
Resumen: El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre la metáfora orgánica en el campo del diseño considerando no solo su función mimética o analógica sino además su carácter representacional. La metáfora no solo es un instrumento de la poética, la imaginación y la creación sino además es una herramienta cognitiva que nos permite indagar sobre aquello que comunica y el modo en que lo hace. Para ello se tomará en cuenta el período comprendido entre 1850 y 1920 que corresponde a la aparición del Arts and Crafts y el Art Nouveau.

Palabras clave: metáfora - metáfora orgánica - *Arts and Crafts* - *Art Nouveau* - mimesis natural.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 47-48]

⁽¹⁾ Doctora (FADU-UBA). Arquitecta (Universidad de Morón). Profesora Superior Universitaria (UM). Magister en Gestión de Proyectos educativos (CAECE). Docente de la UBA, UP y ITBA Autora de Enseñanza de la Arquitectura. Una aproximación histórica; Reflexiones sobre la teoría y la Crítica; Arquitectura y Técnica; Cambios curriculares de la carrera de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en el período 1897-1977, Investigación y Tesis en Disciplinas Projectuales, entre otros títulos.

Oportunidad y fecundidad de la lectura metafórica

En los últimos años, y desde diferentes enfoques, la noción de metáfora ha tomado impulso. El lenguaje literal o puramente descriptivo se ha visto incapaz de dar cuenta de la complejidad de lo real, y en este sentido la poética y la retórica se han manifestado como competentes para expresar y construir nuevos significados.

Thomas Kuhn (2002) caracteriza el importante papel que las metáforas juegan en la ciencia ya que las mismas crean o provocan semejanzas entre diferentes aspectos de un tema, operando como modelos representacionales, y a la vez, como instrumentos heurísticos. Y es en este sentido que podemos pensar al mundo como mecanismo, a la sociedad como cuerpo (habitualmente enfermo) y a la ciudad como una entidad viva en crecimiento.

Por otra parte, la naturaleza, se nos ha rebelado en un doble sentido: ha desobedecido el mandato de control y prodigalidad infinita que la modernidad le había impuesto, pero también se ha revelado porque ha hecho visible lo que antes estaba oculto.

El pensamiento metafórico nos permite entonces establecer vínculos entre dos cosas o aspectos diferentes de una misma cosa, reconociendo que hay algo, intangible, que permite hacer esta conexión. De manera que, a nivel de los significados, las metáforas conectan lo conocido con lo desconocido, lo viejo con lo nuevo.

Es por ello que Umberto Eco (1992) libera a la metáfora del campo literario y artístico para celebrar su fecundidad:

Se podría decir que la abducción científica postula una ley por hipótesis como un marco de referencia que permite explicar un fenómeno curioso, pero luego procede mediante verificaciones experimentales (si la ley es justa entonces debería suceder esto y esto). En cambio, la interpretación metafórica descubre el marco de referencia que permite la interpretación de la metáfora pero no pretende encontrar una ley universal. Sin embargo, debe pretender que, si la interpretación es satisfactoria, justifique no sólo el enunciado metafórico sino también todo el contexto en que aparece (se puede tomar metafóricamente un enunciado si el resto del contexto justifica esa interpretación). En otros términos, la interpretación metafórica busca leyes válidas para contextos discursivos, la investigación científica leyes para mundos (pp. 174-175).

Por ende, la metáfora no solo es un instrumento de la poética, la imaginación y la creación sino además es una herramienta cognitiva. Analizando los vínculos entre formas (significantes) y metáforas (significados) podemos ver y conocer más allá de la simple literalidad. En este mismo sendero, Lakoff y Johnson (2015, p. 10) sostienen que *“la metáfora es la expresión de una actividad cognitiva conceptual, categorizadora, mediante la cual comprendemos un ámbito de nuestra experiencia en términos de la estructura de otro ámbito de experiencia”*. La metáfora, como la ironía y otros tropos, permite poner en palabras –o signos– aquello que no es posible decir literalmente. En determinados contextos, entonces, la metáfora, le da vuelo a indecible y a lo que empieza a insinuarse en el pensamiento, pero también a aquellos supuestos que están arraigados y, como tales, permanecen invisibles. De modo que: *“la metáfora constituye uno de los mecanismos conceptuales por medio de los cuales representamos el mundo y lo representamos en relativa concordancia con la manera en que lo experimentamos”* (Lakoff-Johnson, 2015, p. 10).

Experiencia y representación van de la mano. Como diría Goodman (1990) hacemos mundo a medida que lo conocemos, y lo vamos conociendo cuando lo hacemos.

La metáfora orgánica: *Arts and Crafts* y *Art Nouveau*

Benévolo (1977) expone con ardua claridad los dos modelos constitutivos de la arquitectura y las artes aplicadas durante el siglo XIX. El modelo clasicista o académico, configu-

rado por las reglas de la tradición grecoromana, en todo de acuerdo con el espíritu de la ilustración y el pensamiento positivista. Y el romanticismo de base idealista que hacia foco en dos países: La Alemania, aún desarticulada en un conjunto de principados y ducados, que iba en búsqueda de la unidad nacional (bajo el liderazgo de Prusia) y la Gran Bretaña bajo el fuerte impacto de una Revolución Industrial que parecía conducir de manera desenfrenada al país hacia un futuro incierto. Ambas naciones, mientras avanzaban en el plano económico-tecnológico, se lanzaban a repensar o reinventar un pasado más armónico e integrado.

