

E L TRÁNSITO DE UN SIGLO. EL ART NOUVEAU

Maria Dulce de Mattos Alvarez

Maria Dulce de Mattos Alvarez es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Maestra en ciencias sociales por la Universidad de Sao Paulo, Brasil, cuenta con un diplomado en política social por el Instituto de Estudios Sociales de La Haya, Holanda.

*Los seres humanos que sueñan en pleno día
llegan a conocer cosas que se les escapan nece-
sariamente a quienes sueñan tan sólo por las
noches.*

Dante Gabriel Rossetti¹

Hablar de Art Nouveau o modernismo es referirse a un proceso repleto de interrogantes, de búsquedas, de contradicciones, de insatisfacciones; de evaluación de un siglo que termina y de dejar sentadas alternativas para el que comienza. A pesar de su corta duración (de 1890 a 1910, aproximadamente) y de la distancia en el tiempo de casi un siglo, sigue siendo un movimiento polémico y apasionante.

Cargado de sensaciones y emociones, propias de un final de siglo que había vivido intensamente y que había pasado por profundos cambios en las estructuras económica, social, política y religiosa, este movimiento plasma la complejidad de las nuevas formas de vida, tanto en la organización social y del trabajo como en la vida cotidiana. Asimismo, a través del arte expresaba, entre otras cosas, la evolución a pasos agigantados del entorno urbano —la vivencia y la percepción de las ciudades— y el vacío dejado por el materialismo desarrollado a lo largo del siglo XIX.

La gigantesca mutación de un cambio de siglo encerraba en sí tanto el atractivo de la bella muerte como la semilla de muchas cosas que todavía hoy son actuales... Su frente se basa en un repertorio de ideas y pensamientos filosóficos, literarios, artísticos y de reforma social. El “andamio”, el fondo político y cultural, conformó el principio constitutivo del modernismo (Faher-Becker, 1990, p. 7).

No nos parece casual que este movimiento cobrara fuerza exactamente al final de un siglo, en donde la modernidad a través de sus procesos tecnológico-científico y cultural-urbano había tomado fuerza insospechable y las soluciones propuestas buscaban de una manera intuitiva alternativas basadas en el pasado más lejano, pero disponiendo de una racionalidad apoyada en un avance tecnológico sin precedentes. Parece ser que el siglo que terminaba era portador de muchos cuestionamientos que demandaban un nuevo proceso de síntesis.

Como señalamos, ha sido un tema polémico, ya que algunos especialistas consideran al Art Nouveau como una transición entre el historicismo-eclecticista² y el movimiento moderno, mientras que otros lo ubican como iniciador del referido movimiento.

En relación con este aspecto, Philip Meggs afirma que

el Art Nouveau es el estilo de transición que se desvió del historicismo que dominó al diseño durante la mayor parte del siglo XIX. Por otro lado... al reemplazar el historicismo por la innovación, el Art Nouveau se convirtió en la fase inicial del movimiento moderno. Preparó el camino del siglo XX al eliminar el espíritu decadente del diseño (Meggs, 1991, p. 246).

La ornamentación también ha provocado controversias. El modernismo, en la búsqueda de valores tanto estéticos como espirituales, representó para algunos una reacción contra el materialismo y la decadencia que se manifestaba principalmente en la segunda mitad del siglo XIX; para otros fue exactamente el opuesto, es decir, fue una expresión de la decadencia de finales del referido siglo.

Otro aspecto que ha provocado innumerables polémicas está vinculado a su aceptación o rechazo. Este movimiento por un lado, es ensalzado como punto de arranque hacia la modernidad y como primero y último estilo unitario desde el Barroco, y por otro, es rechazado y tachado de “infierno del

ornamento, cursilería y mero arte industrial” (Faher-Becker, 1996, p. 7).

El adorno y el uso del objeto están de una vez por todas, en conflicto. En consecuencia, los objetos preferentemente usados continúan siendo hoy en día, incluso en las manos sensibles al arte, objetos sin adornos...

Sólo los artistas miran lascivamente hacia ellos. Este es un gran error del nuevo movimiento de las artes aplicadas, error en el que ese movimiento ya ha llegado o llegará hasta su final, pues quiere adornar todo...

Cornelius Gurlitt

No obstante que este movimiento se manifiesta básicamente en Europa, su desarrollo y expansión se da no sólo en varios países de ese continente, sino que llega hasta América e invade los diferentes campos del arte y del diseño. Este carácter internacional que adquiere se debió también a los avances de la tecnología en lo relacionado a las comunicaciones y transportes. Es interesante la reflexión que hace Petr Wittlich al mencionar que el éxito del Art Nouveau en la última década del siglo XIX se extendió como mancha de aceite, gracias a la combinación de por lo menos dos necesidades en apariencia opuestas: la inspiración naturalista y una forma ornamental de eficacia visual.

Originalidad es volver al origen.

