

DISEÑO Y ARQUITECTURA EN EUROPA, DESDE 1851 HASTA 1939.

TESINA PRESENTADA POR JOSE ANTONIO LUQUE GONZALEZ
PARA OPTAR POR EL TITULO DE LICENCIADO EN HISTORIA.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE FILOSOFIA Y LETRAS

MEXICO 1984.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

Los efectos resultantes de la Revolución Industrial se dejaron sentir no sólo en el ámbito de la infraestructura, sino que también alcanzaron repercusiones en la superestructura de aquellos países que fueron los primeros en aplicar los avances tecnológicos que la maquinización aportó en los campos de la producción de bienes de consumo.

A las modificaciones efectuadas en los modos de producción y distribución siguieron otras, cuya magnitud e importancia son comparables a aquéllas, sólo que ésta vez el fenómeno involucró a uno de los factores más controvertidos en la historia de la civilización occidental: el arte.

Aparejada a la producción masiva de objetos de uso cotidiano apareció la crítica proveniente de los artistas y estetas interesados en que la producción de esos objetos implicara a la vez utilidad y belleza.

Esta postura y las propuestas que a partir de ella se generaron, tienen como fundamento la problemática: producción masiva-función-belleza.

La conjugación de estos tres conceptos ocupó las mentes de todos aquellos artistas que incursionaron en el diseño con el propósito de crear objetos que contuvieran estos tres aspectos de manera equilibrada y todo lo que ellos hicieron en el lap

...2

so que transcurre entre 1851 y 1939 se conoce como Movimiento Moderno, fórmula que se ha usado con distintos significados, sobre todo cuando se trata de la teoría que lo considera como un arco de experiencias ligadas entre si... que arrancarían de Ruskin y Morris y concluirían con la Bauhaus y Gropius. (1)

Nicolaus Pevsner, según se puede apreciar en la nota que antecede, enmarca este concepto entre Morris y Gropius, pero yo lo amplí hasta Le Corbusier, ya que sus ideas sobre el di seño, la producción mecanizada y la arquitectura son el corolario de todas aquéllas que le precedieron.

Es necesario precisar que de entre las manifestaciones que se dieron en este período, no todas fueron tendentes a resolver la problemática antes citada; hubo dos corrientes inclina das casi totalmente hacia el decorativismo, cada una de ellas apareció en momentos distintos de la historia del diseño, pero ambas se caracterizaron por sus fines francamente ornamentales, me refiero al Art Nouveau y al Art Deco.

Alrededor de estos dos estilos se han suscitado grandes confusiones, provocadas en su mayoría por la manera en que am bos han sido abordados por los estudiosos y por los autores de "libros de arte" dedicados al tema. Ellos mismos coinciden en algunos puntos de vista, pero discrepan en otros; no se han preocupado por demarcar con precisión las diferencias fundamen tales que dentro de cada uno de estos estilos se dan, pretendiendo incluir en ellos diversas corrientes por el simple hecho de haber sido contemporáneas.

De tal suerte tenemos que por Art Nouveau se entiende tanto el Movimiento de Artes y Oficios (Arts & Crafts Movement), como el exuberante estilo floral francés. Por otra parte, el Art Deco engloba al mismo tiempo a los ateliers decorativos de los grandes almacenes parisinos y a la Bauhaus.

A mi juicio, otro error que es común a la mayor parte de estos autores, es el de considerar al Art Nouveau como el antecedente más directo, y en muchos casos, como el origen del Art Deco.

La bibliografía consultada me permitió localizar algunos puntos que enlazan al primero con el segundo, pero en lo personal encuentro que son más las diferencias que las similitudes.

Por ejemplo, en los dos casos se trata de estilos netamente franceses con fines exclusivamente ornamentales; algunos de los diseñadores que surgieron en los años finiseculares continuaban produciendo objetos todavía muy entrados los años veinte; el internacionalismo es afín a los dos, así como la idea de modernidad y antiacademicismo.

De sus divergencias más evidentes puedo mencionar el diferente trato formal que se da al elemento orgánico en cada estilo, la ondulante línea sinuosa del Art Nouveau contrasta con el anguloso perfil del Art Deco. Además la temática del Modernismo se encuentra estrechamente ligada al Simbolismo y es antihistoricista, por lo tanto se opone a la temática Art Deco, que toma sus motivos ornamentales de las culturas egipcia y mesoamericanas, así como también de las culturas

aborígenes de Africa y la Polinesia. La atmósfera que respiran las obras modernistas está impregnada de estados de ánimo atormentados, en cambio el Art Deco tiene un aire de alegría desbordante, rayano en el delirio; como éstas, se podrían mencionar otras diferencias.

Son varios los puntos que faltaron por mencionar, pero creo que ello merece un estudio aparte que se dedique a señalar, de manera clara y precisa, las diferencias y semejanzas que existen entre los dos estilos.

A pesar del fuerte sentido decorativista del Art Nouveau y del Art Deco, estas manifestaciones estilísticas no se vieron del todo desligadas del conflicto que provocó la producción masiva. De tal manera que su declive se inició cuando dichos estilos se popularizaron y se fabricaron en serie para la gran mayoría. Aquí se percibe el conflicto que será el denominador común en todos los teóricos que se ocuparon del diseño y que se resume en la siguiente pregunta: ¿Deja un objeto de ser artístico cuando se produce en serie? A partir de este planteamiento los diseñadores se dividirán en dos bandos, los que están a favor de una producción masiva con alta calidad plástica y material y los que abogan por una producción artesanal y limitada que permita al diseñador dejar plasmada su impronta.

Desde luego que no todos se colocaron en los extremos, hubo quienes pretendieron situarse en el justo medio para lo-

grar un equilibrio entre la producción industrial y la artística, propósito que se vió materializado en la Bauhaus.

Como podrá observarse a lo largo del presente trabajo, las ideas que marcaron los rumbos del diseño y la arquitectura, estuvieron dirigidas a resolver dichos problemas, o sea hacer accesible al gran público objetos de uso cotidiano útiles y bellos. A la elucidación del pensamiento de estos artistas y diseñadores está abocado el presente escrito, aunque no por ello haré alusión a todos los artistas y diseñadores cuyos nombres y obras se mencionan una y otra vez en todos los libros sobre el tema; sin embargo, quiero que quede claro que no hago alusión estricta a su sentido teórico, sino más bien al de la preocupación de sus autores por el papel que el diseño y la arquitectura deben desempeñar en relación con la sociedad a la que están dirigidos.

Me limito a Europa Occidental y Central, porque esos países fueron el escenario donde surgieron y se pusieron en práctica dichas ideas; hago referencia a Estados Unidos casi hasta el final, ya que las aportaciones de este país influyeron, de manera decisiva, hasta la década de los treinta, tanto en Europa como en Latinoamérica.

Para la exposición del tema he optado por un patrón cronológico que nos permita seguir la secuencia evolutiva del fenómeno; no se trata exclusivamente de una mera relación de hechos, sino más bien de la apreciación de las aportaciones y

...6

los cambios de las ideas de los artistas y teóricos más impor
tantes en el contexto del Movimiento Moderno.

Notas

1.- Manieri Elia, Mario, William Morris y la ideología de la arquitectura contemporánea, trad. del italiano por Juan Diaz de Atauri, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p.7. (Col. Punto y Línea).

* De Fusco, Renato, Historia de la arquitectura contemporánea, trad. del italiano por Fernando González Fernández de Valderrama y Jorge Sainz de Avia, Madrid, Blume, 1981, p. 54.

DISEÑO Y ARQUITECTURA EN EUROPA,
DESDE 1851 HASTA 1939.

(Reseña de la evolución del Movimiento moderno)

Para encontrar una definición de Art Nouveau, uno puede recurrir a un sinnúmero de libros, diccionarios de arte o enciclopedias, que se referirán a este término; primero, señalando sus rasgos formales, y luego, algo de las ideas y artistas que giraron en torno a él.

Pero después de esta consulta y observando el abigarrado mosaico que es el Art Nouveau, en el cual han sido incluidos una gran variedad de modos de expresión ornamental, que en algunos casos son antagónicas, sólo queda hacerse una pregunta: ¿El Art Nouveau puede ser considerado un estilo?

Se puede responder que sí, si entendemos por estilo la actitud asumida por un grupo social, que se refleja en todos los niveles de vida, en otras palabras, lo que comunmente se entiende por "gusto", que al trascender los límites del individuo llega a normar los criterios de todo un conglomerado, que guarda ideas afines sobre lo que es "el buen gusto" o "el mal gusto", y lo llevan a la práctica (adecuándolo a sus hábitos), a través de la creación de un entorno que vaya de acuerdo con ese "gusto", que abarca no sólo el modo de vestir y la pose-

sión de ciertos objetos ornamentales, sino también el modo de pensar.

