



Una aproximación al
Art Nouveau

Trabajo realizado por: Elena Pallés Pombar
Trabajo dirigido por: Enrique Ramírez Guedes

Universidad de La Laguna
Grado en Historia del Arte
2016 - 2017

Una aproximación al Art Nouveau

Índice:

| | |
|--|-----------|
| A. Introducción. (3-6) | |
| 1. Elección del tema | 3 |
| 2. Objetivos | 4 |
| 3. Procedimiento de trabajo | 5 |
| B. Presentación del tema. (6-56) | |
| 1. Contexto histórico, influencias | 6 |
| 2. Las novedades artísticas | 10 |
| I. Una aproximación al Art Nouveau. | |
| 1. Arquitectura y división por escuelas | |
| a. Lo cóncavo-convexo: Bélgica y Francia | 14 |
| b. Lo Geométrico: Escocia | 19 |
| c. El Bricolage: España | 21 |
| d. La Secesión: Austria | 24 |
| e. Movimiento político comercial: Alemania | 26 |
| f. Otros ejemplos internacionales | 28 |
| 2. Las artes aplicadas | |
| a. Decoración y mobiliario | 30 |
| b. Las artes gráficas y diseño | 38 |
| c. Las artes gráficas y la joyería | 43 |
| II. La caída del Art Nouveau | 45 |
| III. Conclusión | 47 |
| IV. Anexo de imágenes | 49 |
| C. Bibliografía (57) | 57 |

A. Introducción

1. Elección del tema

El porqué de la elección de este tema para la realización del Trabajo de Fin de Grado no viene únicamente por una razón meramente estética o de gusto personal, sino por la importancia que supuso en su momento este movimiento, el comienzo de la modernidad y de la democratización paulatina del arte a todas las capas sociales a finales del siglo XIX y principios del XX.

En mi opinión, el Art Nouveau es el exquisito ejemplo de la mezcla entre lo industrial, lo social y lo estético. Un movimiento en el que todas las artes adquirieron una intensidad tal que llegaron a abarcar incluso los aspectos de la vida cotidiana de la época, desde la arquitectura propiamente dicha, tanto particular como pública, el mobiliario, carteles publicitarios, revistas, joyería o la indumentaria propuesta por artistas como Van de Velde.

Se trata de un movimiento estéticamente impecable en el que destaca la importancia de la alternancia entre la línea recta y la curva, con ondulaciones libres y orgánicas, nunca antes percibidas de esta forma en la arquitectura, que dotaron a las estructuras una sensación de ligereza y dinamismo aproximándolas a la imagen de un organismo vivo, un ser vivo que crece desde el suelo como la vegetación.

Abandonado e incluso destruido durante los años posteriores a su caída, parece que actualmente, el Art Nouveau recupera su esplendor gracias al espacio museístico y a su inclusión en el patrimonio arquitectónico europeo, además de generar cierta admiración en el público por formar parte de lo cotidiano de la vida (como podemos observar con las estaciones de metro de París de Hector Guimard).

Uno de los principales problemas a la hora de realizar este trabajo, pese al gran fondo en la materia de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, es quizás la falta de libros especializados en los arquitectos modernistas menos conocidos, a excepción de algunos como Gaudí, debido a la cercanía de su obra a la historia contemporánea, así como el poco tiempo dedicado en el aula. Creo que hubiese sido interesante tratar el modernismo y las artes aplicadas de una manera más extensa, pese a las barreras temporales impuestas por la organización del Grado, por ello, considero conveniente la aplicación de una asignatura de libre elección que verse sobre ello, y se refuerce la

idea del arte como obra total, ya que en determinados contextos la decoración o la aplicación de las artes a la vida cotidiana adquieren una importancia en la sociedad a la par que otras artes más reconocidas públicamente como la pintura o la arquitectura.

El Art Nouveau, ha estado siempre vinculado de una manera extraordinaria a la población formando parte de su día a día, de su cultura visual, tanto en las paredes de las residencias, los muebles, la vestimenta o los adornos personales, por ello, creo que sería interesante para nuestra formación académica la inclusión de una asignatura optativa o seminario específico a cerca del movimiento modernista y su importancia actual.

2. Objetivos

Este trabajo hará un recorrido a través del movimiento artístico del Art Nouveau, prestando especial atención a la arquitectura y a las artes aplicadas llevadas a cabo desde finales del siglo XIX hasta principios del XX.

Con ello no me baso en una mera descripción de los elementos arquitectónicos introducidos por el modernismo, fácilmente visibles por el espectador, sino que busco presentar el cambio de pensamiento de finales de siglo en Europa occidental y la llegada de la modernización de las ciudades y su población, que propulsaron este movimiento de manera excepcional, llevándose a cabo una gran cantidad de obras en un periodo de tiempo muy reducido, de apenas una década, que aceptó este movimiento en todos los estamentos sociales

Se trata de una búsqueda de elementos comunes y de divergencias entre los núcleos europeos más destacados: Francia, Bélgica, España, Alemania, Austria y Escocia, que pese a tener todos un mismo objetivo, la inclusión de la modernidad en simbiosis con el arte, buscaron formas de diferenciarse.

Además, de este arte se destaca el haber retomado el concepto de obra de arte total, llegando a ser la vida misma parte de ella, no solamente era imprescindible un gusto exquisito en la arquitectura sino también en el vestuario y los aspectos más cotidianos, el arte contemporáneo rodeaba a esta sociedad y esta, decidió no darle la espalda.

Con ello busco transmitir un ejemplo a seguir en cuanto a la aceptación del arte más absolutamente contemporáneo, además de la difusión de aspectos no tan conocidos sobre el arte modernista y su mentalidad.

3. Proceso de trabajo

Para la realización de este trabajo he seguido un proceso que ha consistido en la búsqueda de documentación tanto en soporte físico por medio de diversas bibliotecas o libros propios, como de recursos electrónicos facilitados por soportes informáticos como el Punto Q, Bases de Datos internacionales, o webs de información o documentos como puede ser Gallica, de la Biblioteca Nacional Francesa, destacable por su gran labor de acercar el conocimiento en libre acceso a nivel internacional través de su web.

Para esta selección de material la bibliografía, y los libros consultados, han sido trabajados en diversos idiomas entre los que incluimos el francés, el italiano, el inglés, el portugués y el castellano, que han logrado dar una visión más global de un movimiento artístico verdaderamente internacional del que podemos encontrar reminiscencias a lo largo de países exteriores al continente Europeo, donde se gestó. Los fragmentos introducidos en este trabajo han sido cuidadosamente traducidos al castellano de la manera más fiel posible para no desvirtuar las ideas plasmadas en ellos.

B. Presentación del tema.

1. Contexto histórico, influencias

Relegado a un segundo plano y prácticamente olvidado durante un periodo de tiempo, el Art Nouveau o Modernismo, como se le conoce en España, formó parte de la vida de la población Europea durante los últimos años del siglo XIX y el comienzo del XX, y se suele encuadrar oficialmente en la década de 1895 a 1905. Se debe incluir el nacimiento de este estilo en un contexto de creciente capitalismo siendo “*el fruto cultural de una clase hegemónica*” como vemos en *Historia de la arquitectura contemporánea*:

En suma si el Art Nouveau fue el estilo de los barrios señoriales y de las casas burguesas (pero de los burgueses intelectuales y socialmente más preparados) fue también el estilo de los grandes almacenes y de los ferrocarriles metropolitanos, de las casas del pueblo (una de ellas fue la obra maestra de Horta) e incluso de las hilaturas, que fueron escenario de las más enconadas luchas sindicales, no las primeras, naturalmente, pero sí en las que el proletario participó con mayor conciencia de clase. (De Fusco, 1984: 103)

El Art Nouveau surgió como un movimiento rupturista en contra del eclecticismo llevado a cabo durante las épocas anteriores, un horror vacui victoriano (o no) lleno de tapices, bordados y apliques dorados, aunque bebió de la influencia directa del orientalismo, y cierto gusto por el Gothic Revival arrastrado por el movimiento Arts & Crafts en Reino Unido.

Su principio fue la búsqueda de la belleza y de la modernidad por medio de la naturaleza y sus formas, con una sencillez absoluta. En su origen, no buscaba la ornamentación excesiva ni la sobreutilización de motivos, sino la pulcritud de la línea y una vuelta a lo real, por medio de la aplicación de materiales a la manera racionalista de Viollet-le-Duc, nunca ocultos, pero desgraciadamente su difusión descontrolada y su conversión en una simple *moda*, favorecieron su crisis y desaparición después de un breve periodo de tiempo de apenas una década. Tras esto, desgraciadamente, hoy en día la mayoría de los interiores Art Nouveau y gran parte de las construcciones realizadas entre 1895 y 1905 han desaparecido, pudiéndose encontrar algunas reminiscencias expuestas en museos, pero pocas veces en su espacio y con su función original.

A la manera de Benévolo (1982:299) el término Art Nouveau se utilizará a lo largo de este trabajo como sinónimo de las distintas variantes europeas entre las que encontramos el *Modernismo*, *modern style*, el *Jugendstil* (Estilo joven), *Secesión*, el *Stile Liberty*, *le Modernisme*, *Lilienstil*

(estilo lirio), *Floreal*, *Paling Stil* (estilo anguila) *Bandwurmstil* (estilo tenia), *stile Nouille o vermicelli* (fideo o macarrón), estos últimos con carácter crítico.

Es necesario, antes de continuar con este trabajo, nombrar las características básicas de las corrientes que influyeron en el nacimiento del Art Nouveau:

El japonismo

El Art Nouveau nace bajo la influencia innegable del japonismo vivido desde que en 1856 el grabador Bracquemond trajese a Occidente tras un viaje cromoxilografías japonesas que rápidamente se extendieron con Baudelaire, Manet, Degas o Whistler, quien tras su estancia en París, realizó en Londres su obra *la Princesa del país de la porcelana*, magistral ejemplo del gusto por lo oriental en la Europa de fin de siglo. Después de estas primeras inclusiones del arte japonés en Europa, artistas como Gauguin o Van Gogh y cada vez más se ven atraídos por este gusto, abriéndose numerosas tiendas en París y las grandes ciudades, como vemos en Schmutzler (1985: 27).



La Princesa del país de la porcelana, Whistler, 1863-1865

Una figura relevante para la propagación de este gusto oriental por Francia fue el alemán Siegfried Bing, quien instaló en París su tienda *L'Art Nouveau*, de tal importancia que dará nombre al propio movimiento *moderniste*. Este comercio, en su inicio, presentaba sobre todo mercancía traída de oriente, como tejidos, artesanía, biombos, cerámica o estampas asiáticas, que despertaron gran

pasión en el público francés. Poco a poco esta mirada oriental se fue fundiendo en un creciente Art Nouveau, hasta disolverse de tal manera las formas que distinguir las es un ejercicio de gran complejidad. Según Schmutzler (1985: 27): “También S. Bing, [...] desde 1888 editó la serie Tesoro de formas japonesas, en alemán, francés e inglés”. Es decir, no solo le bastó la importación de estas formas exóticas sino que se dedicó profusamente a su exportación por el resto del territorio europeo.

A la manera de S. Bing encontraremos a Arthur Lasenby Liberty, en tierras inglesas, quien será conocido internacionalmente (llegando a denominarse Estilo Liberty en Italia) por su importación y exportación de telas orientales como sedas o bordados, que inundaron el mercado europeo de la época.

Gracias a estas importaciones de productos, los artistas y decoradores desde mediados del siglo XIX se aproximarán de manera asombrosa a las técnicas y el estilo de artistas como Hokusai, Hiroshige y Utamaro, las estampas Ukiyo-e, los lacados y los grabados en madera (Duncan, 1995: 15), realizándose abanicos, cerámicas, esmaltes, máscaras, biombos o incluso vestimentas semejantes a los kimonos, que se impondrán en el vestuario femenino tanto durante el Art Nouveau como el Art Déco. Además, esta influencia también se puede observar en el caso de los artistas plásticos, con una elección de colores diferente, una importancia del trazo, motivos naturales, o la cierta bidimensionalidad propiciada por el uso de colores planos y la ausencia de sombras contrastadas, la atención prestada al vacío, en vez del horror vacui, la composición asimétrica o incluso en el propio panorama arquitectónico del momento, como es el caso del conocido Cine La Pagode, ubicado en el centro de la capital francesa a modo de patio japonés, tanto en su decoración como su vegetación, realizado en 1896 por el arquitecto Alexandre Marcel, que siguió funcionando hasta 2016 y actualmente está en un proceso de restauración.