Antoni Gaudí

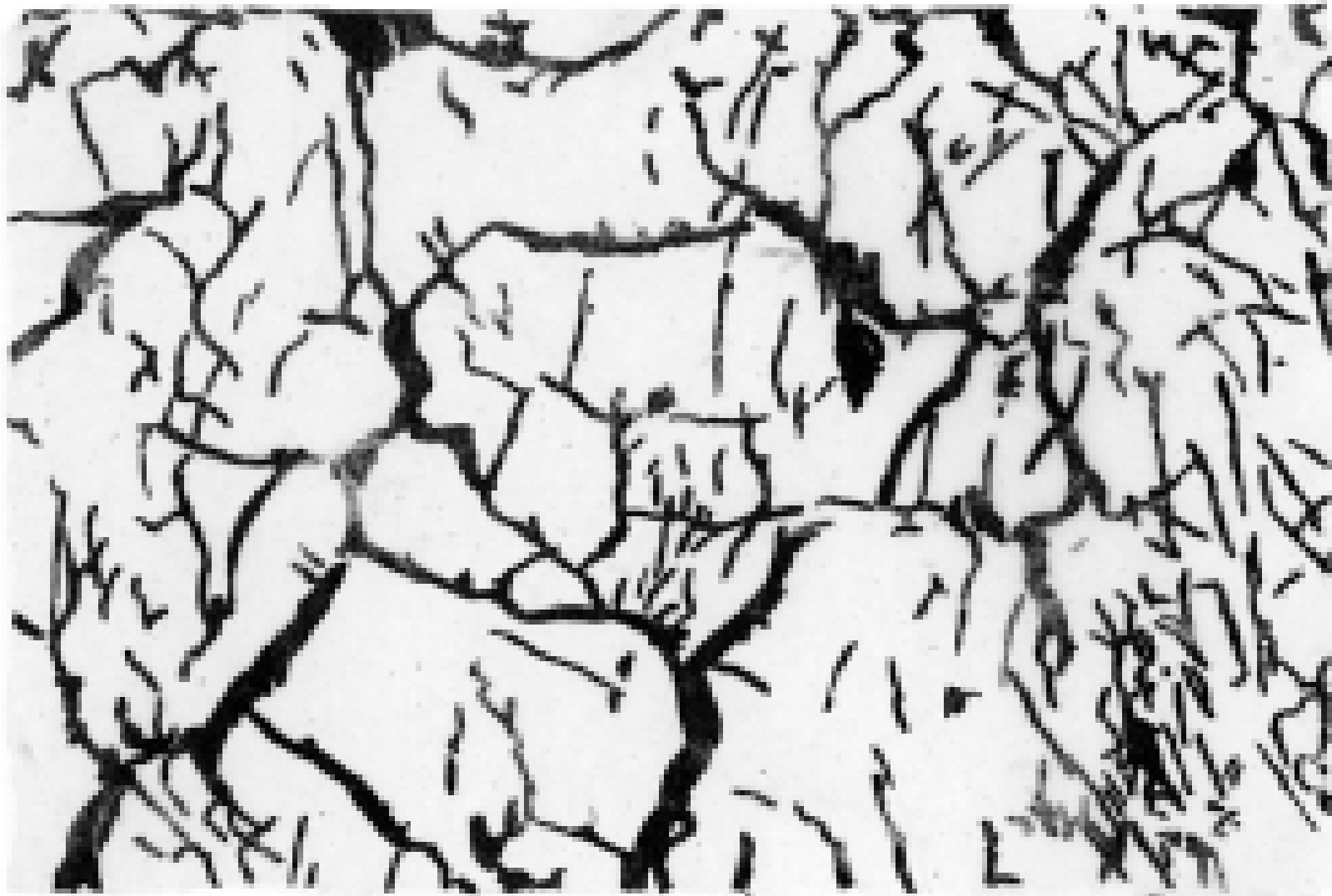
El Art Nouveau, modernismo, Modern Style, Stile Liberty y Jugendstil están considerados por los especialistas como movimientos análogos que fueron difundidos casi de manera contemporánea. Al analizar estas denominaciones en los diferentes países e idiomas podemos observar la presencia de atributos como “nuevo”, “moderno”, “joven”, “original”, los cuales pasan a ser utilizados de una manera recurrente.

Así, en España, el estilo tomó el nombre de modernismo; en Inglaterra, de Modern Style; en Alemania, de Jugendstil, que literalmente significa “estilo joven” o “estilo de juventud”; en Italia, Stile Liberty, derivado de la tienda modernista Liberty de Londres. En Francia fue denominado Art Nouveau, tomado de una de las salas de exposiciones de la Maison Bing-L'Art Nouveau, fundada en 1895 por Samuel Bing para exhibir el trabajo de artistas jóvenes dedicados al arte nuevo.³

Sin embargo, la utilización del atributo moderno no es prerrogativa del siglo XIX. Si hacemos una revisión a la historia, vemos que muchas orientaciones del arte del pasado se han proclamado modernas. Este término fue utilizado en diferentes momentos para contraponer a lo antiguo o anterior; tal fue el caso, por ejemplo, del proyectista de la primera catedral gótica, cuando distinguió en su obra el *opus moder-*

cambios en todos los campos: ideológico, económico, social, etcétera (Lira, 1991, p. 65).