Entonces no es casual que la oposición entre los modelos o metáforas, la mecánica y la natural, se hiciera evidente.

El modelo mecanicista había encontrado su clímax en el desarrollo de la ciencia experimental a partir de los descubrimientos de Galileo y Newton. El universo, el planeta Tierra y todo lo que estaba allí formaba parte de un enorme mecanismo de relojería, cuyas leyes estaban escritas en la naturaleza y el hombre tenía la tarea de, simplemente, descubrirlas. La diosa Razón entronada por la Revolución Francesa había contribuido en ese sendero y las campañas napoleónicas habían pretendido difundir en toda Europa ese ideal. Asimismo, la naturaleza se presentaba como una bestia indómita que había que domesticar y explotar. En la vereda de enfrente, el romanticismo, el idealismo y el creciente nacionalismo alimentarían las exploraciones en torno al espíritu, alejándose del materialismo positivista. Para unos y otros la naturaleza era también una fuerza misteriosa y seductora que se metaforizaba en la figura de la mujer.

Analizar las metáforas a las que se alude en las artes aplicadas en su devenir hacia la constitución del diseño nos permite entender este proceso y nos posibilita dar cuenta de las tensiones y conflictos que se sucedieron en la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIX. Sabemos, porque Hobsbawm (2009) no lo ha explicado, que en esta misma época apareció un nuevo estilo de vida más privado y relajado que la nueva clase burguesa engendró. Este estilo de vida fue el que posibilitó el auge de las artes decorativas que hasta el momento eran consideradas artes menores o aplicadas. La burguesía, que se había inventado a sí misma, estaba conformada por hombres de negocios, profesionales liberales y funcionarios gubernamentales de mayor nivel que no deseaban ser asimilados con la vieja aristocracia, a la cual le cargaban todos los vicios y pecados del pasado, pero también anhelaban alejarse de aquellos otros cuya condición estaba caracterizada por lo que no tenían más que por lo que en realidad poseían.

Este nuevo estilo de vida se centraba en una casa ubicada en un barrio residencial suburbano (las llamadas ciudades-jardín), habitado también por miembros de la misma clase. La vivienda estaba diseñada, no para la ostentación y las grandes fiestas como las residencias aristocráticas, sino para el confort de la vida hogareña.

Paulatinamente, como bien señala Hobsbawm (2009) esta clase burguesa fue perdiendo aquellos valores puritanos que habían hecho posible su ascenso social, con los cuales se había identificado, marcando *“sus distancias respecto al aristócrata holgazán y disoluto y respecto a los trabajadores perezosos y borrachos”* (p. 178).

Esa instancia de diferenciación queda establecida por la manera en que ese grupo social se transforma en un consumidor de bienes culturales y cómo, además, se apropia de ellos. En este sentido Bourdieu (2010) afirma que:

A la jerarquía socialmente reconocida de las artes –y dentro de cada una de ellas, de los géneros, las escuelas o las épocas– corresponde la jerarquía social de los consumidores. Aquello que predispone a los gustos a funcionar como marcadores privilegiados de la “clase” (p. 232).

Es por ello que como sostiene Hobsbawm (2009, p. 179) “*gastar dinero pasó a ser una actividad cuando menos tan importante como ganarlo*”. El consumo de sectores burgueses se enfocaba entonces a proporcionar comodidad y goce estético al espacio donde transcurría la vida cotidiana.

Por otra parte, otras transformaciones que se dieron en la estructura de la familia burguesa permitieron la aparición de dos sujetos anteriormente no visibles: la mujer y los jóvenes. De modo tal que la referencia a lo femenino, a la juventud y a la modernidad permitía dar cuenta de los cambios que estaban apareciendo en la cultura y el gusto. Lo nuevo se oponía frenéticamente a lo viejo, pero lo nuevo debía nacer a partir de aquello otro que se debía recuperar, a veces, con nostalgia romántica.

Otra cuestión, no menor, es el crecimiento cuantitativo de este sector social que luchaba por no quedar afuera, por pertenecer. Esta clase media construyó una forma de vida centrada en lo doméstico, en la protección de la intimidad familiar, destacando el rol moral de la mujer en esta tarea, la exaltación del vigor de la juventud y las actividades deportivas al aire libre. Para estas tres metas la naturaleza debía cumplir un rol fundamental, de ahí el modelo de ciudad-jardín y las apelaciones al mundo vegetal como sinónimo de saludable y natural.

Sin embargo, existía una diferencia entre las aristocracias de nacimiento cuyo consumo enfatizaba lo tradicional y esta nueva clase en ascenso que buscaba arduamente la novedad.