El Movimiento Arts & Crafts:

Este movimiento modernista se nutre del Arts & Crafts inglés, llamado en numerosas ocasiones Proto Art Nouveau, el cual estaba fuertemente inspirado en el simbolismo prerrafaelita y la vuelta a la naturaleza junto a una revalorización del gótico (Gothic Revival). Sus máximos precursores fueron William Morris, John Ruskin o Carlyle entre otros y abogan por una creación artística relacionada con el concepto artesanal, rechazando la industrialización en todos los ámbitos de la vida que se había impuesto en la sociedad inglesa desde mediados del siglo XIX. Como podemos observar en *The Journal of Political Economy*:

The purpose is to humanize and beautify industry and to bring art into the everyday work of the industrial classes. This end is sought through a return to handicraft methods of work and an avoidance of competitive commercial methods of management. In the later phases of the propaganda machine production is not condemned without qualification, except in practice. [...] Although the earlier phases represented by Morris, and more especially by Ruskin, renounce the machine and all its Works with an animation that is not to be mistaken. But even in the later phases of the movement the recognition of machine production as an unavoidable circumstance, if not indeed an unavoidable evil, is a perfunctory concession to facts rather than an integral element in the principles on which the advocates of the movement go about in their job¹. (V. 1902: 108)

Esta influencia artesanal del movimiento inglés al Art Nouveau ha sido destacada en incontables ocasiones por todos los autores dedicados al modernismo, ya que Bélgica, cuna del movimiento estaba en permanente contacto con Inglaterra, tanto política, económica, social o artísticamente hablando:

La influencia de Inglaterra es unánimemente reconocida por los teóricos del Art Nouveau, y ha sido exhaustivamente demostrada por Schmutzler. Se han señalado como posibles precursores a Burne-Jones, Morris, Mackmurdo, al escultor A. Gilbert y hasta a William Blake; es importante, sobre todo, la breve aparición de A. Beardsley [...] Las relaciones entre Inglaterra y Bélgica son numerosas y documentadas. (Benevolo, 19: 301)

¹ El propósito es humanizar y embellecer la industria y llevar el arte al trabajo diario de las clases industriales. Este fin se busca mediante una vuelta a los métodos manuales (artesanales) de trabajo y una evasión de los métodos de organización comercial competitiva. En las últimas etapas de la propaganda de la máquina de producción, esta no es condenada sin calificación, excepto en práctica. [...] Incluso en las primeras fases representadas por Morris, y más específicamente por Ruskin, se renuncia a la máquina y a todos sus trabajos, con un ánimo que no debe ser confundido. Pero también en las últimas etapas del movimiento, el reconocimiento de la máquina de producción como una situación ineludible, sino un ineludible demonio, es una premonitoria concesión de los hechos antes que un elemento integral de los principios en los cuales aboga el movimiento en sí mismo. (Traducción de la autora)

2. Las Novedades Artísticas

- El cine y el movimiento: La musa bailarina.

Justo fue en el mismo año 1895 cuando el cine y el Art Nouveau irrumpieron en la escena artística del momento con pretensiones de quedarse, ambos observaron el movimiento e intentaron representarlo de la manera más fiel posible, pero solo uno de ellos lo consiguió y sigue formando parte de nuestro presente.

Como reafirma K. Sembach:

Los últimos años del siglo XIX aportaron al mundo dos novedades: el cine y el modernismo. Ambos se pueden relacionar puesto que dependían de condiciones afines, tenían metas comparables y anhelaban algo similar. La imagen en movimiento y el estilo del movimiento son, de una u otra forma, productos de la era industrial; bien directamente como un invento, bien como elemento retroactivo en el esfuerzo por el ennoblecimiento. Los dos albergaban una efusividad muda y al mismo tiempo muy expresiva. (K. Sembach, 1999: 8)



La búsqueda tanto de los modernistas como del cine de la representación del movimiento y de las formas naturales les lleva en numerosas ocasiones a incorporar la danza a su obra, destacando las figuras de las bailarinas Loïe Fuller o Isadora Duncan, entre otras, en el panorama artístico de la época. *La Fuller*, como usualmente es nombrada, fue una bailarina reconocida a nivel internacional por su trabajo de formas únicas y orgánicas que combinaba su propio cuerpo con telas de seda en continuo movimiento y luces de colores.

Fue una de las bailarinas asiduas del famoso Folies Bergère parisino, de donde tomaron inspiración tantos artistas de la época, y tal fue su éxito que llegó a contar con su propio pabellón-teatro para la exposición Universal de París en 1900 del que más tarde hablaremos, además de llegar a ser filmada por el propio cinematógrafo de los hermanos Lumière. (Fotografía de la bailarina durante una actuación y escultura *Loie Fuller bailando* de Raoul François Larche realizada en bronce en 1900, MoMa.)



La danza y el movimiento en sí fueron fuente de inspiración directa para las artes como nunca antes lo habían sido.

O como Loïe Fuller, incontables metros de sutil tejido agitándose alrededor de su cuerpo, sacacorchos y peonza, resplandeciente en la coloreada luz, como un irisado jarrón de Tiffany, serpentinas cada vez más audaces, hasta convertir el conjunto en un gigantesco ornamento, cuya metamorfosis, rápido centelleo y hundimiento, engullido al fin por la oscuridad y el telón, se nos aparece en el recuerdo como un símbolo del modernismo. (Ahlers-Hestermann, 1941: 73).

- Las Revistas: Medios de difusión

El Art Nouveau se difunde a través del continente europeo por medio de revistas entre las que se destacan *Pan*, *Jugend*, *L'Art Nouveau* o *Ver Sacrum*, de vital importancia ya que hacen circular las ideas, teorías, modelos y las formas del movimiento, a modo de síntesis cultural de la época.

La búsqueda de la belleza a cualquier precio y la tendencia al endiosamiento propia del narcisismo coinciden con el exhibicionismo del Art Nouveau. Ningún otro movimiento artístico del siglo XX ha organizado tantas exposiciones, contemplándose a sí mismo y ofreciéndose a la admiración. Ninguno ha editado tantas y tan bellas revistas para verse reflejado y mostrarse en ellas. Sin embargo, no resulta casual que los animales más queridos por el Art Nouveau fueran el cisne y el pavo real, símbolo éste, desde la Antigüedad, de la vanidad. (Schmutzler, 1985: 16).



Gracias a estas revistas, muchas de ellas conservadas en la actualidad, se pueden observar tanto las tendencias modernistas comunes por toda Europa a modo de nexos de unión, como los particularismos locales encargados de dotar a este movimiento de una mayor profundidad y variedad de formas y planteamientos, dejando de lado una mera repetición de modelos, de ahí que se hable de escuelas como la de París o Nancy o se divida el movimiento por países. El Art Nouveau está marcado en realidad por una gran diversidad que no impide los intercambios entre modelos, puesto que

el objetivo común es la búsqueda de la belleza moderna en todo su esplendor. (Cartel promocional por Joseph Sattler, litografía 1895)

De vital importancia para el Art Nouveau fue la disposición en 1900 de la Exposición Universal de París, en la cual artistas internacionales participaron en el Pabellón destinado a este movimiento. En él se pudieron observar salas realizadas por Eugène Gaillard o Edouard Colonna.

- El compromiso con la época y la sociedad:

Otro de los pilares básicos acerca del Art Nouveau, como ya hemos comentado, fue la ruptura con el gusto historicista y ecléctico promulgado por los artistas de la época, abanderados de los *revival* y de los pastiches de estilos ostentosos y lejos del purismo de cualquier tipo.

Como bien apunta (Garner, 1981: 8): “Estos estetas denuncian el exceso, y anuncian una vuelta a los principios fundamentales, si bien omitidos durante un tiempo, según los cuales el arte es el producto de una época, y debe, por consiguiente, vivir en armonía con esta época”. Es decir, ellos fueron en sí seguidores del planteamiento de Viollet-le-Duc, quien afirmaba según Garner (1981: 17): “Las artes no pueden encontrar su lugar desarrollarse y progresar sino en el medio viviente de la nación; es necesario, por así decirlo, que circulen con su sangre, sus pasiones, y que reproduzcan sus aspiraciones”.

Pero esto no sólo queda ahí, los propios artistas deciden formar parte de la conciencia política implicándose de lleno en el movimiento socialista y llevándolo al arte:

Algunos de estos hombres se adhieren a los partidos socialistas donde pueden estar considerados como sus compañeros de ruta. La mayoría se suscriben a fórmulas de estilo democrático como El Arte para todos, El Arte para el pueblo o El Arte en la calle. (Garner, 1981: 17)

I. Una aproximación al Art Nouveau

1. Arquitectura y División por escuelas

La arquitectura Art Nouveau pese a su gran importancia a nivel internacional es tratada muy a menudo de manera breve, aunque afortunadamente, en el panorama actual ha comenzado a tener más consideración como resultado de diversas exposiciones museísticas o el festival Banad promovido en Bruselas, gracias al cual los interesados o curiosos en el tema pueden acceder a visitas guiadas por los principales espacios Art Nouveau y Art Decó de la capital belga.

Como observa Maurice Rheims en *L'Art 1900* (1965: 13): sus casas muestran los músculos y vísceras, como si un anatomista hubiera presentado el esbozo de un cuerpo vivo, que no muerto; deja a la vista todo lo que los arquitectos de Haussmann habían ocultado con tanto esfuerzo.

Sin lugar a dudas es necesario destacar la importancia de Viollet-Le-Duc como precursor de este movimiento, ya que él mismo en 1863 había luchado contra el imperante gusto eclectista francés en sus *Entretiens sur l'architecture* (Entrevistas sobre la arquitectura). Según Rheims, con estas entrevistas:

Viollet-le-Duc va jeter le trouble parmi les défenseurs de l'éclectisme. Médiévaliste convaincu, mais rationaliste jusqu'à l'excès, il va s'efforce de démystifier le «Gothic Revival» cher aux décorateurs d'alors. Pour lui, les architectes du XIIIème siècle furent avant tout des techniciens, des ingénieurs qui utilisèrent le décor pour humaniser la sécheresse de l'arc brisé apte à supporter les poussées les plus extrêmes.

Mais là où la pensée de Viollet-le-Duc fut prophétique et déterminante, c'est lorsqu'il évoqua la possibilité de monter du sol une armature, résille de métal, sur laquelle il suffirait de jeter un vêtement de pierre. Trente ans plus tard, Sullivan, Horta, Frantz Jourdain, Perret, Tony Garnier, remplaçant la pierre par le fer, le ciment et le verre, allaient témoigner de son génie² (Rheims, 1965 : 10)

² Viollet-le-Duc causa problemas entre los defensores del eclecticismo. Medievalista convencido pero racionalista hasta el exceso, él se esforzará en desmitificar el Gothic Revival de los decoradores del momento. Para él, los arquitectos del siglo XIII fueron antes que nada técnicos, ingenieros que utilizaron la decoración para humanizar la sequedad del arco apuntado adaptado a soportar los empujes más extremos. Pero donde el pensamiento de Viollet-le-Duc fue profético y determinante, es su evocación de la posibilidad de montar desde el suelo una armadura, una red de metal, sobre la que será suficiente poner un recubrimiento de piedra. Treinta años más tarde, Sullivan, Horta, Frantz Jourdain, Perret, Tony Garnier, replazan la piedra por el hierro, el cemento y el vidrio, dejando testimonio de su genio. (Trad. De la autora).

Es decir, Viollet-le-Duc sirve de precedente en la utilización de materiales como los metales de manera racionalista, dejándolos a la vista, aportaciones innovadoras en forma, modelos, el desarrollo de nuevas formas de expresión o soluciones a problemas cotidianos como la calefacción o siendo considerado como el propulsor del armazón como elemento constructivo, que consiguió aligerar los refuerzos estructurales tradicionales.