En este sentido, creo que el Art Nouveau sí llegó a constituir todo un estilo, por lo que sí es importante precisar que las piezas que componen este mosaico tienen como denominador común la caracterología del mismo.

Antes de precisar esta idea, considero necesario aclarar que Art Nouveau es la versión francesa de Modernismo español (1), que como tal recibió un nombre diferente en cada país; por ejemplo, en Alemania se le llamó Jugendstil y en Inglaterra fue conocido como Liberty Style, por mencionar sólo dos, pero no es conveniente detenernos en estos detalles que pueden ser investigados en cualquier libro sobre este tema.

Es importante señalar que el Art Nouveau corresponde exclusivamente al fenómeno del Modernismo porque las corrientes de pensamiento ocupadas conscientemente en el problema de las artes aplicadas lo único que tienen en común con aquel es el haber sido coetáneas.

Para tomar un punto de partida y conocer así las diferencias que se dan entre estas corrientes, comenzaré mencionando las causas que dieron origen a la primera de ellas.

Todos los autores coinciden en señalar al Palacio de Cristal, que Joseph Paxton (1803-1865) levantó en Hyde Park con motivo de la Gran Exposición Universal de Londres de 1851, como "la piedra de toque de mediados del siglo XIX, si se tien

ne en cuenta que pertenece por completo a esa centuria y que, con todo, (apunta) hacia el siglo XX." (2)

Esta obra está revestida de un doble significado, de donde se bifurcan los caminos que toman, por un lado, la problemática que plantea el diseño en función de la producción industrial, y, por el otro, la búsqueda de un estilo propio del siglo XIX, en contraposición al eclecticismo historicista que privaba en la arquitectura de la época.

Por lo que se refiere al diseño, a pesar de que el conflicto existente entre producción industrial y calidad estética venía detectándose ya desde las primeras décadas del siglo XIX (3) , fue William Morris (1834-1896) el primero en preocuparse por el problema de la socialización del arte y el primero, también, en ocuparse de él, así como del problema de la calidad de los productos industrializados.

La personalidad de Morris, como la de muchos artistas contemporáneos suyos, se desarrolló con versatilidad en múltiples actividades; la política fue una de sus pasiones y su activismo como dirigente de la Socialist League (Liga Socialista) le permitió conocer de cerca los horrores del sistema industrial de la Inglaterra decimonónica padecidos por la población obrera de los grandes centros fabriles británicos, como Manchester o Liverpool, pero especialmente Londres.

"Morris vio con claridad que el restablecimiento en el valor

de los objetos de uso cotidiano, tenía que basarse en una conciencia social que preparara la del diseño." (4)

La mayoría de los autores lo tratan como un engeguecido opositor a la producción industrial, que proponía el retorno a los modos de producción artesanal medioevales, para restituir la producción de objetos de uso diario con alta calidad material, al igual que estética.

Según Morris, a diferencia de la alienación que los obreros encontraban en las fábricas, el artesano encontraría en su taller el placer en el trabajo que lo llevaría a producir en cada objeto una obra de arte.

"Arte para todos". Con esta frase William Morris se sitúa de frente contra la concepción de un arte elitista, lo que para él significa prosperidad para todos y, al mismo tiempo, la supresión de los artículos de lujo con los que se rodean los ricos. (5)

La influencia que recibió del pensamiento de John Ruskin (1819-1900), quien a su vez la había recibido de Augustus Pugin (1812-1852), se funda en la revivificación del gótico como una actitud vital, o bien como la única alternativa ante el creciente maquinismo deshumanizador.

A diferencia de sus predecesores, Morris estableció un método de consideración unitaria del arte, orientado especialmente hacia el desarrollo de las artes decorativas y aplicadas, ya

que también se proponía equiparar las artes menores a las artes mayores (pintura, escultura y arquitectura).

Para llevar sus ideas al terreno de la práctica, Morris fundó en 1861 la firma Morris & Co., con la colaboración de sus amigos más íntimos, e influyó en los miembros del Arts & Crafts Movement (Movimiento de Artes y Oficios), entre los que se encontraban algunos de sus seguidores, para fundar la Arts and Crafts Exhibition Society en 1883.

Esta sociedad dirigió su labor hacia la recuperación y exaltación de la severidad de la arquitectura vernácula inglesa y de su mobiliario.

La inspiración medievalista de la producción artesanal, aunada a su romanticismo socialista, expresado en su libro, News from Nowhere, obra, editada en 1890, que le ha valido un importante lugar entre los socialistas utópicos (6), motivó a sus seguidores para la formación de guilds (gremios), como por ejemplo el Century Guild fundado por Arthur MacMurdo (1851-1942) en 1882. MacMurdo arquitecto, amigo y discípulo de Morris fue además la cabeza del Arts & Crafts Movement.

El objetivo más importante que los artistas-diseñadores persiguieron durante el último tercio del siglo XIX, y que no alcanzaron por completo, fue la oposición a imitar los estilos anteriores, o sea el antihistoricismo y, aparejado a éste, estaba el de "la inclusión de todos los campos de la artesanía bajo los principios de la objetividad, la sencillez y la pro-

porción." (7)

Morris no fue el soñador fanático, ni el furibundo detractor del sistema industrial, como lo quieren hacer aparecer muchos autores; después de todo, a través del socialismo comprendió que las máquinas no son en sí mismas las generadoras de los males que aquejan a los obreros, sino que el problema estaba en el mal uso al que eran destinadas por la burguesía, en su afán de lucro y competencia por la conquista de los mercados internacionales. Sobre este punto abundaré más adelante.

La industrialización parece ser el motivador común de todos aquellos que se ocuparon de las artes aplicadas. En el continente europeo, Bélgica fue el primer país donde se manifestaron estas preocupaciones, "Bélgica era de todos los países europeos la más cercana al modelo inglés... Ya en 1900 el número de personas ocupadas en la industria, era el doble del de las ocupadas en la agricultura." (8)

No sólo en eso demostraba Bélgica estar en la avanzada; también culturalmente iba a la delantera de las otras grandes metrópolis, pues ya en las dos últimas décadas del siglo Bruselas exhibía obras de los postimpresionistas y productos de los miembros del Arts & Crafts Movement, y muchos autores señalan propiamente esta ciudad como la cuna de la arquitectura modernista.

El primer indicio lo encontramos en el Hotel Tassel, edificado por el arquitecto Victor Horta (1861-1947) en 1892;

Él utilizó por primera vez los elementos formales típicos de la ornamentación modernista, al grado de que la sinuosa ondulación, leit motiv del Art Nouveau, llegó a ser conocida como "línea belga".

La otra obra que sitúa con más precisión a Horta dentro del Modernismo es la Maison du Peuple, sede del Partido Socialista Belga de Bruselas, construida entre 1896 y 1899.

Este edificio resumió también los caracteres arquitectónicos dados por el uso del hierro y el vidrio, materiales omnipresentes en los edificios modernistas por su gran plasticidad, uso que se remonta al Palacio de Cristal.

El Art Nouveau se difundió por todos los países de Europa, pero aquí nos ocuparemos sólo de los que hicieron aportaciones notables, a saber: Francia, Bélgica y Austria.

En estos países la reacción contra el eclecticismo historicista difiere de la postura inglesa, de franca inspiración neogótica, porque se propusieron evadir por completo todas las formas del pasado, así como la imposición de un orden.

El Art Nouveau "no fue sólo un estilo arquitectónico, sino que impregnó todas las costumbres de la época (más bien debe considerarse) como el final de una larga evolución de problemas culturales y de variaciones de gusto, que durante todo el siglo XIX pretendieron definir ex novo un estilo. (9)

La principal diferencia entre el Art Nouveau y el Movimiento Arts & Crafts es que el primero tiende a la aceptación de

la tecnología industrial, como medio básico de producción de objetos accesibles a amplias capas de la población, dando así los primeros pasos hacia el moderno diseño industrial, pues para la producción de artículos en serie, se requirió de la preparación de diseñadores imbuidos en las ideas del nuevo gusto, de esta manera empezaron a brotar centros de producción que se distinguieron por la alta calidad de sus productos.

Aquí cabe señalar la formación de dos vertientes morfológicas, una derivada de la línea belga, que dió rienda suelta a la ornamentación a base de motivos naturalistas y otra que se conecta con el geometrismo que subyace en las obras de los diseñadores ingleses.

Iniciaré con la primera, ubicándola en los dos centros don de el Art Nouveau floreció en todo su esplendor: París y Nancy.