Es interesante observar que a finales del siglo se manifiesta de una manera evidente que los artistas, tanto pintores, escultores y arquitectos como poetas, literatos y músicos, expresaban un sentimiento de insatisfacción hacia lo hasta en-



num del *opus antiquum*. Así, el término moderno o inclusive modernismo, de una forma literal hace referencia al gusto general por las nuevas formas.

Pero el uso recurrente de los términos antes mencionados para referirse al movimiento desarrollado a finales del siglo XIX sugiere que

es indispensable remontarnos aquí hasta el origen de su denominación, ya que será en éste en donde encontraremos una de las características esenciales de dicho estilo: su carácter de “modernidad” que intentaba manifestar la entonces inminente necesidad de dinámicos y vertiginosos

tonces producido. Buscaban una nueva forma de expresar el arte que borrara la sensación de vacío y sin vida generado por el excesivo academicismo y que además integrara totalmente sus creaciones. De ahí el nombre Arte Nuevo, es decir, nuevas búsquedas para ofrecer nuevas propuestas o para desvanecer los vacíos que en apariencia existían en el campo del arte.

Como afirma Luis Rodríguez:

el llamado Art Nouveau surge en medio de un gran movimiento intelectual en Europa. Las relaciones entre poetas, pintores y escultores con arquitectos y diseñadores eran esenciales para el surgimiento de nuevas ideas, en las que

lo dicho por un poeta era retomado por un pintor y luego por un diseñador, generando así una nueva retroalimentación permanente que producía un constante enriquecimiento y, por lógica, más novedades (Rodríguez, 1995, p. 139).

Yo creo, sin embargo, que los pueblos, como las grullas, emigran hacia el progreso.

Julian Marchlewsky

Para poder entender de una manera más clara la razón de ser del Art Nouveau nos parece importante analizar, aun de manera somera, algunos elementos que contextualizaron al siglo XIX. Una de las características importantes de este siglo se refiere a la consolidación del proceso de industrialización generado por la Revolución Industrial a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. El siglo que le siguió tuvo que convivir con profundos cambios producidos por la industrialización desbordante que rompió el equilibrio y cuestionó a una sociedad que hasta entonces estaba aparentemente segura de sus valores morales, políticos, religiosos, sociales y estéticos; estos cambios se generaron no sólo en lo relacionado al desarrollo tecnológico y científico, sino también al modo de vida.

Es sugerente la reflexión que hace Wittlich al afirmar que

un hombre de esta época, tanto si pertenecía a la clase privilegiada, a la media o al proletariado, tenía la sensación de una fuerte aceleración de su vida, tanto física como espiritual. Sentía una necesidad tan fuerte de asociarse con los demás como de aislarse individualmente (Wittlich, 1990, p. 9).

Otra característica relevante se refiere a la expansión sin precedentes de las ciudades, gracias al gran dinamismo del referido siglo. Los grandes centros fabriles se desarrollan en las principales urbes europeas, como Londres, París y Berlín. En especial la segunda mitad del siglo XIX fue testigo de los incesantes movimientos migratorios del campo a la ciudad; parte significativa de la población deja la agricultura tradicional para dedicarse al trabajo de las fábricas. Estos y otros factores demográficos provocan un aumento considerable de la población urbana.

Así, las grandes urbes europeas se ven desbordadas por el crecimiento de la población, fenómeno que las induce a demo-

ler sus murallas tradicionales; se puede observar con frecuencia la conformación de nuevos barrios en los espacios que antes abrigaron a los campos. Surgen asentamientos irregulares en las periferias de las ciudades y poco a poco se da la destrucción de las trazas urbanas tradicionales.

La sociedad decimonónica, a pesar de su admiración por la naturaleza, no era una sociedad rural. Por el contrario, las fuerzas vivas y la industrialización estaban concentradas en los centros urbanos que necesitaban para su desarrollo la generación de nuevas estructuras y renovados centros de poder.

Para mencionar un ejemplo tomemos lo referente a las artes. En este campo, hasta el siglo XVIII, el poder de decisión estuvo en manos principalmente de la Iglesia, de los reyes y de los nobles.⁴ Durante el siglo XIX, poco a poco, el mencionado poder pasa a depender de la riqueza, de los propósitos y de las aspiraciones de las nuevas clases emergentes; asimismo, el arte contemporáneo se vio desafiado por la aceleración del ritmo de vida y surgieron cuestionamientos y dudas sobre la misión del arte y la búsqueda por redefinir tanto su forma como su función.

...aquél era únicamente un practicante de las artes aplicadas que no podía saber nada del poder, la majestad y la magnificencia que hay en esa maravillosa esencialidad oculta que se llama arquitectura.

Richard William Lethaby

La demanda por las nuevas edificaciones se deja sentir. A pesar de que en los grandes centros fabriles el eje generador era la fábrica, edificios relacionados al hospital, a la escuela, al cuartel, a la cárcel, a la estación de ferrocarril, a la sala de exposición y la vivienda exigían de la arquitectura nuevas propuestas o prototipos. Lo mismo sucedía con la instalación de las redes de canalización, del sistema de alumbrado y con proyecto de saneamiento urbano.