Analizaremos algunos casos en el campo de la historia del diseño:

Antes de la aparición del Movimiento *Arts and Crafts*, entre 1830 y 1840, y considerando la fabricación industrial de productos toscos y aparatosamente decorados, ciertos referentes culturales ya habían detectado la impresionante decadencia estética de los objetos de uso cotidiano, entre ellos, Henry Cole promotor de la exposición universal de 1851 y editor de la revista *Journal of Design and Manufactures*¹ y Owen Jones, quien publica *The Grammar of Ornament*² buscando “*deducir de los ejemplos presentados las reglas generales del diseño ornamental, recurriendo a objetos naturales, tales como árboles, hojas y flores e intentando dar con las leyes geométricas de su estructura*” (Benévolo, 1977, p. 208) todavía influido por un cientifismo que pretendía encontrar racionalidad y lógica en la naturaleza.

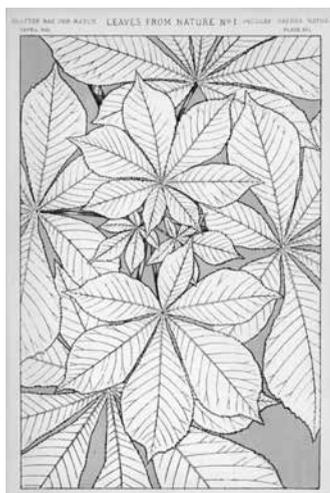


Figura 1. Hojas y flores de la naturaleza (Jones, 1910, p. XCI).

John Ruskin, quien se encontraba enfocado en una reforma cultural de índole moral, y alejado de intereses utilitarios, en su rechazo al maquinismo de la Revolución industrial, realiza también estudios gráficos sobre objetos de la naturaleza como nubes, rocas y árboles, que, según Benévolo (1977, p. 213) se acercan a “*curiosos efectos abstractos*”. Sin embargo, no es el enfoque de la ciencia el que lo atrae. Pues en sus conferencias Ruskin, como señala Accossano Pérez (2018), tiene como objetivo “hacer ver”, “poner delante de los ojos” expresándose metafóricamente:

...hacer notar un fenómeno que hasta ahora había pasado desapercibido para los meteorólogos, pero que es de suma importancia. Porque si las personas, lectores y oyentes, pueden ver con sus propios ojos esa inmensa nube opaca, que empaña el sol hasta hacerlo parecer una moneda en un vaso de agua jabonosa, entonces también podrán comprender y sentir que esa corrupción en el cielo, que afecta a la tierra y a los hombres, no es más que un síntoma del desequilibrio moral, el enajenamiento entre el hombre y la naturaleza, que conllevaron, al inicio de la modernidad, la revolución industrial y la guerra (p. 24).

William Morris, al igual que Ruskin, se opone en principio a la fabricación industrial pero no queda atrapado en estériles planteos teóricos, ni en el adoctrinamiento moral de la sociedad, y decide pasar a la acción fundando un taller de artes decorativas con Burne Jones, Rossetti, Webb, Marshall y Faulkner, produciendo exquisitos tapices, papeles pintados, tejidos, muebles y vitrales. El vínculo con la hermandad pre-rafaelita, de la que participan Rossetti y Burne Jones, era obvio: el regreso a los valores artísticos previos al

Renacimiento, la búsqueda de una integridad moral supuestamente perdida, y la mimesis con la naturaleza, lo cual permitiría recuperar un estado de armonía.

Para Meggs (2010, p. 168) los diseños de Morris en dos dimensiones demuestran “*un estudio detallado de la botánica y su fluidez para el dibujo; sus motivos esbeltos y elegantes tejían arabescos decorativos de formas naturales*”.

A pesar de que el objetivo explícito de Morris era llevar artes aplicadas de calidad a la masa del pueblo, su trabajo será apreciado solo por una minoría privilegiada que puede acceder a esos refinados productos.

Frampton (1983) da cuenta de las contradicciones de Morris aferrado románticamente a sus sueños medievales y a su adhesión al socialismo anti industrialista:

Por encima de todo, había una visión utópica de “Ninguna parte”, un lugar donde el estado se había desvanecido de acuerdo con la profecía marxista y donde toda distinción entre ciudad y campo había desaparecido. La ciudad ya no existía como una densa entidad física y los grandes logros de la ingeniería en el que el siglo XIX habían sido desmantelados: el viento y el agua eran una vez más las únicas fuentes de energía... (p. 46).

Anna Calvera (1997), por otro lado, no elude las contradicciones de Morris, pero destaca su carácter de moderno emprendedor, en el sentido de comprender los mecanismos del gerenciamiento de una empresa productiva como también conocer la existencia de un “*público dispuesto a comprar productos por criterios estéticos, sobre todo si tenían garantía de calidad artística*” (p. 61), para lo cual tomaría en cuenta los consejos de Warrington Taylor, su socio comercial, quien lo orientaba a “*no depender de los encargos de objetos de arte, iniciar la producción en base a stocks, diversificar los artículos según precios y utilidades, y dedicarse a suministrar productos según las necesidades de la época*” (p. 62), lo que lo llevaría a dejar de ser un productor de piezas de arte para transformarse en un “diseñador”.