Para la realización de este trabajo he decidido basarme en la organización de las diferentes vertientes arquitectónicas modernistas propuesta por Renato de Fusco en su obra *Historia de la arquitectura contemporánea volumen I* (1984), en la que formula una división en cinco variantes; la cóncavo-convexa en Bélgica y Francia, la geométrica en Escocia, el Bricolage en España, la Secesión en Austria y el Movimiento político comercial en Alemania.

a. Lo cóncavo-convexo: Escuela franco-belga

El núcleo franco-belga fue sin lugar a dudas cuna de la Arquitectura plenamente Art Nouveau que se extendió por toda Europa a finales del siglo XIX. Es precisamente en Bruselas donde se encuentra la considerada primera obra de este movimiento, el Hôtel Tassel realizado por el arquitecto Victor Horta, a quien en numerosas ocasiones se le supone como creador del movimiento. Sin embargo, afirmar esto es en cierto modo falso, ya que:

Antes de entrar en detalles sobre Horta y Van de Velde, la justicia histórica nos obliga a incluir ahora los nombres de Paul Hankar y Gustave Serrurier-Bovy. Ambos se pueden considerar los creadores del estilo de cuadernas y cabios, característico de la época temprana del modernismo y que también seguiría el joven Van de Velde durante un tiempo. Sembach (1999: 45)

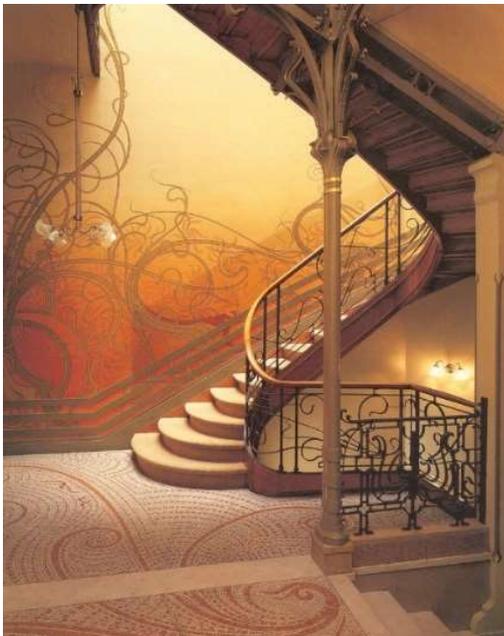
Es decir, aunque la pureza de estilo viene de la mano de Horta y Van de Velde, tanto Hankar como Serrurier-Bovy fueron imprescindibles para la constitución de la línea curva propiamente Art Nouveau. Este gusto moderno estaba desde muy temprano en Paul Hankar como podemos atisbar en el Hôtel Hankar realizado en 1893 o la Casa del pintor Ciamberlani en Bruselas, ejecutada en Bruselas en 1897. Hankar también trabajó en España, concretamente en el Palacio Chávarri en Bilbao durante 1888 en el que plasma un gusto neoflamenco antes de su incursión en el modernismo

Para comprender el porqué de esta renovación artística en el ámbito arquitectónico es necesario destacar que la clientela de estos arquitectos provenía de la élite cultural del momento, una burguesía emergente y de mentalidad verdaderamente abierta a la modernidad y al cambio, por ello los artistas Art Nouveau pudieron desarrollar su arte sin trabas, innovando tanto en forma, distribución, iluminación, materiales y decoración con total libertad.

Victor Horta

Cuando hablamos de la obra de Horta es absolutamente necesario destacar su inconfundible Hôtel Tassel realizado en 1893 en Bruselas. Esta residencia familiar fue considerada el primer edificio Art Nouveau, que pese a tener una composición más bien clásica, su tratamiento diverge en favor de una cierta modernidad.

Su fachada en sí es bastante tradicional, sigue un gusto propiamente clásico, y en ella destaca únicamente un gran oriel, como comenta de Fusco (1984: 131): “La estructura es de esqueleto metálico, totalmente visible desde el interior, mientras que en la fachada se pone de manifiesto solamente en la parte central acristalada”.



En en el oriel de la fachada se mezclan piedra y hierro relacionados con la obra y teorías arquitectónicas de Viollet-le-Duc, de una manera revolucionaria, ya que por primera vez estos conceptos eran aplicados a una casa particular de carácter más humilde. La utilización de estos materiales también es notablemente perceptible en el interior e incluso en los detalles decorativos.

El interior, que actúa como elemento sorpresa, supuso el verdadero cambio, tanto en su decoración como en su estructuración. La compleja organización del espacio interior, como una especie de escenografía creada por la luz, se debe a dos factores: en primer lugar la necesidad de una iluminación cenital realizada por medio de grandes vidrieras a causa de la estrechez de los solares en el centro de la ciudad, y, en segundo lugar, por decisión propia del autor, que buscará

dar un mayor dinamismo a las plantas tanto en esta como en todas sus obras posteriores, rechazando los modelos convencionales.

Las escaleras del hôtel Tassel actúan como núcleo central arquitectónico, como si se tratase del corazón de un organismo vivo a partir del cual se organiza la composición de la casa. La decoración vegetal sube por las barandillas desde los niveles inferiores a modo de enredadera y se va expandiendo por el resto de zonas, desde el suelo hasta las paredes, pasando por vigas metálicas y lámparas.

El Art Nouveau, si bien es un movimiento ligado a la burguesía y en un principio a la élite cultural como hemos visto anteriormente, gozó durante su corta existencia de una gran aceptación por el público llegando a propagarse también al resto de estamentos sociales tanto por su utilización en arquitectura pública como por los elementos incluidos en la más absoluta cotidianeidad. Como ejemplo de esta aceptación tenemos La Maison du Peuple (La Casa del Pueblo) realizada por Víctor Horta en Bruselas en 1899, siendo una obra encargada para constituirse como sede central del Partido Socialista Belga que desgraciadamente no se conserva actualmente, ya que su destrucción fue llevada a cabo a mediados de los años sesenta. Este proyecto supuso una revolución ya que unía el arte ‘nuevo’ con la nueva forma de pensar, de la misma manera que relacionaba lo artístico, hasta ahora elitista, con los estamentos más bajos de la sociedad.

Además, otro aspecto a destacar sobre La Maison du Peuple es que en su interior mostraba la infraestructura, las vigas e impostas de piedra, todo ello unido a la cortina de cristal de las paredes y las barandillas.

Victor Horta, pese a la influencia que recibe de la pintura simbolista en su obra, alega que esta no viene dada por la imitación de un modelo, sino que a la manera de los pintores ha buscado su propio lenguaje sin limitaciones como observamos en Pevsner (1963: 242).

Van de Velde

A diferencia de Horta, que representa, por así decirlo, el “talento” del nuevo estilo, y que concentró en la arquitectura propiamente dicha todos sus intereses, Van de Velde aparece como el artista selecto, interesado en los problemas teóricos, en la difusión del nuevo estilo, en el debate cultural y en la enseñanza, y dirige todos sus esfuerzos, al menos en el inicio de su carrera, hacia los sectores de las artes decorativas e industriales [...] van de Velde contribuye al conocimiento del Art Nouveau en Francia. (De Fusco, 1984: 113)

Van de Velde fue un arquitecto y decorador belga que promovió el movimiento modernista en todos los ámbitos artísticos. En este apartado nos centraremos en su obra arquitectónica, pero más adelante trataremos en profundidad su trabajo como diseñador mediante el cual se consagró como un artista total.

De este arquitecto belga es necesario destacar el diseño de su propia casa en Uccle, la Villa Bloemenwerf (Patio de Flores en neerlandés) la cual fue realizada entre 1895 y 1896 para disfrute personal siguiendo una estructura sencilla, con grandes ventanales y un contraste cromático como factor decorativo, frente a Horta, de motivos más vegetales y fachadas en sillería. Su fachada, pese a no ser completamente simétrica ya que los tres cuerpos que la conforman son diferentes, tiende a ella.

La importancia de esta obra recae en que fue la primera en la que Van de Velde diseñó por completo el mobiliario debido a que no encontraba ninguno que encajase con su idea. Esto supondrá un antes y un después para el diseño belga, ya que tras el éxito que obtuvo, fue llamado a trabajar como decorador en numerosas obras, además de que expandió su ámbito de trabajo a otros aspectos de la vida cotidiana como la vestimenta o los utensilios como juegos de té.

Curiosamente, el pasado 2013 esta villa salió a la venta con el correspondiente mobiliario original.

Quizás ensombrecidos por las magníficas creaciones de Horta y Van de Velde, en el núcleo belga encontramos a otros artistas como Paul Saintenoy, quien realizó en 1899 la construcción de Los Almacenes Old England, espectacular ejemplo del movimiento modernista que actualmente alberga el Museo de los Instrumentos Musicales de Bruselas. En él, el gusto por lo gótico, herencia del Gothic Revival, está todavía presente por el contacto entre Bélgica e Inglaterra, pero las líneas curvas, la utilización del metal junto con el vidrio y las decoraciones florales, dotan a esta obra de cierta frescura relacionada con el naciente modernismo.



En cuanto a la vertiente propiamente francesa, pese a asemejarse en gran medida a la belga, se distinguen dos núcleos, el parisino, dado en la capital y la École de Nancy (Escuela de Nancy) conformada por los alumnos de L'École des Beaux-Arts de Nancy que se propagó por todo el panorama francés.

En París veremos trabajar al arquitecto y promotor Hector Guimard, quien tomó el relevo de la influencia de Horta en el país galo. Este se sirve del potencial del Art Nouveau y lo utiliza como método de publicidad de su obra, en la que generalmente busca contrastes de materiales (piedra, acero, vidrio, cerámica...) y lumínicos con los que crea efectos teatrales e inquietantes. Su estilo es orgánico, plástico y lujoso, además de conformar el más fiel testimonio del impacto que tuvo el Art Nouveau en París, conservándose la mayoría de su obra arquitectónica en la actualidad.

La construcción del Castel Béanger entre 1895 y 1898, supuso la primera utilización del gusto Art Nouveau para un edificio de apartamentos de alquiler para la clase media en París. Como Horta, Guimard trabajó hasta el más mínimo detalle arquitectónico y decorativo creando por ejemplo chimeneas de líneas *perversas* según Rheims, M. (1965: 10).

En esta ocasión, el arquitecto comienza a unir su obra y su diseño propio junto al trabajo de otras materias por parte de decoradores o ingenieros como forma de llevar a cabo nuevas invenciones y soluciones técnicas innovadoras. Él se considera a sí mismo como el que mete en escena las artes, prometiendo la personalidad de un arquitecto polivalente.

Tal será la fama propia de Guimard, que este creará una especie de marca con su nombre, toda una propaganda publicitaria y artística, incluso en postales de la ciudad para vender su concepto de arte como global. Hará realizar muebles con su firma y la del Art Nouveau para lograr una uniformidad de estilo asombrosa en sus edificios.

Guimard es popularmente conocido por la realización de las entradas de metro de la capital francesa (famoso *Métropolitain* parisino), todavía hoy conservadas en su gran mayoría en las que combina el metal con las formas ondulantes de motivos vegetales abstractos e idealizados, con el cristal y los colores verde y rojo que parecen surgir cual árboles de las entrañas de la tierra.



El estilo de Guimard llegó a ser muy apreciado en París, encargándosele incluso proyectos religiosos como una sinagoga, gracias a la cual podemos apreciar que el Art Nouveau fue utilizado en todos los contextos de la vida tanto cotidiana como pública y religiosa, además de la casa del ceramista Coillot o el Castillo Henriette.

En el núcleo parisino también es destacable el trabajo de Henry Sauvage y sus obras como el Pabellón para Loie Fuller que formó parte de la Exposición Universal de 1900, que sirvió como teatro para los espectáculos de la bailarina, así como el arquitecto Emile André quien realiza dos fantásticas villas modernistas, la Maison Hout realizada entre 1903-1904 en la que destacan sus formas fantasiosas y originales en la entrada, ventanales y tejado, o en la Villa Les Glycines, también realizada en Nancy.

b. Lo Geométrico: Escocia

Glasgow en esos momentos se había convertido en un núcleo prácticamente aislado, a favor de las vanguardias artísticas y en contra de un general neoclasicismo que abarcaba prácticamente todo Reino Unido y que abogaba por la tradición, los modelos históricos y lo clásico de la mano de las clases más privilegiadas y conservadoras, pese a la irrupción del partido laborista en 1893.

Precisamente cuando los arquitectos del continente descubrieron en la arquitectura y en las obras de los artesanos ingleses los elementos de un estilo verdaderamente nuevo, Inglaterra se retiró a un neoclasicismo ecléctico, en ocasiones muy digno, pero casi completamente extraño a los problemas y las exigencias de nuestro tiempo. En las casas de campo y de ciudad prevalecieron el neo georgiano y el neocolonial, y en los edificios públicos, bancos, etc., reaparecieron imponentes hileras de enormes columnas. (Pevsner, 1963: 207).

Es aquí, en Escocia, donde surge un modelo más vanguardista en comparación con el resto del panorama inglés, y en el que es necesario destacar la figura de Charles Rennie Mackintosh, que formó parte del *Grupo de Los Cuatro*, surgido en la Escuela de Arte de Glasgow y conformado por H. MacNair, y las hermanas Macdonald, quienes serían sus respectivas mujeres, que trabajarán juntos en la realización de diversos proyectos.