Todos estos elementos pusieron a la arquitectura en una situación compleja porque las transformaciones económicas y sociales propiciaron un desarrollo cuantitativo significativo en lo relacionado a la construcción en las ciudades, pero al mismo tiempo exigieron soluciones, en términos de la conformación de sus espacios, que implicaron la búsqueda de una renovación interna de su lenguaje.

Vemos así que la base teórica de la arquitectura del siglo XIX se forja en un concepto de dualidad entre la funcionalidad y la decoración, marcando una diferencia básica entre el edificio funcional y la arquitectura artística.

A menudo parecía como si los ingenieros hubieran empezado por erigir una estructura para satisfacer las exigencias naturales del edificio, y después se le hubieron adherido unas migajas de arte a la fachada en forma de adornos, tomados de un repertorio de los patrones de los estilos históricos (Wittlich, 1990, p. 77).

Sin embargo, los edificios con aplicaciones de adornos eran ampliamente aceptados por la nueva clase emergente que necesitaba aparentar lujo y riqueza. Los objetos de arte aplicado representaban una respuesta a esta necesidad, porque podían aglutinar modelos tomados tanto del repertorio de los clásicos griegos y europeos como los del exótico arte oriental.

Por lo tanto, no podemos comprender la arquitectura del siglo XIX si no la insertamos en el contexto del eclecticismo, el cual permitió reproducir los modelos antiguos adaptándolos al gusto del momento.



En el ámbito de las comunicaciones, su desarrollo fue casi ilimitado. Los rieles del ferrocarril fueron penetrando de manera paulatina en los núcleos de las antiguas ciudades, convirtiéndose en un medio de transporte popular. Es evidente que la necesidad de las estaciones se dejó sentir y las mismas se transformaron en puntos vitales de gran importancia, por concentrar de forma sistemática un número significativo de personas y permitir su desplazamiento a sus respectivas fuentes de trabajo, de distracción o de intercambio.

Las expectativas y necesidades se vuelven cada vez más complejas. El proceso de racionalización demanda medios de transporte alternativos que sean más rápidos y más eficaces. Al tranvía se añade el metro, el correo neumático, la bicicleta, el automóvil y finalmente los primeros aviones. Lo mismo sucede con la creación de nuevas vías de comunicación —originadas por la necesidad de arterias anchas— para la cual se tomaron en muchas ocasiones soluciones radicales, como la demolición de antiguos edificios.

La prensa también pasa a ocupar un lugar importante. Por las calles de la ciudad circulan los periódicos, revistas que contienen campañas publicitarias, carteles, etcétera. Asimismo, los artistas de los diferentes países pueden conocer e intercambiar los conceptos y proyectos que se estaban gestando en un tiempo relativamente corto. Las exposiciones itinerantes pululaban por los diferentes rincones. Así, la difusión de las ideas a través de revistas, exposiciones y viajes permitió que el movimiento adquiriera dimensión internacional.

Vemos, por lo tanto, que el entorno urbano ofreció un nuevo paisaje: multitudes en los lugares públicos, ruido ocasionado por el tránsito y por las fábricas, presencia de masas tecnificadas, el cual proporcionaba al observador una concepción distinta y un espectáculo que poco a poco se fue integrando a su vida cotidiana. Después de cumplir con su horario de trabajo, el obrero sobre todo —ya que la condición de su vivienda en la mayoría de los casos era en verdad crítica— pasaba una buena parte de su tiempo libre en la calle, caminando por los muelles y bulevares o frecuentando tabernas baratas o cafés.

La meta de todas las artes es la belleza. Y la belleza no es otra cosa que la alegría intensa y embriagadora que los sonidos, las palabras, las formas y los colores producen directamente en nosotros.

August Endell

El cuadro antes descrito ofrecía un espectáculo que, a primera vista, podía resultar desagradable o angustiante. Un ejemplo de tal afirmación es el célebre cuadro del pintor Edvard Munch, de finales del siglo, denominado *Sensación de ansiedad*, en donde la muchedumbre está representada. Por otro lado, este movimiento colectivo llegaba a cautivar por el hecho de proporcionar experiencias completamente nuevas y, al mismo tiempo, permitía expresar la sensación de una belleza que se veía arrastrada de forma irresistible por esta ola humana.

Por esto, no resulta difícil entender por qué el movimiento de las grandes ciudades ofrecía al artista escenas que estaban enmarcadas en una dinámica muy diferente. Vida y movimiento en un entorno por completo cambiante, imágenes visuales fugaces que ya no permitían una reproducción fiel y



que invitaban a los artistas a buscar procesos de abstracción y de expresión de la forma diferentes de los hasta entonces soportados.

Así, las artes como la pintura, la arquitectura, la poesía, la escultura y la música pudieron ser testigos de los profundos cambios por los que pasó el siglo XIX. Hasta este momento los pintores, por ejemplo, se habían dedicado sobre todo a los edificios, monumentos y retratos en los palacios reales o de la nobleza, en las villas, en las iglesias y en los monasterios; pero casi nunca un pintor había instalado un caballete junto a un árbol en el camino, al lado de las aguas tranquilas o turbulentas de los embarcaderos, en los callejones y rincones de la ciudad o en un comedor de los suburbios.