La aportación de los artistas que se congregaron en estos centros fue casi nula en el plano de las ideas teóricas, pero muy rica en el de las formas y determinante en el gusto del momento; de hecho la modalidad floral encontró en Francia el campo más fértil para su cultivo.

En la producción de objetos de cristal, Nancy demostró su superioridad, tanto en la calidad material, como en el diseño. Ciudad con reconocida tradición en la fabricación de objetos de cristal y vidrio, Nancy contó con la personalidad de Emile Gallé (1846-1904), quien promovió la formación de diseñadores que combinaban su aprendizaje en la École des

Beaux-Arts de Nancy con la práctica en las fábricas de los hermanos Daum.

Por lo que respecta a París, "lo que unía a los artistas parisinos era París mismo, todo él convertido en un extraordinario fenómeno cultural hacia fines del siglo XIX. La variante decorativa del Modernismo a base de motivos vegetales alcanzó en esta ciudad su punto culminante." (10)

Los diseñadores franceses trabajaron sin ningún programa ideológico; lo único que les interesaba era que sus obras fueran bellas; ni siquiera reparaban en su función; supeñitaban ésta al efecto ornamental.

No así en Bélgica, donde el naturalismo tendió hacia la abstracción con base en la estructura de la mencionada línea belga. Su principal exponente, que más tarde se convirtió en una figura clave del diseño, fue Henry van de Velde (1863-1957), quien a diferencia de los modernistas franceses otorgó gran importancia a la funcionalidad y al papel social del diseño. En esto se denota la influencia de Morris, lo que convierte a Van de Velde en el puente de ideas que une a la Isla con el Continente.

Su gran talento creador se desplegó en la arquitectura, el diseño, la teorización, la enseñanza y la difusión del estilo; fue un incansable productor que abordaba con el mismo ahínco cualquiera de los proyectos que lo ocupasen, desde el diseño de una cuchara hasta el de una casa y su decoración completa.

Su inquietud lo llevó a colaborar en los centros integra-

dos en Austria y Alemania, sobre los cuales hablaremos posteriormente.

Transcribiré aquí una de las ideas que Van de Velde expresó en su libro titulado Was Ich will (Lo que quiero), escrito en 1901 y que nos permite captar la esencia de su pensamiento: "... veo como núcleo de todas las tendencias estilísticas de nuestro tiempo, un anhelo de armonía y pureza estética. Por este camino voy, proclamando en las artes industriales el, en mi opinión, único principio válido de la construcción.

Amplíe este concepto de la teoría de la construcción (sic) tanto como es posible: al arte de la construcción lo mismo que a los utensilios de uso cotidiano, al vestir y a la joyería. Me esfuero en desechar del arte de la decoración todo cuanto lo degrada y le hace perder sentido, poniendo en lugar de los viejos elementos simbolistas, a los que ya no concedemos ningún valor, una nueva e imperecedera belleza." (11)

Estas ideas, de claro cariz progresista, conducirán a Van de Velde más tarde, hacia un prefuncionalismo totalmente desprovisto de ornamentos.

La idea de la reforma social es otra constante que puede rastrearse en el pensamiento de casi todos los artistas-diseñadores de esta rama del Modernismo, ligada a las formas geométricas, a la que los historiadores de la arquitectura han dado el nombre de protorracionalismo. (11-A)

El mismo Ven de Velde se sintió comprometido con este papel social que debía desempeñar el artista-diseñador, cuya obra sólo podía ser valorada en la misma proporción en que prestara utilidad a la sociedad,

Para ocuparme de la corriente geometrizante, comenzaré por hablar del arquitecto y diseñador escocés Charles Rennie MacKintosh (1868-1928). Establecido en Glasgow, se asoció con su conuño Herbert MacNair y con las esposas de ambos, las hermanas MacDonald.

MacKintosh se apartó del camino tomado por los ingleses y logró una afortunada síntesis ornamental, compuesta básicamente de líneas rectas, matizadas por sutiles elementos curvilíneos y orgánicos.

En su postulado supeditaba el diseño de las cosas a su función, percibiéndose en ello un funcionalismo incipiente que también prendió en los grupos de Austria, primero, y de Alemania, después.

"Viena fue la primera ciudad del continente que retornó al limitado pathos de la recta, del cuadrado y del rectángulo y ...triunfó preservando la elegancia y el sentido de los materiales nobles del Modernismo." (12)

El Modernismo en Austria estuvo representado por Die Wiener Sezesion (La Secesión Vienesa), movimiento antiacadémista fundado por el arquitecto Otto Wagner (1841-1918) en 1897, quien preconizaba el ideal de la obra de arte total, o sea la inte-

gración de las artes aplicadas a la arquitectura.

Sus seguidores más destacados fueron Josef Hoffmann (1870-1956) y Josef Maria Olbrich (1867-1908). El primero fundó en 1903 Die Wiener Werkstätte (Los Talleres Vieneses) y el segundo, desde 1899 se había trasladado a Darmstadt (Alemania), a petición del Gran Duque Ernst Ludwig von Hesse, para organizar una colonia de jóvenes artistas con el fin de orientar los hacia las nuevas corrientes del diseño, en contraposición con el Jugendstil, versión alemana del Modernismo naturalista.

Por tratarse de un acontecimiento anterior, comenzaré con Josef Maria Olbrich, y aquí se hace necesario mencionar la incidencia del fenómeno industrial, como determinante en el auge de la producción alemana a fines del siglo pasado y principios del actual, así como las circunstancias económicas que lo rodearon, las cuales se entienden como el resultado lógico de la Unificación Alemana, que estimuló el crecimiento de la industria, coincidiendo con un momento coyuntural del desarrollo de la tecnología, más apreciable aquí que en la Inglaterra de los primeros años del siglo XX.

La fase precedente de este fenómeno estuvo caracterizada por la construcción del ferrocarril y por el predominio de la industria textil, como primer paso hacia la mecanización de todos los sectores productivos. Para este segundo momento hacían su aparición tres tipos de industrias nuevas que definieron el espíritu de nuestro siglo y que provocaron cam-

bios tan substanciales como los acontecidos en la primera fase de la Revolución Industrial; estas industrias son la química, la eléctrica y la automotriz.

Alemania había iniciado su participación en el mercado internacional con desventaja ante Inglaterra y Francia; sin embargo, en su deseo por acceder al nuevo imperialismo económico, la burguesía y el estado alemanes fomentaron la formación de artistas-diseñadores, para incluirlos en el proceso productivo, convirtiendo ese país en el foco de irradiación de las nuevas ideas sobre el diseño industrial; el ejemplo más claro de este fenómeno es la colonia organizada por Olbrich.

Renato de Fusco opina que "el Movimiento Moderno en Alemania no fue producto de grandes personalidades artísticas, sino que nació en el ámbito muy definido de un programa de política cultural. El principio seguido en el sector de las artes aplicadas, en el intento de potenciar la naciente producción y de poder competir por los mercados exteriores era lo que se debía instruir y poner al día, tanto a los obreros manufactureros, como al público." (13)

Esta cita evidencia la firme intención de crear una conciencia generalizada de la importancia que tiene la calidad de los artículos fabricados en serie.

Para mí no es del todo exacto decir que el progreso de las artes aplicadas en Alemania se haya debido exclusivamente a un programa de política cultural, pues en este período de la

historia del diseño y de la arquitectura de ese país descollaron eminentes personalidades que sentaron las bases del actual diseño industrial y de la arquitectura de nuestros días, como veremos más adelante.

También hay que tomar en cuenta que el gusto había entrado a una etapa de simplificación de formas; la ornamentación excesiva del Modernismo había cedido su lugar a la sencillez de las superficies planas.

Los estudiosos del Art Nouveau marcan el inicio de su etapa final hacia 1905, año en que la Secesión Vienesa, uno de los últimos bastiones del decorativismo modernista, empezó a decaer en la calidad de sus productos, al responder cada vez más a los intereses y exigencias del comercio.

Por otro lado, los objetos que poseían alta calidad plástica, estaban dirigidos a satisfacer la demanda de una clientela adinerada, lo cual los hacía inaccesibles al gran público, apartándolos del principio del "arte para todos".

Esta idea será retomada por los diseñadores alemanes, unida a la de la estandarización de los productos; pero antes de continuar con el fenómeno alemán, concluiré con la obra de Olbrich y de Hoffmann, sus más directos antecesores.

La colonia de artistas organizada por Olbrich en Darmstadt mantuvo estrechas relaciones con el grupo de Glasgow, con el que intercambió ideas y exposiciones; además, en esta colonia se puede vislumbrar, en forma embrionaria, el tipo de organi-

zación dirigida a la enseñanza, que será después la Bauhaus.