Oponiéndose a Frampton, Calvera (1997), señala que en los hechos, Morris respondió a los requerimientos de la industria y a la aparición de bobinas de papel continuo, así como tomó nota de los cambios en la impresión, factores todos que lo impulsarían a modificar sus diseños, lo cual lo llevó a adoptar “*motivos modulados y combinables por repetición del módulo elemental, que se pudiesen ir yuxtaponiendo al infinito para poder ser presentados en stock y venderse a metros, o a piezas*” (p. 65).

En sus propias palabras, Morris afirma: “*lo que tenemos que hacer (...) es crear las flores y las hojas que convienen a los papeles pintados, formas que se adecúan de manera evidente para ser estampadas con un molde de madera...*” (Como es citado por Calvera, 1997, p. 69). Tomar como recurso a la naturaleza le permitió entonces desarrollar motivos o patrones de crecimiento indefinido, al fin y al cabo, como la propia naturaleza.

Coincidiendo con Calvera, Mario Manieri (1977) critica la historiografía operativa y afirma que la narrativa simplista que construyó Pevsner para encontrar una línea directa que condujera a Le Corbusier, Mies o Gropius quitó espesor y complejidad a la obra y al pensamiento de Morris que fue presentado como un eslabón más en esta cadena.

Asimismo, se debe tener en cuenta, los cambios en la vida cultural que se fueron dando en la segunda mitad del siglo XIX, que, por un lado, hizo que se tomara a la experiencia

estética como un fenómeno activo y que por el otro, posibilitó entender que la belleza no sólo era un atributo de las obras de arte, dándole otro carácter a los artefactos utilitarios. Los avances científicos fueron también significativos en esos años y es por eso que desde un enfoque distinto, naturalistas como Charles Darwin, D'Arcy Thompson, Alexander Humboldt y Aimé Bonpland habían empezado a tomar como objeto de estudio las formas de la naturaleza. Dibujando analíticamente esas formas creyeron descubrir las leyes que regían el orden natural.

Eric Hobsbawm (2009) describe entonces la complejidad de este movimiento:

La revolución en la arquitectura y las artes aplicadas, iniciada en el Reino Unido, ilustra la conexión entre ambas, así como su posterior incompatibilidad. Las raíces británicas del “modernismo” que llevó a la Bauhaus eran, paradójicamente, góticas. En el taller del mundo cubierto de humo, una sociedad de egoísmo y vándalos estéticos, donde los pequeños artesanos, perfectamente visibles en otros lugares de Europa, no podían ser vistos en medio de la niebla generada por las fábricas, la Edad Media de los campesinos y artesanos había sido considerada durante mucho tiempo como un modelo de sociedad más satisfactorio tanto desde el punto de vista social como artístico. Después de la irreversible revolución industrial, la Edad Media tendió inevitablemente a convertirse en un modelo inspirador de una visión futura más que en algo que podía ser preservado y, menos aún, restaurado (p. 238).

Pero la Edad Media era una metáfora oportuna, que se usó tanto para dar cuenta de un pasado supuestamente solidario como para re-crear las raíces de una futura nacionalidad. Así fue que Ruskin en Gran Bretaña rescataba el vínculo armónico que en el medioevo se establecía entre el hombre y su entorno puesto que el arte (artesanía) en ese período subrayaba “la verdad de lo natural”; Viollet le Duc encontraba la base del racionalismo francés en la lógica constructiva de las catedrales góticas; y en Alemania, la literatura, la música y el arte así como la Historia, se lanzaba a la recuperación de las leyendas y mitos nórdicos y a la defensa de los antiguos límites del Sacro Imperio Romano Germánico, aquel primer viejo Reich, siendo los otros que le siguieron sus herederos naturales.

El inicial carácter utópico y reformista del movimiento *Arts and Crafts* ejerció una influencia sobre los sectores medios en ascenso de la sociedad victoriana que veían con buenos ojos el modelo de ciudad jardín de Ebenezer Howard y lo interpretaban como el ansiado regreso a la vida natural.

Entre los sucesores de Morris, Arthur Mackmurdo es el que más se libera del medievalismo gótico e inicia el camino para superar el prejuicio contra la fabricación industrial. Para ello funda la *Century Guild of Artists* junto a un grupo de artesanos y artistas que ofrece el diseño y la producción del equipamiento completo de casas y edificios. En esta etapa de transición entre el arte puro, el aplicado y la artesanía que culminaría con el advenimiento del diseño, Mackmurdo se desempeñó con comodidad como artista gráfico tanto como diseñador de muebles y papeles pintados. Para Frampton (1983) creó un estilo único que anticipaba la llegada del *Art Nouveau*. Por otra parte, desde la gráfica Meggs (2010, p. 169) afirma que incorpora una estética con aires japoneses y que “*varios de los diseños aportados*

por Mackmurdo muestran formas naturales como remolinos que son puro Art Nouveau en su concepción y ejecución”.