Las calles parisinas se transformaron en verdaderas galerías de arte, ofreciendo al transeúnte —independientemente de la clase social a que perteneciera— la posibilidad de tener contacto y observar imágenes y colores, como parte de su vida cotidiana.

París, que no estaba tan afectada por los efectos negativos de la producción fabril como las ciudades industriales in-

glesas, fue la primera en dar base a una apreciación particular de este aspecto pintoresco y desarrollar lo que después llegaría a llamarse “el lirismo de la ciudad” (Wittlich, 1990, p. 83).

Mediante la explotación del mercado mundial la burguesía ha dado una configuración cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países.

Un testigo de la época

Otro fenómeno importante que se da a partir de la segunda mitad del siglo XIX se refiere a las exposiciones universales que se celebraron en los países más desarrollados con cierta regularidad.

En 1851 el Palacio de Cristal, edificio que evidenciaba la imponente del hierro y del cristal y, al mismo tiempo, su transparencia y ligereza, sirve de escenario para la instalación de la Exposición Mundial de Londres. La misma marcó un hito, por lograr reunir la producción industrial de diversos países del continente europeo y de Estados Unidos, así como trabajos artísticos de países del Oriente. Como observaría

luego Gautier, el arte se hallaba junto a la industria, ya que las máquinas negras y las estatuas blancas, así como las pinturas y las delicadas telas de Oriente conformaban el mismo conjunto.

En relación a la trascendencia de las exposiciones universales, Danielle Fahr Becker afirma que

la cerrazón y la autosuficiencia nacionales fueron sustituidas por la internacionalización; pero, afortunadamente las peculiaridades nacionales se conservaron tanto en la producción material como en la espiritual, la cual, es cierto, se convirtió en un patrimonio común a todos. En el siglo XIX los intercambios fueron posibles gracias sobre todo a las exposiciones universales; éstas, como es lógico, pervivieron, con el creciente perfeccionamiento de los medios de comunicación (Fahr-Becker, 1996, p. 73).

Es a partir de este evento que se tiene conocimiento del arte japonés, el cual influiría profundamente en el arte de la segunda mitad del siglo. Su esencia estaba inserta en la profundidad del sentimiento y en la inspiración poética y su manifestación se dio a través de muchas facetas, tales como la composición asimétrica, la búsqueda de nuevos temas relacionados a la naturaleza y a la sociedad, la ingenuidad y la belleza de la forma rectilínea y la atención prestada al vacío.

Como afirma Julius Lessing:

en presencia del arte japonés aprendimos a tener otra vez sensaciones claras; aprendimos que la continua tradición de formas heredadas y la continua imitación de tipos fijos nos había alejado de los genuinos modelos de la naturaleza orgánica; que es preciso sacar otra vez agua de la fuente; que el espíritu humano puede tomar de la naturaleza orgánica una gran cantidad de belleza ingenua deliciosa, en vez del decrepito rigor formal, convertido en nueva pedantería.⁵

La influencia japonesa se dejó sentir con la llegada de objetos de arte y artefactos a Europa, incluyendo libros de arte y ornamento; cerámica y vidrio. También los pintores de esta época se dejaron influenciar por el hechizo oriental, como sucedió con las formas turbulentas de Van Gogh o con los contornos estilizados y los colores uniformes de Gauguin, o con los modelos decorativos y colores simbólicos de los Nabis.

Así podemos entender lo compleja y contradictoria que se presenta la sociedad del siglo XIX: una sociedad que anhela los conocimientos científicos, que se nutre de los “descubrimientos” de tierras lejanas, que se rige por las apariencias de una moral muy estricta, pero que se entrega en secreto a la vida liviana y ligera; una sociedad que igual baila un vals de Strauss, que se estremece por las óperas de Verdi... Es una sociedad que no logró superar las contradicciones campo-ciudad, artesanía-máquina, tecnología-naturaleza (San Martín, 1993, p. 2).

Una vez que llegamos al último extremo del siglo XIX, ya no había tiempo que perder, y aquellos a los que inquietaba la idea de un estilo nuevo se pusieron de pronto nerviosos, experimentaron una agitación febril.

Henry van de Velde

Estos elementos que conformaron el siglo XIX pueden contribuir a entender y contextualizar al Art Nouveau, una vez que el mismo necesitó de varias décadas del referido siglo para conformar sus características y forjarse como estilo.

Como afirma Lara-Vinca, las manifestaciones presentadas por el Art Nouveau son tantas y tan diversas como el número de artistas que estuvieron involucrados en él. A partir de una serie de ideas e ideales logró cristalizarse como un estilo homogéneo, pero que no encontró su medio de expresión precisamente en la uniformidad, sino en la multiplicidad.

Por esta razón resulta casi imposible formular una definición que lo abarque en su profundidad y diversidad. Sin embargo, puede resultar valioso analizar algunos de los elementos que le fueron característicos y que lo unieron, ya que sus diversas variantes no impidieron que se mostrara como un proyecto con frecuencia dramático, irremediamente controvertido, pero provisto de unidad.