Para albergar a los alumnos de esta colonia, Olbrich proyectó un edificio que contenía los talleres y las habitaciones de los estudiantes, así como la sala de exposición de los productos ahí elaborados.

Por su parte, Hoffmann y Kolo Moser (1868-1918) fundaron los Talleres Vieneses (1903) como alternativa al declive de la Secesión (14). Estos talleres fueron acogidos con beneplácito por la burguesía progresista, que se encontraba a la zaga de la del resto de Europa.

Así como el Palacio de Cristal señaló un cambio en las ideas estéticas decimonónicas, el Palacio Stoclet (1905-1911), mansión de un rico industrial belga cuya construcción fue encomendada a Hoffmann en su totalidad, será el punto de arranque de la estética del siglo XX.

La personalidad de Hoffmann, en esta obra, sigue siendo la de un arquitecto modernista, que "además de los planos del edificio, cuida hasta el último detalle, con el fin de expresar en todos los campos creativos la idea e inspiración del nuevo estilo." (15). Sólo que aquí el nuevo estilo ya no es el naturalismo modernista, sino la simplificación ornamental, casi total, basada en un purismo geométrico, que encuentra su origen en The grammar of ornament (La gramática del ornamento), obra del diseñador inglés del siglo XIX Owen Jones (16), cuya influencia ya venía cultivándose en la obra de MacKintosh.

Con el Palacio Stoclet se dió el paso decisivo para abandonar las formas modernistas de expresión, con rumbo hacia el nuevo horizonte que se abría para el diseño y la arquitectura y que traería consigo la polémica entre la creación individual y la producción estandarizada.

La primera postura sería defendida por Henry van de Velde y la segunda por el alemán Hermann Muthesius (1861-1927), cuyas ideas fueron tomadas en cuenta muy rápidamente por la burguesía industrial alemana.

Muthesius había sido agregado cultural de la Embajada Alemana en Londres desde 1896 hasta 1903, y había seguido con mucho interés las actividades del Movimiento Arts & Crafts.

El espíritu de la máquina será la constante de todos los artistas-diseñadores de estos años, pues consideraban a la máquina como "el espíritu del siglo"; unos a favor, otros en contra, pero lo cierto es que se convirtió en la fuerza motora de las nuevas ideas.

Al mismo tiempo que Hoffmann levantaba el Palacio Stoclet en Bruselas, Richard Riemerschmidt (1868-1957) fundaba en Dresden Die Deutsche Werkstätten (Los Talleres Alemanes), en donde exhibió la primera máquina para la producción de muebles, según dijo él mismo, "de acuerdo con el espíritu de la máquina". (17)

De esta manera Alemania se puso a la cabeza, desplazando a Inglaterra de su liderazgo en el campo del diseño industrial,

lo cual implicó también su desplazamiento en los mercados. Esto fue en gran medida fruto de la labor realizada por Muthesius en pro del mejoramiento, tanto de la calidad material como estética, de los productos alemanes, labor realizada, primero, como Superintendente del Consejo Prusiano de las Escuelas de Artes y Oficios y, luego, como impulsor y orientador de Der Deutscher Werkbund (La Asociación Gremial Alemana) fundada en 1907. Su meta era alcanzar el estilo de "la era de la máquina", basado en la aplicación de los principios del diseño.

Der Deutscher Werkbund representa la convergencia de los intereses de la industria y el diseño y "será Muthesius quien señale las directrices para la búsqueda de una nueva concepción disciplinar (sic), que debería basarse, ya no en la supervivencia misteriosa del producto imperfecto de la mano del artista, sino precisamente en la perfección impersonal del medio mecánico, espejo de una eficiencia productiva histórica y socialmente necesaria." (18)

Como lo mencioné anteriormente, el surgimiento de las industrias química y eléctrica abrió nuevas perspectivas para la producción, y fue precisamente la A.E.G. (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft) una empresa del ramo de la electricidad, la que proporcionó la oportunidad para que el diseño industrial se desplegara por completo al contratar en 1907 a Peter Berhens (1868- 1940), cuya actividad como artista-diseñador

se remonta a 1897, año de la fundación de Die vereinigten Werkstätten in Kunst und Handwerk (Talleres Unidos de Artes y Oficios) en Munich.

Como consultor artístico de esta empresa berlinesa, en sus manos dejaron todo lo que tuviera que ver con el diseño, desde los productos que fabricaban hasta la arquitectura de las fábricas mismas, así como la decoración de éstas y su publicidad gráfica.

Behrens también había participado en la colonia de artistas de Darmstadt y para este momento ya había incursionado en el "estilo cúbico" que se practicaba tanto en Austria como en Alemania, preludiando el funcionalismo de la postguerra.

La fábrica de turbinas de la A.E.G. en Berlín, edificada por Behrens en 1909, es la mejor muestra de su audaz estilo y el modelo seguido por las siguientes generaciones que se caracterizaron por su afán funcionalista.

La Deutsche Werkbund fue el escenario donde se enfrentaron las tendencias individualista y la de estandarización, discusión que llegó a su punto álgido en el Congreso de la Werkbund celebrado en Colonia en 1914.

A pesar del preclaro espíritu progresista de Van de Velde, quien ya desde su etapa modernista no comulgaba con las ideas decorativistas de sus contemporáneos, éste conservaba uno de los rasgos más característicos de su generación, el individualismo.

Los artistas-diseñadores modernistas cifraban por entero su éxito en su capacidad creadora de objetos decorativos (y útiles al mismo tiempo); de aquí su inclinación al preciosismo y la imposibilidad de que se produjeran en serie, dando como resultado piezas únicas.

Van de Velde nunca abandonó su postura; si bien dejó de lado el preciosismo, no accedió a la producción estandarizada, pues su defensa por la obra de arte individual, como paradigma de la más libre manifestación del espíritu artístico, será en sí misma un obstáculo infranqueable en la última batalla presentada por un ideal agonizante.

Muthesius, por su parte, proclamaba la producción de artículos estandarizados como la única opción para un nuevo gusto "verdadero y universal" que se proyectaría en todas las esferas del diseño.

La suerte estaba decidida y la última carta jugada por el Modernismo, personificado en Van de Velde, encontraba su derrota final, pues ésta ya se venía presagiando desde los albores del siglo XX cuyas condiciones económicas y sociales demandaban cambios radicales en los modos de producción.

La irrupción del conflicto bélico entre Alemania y Francia e Inglaterra (1914-1918) impidió, durante ese lapso, la continuidad evolutiva de las ideas de Muthesius, que tuvieron que esperar a que finalizara la Gran Guerra para entrar el terreno de los hechos.

Walter Gropius (1883-1969), colaborador de Behrens desde 1907 hasta 1910, tomará el relevo en el clima de tensión e inestabilidad que se cernía sobre toda la Europa de la post-guerra, pero muy especialmente sobre Alemania, que, vencida, se encontraba sumida en una aguda crisis económica y social. La deuda por reparación de daños de guerra causados a Francia, Inglaterra, Bélgica e Italia, crecía a cada momento, al igual que el desempleo y la inflación; el desquiciamiento de los mercados afectó gravemente su economía de exportación; su economía interna estaba al borde del colapso y su moneda registraba una caída vertiginosa. Situaciones todas éstas que sólo se vieron mitigadas por las medidas adoptadas por los acuerdos de Locarno de 1925. (19)

La primera obra importante de Gropius fue la fábrica "Fagus", realizada con la colaboración de Adolf Meyer en 1910 en Alfeld an der Leine obra que se inscribe claramente en la tipología denominada protorracionalista.

Las ideas estéticas de Gropius ya habían aparecido previamente en los artículos que publicaba a través de la Werkbund y que reunió en los documentos presentados a las autoridades de la naciente República de Weimar en 1916, con el objeto de proponerles la formación de una escuela estatal de arquitectura y diseño, fundamentando su programa en una "estética de la máquina".

Estas ideas se vieron materializadas en 1919 con la fun-

dación de Das Staatliche Bauhaus (Escuela Estatal de Arquitectura), que Gropius formó al unir la Kunstgewerbeschule de Weimar (Escuela de Artesanías), en cuya dirección sucedió a Van de Velde, con la Hochschule für Bildene Kunst (Escuela Superior de Artes Plásticas) de la misma ciudad.

El ambiente artístico que imperaba en Europa influyó en la nueva escuela, así como los acontecimientos políticos y económicos del momento.

Desde mediados de la primera década del siglo XX, Europa experimentaba cambios radicales en su cultura. Durante ese breve período aparecieron aquí y allá, corrientes postimpresionistas de vanguardia con nuevos postulados y nuevas concepciones estéticas, que ejercieron una fuerte influencia en la arquitectura y el diseño de la postguerra; me refiero al Futurismo, al Expresionismo, al Constructivismo y al Cubismo.