Recordemos que, después que Japón fuera obligado a romper su política de aislamiento, la porcelana y especialmente los grabados japoneses (ukiyo-e) causaron un gran impacto en la sociedad occidental. Muchos de los elementos compositivos de las ilustraciones del Japón que se exhibieron en la Exposición Universal de 1862 de Londres coincidían con los propuestos por los pintores prerrafaelitas: ausencia de sombras, imagen plana sin profundidad, contraste entre la figura y el fondo, falta de simetría especular, elementos de la naturaleza presentados de una manera artificial, etc. También la influencia se haría sentir en la concepción del espacio arquitectónico de Wright y de Mackintosh, en los dibujos de Beardsley, Mucha y Klimt, en la pintura impresionista, en el paisajismo, la cerámica y la moda. Por otra parte, la técnica de los grabados japoneses –énfasis en el dibujo, uso sutil de algunos colores– coincidían con el desarrollo y los límites de la industria gráfica europea.

Un punto de encuentro entre el espíritu reformista del *Arts and Crafts* y la sensualidad expresiva del *Art Nouveau* son las ilustraciones inquietantes de Aubrey Beardsley, aunque la renovación en la moral que este último proponía se alejaba substancialmente del puritanismo de Ruskin y se acercaba un enfoque decadentista.

Los motivos naturales desarrollados por Beardsley no dan cuenta científicamente de flores, plantas o aves como lo hicieran Jones o de Thompson, sino exponen un clima perturbador y casi perverso. Por algo muchas de sus ilustraciones fueron censuradas, y a pesar de que no mostraban explícitamente nada provocativo, el carácter simbólico de las mismas expresan esa oscuridad y misterio.



Figura 2.
Ilustraciones de
Beardsley en 1893
para *Salomé* de Oscar
Wilde (2013).

También en la misma época el checo Alfons Mucha realizó pinturas, ilustraciones, afiches, así como diseños para joyería, alfombras, empapelados y decorados teatrales. Los trabajos gráficos de Mucha incluían mujeres jóvenes, hermosas y risueñas vestidas con atuendos neoclásicos, semejantes a ninfas o diosas del Olimpo, diferentes a las mujeres decadentes y tentadoras de Beardsley o Klimt, flotando etéreamente y rodeadas de flores exuberantes que formaban un halo alrededor de sus cabezas enmarcando cabelleras sensuales. El diseño de piezas de joyería parece aludir a escarabajos, mariposas e insectos. El mayor reconocimiento de Mucha es el de haber realizado la cartelería publicitaria de las obras de teatro protagonizadas por Sarah Bernhardt, sin embargo, como hombre de una época de transición, él se sentía más un artista que un diseñador.

Diferente es el sentir de Maurice Pillard Verneuil, uno de los colaboradores de Mucha, que se encargó de sistematizar la utilización de elementos botánicos y animales con fines decorativos publicando con este fin una serie de libros. Uno de sus alumnos sería Amédée Ozenfant, fundador, luego, junto a Le Corbusier de la revista *L'Esprit Nouveau*.

El período que corresponde a los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX se lo conoce habitualmente como “la belle époque”, es decir, en principio, una buena época, próspera y pacífica. Sin embargo, a la vez, fue un momento de grandes transformaciones económicas –capitalismo industrial–, políticas –auge del imperialismo–, enorme fe en la ciencia y la tecnología, conciencia cultural del cambio entre lo viejo –la tradición– y aquello otro que implicaba la modernidad y el progreso. Las tensiones entre el dinamismo del cambio, la valorización de “lo nuevo” como una categoría en sí misma y el espíritu nostálgico de un pasado romántico que se estaba yendo fue parte de esa misma época que también se asoció con el decadentismo y el nihilismo.

El entendimiento que la sociedad europea se enfrentaba a un cambio de ciclo exacerbó un cierto espíritu contrario a la moral victoriana y a las tradiciones burguesas explorando las regiones más profundas de la sensibilidad humana. Este fenómeno se hizo más evidente en Francia a raíz de la derrota militar frente a Prusia, lo cual intensificó en cierta elite cultural un sentimiento de hastío, pesimismo y cinismo. Pero esos mismos años coincidieron, en ese largo siglo, como bien describe Hobsbawm (2009) en el pasaje entre la era del capital y la del imperio.

En los términos del pensamiento de Nietzsche la dualidad entre lo apolíneo (racional, equilibrado, y puro) y lo dionisiaco (desordenado, sensual, instintivo) se había inclinado en el arte de fin de siglo hacia esta última opción. (No es casual entonces, que en la mitología se lo represente a Dionisio tirando de un carro, rodeado de flores y frutos) El nihilismo formulado por Nietzsche acrecentó la idea que la crisis del arte no era más que otra representación de la crisis de la sociedad burguesa liberal del siglo XIX, quebrando la creencia en los valores morales victorianos y la fe en el progreso.

Y a resultas de todas estas transformaciones, culturales el *Art Nouveau* se impuso como un lenguaje estético deliberadamente revolucionario, antiacadémico y antibelicista. Y aunque recibió diferentes nombres de acuerdo al país donde se desarrolló (Modern Style, Jugendstil, Secession, Liberty o Modernismo) se caracterizó en todos ellos por un énfasis ornamental que le dio un gran impulso a las artes aplicadas propugnando en su revalorización estética la idea de unidad de las artes, y a su vez, el rechazo de cualquier hegemonía que afectara la libre expresión del artista.