La sociedad de finales del siglo estuvo muy ligada a los conceptos de naturaleza, vida, movimiento, evolución y modernidad. Su expectativa ante el cambio que se acercaba y las fantasías y sueños que giraron alrededor de él motivaron

a gran parte de la sociedad europea a esperar del nuevo siglo la bonanza económica, la posibilidad de una vida más confortable, fácil y relajada gracias a los productos del “progreso” y, por ende, la oportunidad de disfrutar de

la naturaleza y de los placeres que ésta podía brindarle. Se fomentó entonces un espíritu romántico, un sentimiento de esperanza hacia la nueva era, anhelando también el surgimiento de un arte nuevo (Lira, 1991, p. 66).

En la aurora del siglo XX es lícito saludar la renovación de un "arte para todos" nacional, anunciador de tiempos mejores... Y así la vida en el siglo XX no carecerá ya de alegría, de arte y de belleza.

Emile Gallé

Al tomar la naturaleza como fuente inspiradora, a través de la estilización e imitación de líneas flexibles, ondulantes y caprichosas el Art Nouveau pudo representar una respuesta a esta expectativa. Se caracterizó esencialmente por el culto a la libertad creadora y por cierto irracionalismo. Intentó superar los agotados patrones del historicismo y romper con el academicismo reinante que propiciaba una escasa originalidad.

El arte se extiende a las artes aplicadas, también denominadas artes decorativas, o, en algunos casos, arte industrial, separándolo de alguna forma del arte culto que había prevalecido por varios siglos; se desborda hacia las demás disciplinas del arte e irrumpe sobre la vida diaria. Busca recuperar y revalorar los procedimientos artesanales, al mismo tiempo que acepta la máquina como instrumento para la elaboración del objeto y se orienta a la utilización de nuevos materiales. Vidrio, esmalte, porcelana cerámica, madera, metales, etcétera, son utilizados para elaborar objetos destinados a la decoración.

En otras palabras, el modernismo buscó aproximar las artes mayores (la arquitectura, la escultura y la pintura) a las artes decorativas (mobiliario, joyería, libros, tapices) aplicándolas a la vida cotidiana. Por esto el artista del Art Nouveau no sólo se dedica a pintar, esculpir o construir, sino también a diseñar muebles, vajillas, vestuarios, lámparas. Esto significó de alguna manera recuperar la idea renacentista del artista total, dentro de un nuevo objetivo, es decir, dentro de una forma más instintiva que ordenada, unir lo útil al arte.

¡El arte! ¡El arte! Él ha sido la amada fiel, eternamente joven, inmortal, él ha sido la fuente de la alegría pura, negada a la mayoría, reservada para los elegidos, él ha sido el alimento más sabroso, que hace a los hombres iguales a

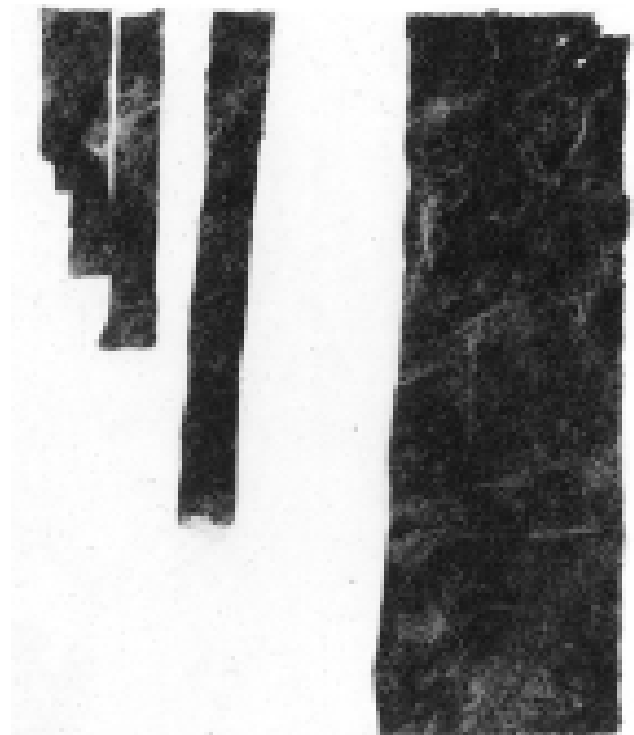
los dioses. ¿Quién bebería de otras copas tras haberse llevado a la boca esta única?

Gabriele D'Annunzio

Por otro lado, el modernismo es una de las expresiones manifiestas de las aspiraciones estéticas de la sociedad industrial de fin de siglo. Esto porque no sólo traduce el momento histórico caracterizado por la confianza en el progreso material, sino que ofrece alternativas a la burguesía industrial que busca diferenciarse de las demás clases y de sus inmediatos predecesores, adoptando una actitud de refinamiento y excentricidad. Esto explica por qué el referido estilo buscó prácticamente piezas únicas, las cuales estaban inmersas en un proceso de producción complejo.