Con el Futurismo, Italia irrumpió estrepitosamente con sus ideas revolucionarias que exaltaban, como símbolos de la nueva era, el maquinismo, la velocidad, la violencia y hasta la guerra, según lo declaró F.T. Marinetti en el manifiesto publicado en Le Figaro del 20 de febrero de 1909 -tampoco olvidemos que los otros manifiestos futuristas se publicaron en la víspera de la Gran Guerra: en 1910 y en 1912 aparecieron los dedicados a las artes plásticas y en 1914 el dirigido a la nueva arquitectura-. El movimiento y la velocidad fueron el leit motiv de todos los pintores futuristas. En arquitectura

propusieron una renovación total del ambiente; una arquitectura de masas, dinámica y mecanicista.

La corriente expresionista que sobrevivió a la conflagración de 1914-1918, proyectó sin ambages la agresividad y la angustia que se respiraban en la Alemania de la postguerra y en su faceta arquitectónica cobró visos marcadamente socializantes a favor del trabajo colectivo y de la cooperación interdisciplinaria. La militancia política de los arquitectos y diseñadores seguidores de los grupos expresionistas de la preguerra, los llevó a formar el Novembergrupe (1918-1920), organización de izquierda que contaba con miembros como Gropius y Mies van der Rohe. El programa de este grupo daba suma importancia a la arquitectura, considerándola como un medio destinado a mejorar el nivel social.

El Constructivismo fue la corriente más racionalista de todas las que convergieron en la Bauhaus. Después de la Revolución Rusa los arquitectos soviéticos se dieron a la tarea de elaborar una nueva concepción estética, que encontró sus origenes en las ideas de Naum Gabo y de Antoine Pevsner; su objetivo fue "la creación de construcciones en el espacio". El Constructivismo se puede considerar en la arquitectura, "como el sector más amplio del funcionalismo, el cual da gran importancia a la expresión de la construcción y abandona la ornamentación. El efecto estético depende de la relación entre masa y espacio. Resultado a su vez de la construcción más ade

cuada." (20)

En la producción plástica y en el diseño, los constructivistas emplearon el metal, el vidrio, el plástico y el nylon junto con todos los materiales provenientes de la industria moderna. La solución al problema de la producción en serie había quedado sobreentendida con el carácter mismo de la Revolución.

Por su parte, el Cubismo, surgido en 1907 con la obra de Picasso Las señoritas de Avignon, aportó su peculiar enfoque del espacio, el cual tendrá su mayor influencia en los rasgos decorativos del Art Deco y en menor grado en la arquitectura racionalista.

El triunfo de la Revolución Socialista en Rusia, en 1917, no dejaba de inquietar a los intelectuales de izquierda, quienes percibían en la situación alemana las condiciones para que se realizara un movimiento similar. Esta Revolución desató una ola que reavivó los movimientos socialistas de todos los países europeos y con el quebrantamiento que sufrió la burguesía con las pérdidas ocasionadas por la guerra, con el paro de las industrias, el proletariado aumentó su capacidad de presión y con ello se agudizó la lucha de clases.

"... todos estos fenómenos... hacían indispensable una nueva política de edificación y urbanismo, así como un incremento mayor en los bienes de consumo, porque éstas eran objetivamente las demandas sociales." (21)

Ahora cabe hacerse la pregunta: ¿Qué papel desempeñó la Bauhaus en este momento?

Pues precisamente el de aglutinante de todas estas corrientes de vanguardia bajo la consigna de una nueva arquitectura.

Me parece que el papel de Gropius se puede comparar con el desempeñado por Morris a mediados del siglo XIX, aunque entre sus ideas existan diferencias fundamentales con respecto a la industrialización; baste recordar que William Morris no era partidario de la producción en serie.

Hasta este momento, todos los intentos por alcanzar un diseño de alta calidad plástica, se habían desvanecido conforme desaparecían sus autores o los grupos que las habían generado, y los artistas-diseñadores que por su parte mantenían sus ideales estéticos sólo podían realizarlos mediante la participación directa en el proceso productivo, como fue el caso de Peter Behrens.

De tal suerte, la Bauhaus se propuso reunir en un riguroso método de trabajo a todos los sectores del espíritu creativo, ubicándolos en las correspondientes secciones que conformaban el plan de estudios de la escuela.

"El sentido de esta difícil operación de convocar (a tan diversas) corrientes en una escuela, que parecía en rigor una contradictio in terminis, radica en el hecho de que Gropius satisfacía así un doble objetivo. Por un lado ofrecía a la

producción industrial un enorme potencial creativo y un gran patrimonio de ideas y, por otro lado, establecía para la vanguardia (artística) un anclaje en la realidad productiva, ya que la mayor parte de las tendencias trataban de salir de la pintura y de la escultura, para configurar objetos de diseño y en definitiva para integrarse a la arquitectura." (22)

De esta manera, Gropius invirtió la tendencia separatista de las "artes mayores" que éstas venían adoptando, con más notoriedad en el siglo XIX.

Su integración a los fines pragmáticos de las artes aplicadas y del diseño industrial dió como resultado una visión positiva de las posiciones críticas inherentes a estas corrientes de vanguardia. Por tal motivo, Gropius incluyó en el cuerpo docente de la escuela a pintores como Paul Klee y como Vasilii Kandinsky, quien, junto con Franz Marc, fundó en 1911 el grupo expresionista llamado Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), al que también perteneció Klee, aunque con cierta indecisión.

El enfoque que Gropius dió a la enseñanza del diseño industrial y de la arquitectura, está basado en el conocimiento práctico de los materiales a usar y en el análisis funcional, tanto de los objetos como de los espacios.

La forma queda así determinada por las necesidades y la finalidad a que se destinaba a cada objeto; por cierto esta idea ya se perfilaba en el pensamiento de Van de Velde dos décadas atrás.

El retorno a la artesanía fue otro de los factores que Gropius consideró determinante en la formación de los jóvenes diseñadores y arquitectos, y en esto está en deuda con el Movimiento Arts & Crafts, pero especialmente con Morris.

Este regreso a la artesanía, así como el conocimiento de la teoría de las formas con base en la práctica y el análisis, sólo eran afluentes que desembocaban en la idea fundamental de la Bauhaus: la del trabajo cooperativo.

"...coordinar todos los esfuerzos creativos, para alcanzar en una nueva arquitectura la unificación de todo entrenamiento en el arte y el diseño, la última meta de la Bauhaus es la obra de arte colectiva -el edificio- en el que no existen barreras entre lo estructural y las artes decorativas." (23)

Quiero deterneme un poco en esta cita, compuesta con palabras del propio Gropius.

Este párrafo contiene la esencia de la Bauhaus, pues lo que aquí se denomina el edificio -building, en el original consultado- se refiere llanamente a la entidad de la construcción, al concepto básico con el que en la arquitectura se refiere a cada obra, a cada edificación.

Así las cosas, un edificio puede ser desde una casa hasta un rascacielos. Todo como un conglomerado de elementos ideados con el fin de integrarse, con su función particular, al edificio. La unidad y sus partes.

De esta manera enlaza Gropius los dos campos cultivados

por la Bauhaus: el del diseño y el de la arquitectura.

Tomando en cuenta lo anterior, deducimos que a nueva arquitectura corresponde un nuevo diseño.

A este respecto, la Bauhaus desarrolló algunas de las ideas ya expresadas por la Deutscher Werkbund, bajo el criterio de la estandarización mecanizada y un riguroso método de configuración formal.

En sus ideas sobre el diseño, Gropius insistía en que éste debe revelar el compromiso social del diseñador de productos que se fabrican en serie, lo cual deja entrever sus inclinaciones ideológicas socializantes.

En diseño "la finalidad de la Bauhaus fue la de producir prototipos para la producción masiva de objetos de uso cotidiano." (24)

La homogeneidad de los diseños y productos salidos de la Bauhaus permiten clasificarlos como una creación tipificada con una morfología propia, a la que el mismo Gropius denominaba "unidad metodológica".

Y aquí esta la clave; desde Morris hasta Van de Velde la pugna entre la producción artesanal y la industrial había estado determinada por el espíritu creativo, ligado todavía en cierta forma a la idea romántica de la inspiración, como revelación espontánea que muestra al artista las formas que ha de manejar; pero en todo este tiempo nadie se había preocupado por el método. Les preocupó la calidad, la función, la forma,

su importancia social, pero nadie había reparado en el cómo hacerlo. La Bauhaus, es decir Gropius, con su mentalidad abierta y su gran disposición para escuchar opiniones, encontró la solución al problema, reconociendo a la labor de proyección su carácter de originalidad y de acto de genio, como única justificación a la producción masiva.