Es interesante en este sentido la lectura de Aliata y Liernur (2004, p. 77) respecto a que:

...la tarea de creación de un Arte Nuevo suponía un salto en un vacío cultural, que podía ser bienvenido en aquellos casos en que, como en Bruselas en relación con París, Chicago para Nueva York, Barcelona para Madrid, Darmstadt para Berlín, o Glasgow para Londres, se buscaba competir desde una identidad periférica renovadora contra un centro conservador dominante externo.

De modo que en vez de observar acriticamente las reglas compositivas y estilísticas que el centro hegemónico irradiaba, la periferia propone un nuevo lenguaje sin por ello pretender generalizar la propuesta. Es por ello que el *Art Nouveau* no es una corriente homogénea en lo formal sino en lo ideológico, en el deseo de provocar una ruptura y una reforma frente a la tradición académica. Y esta ruptura sublimaba en algún plano el deseo nacionalista de autonomía de la periferia frente al centro.

Asimismo, el *Art Nouveau*, no casualmente, va ser el lenguaje estilístico adoptado por una burguesía industrial que no se siente identificada con los valores de la aristocracia tradicional y que, consciente de ello, en vez de mimetizarse infructuosamente con ella, se diferencia y propone una renovación lingüística.

El *Art Nouveau* sustentado en la “Lámpara de la verdad” de Ruskin exploró las propiedades de cada material, más que nada en sus aspectos texturales, recurriendo también a formas orgánicas cuya inspiración obvia fue la naturaleza. Es por ello que los motivos decorativos recurren a flores, hojas, curvas sinuosas, figuras femeninas, los cuales, para Hosbsbawm (2009) son metáforas de la naturaleza, la juventud, el crecimiento y el movimiento.

La composición general, en su oposición al Academicismo mucho más estático, rechaza la simetría especular y las referencias estilísticas clásicas, propugnando la individualidad del artista y la manifestación de la destreza del artesano.

Es así como el arquitecto austríaco Otto Wagner no duda en usar una decoración, semejante a la de espacios interiores, en la Majolikahaus (casa de mayólicas) revestida en planchas cerámicas con una importante ornamentación floral que sube y se acrecienta desde el segundo piso hacia los niveles superiores. Para algunos, estos motivos vegetales que parecían invadir edificios públicos y privados significaban la necesaria regeneración vital que el arte nuevo proponía para interiores y exteriores; para otros, esta vegetación simbolizaba una planta parasitaria que invadía todo y metaforizaba el fin del orden moderno y el resurgimiento de un mundo orgánico más primitivo y natural.

Tanto el *Arts and Crafts* como el *Art Nouveau* se ocuparon del espacio doméstico contribuyendo con muebles originales, una novedosa decoración interior y un conjunto importante de pequeños objetos de uso cotidiano que iban desde el lujo de la cristalería de Tiffany, las joyas de Lalique o la platería de los Talleres vieneses hasta las lámparas de mesa, vajilla y juegos de cubiertos que llegaron hasta los hogares más modestos.

La creencia de que todo podía ser objeto de diseño y todo debía poseer un valor estético permitió el desarrollo de las llamadas artes aplicadas. Pero también liberó al arte de la servidumbre con la tradición, abriendo el paso a diversas exploraciones miméticas, permitiendo luego la evolución hacia la vanguardia más abstracta.

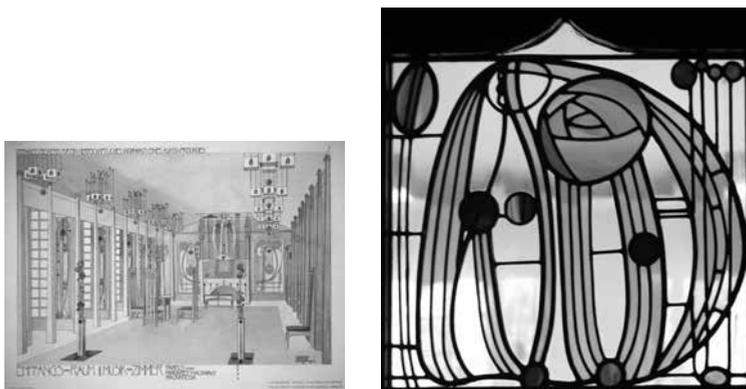
Los diseñadores tanto del *Arts and Crafts* como del *Art Nouveau* eran artistas completos, que pasaban con soltura de diseñar una vajilla, hacer un afiche, decorar un ambiente, proyectar una casa, concebir un tapiz o un vestido o hacer un cuadro. Ejemplo de ello es el arquitecto y decorador belga Gustave Serrurier-Bovy que se ocupó de proyectar, fabricar y vender sus muebles, cuyos diseños muestran una clara referencia orgánica, una apelación al movimiento y una intencionada asimetría.



Figura 3.
Mobiliario de
1899 de Gustave
Serrurier-Bovy.