De Mackintosh será la Nueva Escuela de arte de Glasgow realizada y ampliada entre 1898 y 1909, en la que reinterpreta el Art Nouveau como vemos en Benevolo (1962: 317) y la Hill House, de gran importancia debido a que es una de sus pocas obras en las que se conserva casi en su totalidad el mobiliario original planteado por él.

Mackintosh, en su obra, rechaza el concepto modernista aportado por los belgas como Horta, y continua una influencia más cercana al movimiento Arts & Crafts y la Secesión Vienesa, por la que será elogiado. Sus líneas tienden más a la rectitud y los elementos curvos quedarán supeditados a pequeñas porciones decorativas como detalles de mobiliario, o en las fachadas.



En la Escuela de Glasgow³ vemos una fachada rosa escocesa subdividida por grandes ventanales que dejan pasar la luz al interior del edificio.

La mayoría del espacio de la fachada principal está abierto por una fenestración que da luz del norte a los estudios que se alinean a este lado de la estructura. Estas ventanas, grandes y severamente rectangulares vienen de la tradición Tudor vía el revival Queen Anne y están aquí subdivididas mediante traviesas y parteluces simples. (Trachtenberg: 1990: 626).

³ Autor desconocido <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/escuela-de-arte-de-glasgow/>

La Hill House (casa de la colina) fue realizada como residencia familiar en 1902, cuando el movimiento modernista gozaba de pleno éxito tras las exposiciones de Turín (1902) y Viena (1900) según observamos en De Fusco (1985: 145). Esta se organiza en tres pisos y en una planta en forma de U, y se constituye a sí misma como una obra de arte total aunando arquitectura, decoración y mobiliario modernista en su interior, logrando un diseño unitario a la manera del arquitecto y diseñador alemán Peter Behrens.

c. El Bricolage: España

La ciudad que actuó como mayor núcleo artístico del modernismo español fue indudablemente Barcelona, aunque se pueden encontrar otras obras por todas partes de España, como por ejemplo Madrid, Salamanca, Comillas o su influencia en las propias islas Canarias.

El asentamiento de este movimiento en Cataluña se debe, en parte, a su espléndida localización más cercana al núcleo francés y a su importancia durante finales del siglo XIX como ciudad industrial y comercial. Barcelona era una capital de provincia tremendamente moderna y dispuesta a innovar en el ámbito artístico, intentando establecerse al mismo nivel cultural que Madrid tras el resurgir del sentimiento nacionalista catalán, la Renaixença, constituyéndola como un laboratorio del pensamiento urbanístico a lo largo del siglo XIX. El Art Nouveau está ligado, como hemos comprobado anteriormente a la prosperidad económica de una determinada región, debida, en parte, a la Revolución Industrial, y se propagó, no únicamente en las capitales europeas, sino por otras ciudades.

Antoni Gaudí

Sin lugar a dudas, el mayor exponente del modernismo en España será Antoni Gaudí, ya que aunque sigue las líneas generales del movimiento artístico, lo lleva a su terreno con una originalidad exquisita.

El gran arquitecto catalán vive toda experiencia cultural contemporánea, desde el eclecticismo historicista al Art Nouveau, anticipando soluciones arquitectónicas y figurativas que todavía hoy son actuales. [...] Experiencias que reúne y funde en una obra unitaria y excepcional de bricolage. (De Fusco 1984: 118)

El Palacio Güell realizado entre 1886-1890 por Gaudí es una obra de juventud con la que testimonia un vínculo entre un proto Art Nouveau y el historicismo, encargada por la burguesa familia Güell, que se había enriquecido a lo largo del siglo XIX. Esta optó por la arquitectura propiamente modernista para mostrar al mundo su prosperidad, por medio de una imagen fresca e innovadora, que rompía con el panorama clásico.

La fachada está compuesta en función de la estrechez de la calle, esta impide su perfecta contemplación en cuanto a simetría y elementos decorativos en los niveles superiores. A ras de suelo contiene dos porches con arcos catenarios en hierro para animar la fachada, una síntesis de tradición y modernidad con motivos vegetales de forma anárquica. La fachada posterior está construida en piedra tallada y es relativamente sobria, pero en su centro contiene un gran mirador en metal, cerámica y madera, que contrasta por su policromía con la piedra, de ligero corte orientalista.

La organización de la planta es en gran medida compleja debido a la presencia de un entresuelo y de elementos que ocupan a su vez varios niveles, como es el caso de la capilla de música, siendo uno de los factores clave en esta organización la falta de espacio de los solares. Todo esto hace que Gaudí con su capacidad de inventiva y espacial, consiga una organización del espacio virtuosísima apoyada en efectos lumínicos para crear un ambiente.

El sótano, utilizado a modo de cuerdas, está realizado en ladrillo acentuando el lado rústico de la construcción y acercándolo todavía más al concepto de palacio de aire medieval.

En el hall inferior destaca una escalera que aporta simetría al espacio, y está iluminado tímidamente por fuentes de luz lejanas que guían a su espectador y se reflejan en el mármol, además de destacar los volúmenes arquitectónicos.

La capilla de la música se basa en las formas tradicionales, pero las tribunas crean escapes dejando entrar a la luz, creándose efectos por las aberturas hasta el techo, acentuando además la verticalidad de la sala y los elementos escultóricos que hay en ella.



La decoración en hierro forjado no es independiente de la arquitectura, Gaudí era un apasionado de la arquitectura medieval y concibe la decoración como la expresión de la estructura, por ello esta se mezcla con la piedra, creando capiteles para las columnas antes de desvanecerse a modo de crecimiento vegetal. Y aunque la decoración está

muy presente es reservada a ciertas zonas como el tejado, las chimeneas o las terrazas, en las que se permite una mayor libertad creativa frente al interior.

Un aspecto casi siempre pasado por alto a la hora de analizar la obra de Gaudí es el mobiliario utilizado y creado de primera mano por el artista para sus construcciones, de corte fantasioso pero siempre de acuerdo a la lógica constructiva.

En el caso de La casa Batlló, construida entre 1904 y 1906, Gaudí hace uso nuevamente de formas naturales, abstractas y ondulantes, esta vez en referencia al mundo animal y sobre todo marino, creando un carácter orgánico y ligero, estando todas las partes de la casa conectadas en estilo, y en la Casa Milá, también conocida como la Pedrera, a escasos metros de la primera, realizada entre 1906 y 1910, vemos también una cierta evocación al universo marino por medio de algas en las barandillas de los balcones.

Lluís Domènech i Montaner

Otro magnífico arquitecto del Modernismo Catalán fue Lluís Domènech i Montaner, quien realizó el Palacio de la Música Catalana, realizado entre 1905 Y 1908, ejemplo de decoración naturalista, iluminación por vidrieras y del lujo orgánico. Este edificio es notablemente destacado por su capacidad acústica perfecta para lo que fue destinado, las espectaculares vidrieras que iluminan la Sala de Conciertos destacando la central, metáfora del propio Sol y la exquisita decoración con motivos animales, vegetales y antropomórficos que dotan de un lujo modernista sin precedentes a un edificio público en Barcelona.



Pese a que el núcleo central del Modernismo en España fue indudablemente Cataluña, existen construcciones que siguen sus pautas en otras regiones, ya sea por los mismos arquitectos catalanes, como la metáfora de la música del Capricho de Gaudí en Cantabria, u otros artistas que promovieron las nuevas formas y maneras constructivas, como Joaquín de Vargas y Aguirre, quien realizó en Salamanca durante 1905 la Casa Lis, junto al Huerto de Calixto y Melibea. Ejemplo remarcable del gusto modernista que sobrevive actualmente y funciona como Casa Museo, tanto de Art Nouveau como de Art Decó.

Estas tendencias europeas también llegaron a Canarias, y pese a que en su gran mayoría formaron parte de un gusto más bien eclecticista, como en el caso de Gran Canaria donde se acogió características del Art Nouveau como parte de la decoración exterior, como se puede observar en la Calle Mayor de Triana, pero el interior de estas viviendas no corresponde con el espíritu de dicho movimiento, aunque también se pueden encontrar ciertos elementos de estilo más *puros*, como por ejemplo el kiosco modernista de San Telmo, aunque fue traído desde Manises, Valencia en 1924, no siendo una creación canaria.

d. La Secesión: Austria

Es en Viena donde el modernismo aparece más tardíamente. El círculo de los buenos artistas no era grande y estaba formando alrededor del pintor Klimt y de los arquitectos Wagner, Hoffmann y Olbrich. [...] El modernismo tardío de Viena aparece casi totalmente libre de elementos rococó y barrocos, a pesar de que precisamente en Viena habían muchas posibilidades de enlace con lo barroco. (Robert Schmutzler, 1985: 174)

Además de esta introducción a la Secesión vienesa realizada por Schmutzler, cabe destacar que se trata de una vertiente arquitectónica sin prácticamente relación con la escuela francesa o la belga, ya que en ella se deja de lado la articulación cóncavo-convexa de Horta o Van de Velde en pro de una línea recta directamente relacionada con el Arts & Crafts inglés, de aspecto más sobrio, sencillo y con leves reminiscencias al planteamiento clásico.

Otto Wagner

Fue Otto Wagner quien inicia una ruptura con el pasado, la sociedad, la política y la estética, tras haber trabajado durante gran parte de su vida en la línea del historicismo arquitectónico. Con su

publicación *Modern Architektur* en 1894, busca unir la arquitectura y la decoración, aboliendo las fronteras entre Bellas Artes y Artes decorativas y crear un conjunto sin distinciones, por ello, Otto Wagner se asocia para sus proyectos arquitectónicos con otros decoradores como Koloman Moser dando lugar a la Wienzeilenhäuser, una conocida agrupación de obras de Wagner en una misma manzana entre las que encontramos la Majolikahaus realizada en 1898, combinándose en ellas la ornamentación en metal y la cerámica polícroma para crear efectos y decoraciones en la fachada de corte floral recordando, en cierto modo a los motivos florales propiamente franco-belgas. Sin embargo, su obra era maciza, recta, la decoración en sí misma fue la que dotó a su obra de cierto gusto modernista por medio de la cerámica y las serrerías.

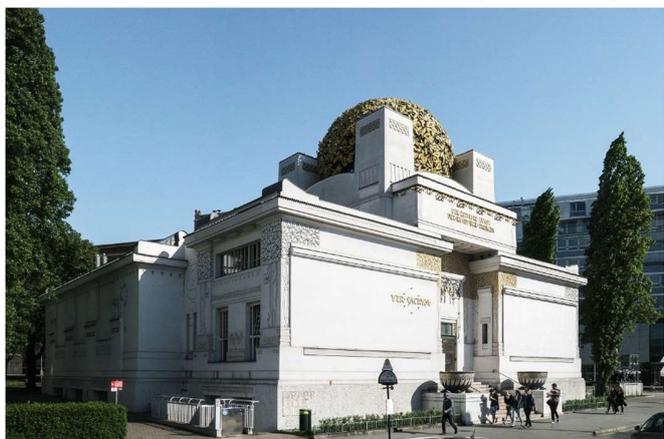
Si las macizas formas cubicamente herméticas o las superficies totalmente planas de la arquitectura de Wagner y los discretos elementos geométricos ornamentales empleados contenían aún una ligera influencia del estilo Imperio, sus discípulos, los jóvenes arquitectos y proyectistas Josef Hoffmann y Joseph Olbrich, así como el diseñador Koloman Moser, desterrarán en seguida las asociaciones historicistas. (Robert Schmutzler, 1985: 176)

Es decir, no será hasta la aparición de estos jóvenes talentos que el modernismo, propiamente dicho, irrumpirá en el panorama artístico vienés descartando los elementos propios de la tradición austriaca.

Joseph Maria Olbrich

Afirmando las palabras de De Fusco (1984: 124) “Pero si bien es Wagner el iniciador de la renovación y quien avala con su prestigio el movimiento vienés, la Secesión encuentra en Joseph Maria Olbrich su personalidad más importante”. Fue este quien realiza el *Palacio de la Secesión vienesa* en 1898, compuesto por volúmenes macizos, tratándose de un edificio planteado para albergar la sede de la Secesión y las exposiciones de este grupo de artistas.