Esto se comprende con más amplitud al observar la opinión que Gropius tenía de las máquinas; para él eran "el instrumento que descarga al hombre del trabajo corporal más duro y que debe servir a la potenciación de su mano para plasmar los propios impulsos creadores." (25)

Con la desaparición de la República de Weimar (1924), la Bauhaus se vio obligada a cambiar de sede, pasando a establecerse en Dessau, donde ocupó un edificio proyectado por Gropius en su totalidad y construido entre 1925 y 1926; Gropius renunció a la dirección de la escuela el año de 1928, quedando en su lugar el arquitecto Hannes Meyer, quien era maestro en la misma; éste, a su vez, abandonó la dirección de la escuela en 1930, volviendo a ocuparla Gropius para ser sucedido, ahora, por Mies van der Rohe en ese mismo año. En 1932 la sede pasó a Berlín, ya sin el apoyo oficial, y en 1933 cerró definitivamente sus puertas, al igual que en Dessau, bajo la presión de los nacional-socialistas, que la consideraban un "peligro" para la integridad de la nación alemana.

En los años subsiguientes, el equipo de maestros de la

Bauhaus se dispersó, pero de ellos, los que emigraron a Estados Unidos continuaron practicando sus ideas, como Josef Albers, Marcel Breuer y el propio Gropius, quienes se incorporaron a la Universidad de Harvard, o como Ludwig Hilbergseimer y Mies van der Rohe que se establecieron en Chicago para dar clases en el Illinois Institut of Technology. En dicha ciudad, Laszlo Moholy-Nagy fundó en 1937 The New Bauhaus, que en 1939 tomaría el nombre de Institut of Design.

De paso mencionaré que Hannes Meyer trabajó en México de 1938 a 1949 en el entonces recién fundado Instituto de Urbanismo y en la planificación del Instituto Politécnico Nacional

De esta manera los principios de la Bauhaus se preservaron de la condena que sobre ellos había dictado el totalitarismo nazi.

El mismo año que la Bauhaus se trasladaba a Dessau, en París se efectuaba la tan esperada Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, la cual se había venido posponiendo desde 1915 a causa de la Gran Guerra; finalmente fue inaugurada en abril de 1925.

Así como el consenso general señala la Gran Exposición Universal de Londres (1851) como la piedra de toque en los orígenes del diseño moderno, asimismo todos los autores señalan esta exposición como el momento de plena madurez de las artes decorativas.

"Las autoridades organizadoras decidieron que la exposición

cubriría un amplio campo del diseño industrial y decorativo contemporáneo, siendo las condiciones limitantes, que las reproducciones y las copias estaban excluidas y que todas las manifestaciones debían mostrar auténtica originalidad, cubrir una necesidad práctica y expresar una inspiración moderna."(26)

En realidad la exposición estuvo orientada a la exaltación de la industria y el comercio francés, representados por los pabellones de los almacenes y de las tradicionales fábricas de finos objetos decorativos como Baccarat, Daum, Sevres, Lalique, Gobelins y las galerías Laffayette, Bon Marché, etc.

En esos pabellones se exhibieron objetos y muebles diseñados por afamados decoradores; en ellos mostraban gran riqueza en los materiales empleados y en los acabados. Todas eran piezas únicas con autoría reconocida, pues se debían a gente como Paul Rulmann, Sonia Delaunay, Paul Follot, Raoul Dufy, Paul Poiret, etc.

El suceso fue todo un alarde de lujo y ostentación; de hecho hubo dos pabellones que asumieron este papel: Le Pavillon d'un Riche Collectionneur y Le Pavillon de l'Éléance.

Por su parte, cada país invitado contribuyó con magníficos pabellones que albergaban los productos nacionales; en la Sección Extranjera se encontraban entre los más destacados: Bélgica, Dinamarca, Checoslovaquia, Suecia, Polonia, Austria, Holanda y la U.R.S.S.; Alemania no estuvo presente porque positivamente el gobierno francés hizo llegar con retraso la

invitación, pues sus relaciones se encontraban muy deterioradas.

Dentro del contexto de las artes decorativas no cabe duda de que todo lo exhibido cumplía con las condiciones para participar, pues de una u otra forma los objetos eran originales, prácticos y modernos; sólo que dichas condiciones eran tan subjetivas, que las diferentes interpretaciones no se hicieron esperar.

Con una concepción muy distinta, casi opuesta, Le Corbusier (Charles Eduard Janneret, 1867-1965) hizo patente su inconformidad. Su pabellón, L'Esprit Nouveau, es casi tan desconcertante como el montado por Konstantin Melnikov para la U.R.S.S. y en ambos casos los objetos de lujo brillan por su ausencia. (27)

Para la actitud soviética huelga una explicación, pues anteriormente ya habíamos hablado de la importancia de la corriente constructivista; pero el caso de Le Corbusier se puede considerar heroico, pues salvó todos los obstáculos que le impusieron los organizadores y, hasta el último momento, gracias a la intervención de un ministro del gabinete francés, fue derribada la barda que ocultaba el pabellón a los visitantes de la exposición.

Le Corbusier había dado a conocer ya sus ideas en 1919 en su libro Vers une Architecture (Hacia una Arquitectura), donde se declaraba decididamente no sólo por la estandarización de los objetos, sino también de la arquitectura; él fue el prime

ro en romper definitivamente con el problema de la 'obra única', pues decía que la industrialización es un hecho real independiente de toda consideración estética; el objeto estándar debe responder a la eficacia, al orden de precisión y por lo tanto a la belleza.

Por otra parte, su idea de la vivienda mínima fue concebida como la unidad arquitectónica que satisface todas las necesidades esenciales en un espacio reducido, apuntando así "hacia la realidad industrial surgiendo en perfecta sincronía con ella y constituyendo precisamente su mimesis conceptual y formal."

(28)

Para Le Corbusier la casa debe ser "una máquina para habitar", es decir, una arquitectura donde los espacios funcionen con la precisión de una máquina, ofreciendo así todas las ventajas de la vivienda moderna, con lo cual se colocó a la cabeza del Movimiento Moderno.

Regresando a la exposición, si reflexionamos sobre el título de la misma, inmediatamente nos preguntamos qué hace en él el término de Industriales, pues hasta donde hemos visto éste está ligado a la producción en serie o sea a la reproducción de un objeto merced a los sistemas mecanizados de fabricación.

La única interpretación que cabe entonces, es la de que los organizadores se referían precisamente a las fábricas antes mencionadas, que utilizaban maquinaria moderna para la elaboración.

ción de sus artículos, en la medida que permiten conservar la huella del autor. El cristal, la porcelana, los tapices, los muebles, etc., necesitan de medios y de herramientas mecánicas para su producción, lo cual no implica que tengan que ser reproducidos masivamente.

A fin de cuentas, se trató de un intento más, por parte del gobierno francés, de demostrar su capacidad productiva que superaba en gusto, finura y originalidad a la competencia extranjera en ese terreno, pero que, desgraciadamente, se hallaba totalmente alejado de los imperativos sociales y económicos del momento, que encontraban su satisfacción en la producción industrial de artículos al alcance de la mayoría.

Ninguno de los países europeos afectados por la Primera Guerra Mundial, a excepción de Inglaterra, podía darse ese lujo; los cambios que ésta trajo consigo demandaban otras soluciones a los problemas económicos que enfrentaban. Por ello, hay quienes ven en el Art Deco una reacción evasiva a los onerosos problemas de la postguerra, actitud abúlica que repercutió con gran fuerza en la Europa de los años veinte.

Ahora, ¿Cómo podríamos definir el Art Deco?

Al igual que el Art Nouveau, se trata de un fenómeno netamente francés; el nombre acuñado en 1966 es el apócope del título de la exposición de 1925, y hace alusión inmediata a su carácter decorativo.

Su interés radica en el concepto de decoración que los

diseñadores franceses de ese tiempo manejaron, y en esto también guarda mucha similitud con el Art Nouveau. Los decoradores no descuidaban un solo detalle por mínimo que fuera.

Las influencias iniciales en la morfología del Art Deco provienen en parte de los exóticos vestuarios y escenografías de Leon Baskt presentados durante el mes de mayo de 1909 por la Compañía de Ballet Ruso de Sergei Diaghilev en París; del cubismo analítico y sintético; del arte negro africano que había sido revelado a los ojos de Europa por los mismos pintores cubistas; del futurismo, que propiciaba esa especie de culto a la velocidad representada por el automóvil y por el avión. Todo esto y el escapismo ante los problemas de la -- postguerra fue lo que hizo dar un giro de 180 grados a la mentalidad de la gente.

