empresarial, gráficamente más sólida que la AEG de Behrens. Esto se debatirá en otra sesión.



versos y apuntes



“Dada”: “sí, sí” en rumano; “caballito de madera” en francés; “ingenuidad boba de aquél apegado al cochecito de bebé” en alemán... La polisemia (si creemos a Huelsenbeck) juega a favor de un grupo heterogéneo de personajes con distintos orígenes. Incluso la duda acerca del origen del nombre es adecuada, aquí. Y, encima de todo ello, el sinsentido de ese balbuceo infantil.

Dada

1916

Tiene su punto de partida en Zurich —Suiza es neutral durante la Gran Guerra: exiliados intelectuales de distintos orígenes, encabezados por el rumano Tristan Tzara, perturbarán la paz e “ideología académico-dogmática de los pequeñoburgueses”.

Las veladas dadaístas en el Cabaret Voltaire. Hugo Ball (escritor) y su amiga Emmy Hennings; los pintores Arp, Richter y Janco; los poetas Huelsenbeck y Tzara.

Frente al culto “sentimental” que el expresionismo rinde a la subjetividad, Dada quiere ser una escuela y sobre todo presentarse como una visión del mundo (que no es la de la pintura de caballete): establecer una relación directa con la realidad.

A diferencia del Futurismo, Dada relativiza: cuestionarse continuamente, con ironía y escepticismo.

Dada plantea la destrucción del arte para regenerar el arte: el anti-arte, el arte “anárquico” en el sentido originario de “libre de todo poder y abierto al azar”, tal como se cree la vida y la naturaleza —liberarse de las convenciones culturales para abrir nuevos horizontes experimentales...

El “Principio de la casualidad” en los experimentos artísticos de Arp y Tzara; el azar como “nuevo estímulo”: objetos encontrados casualmente (*objets trouvés*) en las obras de Janco.

Tzara, contra la construcción racional, “escribe” poesías con recortes de periódico. La poetización de lo banal deviene el núcleo regenerador del arte, junto con el “culto” a lo aleatorio: no sólo cualquier detalle puede ser de interés, sino que eso mismo deriva en el “sentido de confusión de todas las cosas”.

El punto culminante, y final, del Dada de Zurich se fija en el espectáculo del 9 de abril de 1919: declamación de poesías simultáneas, baile de máscaras al ritmo de música dodecafónica, final provocando al público para que el espectador “manifieste y sea consciente de su propia agresividad”.



El Dada “de Nueva York”, con los franceses Picabia, Man Ray y, por supuesto, Duchamp.

En los ready-made de Duchamp, como su conocida *Fuente* (1916), se quiere ver un punto culminante en su trayectoria de reducción analítica; como un ejemplo de objetividad extrema; de acercar el arte a la realidad; de identificar vida y arte (y así el artista también es escandaloso)...

Y, a diferencia del Dada “suizo”, el de Duchamp no se opone violentamente a lo anterior, sino que tan sólo lo ignora, lo desconsidera con indiferencia, pide humor e imaginación (lo que derivará en el Surrealismo). La misma indiferencia que le hace practicar el “a-arte”, no el anti-arte. Y, con ella, esta estética de lo trivial que recogerá el Neo-Dada o el Pop-art.

El Dada de Berlín, hacia 1917, girará en torno a Huelsenbeck y el Club Dada, con los hermanos Herzfelde, George Grosz, Raoul Hausmann...

A diferencia de la propuesta “neoyorquina”, con su análisis de la crisis de conciencia del arte moderno, el grupo berlinés refleja la crisis general de la cultura occidental: su programa de crítica social adquiere un tono político “anarquista” (“sólo” en tanto que antiautoritario: pueden conjugar sus afinidades a los bolcheviques con una cierta admiración por los Estados Unidos) y de acción agresiva (distinta de la ironía intelectual distanciada).



Kurt Schwitters es ese personaje que puede ostentar el mérito de haber sido expulsado del grupo berlinés por ser demasiado “anti-intelectual” (aunque otras versiones dicen que ni fue admitido por su cercanía con los expresionistas). Buena parte de su obra gira en torno a *Merz*.

Merz, al igual que los *Proun* de Lissitzky, es uno de estos nombres extraños y, en apariencia, difíciles de entender. Supuestamente, sirven para designar “productos artísticos personales”, novedosos, con algo de inclasificables (en cierto modo, la difícil clasificación según clases antiguas es lo que motiva el nuevo bautizo) —más o menos como ocurría con los *daguerrotipos* de Daguerre, o luego los *rayogramas* de Man Ray, aunque, a diferencia de éstos, no son descriptivos.

Parece que *Merz* deriva de (un billete del) *Kommerzbank*, esto es, *Kom-Merz-Bank*. El monosílabo es adecuado: recuerda algo del balbuceo *da-da*; tiene la contundencia de una marca publicitaria; nace de cortar, fragmentar una palabra —con tijeras, como corresponde.

Y actúa como partícula: *merz* parece no tener sentido por sí solo —lo adquiere cuando se le añade un nombre que, curiosamente, lo califique: *merzbau*,... Schwitters está trabajando con un planteamiento de combinatoria —aunque de modo distinto de los neoplasticistas.

¡Pintad con fotos, escribid poesía con fotografías! (John Heartfield)