Situado sobre un solar triangular, tiene gusto destacable por lo simétrico y se organiza en una compacta planta rectangular de disposición más simple y de inspiración en cierta manera clasicista en comparación con las obras de los



arquitectos modernistas de Francia o Bélgica. Pese a que el Art Nouveau busca una ruptura con los préstamos artísticos de otros estilos anteriores en busca de una expresión totalmente moderna, ciertos elementos que encontramos en el Palacio hacen referencia al pasado, como el coronamiento de los ángulos propio del arte egipcio o la estructura que contiene la esfera que recuerda la monumentalidad asiria incluso sin haber sido buscada. Su jardín exterior estaba previsto como un espacio de exposición de escultura al aire libre.

Pese a que a simple vista parece de una sobriedad absoluta y se destaca la forma frente a la ornamentación, el detallismo que refleja la fachada a distancias más cercanas es exquisito. El dorado se convierte en aliado de la blanca piedra, tanto en la cúpula vegetal como en la vegetación que decora la entrada principal, junto con tres máscaras de rasgos femeninos en alusión a las artes y dos salamandras a ambos lados de la puerta.

Este edificio puede parecer clasicista pero vemos que observándolo mejor todo elemento semejante a columnas o pilastras es descartado en beneficio de una inscripción de ornamentos en zonas extremadamente limitadas, para representar la irrupción de esta primavera sagrada del arte y de la importancia de las concepciones decorativas.

Josef Hoffmann

Fue otro de los precursores del modernismo austriaco y estuvo directamente ligado con la obra de Olbrich. Se constituyó como el precursor en Viena del Wiener Werkstätte, homólogo del Arts & Crafts. Su obra más conocida es el *Palacio Stoclet* realizado en Bruselas entre 1905 y 1911, que sigue una composición exterior marcada por la línea recta. Esta obra anticipa con su decoración compuesta por guerreros geometrizados al movimiento Art Decó de los años veinte.

e. **Movimiento Político Comercial: Alemania**

En la vertiente alemana es totalmente necesario destacar que tanto su surgimiento como su expansión vinieron dados por el contexto histórico-económico de la región ya que tras la guerra franco-prusiana goza de una unidad nacional y de la formación del imperio germánico, hasta entonces había estado en inferioridad frente a otras fuerzas europeas en términos industriales y

comerciales, por ello acoge el movimiento modernista como medio para llegar a la vanguardia y alzarse como potencia internacional.

El Jugendstil, o estilo germánico se funda sobre los trabajos de Otto Wagner además de estar fuertemente influido por el modernismo vienés tras la Exposición de 1901 en Darmstadt, donde Joseph Maria Olbrich había realizado junto a otros autores secesionistas la *künstler-kolonie* (o colonia de artistas).

Hasta 1895 con la publicación de la revista *Pan* por Meier Graefe, el movimiento bebía directamente de las influencias inglesas, belgas y austriacas, pero a partir de entonces se buscó crear una vertiente propiamente alemana.

August Endell

Pese a que generalmente se sigue los parámetros de la Secesión vienesa en cuanto a elementos arquitectónicos en Alemania, siguiendo la línea de la escuela franco-belga encontramos también diferentes proyectos como es el caso del Taller de Fotografía Elvira, realizado por August Endell para Anita Augspurg y Sophia Goudstikker en Munich entre 1897 y 1900, una construcción excepcional que se basa en la búsqueda del factor sorpresa en el cliente y en cambiar su estado de ánimo.



Tanto en su fachada como en el interior se podían observar las fuertes reminiscencias del orientalismo en Europa, con elementos semejantes a dragones, u olas al estilo Hokusai, reminiscencias del Ciclamen (o *coup de fouet* de Obrist, sin embargo como indica Reims, en *L'Art 1900* (1965: 29): “ Cette demeure, l'une des plus oniriques et des plus étranges du mouvement «jugendstil» fut détruite sur l'ordre personnel de Hitler comme étant le type d'un des monuments les plus décadents⁴”.

⁴ Esta residencia, una de las más oníricas y extrañas del movimiento Jugendstil fue destruido bajo la orden personal de Hitler por ser el tipo de uno de los monumentos más decadentes. (Trad. De la autora).

Como podemos observar, no solamente la propia crisis del movimiento a finales de 1905 supuso el fin de la realización de nuevos proyectos modernistas, sino que se realizaron en numerosas ocasiones destrucciones parciales o integrales de edificios que formaron parte del patrimonio arquitectónico e histórico más importante de un país, a causa por ejemplo, de una ideología autoritaria.

En este núcleo alemán también considero absolutamente necesario destacar al arquitecto Peter Behrens, quien realizó obras como Villa Obenauer entre 1905 y 1907 o su propia casa en la colonia de Damstadt, además de adentrarse en el mundo del diseño, constituyéndose como una gran personalidad artística no solamente en el mundo del modernismo, sino en los movimientos de vanguardia posteriores a la Primera Guerra Mundial.

f. Otros ejemplos internacionales

El gusto modernista se fue propagando desde su inicio no solo por los grandes núcleos que ya hemos tratado sino por toda Europa e incluso llegando a Rusia o a Estambul entre otros.

Como era de esperar, el gusto de la Secesión Vienesa se extendió rápidamente por los países cercanos, como fue el caso de Hungría, en cuya capital podemos observar



dicha influencia en obras como el Hotel-Establecimiento termal Gellért realizado entre los arquitectos Ármin Hegedűs, Artúr Sebestyén e Izidor Sterk. Esta edificación fue realizada entre 1912 y 1918, curiosamente cuando el movimiento modernista ya había caído en crisis en sus principales centros de producción.

Además este movimiento llegó a formar parte de todos los aspectos de la vida e incluso la muerte, observándose tumbas modernistas en el Cementerio Judío de Budapest como es el caso de la realizada por el creador Béla Lajta.

Otro núcleo de gran importancia fue Italia. Sin embargo, no se creó ninguna versión particular en este territorio como había pasado en el centro de Europa, sino que las obras realizadas fueron una influencia directa tanto de la corriente franco-belga como de la Secesión Vienesa, indistintamente además de la escuela escocesa.

En el caso de la Palazzina Scott realizada en 1902 por el italiano Pietro Fenoglio en Turín (Corso Giovanni Lanza 57) se siguen los modelos del modernismo franco-belga en cuanto a los recursos naturales extrapolados a la arquitectura como una suerte de ser viviente, y se lleva la decoración desde el detallismo interior a la fachada, en la que se crean una serie de lianas ondulantes de motivos florales que recuerdan en cierta medida a las yeserías rococó.

En Italia se debe destacar también entre otras la figura de Raimondo D'Aronco, quien formado en el imperio austrohúngaro llevó a su patria la influencia de la arquitectura de la secesión vienesa (llamada aquí Estilo Liberty o Floreale), además de propagarla por otras partes del mundo, como por ejemplo Estambul, uniendo la tradición artística musulmana con el recién llegado Art Nouveau, como podemos observar en la Tumba del jeque Zafir Effendi realizada en 1896 en Estambul.



Palazzina Scott (Pietro Fenoglio) y Tumba del jeque Zafir Effendi (Raimondo D'Aronco)

2. Artes aplicadas

El Art Nouveau según De Fusco:

No fue solamente un estilo arquitectónico, sino que impregnó todas las costumbres de una época, se considera como la conclusión de una larga evolución de problemas culturales y de variaciones del gusto que durante todo el siglo XIX pretendían definir ex novo un <<estilo>>. (De Fusco, 1984: 100)

Esto lo podemos comprobar con la gran cantidad de aportaciones que dejaron para la posteridad los artistas modernistas por toda Europa, en las cuales el arte formaba parte de la vida de manera totalmente directa, desde el juego de té hasta la joyería, y no solo de la arquitectura.

a. Arquitectura, decoración y mobiliario

Como ya he comentado anteriormente, el movimiento modernista alcanzó todos los ámbitos de la vida cotidiana desde finales del siglo XIX, y la decoración interior de las obras arquitectónicas vino de la mano de un amplio abanico de productos artísticos, destacando la ebanistería para el diseño de mobiliario. Para los integrantes del modernismo todas las artes debían tener el mismo valor y estas entre sí formaban una pieza común, una obra de arte total en la que era necesaria la colaboración de diversos artistas.

El Art Nouveau supuso la liberación de la forma, un paso más en la búsqueda de la abstracción y la representación del movimiento, quizás influenciada por el dinamismo del recién inventado cinematógrafo, que fue aplicada a todo el panorama artístico del *fin de siècle*.

Este nuevo mobiliario representaba el lujo de la época, la búsqueda de la belleza por medio de la forma y la decoración exquisitamente estudiada y llevada a cabo, que ayudó a configurar estancias con cierto carácter onírico y delicado, relacionadas directamente con la naturaleza. El ornamento y la forma en estas manifestaciones adquirieron un carácter sumamente importante, el objeto es en sí mismo ornamento, no un mero añadido.

El entusiasmo por el ornamento adquiere además otro significado. Se trataba de algo más que una simple decoración – por lo menos en los ejemplos bien calculados – y dejó de ser un síntoma para convertirse en un símbolo del todo. [...] La función debía convertirse en un placer. Sembach (1999: 23)

Sobre todo, estas formas decorativas ondulantes y libres verán su lugar tanto en interiores como en fachadas modernistas tras *Ciclamen*, más conocida como *El latigazo* de Hermann Obrist, realizada en 1895, que muestra un fino calado y elementos vegetales movidos por el viento, convirtiéndose en modelo a imitar y a extrapolar en las demás técnicas artísticas.



Pese a la innegable influencia del tapiz de Obrist y su *coup de fouet* en obras posteriores, el precursor indiscutible del mobiliario modernista tal cual lo conocemos actualmente fue el arquitecto inglés Arthur Heygate Mackmurdo, quien también trabajó como artista gráfico, artesano y economista, que llevó por primera vez a la práctica en el campo del diseño de mobiliario las ideas introducidas por William Morris y tras su tendencia al *gothic revival*.



Sus diseños contrastaron enormemente con los que se usaban en la Europa del momento, introducían una simplificación absoluta en comparación con el ecléctico gusto por la decoración ostentosa de finales de siglo, y destacaba la utilización de una pulcra y estudiada línea curva, con empleo de motivos vegetales de una manera innovadora, llegando a la abstracción y a la creación de patrones idealizados, en los que se utilizaban contrastes fuertes entre colores como el blanco y el negro, como afirma Duncan en su obra (1995: 11).

(Mackmurdo, *silla*, c. 1883).

La ebanistería en sí misma remite a un cierto racionalismo ya que la madera utilizada y modelada recuerda a la forma del propio árbol de donde se extrae el material, manteniendo una adecuación de forma e idea, como sostiene Schmutzler:

También las cosas estrechamente ligadas a una utilidad, como son los muebles, adquieren una forma global ornamental. Una silla se interpreta como un crecimiento vegetal, como si estuviera formada por un tallo y un capullo (según lo diseñó Blake), o bien se convierte en un símbolo abstracto, tridimensional, de su función. (Schmutzler, 1985: 10).

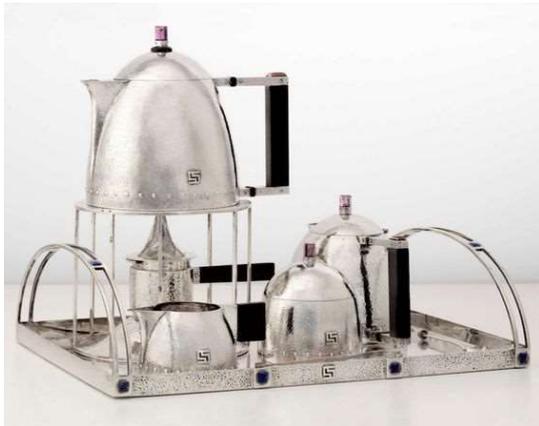
Como este mismo autor sostiene, los elementos no son únicamente decorativos sino que existe una relación forma-sentido de corte simbolista a la vez que se toman también modelos antropomorfos para la propia creación de mobiliario.

Es en este campo donde destaca Koloman Moser, quien basó su producción y su propio taller en el ámbito de la Secesión vienesa, de la que adoptará ideas y formas de corte más geométrico que la de otras escuelas, como podemos observar en este *mueble para música* realizado en 1904. Para su realización se tuvo en cuenta el material utilizado, madera negra,



con venas e irregularidades que actúan como elemento decorativo, además de incluirse elementos en relieve en bronce para inscribir las puertas.

Los materiales elegidos para el mobiliario conforman un elemento muy importante en la producción vienesa, valorándose los más raros y preciados como la madera de ébano, de lujo y de pequeñas tiradas, creando objetos refinados para una clientela muy selecta.