"...los años veinte son conocidos como "Les années folles (los años locos) - la gente clamaba por el derecho a vivir como quisiera, a descartar los viejos convencionalismos sociales y morales." (29)

Hubo un cambio radical en el gusto y en el modo de vida; la mujer cobró una inusitada importancia, no sólo porque ocupaba y desempeñaba trabajos que tradicionalmente estaban destinados a los hombres, sino porque se convirtió en el principal objeto del mercado de consumo más joven, el de la moda.

París fue el centro de la moda y Paul Poiret su dictador; un nuevo tipo de mujer emergió con un nuevo aspecto, con una

nueva imagen. La "garçonne" se convirtió en el arquetipo femenino.

En otro orden de cosas, la explosión demográfica experimentada por los grandes centros industriales requería de una readecuación de la vivienda, la cual devino departamentos pequeños, en los que hasta el más mínimo rincón era útil, por lo que los decoradores modificaron por completo su concepto de la comodidad.

También las fábricas vieron cambiar sus fachadas; los medios de transporte cobraron celeridad y las distancias se acortaron; las comunicaciones experimentaron una verdadera revolución con la aparición de la radiodifusión, pero, sobre todo, con la aparición del séptimo arte: la cinematografía, que recoge y proyecta las aspiraciones y los sueños de la gente común dejando una profunda huella en sus ideales estéticos y en sus valores morales.

"Son los años en los que los sistemas capitalistas intentarán paliar de forma duradera la crisis, realizando un cambio fundamental en la producción, desde la reforma en su base técnica, hasta la elección de un nuevo objetivo en su campo de acción, así veremos implantar y ampliar el mercado, basándose sobre todo en la producción industrial de bienes de consumo. (La) producción industrial y artística intentará difundir a través de los cánones de la elegancia y el buen gusto la apatencia hacia nuevos objetos de consumo..." (30)

Por su parte, Estados Unidos pretendía dar a través del ci ne una imagen dorada de bonanza y bienestar. El rascacielos representó el ímpetu norteamericano. Se les vió levantarse en Nueva York, Chicago, San Francisco, etc.; fue la aportación de ese país al Art Deco y el máximo exponente de este nuevo concepto de la edificación fue el Radio City Music Hall del Rockefeller Center, en Manhattan, obra debida en su totalidad al arquitecto y diseñador Donald Diskey.

Las primeras manifestaciones del Art Deco cobraron un gran impulso en el año de 1922 con el descubrimiento de la tumba de Tutanjamen, realizado por Howard Carter, pues irrumpió en todo con sus motivos y colores y esto mismo despertó el interés por las desaparecidas culturas de la América Prehispanica. La influencia formal ejercida por la "pirámide azteca" se difundió en todas direcciones y hasta el más insignificante objeto adoptó su forma escalonada. Junto a esto, las cactáceas fueron recibidas en los salones lujosos como plantas exóticas.

La crisis de 1929 puso fin a esta forma de vida derrochadora y agitada. Independientemente de que dejó resquebrajada la estructura del mundo capitalista, también provocó un cambio en el gusto de las gentes.

A partir de este acontecimiento, "lógica y sentido común, sobriedad de formas y elegancia de materiales son los atribu tos de los años treinta." (31)

Sin embargo, este cambio no se dió de manera espontánea. Ya desde 1928, con la fundación de la Union des Artistes Modernes, realizada por René Herbst, se puso fin al decorativismo ampuloso del "estilo 1925" y del "bon goût" francés.

De esta manera se dió paso al "estilo jazz" y a la "línea aerodinámica" con la que los diseñadores norteamericanos identificaron sus sentimientos nacionalistas de grandeza y el poderío de su país.

Pero no fueron los únicos que se sirvieron de esta modalidad ornamental para fines de propaganda política; el fascismo italiano y el nacional-socialismo alemán lo utilizaron también para anteponer esta sobriedad al despilfarro que representó el Art Deco en su primera etapa.

Apoiados en un clasicismo demagógico, los estados totalitarios proyectaron sus aspiraciones a una "armonía clásica" e impusieron "... su estética en todas las facetas de su existencia, abarcando desde el emblema del partido, pasando por la escenografía de masas, hasta llegar a la alienación racial." (32)

La popularización de los objetos Art Deco desencadenó una producción masiva sin precedentes; si a esto se añade el barato de los materiales que se utilizaban para su fabricación, como la baquelita y el plástico, se tiene como resultado un decaimiento notorio, no por la simpleza de los materiales, que también fueron utilizados por afamados diseñadores con re

sultados excelentes, sino por la mediocridad de los diseños reproducidos, con el único fin de satisfacer una demanda numerosa.

Por este motivo se ha ligado con frecuencia al Art Deco con lo "kitsch" o "de mal gusto".

Con la intención de despojar al Art Deco de su sentido elitista, y a raíz de la crisis de 1929, todo se encaminó a la consecución de un estilo que fuera "un lujo al alcance de todos", aparentemente.

De aquí que las salas de diversión, cines y teatros, renovaran su apariencia o levantaran nuevos edificios ornamentados con la elegancia de los perfiles cromados que enmarcaban planchas de mármol u otro material fino que luciera por su propia naturaleza; todo ello acentuado por formas cilíndricas o cuadradas utilizadas con mucho énfasis en esa arquitectura.

Esta posición se vió reforzada en empresas en las que se comprometía "el prestigio nacional", como en el caso del transatlántico "Normandie", botado en 1935 y que llegó a ser orgullo de los franceses por sus lujosos acabados y su suntuosa decoración, en la que intervinieron diseñadores, decoradores y artesanos franceses de primera categoría.

Junto a todo esto, una joven potencia se autonabraba depositaria y defensora de los valores universales; Estados Unidos, que ya había hecho su aparición en el escenario del mercado internacional durante la década de 1910.

Europa dejaba de ser el centro de la cultura occidental, la cual se transfería al lado oeste del Atlántico, en donde aguardaba un "futuro promisorio" para el arte y la ciencia.

Testimonio de ello fue la Feria Mundial de Nueva York de 1939, a través de cuyo lema se transluce su carácter, "El Mundo del Mañana". Su objetivo: consagrar la democracia y las maravillas por ella logradas. Maravillas entre las que se incluyen lujos como la televisión y las medias de nylon.(33)

Con la Segunda Guerra Mundial no sólo cambió la faz del Viejo Mundo sino también los conceptos de comodidad y buen gusto, que a partir de ese momento serán manejados por los intereses de Estados Unidos, iniciándose con ello una nueva etapa del imperialismo económico.

NOTAS.-

- 1.- Pevsner, Nicolaus. Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño. Trad. del inglés por Juan Eduardo Cirlot, pról. de Arnau Puig, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 45.
- 2.- Ibidem, p. 11.
- 3.- Manieri Elia, Mario. William Morris y la ideología de la arquitectura moderna. Trad. del italiano por Juan Díaz de Atauri, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, en la página 82 se lee lo siguiente:
"... Robert Peel supone ya en 1832, la posibilidad de una conciliación entre industria y calidad. En su famoso discurso de la National Gallery, afirma, anticipándose en ochenta años a Muthesius: ... de todos es sabido que nuestros productos manufacturados, merced a los procesos de mecanización, son superiores a cualquier competencia extranjera; pero en diseño ornamental que es de capital importancia para la aceptabilidad del producto por parte del consumidor, no son, desgraciadamente, tan afortunados."
- 4.- Pevsner, Nicolaus, op. cit. En el prólogo de Arnau Puig, p. (VI).
- 5.- Sterner, Gabriele. Modernismos. Trad. del alemán por Ramón Baiges Miró, Barcelona, Labor, 1977, p. 23.
- 6.- Mommsen, Wolfgang. La época del Imperialismo. Trad. del alemán por Genoveva y Anton Dietrich, 3a. ed., Madrid, Siglo XXI, 1975, p. 23.
- 7.- Sterner, Gabriele, op. cit., p. 68
- 8.- Mommsen, Wolfgang. op. cit., p. 52
- 9.- De Fusco, Renato. Historia de la arquitectura contemporánea. Trad. del italiano por Fernando González Fernández de Valderrama y Jorge Sainz Avia, Madrid, Blume, 1981, (Biblioteca Básica de Arquitectura), p. 100.
- 10.- Sterner, Gabriele. op. cit., p. 41
- 11.- Ibidem, p. 26
- 11-A.- De Fusco, Renato. op. cit., p. 159
- 12.- Pevsner, Nicolaus. op. cit., p. 149
- 13.- De Fusco, Renato. op. cit., p. 128
- 14.- Ibidem, p. 170