La renovación impulsada por el movimiento *Arts and Crafts* hacía eco en toda Europa y por este motivo entre 1896 y 1903 Hermann Muthesius fue enviado a Londres como agregado cultural alemán para estudiar el modo británico de hacer las cosas. La lectura que él hace de la casa suburbana o rural inglesa se trasladará a una concepción del espacio interior³ cómodo y agradable pero carente de ostentación que dará cuenta de la complejidad funcional de la vivienda burguesa, impactando luego en el desarrollo posterior del *Deutsche Werkbund* a partir de la difusión del pensamiento del *Arts and Crafts* en clave alemana. En algunas de las imágenes que presentan los tres tomos del libro *Das englische Haus*, que resume el análisis de Hermann Muthesius, sobre todo en las provenientes de los interiores de las obras de Charles Mackintosh en Glasgow, puede observarse ambientes decorados con un cierto aire japonés, que exhiben una interioridad sobria y despojada⁴, manifestando un contrapunto entre oscuro y luminoso, femenino y masculino, líneas rectas y motivos decorativos de inspiración floral pero alejados de una simple reproducción naturalista⁵.

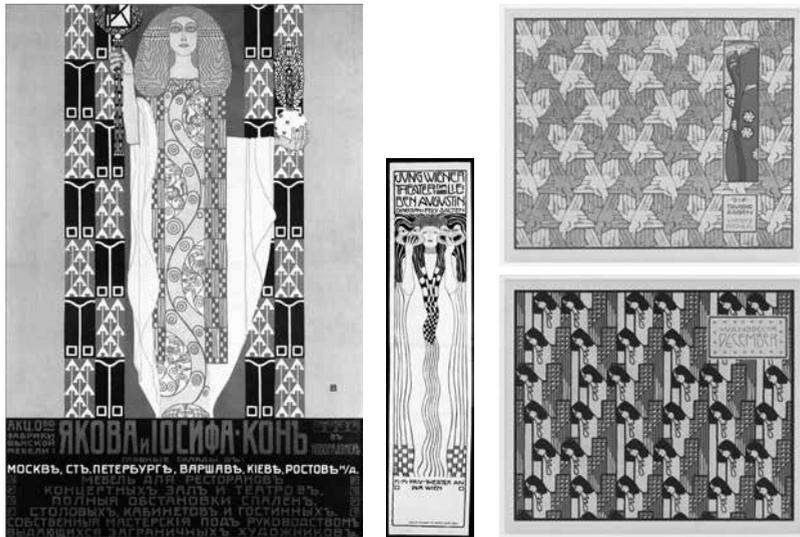
Recordemos que en 1900, Mackintosh y su esposa, Margaret McDonald habían ya expuesto, con gran éxito, en Viena los muebles que se encontraban desarrollando, invitados por los artistas de la Secession. Por otra parte, la “Casa para un amante del arte” fue un proyecto presentado en 1901 para la revista de diseño alemana *Zeitschrift für Innendekoration* que da cuenta tanto del intercambio de ideas entre Gran Bretaña, Austria y Alemania, como de las obsesiones de los artistas que recién pudo materializarse casi 100 años más tarde.



Figuras 4 y 5. Proyecto y vitral con rosa para la Casa para un amante del arte de Mackintosh-McDonald, 1901⁶.

Uno de los artistas impresionados por las propuestas renovadoras de los Mackintosh fue Koloman Moser quien compró para su uso personal uno de los sillones exhibidos en Viena. Moser, prototipo de artista completo ligado a las artes aplicadas, fue autor de ilustraciones para revistas, afiches, decoraciones de fachadas, diseños textiles, vitrales, muebles, escenografías y vestuario, sin abandonar la pintura. Uno de los aspectos más interesantes de su obra es estudio de patrones a partir de motivos naturales y su repetición por tesselación.

El camino a la abstracción estaba así trazado no por la supuesta negación del ornamento sino por la elaboración decorativa que implicaba una búsqueda experiencial de cada artista exacerbando entonces la creación libre.



Figuras 6, 7, 8 y 9. Póster para la empresa de muebles Kohn, Afiche para el joven teatro vienés, Teselaciones para papeles decorativos, Kolumba Moser⁷.

Antoni Gaudí, que tuvo una vida más extensa que Moser, pasó por diferentes etapas. En la etapa orientalista donde buscaba inspiración en el arte mudéjar, en el mozárabe y en el de medio oriente realiza la casa Vicens, que se encuentra profusamente decorada, en el exterior por cerámica esmaltada y ladrillo a la vista, y en el interior por pintura, azulejos y maderas multicolores. Gaudí describe su propia inspiración:

Cuando fui a tomar las medidas del solar, estaba totalmente cubierto de unas florecillas amarillas, que son las que adopté como tema ornamental en la cerámica. También encontré una exuberante palma de palmito, las hojas de la cual, fundidas en hierro, llenan la cuadrícula de la verja y de la puerta de entrada a la casa⁸.