El arquitecto Josef Hoffmann al igual que gran parte de sus compañeros secesionistas también se adentró en el mundo del diseño persiguiendo la obra de arte total, dejándonos maravillosos ejemplos modernistas como este servicio para té de 1903 diseñado para el Palacio Stoclet en el que podemos observar tanto materiales de primera calidad como la plata con apliques y piedras semipreciosas, haciendo de un

elemento cotidiano, una verdadera obra de arte.

El belga Van de Velde también contribuyó enormemente al panorama decorativo del momento, él, como afirma Fahr-Becker basó sus diseños en un gusto más abstracto y no de corte tan naturalista como su paisano Horta:

Muchos ornamentos del modernismo trabajaban con azucenas, con lirios, también con figuras femeninas. Pero Van de Velde opinaba que el tiempo del ornamento basado en zarcillos, flores y mujeres ya había pasado; decía que el arte del futuro sería abstracto. (Fahr-Becker: 2008: 13)



Escritorio diseñado por Van de Velde entre 1898 y 1899⁵, de líneas curvas que recuerdan a la naturaleza, pero de una manera más sutil y elegante, perfectamente proporcionada y simétrica.

Pero no solamente se configuró como un genio en el campo del mobiliario, sino que llegó a adentrarse en la creación de vestimenta como este elegante vestido de 1902.

Para el panorama artístico del momento, fue de vital importancia la creación de la Escuela de Nancy en Francia, debido a la cantidad de artistas de diversas índoles que esta propició entre los que encontramos a Émile Gallé o a Louis Majorelle.

Les origines de l'École de Nancy où Emile Gallé dirigeait la confection de meubles, remontent aux années 1880, au cours desquelles Gallé découvrit les qualités de certains bois exotiques, et ajouta l'ameublement aux artisanats du verre et de la faïence qui avaient été le soutien de l'entreprise familiale⁶. Garner, P., 1981:59)

⁵ Fotografía tomada de: www.uncubemagazine.com.

⁶ Los orígenes de la Escuela de Nancy en la cual Émile Gallé dirigía la confección de muebles remontan a los años ochenta del siglo XIX, en los cuales Gallé descubría las cualidades de ciertas maderas exóticas, y une el amueblamiento a las artesanías del vidrio y de la cerámica de fayenza que había sido el sustento de la empresa familiar”.

Los artistas que formaron parte de esta escuela no solo se limitaron a realizar sus obras en torno a una escuela común, sino que teorizaron sobre sus propias ideas y sobre los trabajos que realizaban, como fue el caso de Émile Gallé:

Gallé énonça ses principes dans un article intitulé *Le Mobilier contemporain orné d'après la nature*, qui fut publié dans le numéro de novembre-décembre 1900 de la *Revue des arts décoratifs*. Il y explique la logique de la nature en tant que source d'inspiration et insiste sur l'importance du choix d'un thème, qui se doit relatif à la fonction de l'objet⁷. (Garner, P: 1981: 59)

Esta escuela generó un dinamismo incontrolable en la producción artística decorativa durante la década que duró el Art Nouveau, y pese a que actualmente no se han conservado todas las creaciones del momento, se puede observar el volumen creativo del momento visitando museos como La Casa Lis, Le Musée d'Arts Décoratifs de París, el Musée d'Orsay o el portugués Museu Calouste Gulbenkian.

Gallé, al igual que Majorelle o Tiffany fueron mundialmente conocidos por su producción en vidrio y la creación de fantásticas y coloridas lámparas de motivos florales que inundaron las casas de gran parte de la población. Estas fueron un ejemplo indiscutible de la búsqueda de lo bello y de la importancia del diseño y las artes aplicadas durante el *fin de siècle*. La luz formó parte esencial en estos ambientes modernistas, ya sea por medio de luminarias, orieles, ventanales o vidrieras (en las que destacó sin lugar a dudas Louis Comfort Tiffany), dotando a los espacios de cierto toque intimista y delicado, que destaca sobre las oscuras maderas utilizadas en el mobiliario.

⁷ Gallé enuncia sus principios en un artículo llamado *Le Mobilier contemporain orné d'après la nature*, publicado en el número de noviembre-diciembre 1900 de la *Revue des arts décoratifs*. Donde explica la lógica de la naturaleza en cuanto a fuente de inspiración e insiste en la importancia de la elección de un tema, relativo a la función del objeto.



De izquierda a derecha: Detalle de lámparas magnolia de Louis Majorelle, candelabro de Émile Gallé c. 1904, y Lámpara Wisteria del americano Louis Comfort Tiffany c. 1902.



En el núcleo parisino también observamos la realización de mobiliario de la mano de Guimard y los trabajadores a su cargo, como es en el caso de esta banqueta para fumar realizada en 1897, actualmente en el Musée d'Orsay, para el interior de una vivienda, y pensada para ser colocada en la esquina de la habitación, como se puede deducir por el pequeño cajón de la parte superior izquierda. Como ya he comentado anteriormente, Hector Guimard fue conocido por intentar aunar el diseño y la arquitectura en todas sus

realizaciones, incluso aquellas destinadas a clientes menos pudientes.

En cuanto al panorama anglosajón Art Nouveau, se decidió una interpretación más sobria sin decoraciones florales mezclando la línea curva con motivos celtas, pese a que se seguía trabajando a gran escala una orfebrería historicista. Como núcleo de producción se debe nombrar a Liberty & Company, que basó su producción en dos series de plata y peltre, *Cymric* y *Tudric*. De esta vertiente es necesario destacar las decoraciones sencillas por medio de incrustaciones de piedras semipreciosas y los motivos de corte más geométrico que la vertiente francesa o la belga, sin llegar

a propulsar tanto la línea recta a la manera secesionista. Lo curvilíneo forma parte de la forma, pero no se explora de manera tan fantástica como en la escuela franco-belga.



Esta caja de tabaco fue realizada por Archibald Knox para Liberty entre 1903 y 1904, y es el claro ejemplo de lo comentado anteriormente. Pese a que Liberty intentó que el nombre de sus trabajadores individuales no destacase sobre el de la compañía, hoy en día se pueden identificar las obras de sus mejores diseñadores como Knox, Rex Silver o incluso una mujer, Coggin.

Este gusto decorativo se extrapola incluso a los instrumentos musicales, como podemos observar en este magnífico piano realizado por Majorelle entre 1898-1900 de gruesas y curvilíneas patas y dibujos florales de nenúfares, o este mobiliario musical diseñado por André Metthey para la casa Pleyel compuesto por arpa, banqueta y atril, todos ellos de ondulantes formas.



Creo que es absolutamente necesario para la correcta descripción del modernismo que en este trabajo se incluyan ejemplos de decoración de salas, tiendas o residencias que sigan la línea decorativa modernista en todos los elementos que la componen, ya que esta era planteada como una obra de arte total y coherente, en la que todos sus elementos debían ser armónicos en gusto y forma entre sí. Por ello he querido seleccionar entre otros el trabajo de Alfons Mucha para la decoración de la boutique del joyero Georges Fouquet y la reforma del restaurante Maxim's ideada por Louis Marnez y los miembros de la Escuela de Nancy.



Fotograma de *Midnight in Paris*, Woody Allen, 2011.

En este caso, se observa como el Art Nouveau ha influenciado incluso al cine actual, en el cual es frecuente la elección de localizaciones modernistas para ambientar una época determinada como es el caso de *Midnight in Paris* de Woody Allen, en la que se puede observar la fachada del conocido restaurante Maxim's. Las líneas de la arquitectura franco-belga y su decoración llegaron a adueñarse de las fachadas con impecables trabajos de ebanistería con motivos ondulantes.

Este restaurante fue renovado en 1899 tanto en su fachada como en su interior siguiendo el gusto Art Nouveau bajo la dirección del arquitecto Louis Marnez y el trabajo pictórico de Léon Sonnier, además de otros miembros de la Escuela de Nancy. Su interior está decorado con ebanistería de caoba y de limonero con aplicaciones en cobre como marco para las vidrieras y las obra de Sonnier de mujeres desnudas en el momento de un baño matutino como podemos ver en *L'Art 1900* de Rheims (1965: 72). Actualmente el restaurante Maxim's está clasificado como Monumento Histórico Francés y además de como restaurante funciona también como casa museo, en la cual se puede observar una gran colección de objetos Art Nouveau.

El detallismo llevado a cabo en toda su decoración interior y exterior lo convierten en un ejemplo excepcional del movimiento Art Nouveau por su importancia, su éxito atemporal y su labor de conservación.



En el caso de la joyería de Georges Fouquet, el diseño de la decoración tanto interior como exterior fue llevado a cabo por el checo Alfons Mucha en 1901, quien siguiendo la línea de sus ilustraciones llevó a la práctica en tres dimensiones, en colaboración con otros artistas como el orfebre Auguste Seysses y vidrieras de Léon Fargues, sus motivos bizantinos, las formas ondulantes, los detalles zoomorfos

y florales tan característicos de su obra, además de una escultura femenina en la fachada con sus distintivas melenas ondulantes. Para la realización del suelo de la tienda se optó por un intrincado mosaico con motivos geométricos en el que destacan las formas circulares al igual que para sus diseños gráficos.

Toda esta decoración se puede encontrar en la actualidad en el Museo Carnavalet en París, a donde fue trasladada en 1923 tras la caída del movimiento modernista.

Esta tienda no solamente acrecentaba el prestigio de Mucha y del joyero Fouquet, sino que aquellos que podían permitirse adquirir sus magníficas creaciones

b. Artes gráficas y diseño

La influencia fundamental para el mundo del diseño y de las artes gráficas modernista vino dada por el panorama artístico en Inglaterra de la mano de William Morris o la creación de las Schools of Design, por Henry Cole en 1857, enseñando a la población industrial la técnica de los papeles pintados, quienes destacaron la importancia del diseño en sí mismo y su relación con las otras artes, descartando la idea de que se trataba de una mera industria.

Más adelante es necesario destacar a Owen Jones y su obra *Grammar of Ornament* publicada en 1856, basada en la geometrización de las formas naturales y de colores precisos, evitando las excesivas graduaciones en pro de una ornamentación más plana. Ese mismo año, Christopher Dresser, también realiza una recopilación de plantas y alzados de flores, que unidas a las láminas de Ernst Haeckel darán grandes motivos de inspiración a los artistas posteriores.



Si bien la pintura y las artes gráficas siempre han estado relacionadas y se han influenciado la una a la otra, por regla general esta segunda vertiente artística ha sido relegada a un plano inferior, menospreciada e incluso olvidada, pese a formar parte intrínseca de la propia vida cotidiana como ocurre en el caso de la cartelería.

La relación de la pintura siempre fue muy criticada. La obra de Toulouse-Lautrec, Jan Toorop, Edvard Munch, Gustav Klimt y otros, incluidos por completo o en parte bajo este término supone siempre una limitación del valor que normalmente, es más complejo que la reducción a la simple fórmula de un trazado lineal similar. Los rasgos simbolistas aportaron con frecuencia los componentes temáticos decisivos que después se manifestaron, más bien casualmente, de forma modernista. (Sembach, 1999: 12)

Pero es cierto que en cuanto tratamos el movimiento modernista, en el caso de las artes gráficas, estas se desligaron ligeramente de las corrientes pictóricas del momento, en pro de una bidimensionalidad llevada a cabo mediante colores planos y la ausencia casi generalizada de gradaciones. Esta simplificación del lenguaje técnico unida a una mayor importancia de la forma en sí misma es debida a su carácter publicitario, se trataba de diseños sencillos, que tenían como objetivo captar la atención del público concebido como consumidor potencial. Siendo este otro de los motivos por los que generalmente se asocia de manera directa el movimiento modernista al sistema económico capitalista.

Pudiéndose realizarse un trabajo entero para este único apartado, creo que debido a la necesidad de sintetizar contenidos, es absolutamente necesario destacar a ciertos artistas que abordaron la cartelería de manera excepcional Jules Chéret, Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec con sus escenas relacionadas con la vida nocturna parisina, el mundo del cabaret y del baile, Théophile-Alexandre Steinlen y su *le Chat noir* y como no, Alfons Mucha.

Las calles se llenaron de arte hasta en los rincones menos esperados, y la producción gráfica desbordó su inicial objetivo publicitario y artístico, hasta convertirse en un icono de una marca o un prototipo de diseño después aplicado a otras artes.