- 15.- Sterner, Gabriele. op. cit., p. 21
- 16.- Apud, Manieri Elia, Mario. op. cit., p. 86
- 17.- Pevsner, Nicolaus. op. cit., p. 149
- 18.- Manieri Elia, Mario. op. cit., p. 99
- 19.- Parker, R.A.C. El siglo XX. Europa 1919-1945. Trad. del alemán por Joaquín Maestre, 5a. ed., Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 85
- 20.- Hatje, Gerd., et al.. Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea. Trad. del inglés por José María Montero, et al., Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 81
- 21.- De Fusco, Renato. op. cit., p. 264
- 22.- Ibidem, p. 269
- 23.- Fleming, John y Hugh Honour. The penguin dictionary of decorative arts, Hardmondsworth, Penguin, 1979, p. 63
- 24.- Ibidem .
- 25.- Gropius, Walter. "Architektur". Frankfurt-Hamburg, Fischer Bücherei, 1956, pp. 15-25, Apud, (Herzogenrath, Wulf.) Bauhaus. Trad. del alemán por Antonio Zubiarre, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1976, p. 15
- 26.- Scarlet, Frank y Marjorie Townley. Arts décoratifs 1925. A personal recollection of the Paris Exhibition. London, Academy Editions, 1976, p. 9
- 27.- Maenz, Paul. Art Déco 1920-1940. Formas entre dos guerras. Trad. del alemán por Pere Ancochea Millet, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 140
- 28.- De Fusco, Renato. op. cit., p. 298
- 29.- Lesieutre, Alain. The spirit and splendour of Art Déco. New Jersey, Castle Books, 1978, p. 19
- 30.- Maenz, Paul. op. cit., p. (III)
- 31.- Ibidem, p. 197
- 32.- Ibidem, p. 203
- 33.- Ibidem, p. 205

CONCLUSION

Moderno, modernismo, modernista, son palabras y conceptos que se encuentran presentes en el pensamiento y en el espíritu creativo de todos aquellos artistas-diseñadores que desde mediados del siglo pasado se dieron a la tarea de conjugar estética y utilidad en sus obras.

La clave de todo este período es el funcionalismo cuyo origen se encuentra en las propuestas de William Morris y que "no pasó a ser principio de la configuración hasta que la Bauhaus se ligó al constructivismo" (1); ésta, junto con el resto de las vanguardias artísticas ejerció la influencia que llevó al diseño y a la arquitectura a alejarse de la naturaleza "de la misma forma, casi por evolución, que se pasa del impresionismo a la pintura abstracta, de las composiciones cerradas y de la simetría se llega a una configuración sin adornos, desnuda, artificial, asimétrica, etc." (2)

Aspectos antagónicos se enfrentan a lo largo de este tiempo: producción artesanal en contraposición a la producción industrial; la creación individual en oposición a la creación colectiva, un arte exclusivista o un arte para todos. Cada una de estas posturas fue defendida, no sin razón, por un Van de Velde, un William Morris, un Herman Muthesius, etc., personalidades combativas que llevaron sus ideas al terreno de los hechos, donde emergieron propuestas nuevas que recogían las experiencias precedentes.

Hablar de Movimiento Moderno es referirse no sólo al curso que siguieron las ideas ligadas al funcionalismo, sino también a aquéllas que centraron su atención en lo decorativo, en el esteticismo per se.

No es posible considerar al Art Nouveau y al Art Deco como manifestaciones meramente frívolas, cuando, en sus respectivos momentos, cada uno de estos estilos llegó a convertirse en un modo de vida. Si bien es cierto que carecieron de un fundamento ideológico comprometido con las necesidades de la mayoría, no se puede negar que también "materializaron" las aspiraciones de ésta misma al popularizarse, aunque ello fuera el preámbulo de su ocaso.

A partir de que Morris inició su cruzada contra la enajenación que provoca el industrialismo, la máquina se convirtió en el mito objeto de las más radicales proposiciones referentes al diseño y a la producción de objetos de uso cotidiano con valor artístico.

Así vemos cómo los artistas-diseñadores se pronunciaban, ya fuera por la producción artesanal, con el individualismo que ésta conlleva, o por la producción en serie, aunada al trabajo creativo colectivo.

Ambas posturas representan, asimismo, los extremos de este período, cronológicamente hablando, pues por un lado la primera posición fue la adoptada por Morris y, por el otro, Le Corbusier ocupa la postura opuesta al publicar en su libro

El arte decorativo de hoy: "el arte decorativo es equipamiento, bello equipamiento... estandarizar e industrializar el -- equipo es hacerlo accesible al público en general." (3)

Sin embargo, pese a este antagonismo en el terreno de los procedimientos productivos, hay un denominador común a todos los artistas-diseñadores ocupados en la creación de objetos útiles, y éste quedó constituido por el compromiso que ellos asumieron: la función social del arte. Se puede decir que este objetivo es el parteaguas que divide a la postura decorativista de la funcionalista. A la primera corresponden el -- Art Nouveau y el Art Deco, en sus respectivas épocas; a la - segunda, los grupos y escuelas involucrados en los procesos socioeconómicos de su tiempo, todos orientados hacia un mismo fin: la producción de objetos que al mismo tiempo sean útiles y bellos.

NOTAS.-

- 1.- De Fusco, Renato, op. cit., p. 265
- 2.- (Herzogenrath, Wulf,) op. cit., p. 20
- 3.- Apud, Fleming, John y Hugh Honour, op. cit., p. 457

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Arwas, Victor.
Art Deco, London, Academy Editions-Saint Martin's Press, 1976, 88 pags., ils..
- 2.- De Fusco, Renato.
Historia de la arquitectura contemporánea. Trad. del italiano por Fernando González Fernández de Valderrama y Jorge Sainz de Avia, Madrid, Blume, 1981, 567 pags., ils..
(Biblioteca Básica de Arquitectura).
- 3.- (Herzogenrath, Wulf).
Bauhaus. Trad. del alemán por Antonio Zubiarre, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1976, 251 pags., ils., planos y cuadros.
Edición abreviada del catálogo de la exposición 50 años de la Bauhaus.
- 4.- Klein, Dan.
All colour book of Art Deco, London, Octopus Books, 1974, 72 pags., ils..
- 5.- Lesieutre, Alain.
The spirit and splendour of Art Deco, New Jersey, Castle Books, 1978, 304 pags., ils..
- 6.- Maenz, Paul.
Art Deco 1920-1940. Formas entre dos guerras. Trad. del alemán por Pere Ancochea Millet, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, 266 pags., ils..
(Colección: Comunicación Visual).
- 7.- Manieri Elia, Mario.
William Morris y la ideología de la arquitectura moderna. Trad. del italiano por Juan Diaz de Atauri, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 197 pags., ils..
(Colección: Punto y Línea).
- 8.- Mommsen, Wolfgang.
La época del Imperialismo. Trad. del alemán por Genoveva y Anton Dietrich, 3a. ed., Madrid, Siglo XXI, 1975, (VII) 360 pags., mapas, cuadros y gráficas.*
- 9.- Parker, R.A.C.
El siglo XX. Europa 1918-1945. Trad. del alemán por Joaquín Maestre, 5a. ed., Madrid, Siglo XXI, 1982, (VIII) 440 pags., mapas y cuadros. **

Los dos últimos libros (* **) son de la colección:
Historia Universal Siglo XXI, núms. 28 y 34 respectivamente.

- 10.- Pevsner, Nicolaus.
Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño.
Trad. del inglés por Juan-Eduardo Cirlot, Pról. de
Arnau Puig, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, (XI) 226 pags.,
ils..
(Colección: Comunicación Visual)
- 11.- Scarlet, Frank y Marjorie Townley.
Arts Décoratifs 1925. A personal recollection of the
Paris Exhibition. London, Academy Editions, 1976,
104 pags., ils..
- 12.- Schmutzler, Robert.
El Modernismo. Trad. del alemán por Felipe Ramírez Carro,
Madrid, Alianza Editorial, 1980, 209 pags., ils..
(Alianza Forma 12)
- 13.- Sterner, Gabriele.
Modernismos. Trad. del alemán por Ramón Baiges Miró,
Barcelona, Labor, 1977, 149 pags., ils..
(Bolsillo de Arte Labor).
- 14.- Fleming, John y Hugh Honour.
The penguin dictionary of decorative arts. Hardmondsworth,
Penguin, 1979, 896 pags., ils..
- 15.- Hatje, Gerd et al.
Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea.
3a. ed., trad. de José María Montero et al., Barcelona,
Gustavo Gili, 1979, 359 pags., ils..
(Estudio/Paperback).