Un ejemplo de la afirmación anterior se refiere a los objetos elaborados en vidrio o cristal cuyos creadores fueron el francés Emile Gallé y el americano Tiffany, los cuales fueron seguidos posteriormente por los vidrieros de Bohemia. Cada objeto era una obra única, estaba firmada por su creador y por supuesto no era accesible a todos los estratos sociales; en realidad era poco factible su producción en grandes cantidades. Lo mismo sucedió con los muebles diseñados y elaborados por Van de Velde, las joyas de Mucha y otros más.

El Art Nouveau es resultado de la búsqueda de una síntesis de dos necesidades en apariencia opuestas: la inspiración naturalista y una forma ornamental de eficacia visual.



En lo relacionado a la inspiración naturalista, basada al menos parcialmente en la enseñanza del arte japonés,⁶ como el propio nombre lo indica, la naturaleza fue la fuente inspiradora y proporcionó el esbozo del linealismo⁷ elástico y flexible. Su repertorio iconográfico así lo demuestra a través del uso de motivos florales, zoomórficos y vegetales. Las dinámicas líneas onduladas y asimétricas expresaban largos tallos, elegantes hojas, tulipanes, rosas, lirios, libélulas, pulpos, mariposas, pavorrales, cisnes, etcétera, así como la figura humana, principalmente la femenina, con sus líneas alargadas, estilizadas y estructuradas a partir de líneas curvas, proporcionando al mismo tiempo delicadeza, sensualidad y erotismo.

Una línea es una fuerza que actúa como actúan todas las fuerzas elementales; mas varias líneas reunidas, que, sin embargo, se contraponen, causan el mismo efecto que varias fuerzas que actúen unas en contra de otras.

Henry van de Velde

Así,

la línea sin fin, característica del Art Nouveau, que se extendía en largos bucles, se convirtió en el signo gráfico de la permanencia. Tiene su origen en el tema vegetal y conquista el mundo al unirse a otras formas de índole muy distinta. En sus combinaciones de simetría y asimetría, esta línea rige todos los sectores de las artes gráficas y de las artes aplicadas, incluso de la arquitectura y de la pintura (Wittlich, 1990, p. 70).

Sin embargo, el objeto natural fuente de inspiración, por ser desligado de sus nexos elementales y por ubicarse en un contexto formal y espiritual nuevo, se transforma, logrando alcanzar un carácter profundamente simbólico. Así, la naturaleza fue el pretexto o el motivo de inspiración, ya que sus símbolos se transformaban y podían ser reducidos a sus líneas esenciales. Esta volatilidad y expresión de la línea, aunada al carácter subjetivo del artista y su habilidad creativa, propiciaron niveles de abstracción tales que a veces el motivo de la inspiración se volvió casi irreconocible y ofreció una contribución relevante al arte abstracto.

Como señala Carlos Lira

la calidad evocadora y simbólica de la fuerza que la línea posee fue usada por los diseñadores del nouveau para trans-

mitir la energía rítmica del crecimiento orgánico; así, la línea es capaz de convertirse en su fluir, de agresiva a titubeante, de firme en lánguida y curvarse, ondularse y rizarse en su propia trayectoria (Lira, 1991, p. 66).

No es el ornamento el que... ha expresado la vida psíquica de esta notable época, sino que los seres humanos han llevado la vida del ornamento; las almas mismas se habían convertido en ornamento.

Dolf Sternberger

En lo relacionado a la forma ornamental también presenta una característica peculiar. A diferencia de la decoración tradicional, la cual era añadida al objeto, el modernismo logra establecer un vínculo interno entre el sentimiento, la actividad psíquica y el espíritu humanos con los elementos que brinda la naturaleza, despertando emociones o vivencias sensoriales fantásticas, que pueden ser expresadas tanto en figura sencillas como en las más abstractas. Por esto, aun siendo una decoración vivaz inquieta, siempre está en búsqueda de equilibrio, una vez que la misma pasa a ser inherente al objeto.

Por lo tanto, el sentido de decoración del objeto Art Nouveau cambia totalmente de rumbo. Su preocupación esencial ya no es

decorar la estructura aplicando ornamentos a la superficie de un edificio u objeto, como se hacía en los estilos anteriores; la forma básica y la configuración del diseño del Art Nouveau estaba a menudo gobernado por y evolucionaba con el diseño del ornamento. Esto determinaba un principio nuevo de diseño: la decoración, la estructura y la forma estaban unificadas (Meggs, 1991, p. 247).

Como lo ha expresado Van de Velde, la línea ornamental es una expresión de fuerza tomada de la energía del artista que la ejecuta; la referida fuerza es el secreto de toda creación. Por lo tanto, "la ornamentación es un registro gráfico o plástico de un campo de fuerzas que el diseñador encuentra en sí mismo, y no sólo en cualquier diseño subjetivo y personal. Integra las fuerzas que actúan en el universo y de las que forma parte el dibujante" (Wittlich, 1990, p. 70).

Posiblemente el mayor mérito del Art Nouveau radique en la presentación de un esquema estilístico con una capacidad de cambio casi ilimitada, la cual permitió expresar a su época. A

través del notable *fluir* de las formas que se extienden y se recogen, pudo proporcionar un extraordinario efecto visual del ornamento y, al mismo tiempo, expresar la experiencia espiritual y científica de las últimas décadas del siglo XIX.