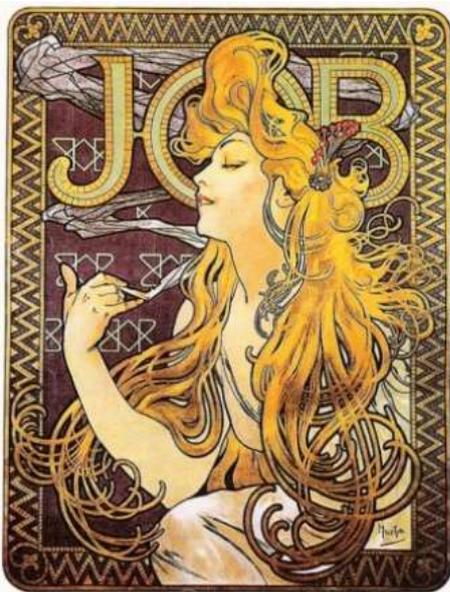
De izquierda a derecha: Exposition Universelle 1889, *Le Pays des Feés* (El país de las hadas) de Jules Cheret, *Le Chat Noir* de Théophile-Alexandre Steinlen de 1896 y la ilustración de William Bradley para la edición de Acción de Gracias de la revista *Chap-Book* en 1894.

Como hemos podido observar en la obra de estos autores es bastante frecuente la inclusión de la imagen femenina frente a la masculina, por primera vez, vista como una femme fatale de larga y ondulante cabellera:

En el ámbito de las artes plásticas, en los años finiseculares del diecinueve y muy especialmente en la iconografía del Art Nouveau, muchos artistas, partiendo de la ya mencionada asociación mujer-naturaleza, recrearon con profusión una ensoñada imagen femenina poseedora de una vigorosa y abundante cabellera que se fusiona o confunde con el resto de las plantas que hay a su alrededor (de “arboledas aromáticas” calificaría Baudelaire la melena de algunas mujeres en *Las flores del mal*). (Sembach, 1999: 43)

La cabellera en sí misma cogió forma, vuelo y significado:

Gracias a la consigna del “retorno a la naturaleza” también el cuerpo femenino fue concebido y palpado de un modo nuevo. Las tirantes líneas de los nervios se apoderaron de las Evas, que nadando ensimismadas y entregadas, en complejas olas y volutas de humo y envueltas en sus cabellos, anegan dócilmente, por así decirlo, como instrumento decorativo, todos los sectores artísticos del modernismo. (Fahr-Becker: 2008: 17)

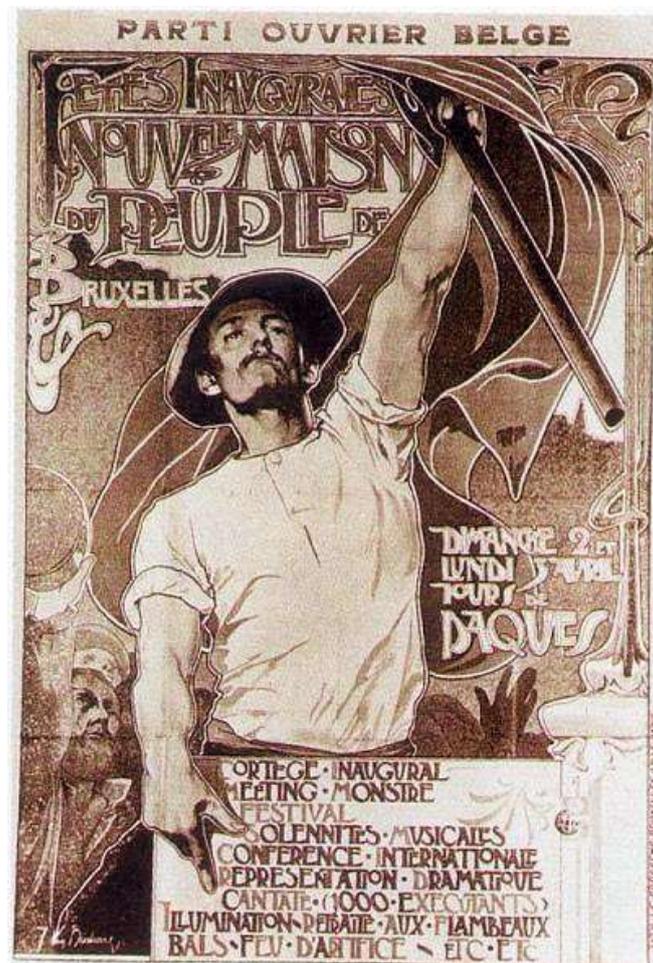


La belleza femenina modernista fue utilizada por el tabaco, el champan, la absenta o el chocolate entre otros productos, la mujer se convirtió en musa de los placeres y de los pecados más lujosos del momento, con la mayor elegancia posible, recordando las noches de excesos de la vida en la gran capital, París. (Publicidad para cigarrillos *Job*, Mucha).

En el caso de Alfons Mucha, tratado en el siguiente apartado, es notable la utilización de la fotografía como medio para la creación de sus obras, estas fueron realizadas tanto a modelos en su estudio como durante viajes en el extranjero (por ejemplo a Rusia, que le sirvieron como inspiración para su *Epopeya eslava*).

Pero no todo es vender un producto, o estar asociado al mundo del ocio, estos carteles también sirvieron como modo de crítica por parte de la población, como es el caso del Cartel para la inauguración de la *Maison du Peuple* en Bruselas, realizado en 1897 por Jules van Riesbroek.

El partido obrero belga no solo demostró ser una fuerza promotora y estimulante, sino que además era sensible a las iniciativas de los círculos más diversos. Estaba tan vinculado con asociaciones artísticas de primer orden como con importantes literatos. Se había producido una simbiosis de todas las fuerzas progresistas y una sensibilidad sin precedentes caracterizaba el clima de la Bruselas inmediatamente anterior a fines de sigl. (Sembach, 1999: 45).



c. Las artes gráficas y la joyería

Antes de adentrarnos en el mundo de la joyería encuentro necesario nombrar a un artista actualmente no tan reconocido, pero de estilo inconfundible y apreciado, incluso por personas poco entendidas en arte, Alfons Mucha. Esto se debe a que sus diseños formaron parte del mundo cotidiano, desde calendarios y libros hasta carteles de teatro para Sarah Bernhardt. Pero es notoriamente importante su colaboración con los joyeros Lalique y Georges Fouquet



Mucha nació en la actual República Checa en 1860, interesado en música, artes y la Iglesia, dedicó parte de su vida al coro del colegio. Tras dejar de lado la vida de sacerdote que sus padres esperaban de él comenzó a trabajar como decorador para teatro.



La carrera de Mucha no se entiende sin sus grandes mecenas, el conde Karl Khuen-Belassi, el Conde Egon y el profesor Wilhelm Kray, definitivos en su primera etapa como artista. Una vez trasladado a París y terminando su etapa bajo mecenazgo comenzó a trabajar como ilustrador para libros y calendarios, relacionándose con Paul Gauguin y los Nabis.

Llegó a tener tanto éxito que el Art Nouveau llegó a ser conocido como *Estilo Mucha*. (Cabeza bizantina morena, 1897)

Como ya hemos comentado anteriormente, el pensamiento modernista aúna todas las artes consideradas mayores y menores, las artes gráficas cobran una importancia mayor y se fusionan con otras vertientes, como en este caso, la joyería.

La alianza entre Mucha y René Lalique tuvo lugar en este periodo, debido a los fantásticos diseños decorativos que el ilustrador realizaba en sus obras, las jóvenes estaban adornadas con abalorios de inspiración oriental y bizantina con formas originales y piedras preciosas, y Lalique quiso que estos diseños no quedasen en vano dándoles vida. Esta unión artística tuvo tanto éxito durante estos años que se generó un movimiento de producción en masa y de copias de peor calidad debido a la demanda, contribuyendo a la sobreexplotación de este estilo, que cae en desuso pese a su importancia inicial.



Uno de los aspectos a destacar es que si bien se realizaron innumerables copias de baja calidad para satisfacer la demanda, la joyería *Art Nouveau* se basa en un diseño artístico de gran calidad acompañado de materiales de primer nivel, entre los que encontramos metales nobles como oro o plata, además de piedras preciosas y semipreciosas como ópalos de diversos colores, turmalinas o diamantes, aunque estos últimos, reyes por excelencia de la joyería de etapas anteriores, fueron relegados a un segundo plano.

Lalique se estableció como el máximo exponente de la joyería *Art Nouveau*, y en su obra podemos destacar la utilización de materiales hasta entonces poco usuales, como observamos en esta peineta orquídea realizada en cornamenta con topacio, marfil y oro. En la que comprobamos una unión entre realismo de la orquídea central con abstracción formal en los motivos florales laterales tan característicos de este movimiento ondulante.

Otro gran colaborador de Mucha fue el orfebre Georges Fouquet, que adaptó sus diseños para su propia tienda en París. De esta unión encontramos maravillas como este collar en oro, ópalos, diamante y perlas, de una elegancia absoluta, que, pese a seguir los principios de este movimiento, no recae en la ostentosis, ni en el ‘*abarrocamiento*’ excesivo.



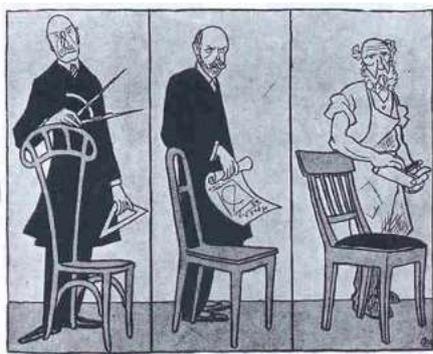
Como podemos observar, la naturaleza, y más específicamente la botánica, forman parte intrínseca del *Art Nouveau* incluso en cuestión de joyería.

II. La caída del Art Nouveau

Hoy en día, se puede explicar con perspectiva la estrepitosa caída de este movimiento artístico, que quizás pecó de utópico en un modelo artístico y social recién impuesto y todavía inestable. Lo industrial fue capaz de copiar sus formas acabando con la poética de lo artesanal y el diseño, llegando a la sobreexplotación de un estilo y a la saturación del público, todo esto por el abaratamiento de los costes de producción y la bajada de calidad, factor primordial para el verdadero modernismo, debido a su inmensa demanda. Además, como advierte Duncan (1995: 34), “al rápido ocaso del movimiento contribuyó el hecho de que fuera promovido en gran parte por brillantes individuales –Horta, Gaudí, Mucha, Lalique y Gallé [...] desperdigados por toda Europa”.

Adolf Loos fue uno de los primeros en renegar de la decoración llevada hasta el extremo de manera errónea durante los últimos años de vida del modernismo, y pese a criticarla duramente en su obra *Ornamento y crimen*, defiende este concepto utópico y la búsqueda de belleza pura que supuso el Art Nouveau, al igual que más tarde lo reiterará el teórico Schmutzler:

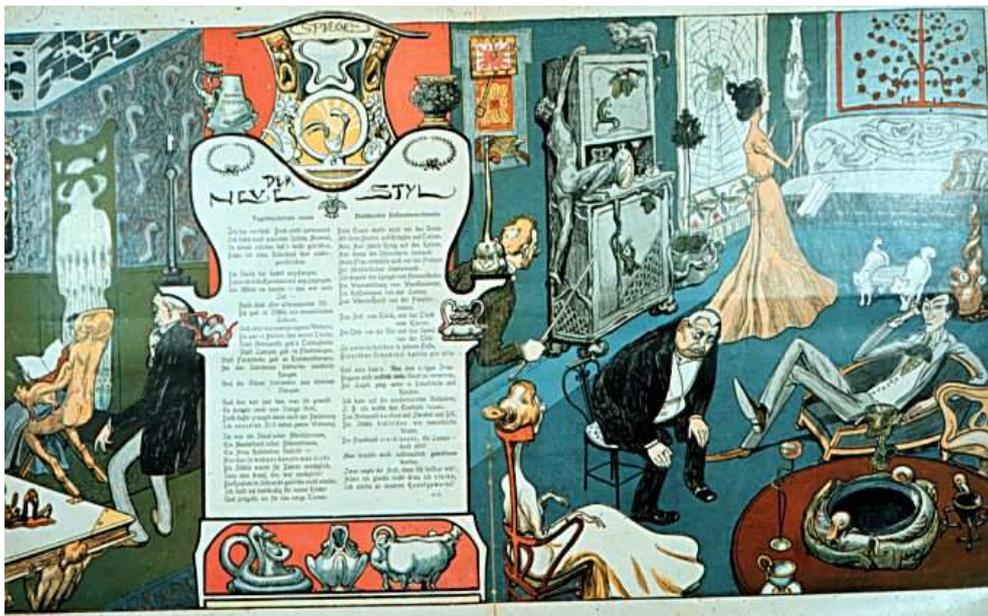
La aspiración del modernismo a una total regeneración del arte y de la vida estaba condenada al fracaso, a pesar de las innumerables obras de arte que produjo, deliciosas y admirables en su frágil belleza. Ni su constitución interna ni sus bases sociológicas le permitieron convertirse en un amplio movimiento renovador. (Schmutzler, 1985: 191)



Esta sobreexplotación se dio sobre todo en los elementos de pequeño tamaño como joyas, que pasaron a ser meras imitaciones en bisutería barata, esculturas en pequeño formato, mobiliario excéntrico e imposible, que llevó al Art Nouveau de la simpleza de una forma pura y elegante a una sobre ornamentación sin sentido que afectaba incluso a los parámetros básicos de su propia utilización. El mobiliario se tornó incómodo, lo exclusivo típico y lo onírico una pesadilla repetitiva, por ello las líneas se simplificaron, y se abandonaron las formas naturales en busca de lo geométrico, sobrio y simple.