*La belleza de la forma es la razón interna,
hecha visible, de la naturaleza.*

Karl Friedrich Schinkel

En las primeras décadas del siglo XX este movimiento comienza a mostrar signos de decadencia. Los sueños y expectativas del tránsito del siglo comienzan a desvanecerse. El mundo tiene que caminar más aprisa, la modernidad demanda racionalidad, eficiencia y más modernidad. Lo mismo sucede con el Art Nouveau, que a pesar de ofrecer un legado importante al siglo XX no pudo caminar con la humanidad que exigía nuevos rumbos: producción en serie, bajos costos, sencillez...

El "arte nuevo", "el modernismo" es un absurdo. El arte no puede ser nuevo puesto que es eterno.

Alfons María Mucha •

Bibliografía

- Mathias Arnold, *Henry de Toulouse-Lautrec*, Benedikt Taschen, 1990.
- Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gilli, 1990.
- Arthur Ellridge, *Mucha. The Triumph of Art Nouveau*, Terrail, París, 1992.
- Gabriele Fahr-Becker, *El modernismo*, Konemann, Colonia, 1996.
- Masine Lara-Vinca, *Art Nouveau*, Arch Cape Press, Nueva York, 1984.
- Carlos Lira, "San Felipe Neri: sorpresiva y talentosa muestra del nouveau en Oaxaca", en *Cuadernos de arquitectura virreinal*, UNAM, México, 1991.
- Philip B. Meggs, *Historia del diseño gráfico*, Trillas, México, 1991.
- Donald Martin Reynolds, *Introducción a la historia del arte. Siglo XIX*, México, Gustavo Gilli, 1990.
- Luis Rodríguez Morales, *El diseño preindustrial. Una visión histórica*, UAM-Azcapotzalco, México, 1995.
- Óscar Salinas Flores, *Historia del diseño industrial*, México, Trillas, 1992.
- Iván San Martín, *Medio siglo de arquitectura, historias y tendencias*, México, UNAM, 1993.
- Petr Wittlich, *Art Nouveau*, Madrid, Libsa, 1984.
- Rainer Zerbst, *Antoni Gaudí*, Madrid, 1991.

Notas

¹Todos los pensamientos aquí presentados, mencionados por los diferentes artistas de la época fueron tomados de la obra de Gabriele Fahr-Becker, *Modernismo*.

²El historicismo se refiere a toda tendencia que evoca alguna cultura antigua o anterior y se expresa a través de los diferentes neos (neoclásico, neogótico, neomudéjar, neorrománico, etcétera). El eclecticismo representa la tendencia de mezclar o integrar diferentes estilos en una única obra. Eclecticismo e historicismo son dos términos muy utilizados principalmente en la arquitectura del siglo XIX y de principios del siglo XX. Véase Iván San Martín, 1993, p. 2.

³En algunas salas de los almacenes conocidos como Art Nouveau, en París, se brindaba la oportunidad a los artistas y diseñadores internacionales de exponer sus pinturas, sus obras de cristal, sus carteles, etcétera. Parece que de ahí proviene la denominación que serviría para designar el modernismo en Francia y Bélgica, ya que el artista y arquitecto belga Henry van de Velde fue invitado no sólo a exponer sus obras sino a diseñar y decorar algunas de las referidas salas.

⁴En relación a este aspecto es interesante la observación de Wittlich, al afirmar que "en la Edad Media el artista era un sencillo artesano; hacía lo que encargaba la Iglesia o su señor. En la época del Renacimiento pintores, escultores, grabadores, orfebres y arquitectos ascendieron en la escala social y se hicieron cortesanos. Para crear obras individualizadas se escudaban en la sabiduría de los clásicos. Los artistas se hicieron poetas del pincel y del cincel. Sus academias, sociedades mantenidas por los reyes y los nobles poderosos elaboraron un modelo de artista erudito: especialista perfecto, capaz de celebrar con magnificencia los valores ideales del régimen feudal", Wittlich, 1990, p. 10.

⁵Julius Lessing, *Apud* en Fahr-Becker, *Modernismo*, p. 9.

⁶Como señala Kaii Higshiyama, el arte japonés se orientó hacia la naturaleza. Aprendió métodos para sentir y expresar las más sutiles variaciones de la naturaleza en la alternancia de las estaciones del año. La belleza del objeto permanece oculta al intelecto que investiga de manera analítica. Lo bello se revela en el sentimiento, el cual une el corazón a la cosa.

⁷La teoría de la línea como medio abstracto de expresión se debe al arquitecto belga Henry van de Velde, quien además de haber sido uno de los grandes representantes del Art Nouveau belga fue uno de los teóricos del movimiento. "Su línea ágil y transparente, influida por el estilismo inglés (y también por Seurat y Gauguin) se hizo más reposada después, para componer adornos cuya característica principal es la famosa 'línea belga', que está libre de todo naturalismo, pero conserva al mismo tiempo toda su capacidad para dar testimonio de la vida", Wittlich, 1990, p. 69.