Esto llevó a que diversos caricaturistas realizasen críticas en tiras cómicas publicadas en revistas en contra del Art Nouveau y su uso, como podemos ver en la caricatura *Sobreexplotación del 'Estilo Mucha'*.

Lo mismo ocurrió en el ámbito de las Artes Gráficas, el innovador Mucha fue copiado hasta la saciedad y pese a que muchos solo fueron influenciados por su estilo como es el caso del madrileño Gaspar Camps, otros como Alexandre de Riquer se dedicaron a prácticamente plagiar su obra sin aportar significadas variaciones.



(Parodia de una habitación de Van de Velde *Der neue Styl*: Poema de Kory Towska e ilustración de W.G.J. Niewnkamp para la revista *Lustige Blaetter*, Berlin, 1899).

Fue tal la caída del Art Nouveau, que incluso se llegó a afirmar que era una suerte de enfermedad decorativa que había corrompido a la población, que sus retorcidas formas y continuos modelos naturales o incluso antropomórficos aplicados a objetos cotidianos conducían a la locura, como se puede observar en *Parodia de una habitación de Van de Velde* de Niewnkamp como en el poema de Kory Towska incluido en ella:

There were chairs made out of human bodies
 And even out of naked women,
 There were books that were tables,
 In the place of music stands there were octopuses,
 Instead of lamps there were fire tongs,
 Instead of footstools there were boa-constrictors,
 Over the bookcases scrambled young scamps
 And the glasses perched on iron poles.
 [...]

In the end they had to bring me here forcibly.
Though the doctor said that I would be curable,
I alone do not believe it, I am dying,
I am dying from our decorative arts.⁸

Algunos artistas que siguieron en la línea modernista tras su declive no solo se vieron tras 1913 y la finalización de la Primera Guerra Mundial excluidos del panorama artístico y envueltos en una escasez de proyectos arquitectónicos, sino como es el caso del escocés Mackintosh, acabaron en la más absoluta miseria, impulsada también por su afición a la bebida, como observamos en Benévolo (1962: 319).

Además, se comenzó a utilizar elementos propios del Art Nouveau en el eclecticismo a nivel internacional, olvidando el carácter rupturista que este movimiento había tenido en contra de las mezclas de estilos a favor de una pureza formal.

III. Conclusión:

Con este trabajo, lejos de realizar un alegato en pro de un único movimiento artístico, me gustaría destacar la importancia de todos y cada uno de ellos, no solo de los más estudiados, sino de aquellos en ocasiones abandonados por desconocimiento o falta de tiempo, que este trabajo sea una llamada a destacar lo contemporáneo y sus orígenes, que nos permiten comprender la historia y los cambios sociales de una manera mejor. Es por esto por lo que creo que es necesario tanto destacar el inicio como el fin de este efímero Art Nouveau que, sin embargo, tantas innovaciones y obras trajo al mundo, y sobre todo su capacidad única como movimiento artístico en el que todas las artes estaban equiparadas y eran de igual importancia para la sociedad del momento, llegando al concepto de obra de arte total. El mobiliario de una habitación ocupaba un lugar similar a la propia arquitectura exterior, y la pintura y la cartelería invadían tanto calles como galerías a la par. El arte

⁸ Había sillas hechas de cuerpos humanos/ e incluso de mujeres desnudas, / Había libros que eran mesas, / en lugar de atriles musicales había pulpos, / en vez de lámparas lenguas de fuego, / en vez de reposapiés boas constrictoras, / sobre las estanterías pícaros jóvenes trepadores/ y los cristales colgados sobre columnas de hierro/ [...] Al final me tuvieron que traer aquí a la fuerza/ Aunque el doctor dijo que sería curable, / Yo mismo no lo creo, me muero, / me muero a causa de nuestras artes decorativas. (Traducción de la autora).

llegó a formar parte de la vida cotidiana tanto en la publicidad de una marca de chocolate (Amatller) y los carteles de Mucha como en joyería.

El gusto por lo modernista invadió no solo el núcleo geográfico donde surgió, la Europa occidental de la cual hablo en este trabajo sino que, también se exportó a otros países como a Rusia, Latinoamérica o Norteamérica.

Las influencias del modernismo se observan en la actualidad, ya sea por medio de otros movimientos posteriores como el Art Déco, así como en elementos prestados a la arquitectura eclecticista, que tomó sobre todo a principios de siglo XX formas y líneas de la arquitectura y las reutilizó como elemento decorativo (generalmente reservado a exteriores), además de ser motivo recurrente de decorados en películas como *Midnight in Paris* de Woody Allen o *Amélie* de Jean-Pierre Jeunet. Además, es todavía común observar en interiores o tiendas de decoración actuales elementos prestados del Art Nouveau, como innumerables imitaciones de lámparas Tiffany o juegos de té con motivos y formas florales.

Lo más importante, tras la realización de este Trabajo de Fin de Grado es que queda de manifiesto cómo el paso del tiempo y la caída de una ‘moda’ tras su sobreexplotación descontrolada pueden mermar la importancia de un movimiento. Pero sobre todo, es destacable cómo la destrucción de este increíble patrimonio, producida durante las dos guerras mundiales, que ha afectado enormemente a este movimiento artístico tanto en su reducción de obras, como a la manera de entenderlo y el conocimiento de sus autores, alejándolo en cierta manera del mundo actual pese a que prácticamente solo ha pasado un siglo.

Nuestro pasado más cercano temporalmente es, en ocasiones, nuestro gran desconocido, víctima de la falta de interés y los problemas de conservación, que hacen que hoy en día vivamos rodeados de arte sin saber por qué ni quién fue su autor.

IV. Anexo de imágenes

Arquitectura



Henri Sauvage, Teatro para Loïe Fuller en la Exposición Universal de París, 1900. Autor desconocido.



Paul Hankar, casa del pintor Ciamberlani en Bruselas, Bélgica, 1897



Interior y exterior de la Bloemenwerf de Uccle. Henry Van de Velde, realizada entre 1894 y 1896.



The Willow Tearooms sal6n Luxe, mobiliario y dise1o llevado a cabo por Mackintosh y Margaret Macdonald abogando por una l6nea m6s recta y elementos m6s geom6tricos que la escuela franco-belga⁹.

⁹ Dave Souza, en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Room_de_Luxe.jpg/1024px-Room_de_Luxe.jpg



Sinagoga Agoudas Hakehilos en París, realizada en plena crisis del modernismo por Hector Guimard.
Durante la ocupación nazi, fue dinamitada en parte y posteriormente reconstruida.



Modernismo en otros lugares de España: Fachada Sur de la Casa Lis, Joaquín de Vargas y Aguirre,
Salamanca 1905, M.A.S. <http://www.museocasalis.org/nuevaweb/museo/casa-lis>



Detalle decorativo de la Majolikahaus en Viena, realizada por Otto Wagner y el ceramista Koloman Mosser¹⁰.



Detalles del Palacio de la Secesión Vienesa, Joseph María Olbrich. Decoración con máscaras, ornamentos vegetales y detalles en oro e interior con pinturas de Gustav Klimt.

¹⁰ Autor desconocido. <http://www.diedrica.com/search/label/Adolf%20Loos>



Interior de la casa Behrens en Darmstadt, sala de música de 1901 con piano Schiedmayer.



En Italia también destacamos la figura de Guiseppe Brega quien realiza entre 1902 y 1907 la Villa Ruggeri en Pesaro (en la Via A. Vespucci).

Artes aplicadas:



Fachada, interior y detalle de la decoración en vidriera del Restaurante Maxim's en París. Ejemplos del Lujo de la decoración Art Nouveau en todo su esplendor y de la gran tarea de conservación llevada a cabo por sus propietarios hasta la fecha.¹¹

¹¹ Maxim's Paris. <http://maxims-de-paris.com/fr/restaurant>



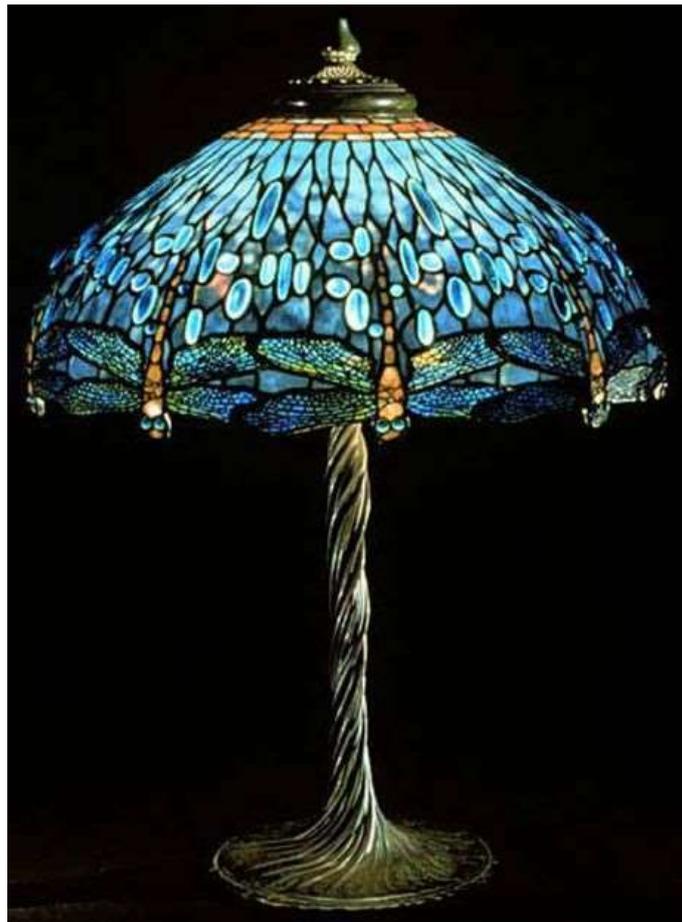
Portada de la revista Jugend diseñada por Otto Eckmann (número 4 abril 1896).



Brazalete en forma de serpiente con anillo por Mucha, 1899.



Alfons Mucha, diseño de billete checoslovaco de 10 coronas, 1927.



Lámpara con luciérnagas, Louis Comfort Tiffany.

Bibliografía:

- Ahlers-Hestermann, F. (1941). *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*. Berlín: Gebr. Mann.
- Benevolo, A. (1982). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Fusco, R. (1984). *Historia de la arquitectura contemporánea. Volumen I*. Madrid: Herman Blume, Biblioteca Básica de Arquitectura.
- Duncan, Alastair. (1995). *El Art Nouveau*. Madrid : Destino.
- Garner, P. (1981). *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940*. París-Bruxelles: Elsevier Bordas.
- Pevsner, N. (1963). *Pioneros del diseño moderno de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Rheims, M. (1965). *L'Art 1900: ou le style Jules Verne*. Paris : Arts et Métiers Graphiques
- Sembach, K. (1999.). *Modernismo*. Colonia: Taschen.
- Schmutzler, R. (1985). *El modernismo*. Madrid: Alianza Forma.
- Trachtenberg, Marvin. (1990). *Arquitectura. De la prehistoria a la postmodernidad*. Madrid: Akal
- Ulmer, R. (2007). *Alfons Mucha*. Colonia: Taschen.
- V. (1902). *Arts and Crafts. Journal of Political Economy*, 11(1), 108-111. Recogido en <http://www.jstor.org/accedys2.bbt.ull.es/stable/1822624>

Filmografía:

- *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Amélie), Jean-Pierre Jeunet, 2001.
- *Loie Fuller, Danse Serpentine*, Hermanos Lumière, 1897.
- *Midnight in Paris*, Woody Allen, 2011