Posteriormente Gaudí explora la arquitectura medieval, como lo hicieron Ruskin y Viollet le Duc, fundamentalmente para investigar sobre las soluciones estructurales del gótico. Recordemos que le Duc (1875) afirmaba que:

El arte de la arquitectura es una creación humana; pero tal es nuestra inferioridad, que, para obtener esta solución, estamos obligados a proceder como la naturaleza en sus obras, empleando los mismos elementos, el mismo método

lógico; observando la misma sumisión a ciertas leyes., las mismas transiciones. Todos sus descubrimientos en geometría son observaciones, no creaciones (). La arquitectura, esta creación humana, es por tanto, de hecho, sólo una aplicación de principios que nacen fuera de nosotros y que hacemos nuestros mediante la observación (p. 494).

La exploración de las resoluciones estructurales del gótico lo llevaría a Gaudí a estudiar las distintas formas geométricas regladas, como el paraboloides hiperbólico, el hiperboloides, el helicoides y el conoides, presentes en la naturaleza.

Lo natural es para Gaudí una fuente constante de inspiración, no sólo formas de animales o vegetales, sino también hay referencias obvias a huesos, rocas y fenómenos como las olas y las nubes. La casa Batlló es la más clara manifestación de todo ello y, al igual que muchos arquitectos y diseñadores de esa época, Gaudí se ocupó de desarrollar todo el mobiliario y equipamiento así como los elementos decorativos que, en muchos casos, asumían directamente formas biomiméticas.

Frampton (1983) narra a través de metáforas como Gaudí se fue liberando de la expresión estructural y de la influencia de Le Duc y ya en la casa Milá “*lo que hizo fue labrar trabajosamente grandes bloques como para sugerir una faz rocosa erosionada por el tiempo*” (p. 66). Para Benévolo (1977) no son las formas sinuosas las que definen el *Art Nouveau* sino el rechazo del rígido lenguaje tradicional academicista, lo cual es expresado por “*la hipertrofia de los valores subjetivos mediante la utilización exacerbada de las artes aplicadas...*” (p. 361). Esta hipertrofia va a posibilitar por un lado la consideración, a la manera de Wagner, de la obra de arte total y por otro lado la extensión del dominio de las artes decorativas y la constitución de los diseños como disciplinas autónomas. Es por ello que las ideas de transformación, movimiento, renovación, y crecimiento adquieren significación en esta época, sintetizadas todas mediante la metáfora orgánica.

Las formas de la naturaleza sirvieron, en principio, como inspiración para dar cuenta de una época de transformaciones, donde el modelo académico de lógica mecanicista resultaba estéril para explicar los cambios; pero también fue útil para pensar a la sociedad y a la cultura como un organismo vivo en crecimiento y, tomando como imagen metafórica la conversión de la oruga en mariposa, les permitió a los artistas y diseñadores en la transición entre dos siglos superar el nihilismo y sembrar la simiente de una futura vanguardia.

Notas

1. Ver ejemplares en. <https://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/DLDecArts/DLDecArts-idx?type=browse&scope=DLDECARTS.JOURNDESIGN>
2. <https://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/DLDecArts/DLDecArts-idx?type=div&did=DLDECARTS.GRAMORNJONES.I0046&isize=M>
3. El Tercer tomo de *Das englische Haus* de Hermann Muthesius publicado en 1904 dedicado al “El interior de la casa inglesa”.

4. Vale recordar que la esposa de Muthesius, Anna, fue una diseñadora de moda y compartió la amistad que su marido estableció con los “Cuatro de Glasgow (Charles Rennie Mackintosh, Herbert McNair y las hermanas Margaret y Frances Macdonald).
5. Ver: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/U336OBDMCJATPR767BBQ7SS6LMRUC2MB>
6. <https://diariodesign.com/2015/02/mackintosh-architecture-en-el-riba-60-dibujos-para-admirar-al-genial-arquitecto-escoces/>
7. <https://www.theviennasecession.com/die-quelle/>
8. <https://casavicens.org/es/blog/naturaleza-hecha-arquitectura/>

Bibliografía

- Accossano Pérez, N. A. (2018). “Estudio sobre las nubes negras en ensayos literarios de John Ruskin y audiovisuales de Werner Herzog y Peter Mettler”. En *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*; San Carlos de Bariloche, pp. 14-38.
- Álvarez Arias, B. (2012). Sensualidad y naturaleza. Mujer y botánica en los paneles decorativos de Alfons Mucha. En *Ars Longa. Cuadernos de Arte* N° 21, pp. 375-391.
- Benévolo, L. (1977). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calvera, A. (1997). “La modernidad de William Morris” en *Temas de disseny* N° 14, pp. 60-75.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Teorema.
- Frampton, K. (1983). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundo*. Madrid: La balsa de medusa.
- Hobsbawm, E. (2009). *La era del Imperio. 1875-1914*. Buenos Aires: Planeta.
- Kuhn, T. S. (2002). *El camino desde la estructura*. Barcelona: Paidós.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Cátedra.
- Le Duc, V. (1875) Voz «estilo» en *Dictionnaire raisonné e l'architecture française du XIe au XVI siècle*. Volumen VIII, Paris: Morel. En: <https://archive.org/details/raisonnedelarchi08viol/mode/2up>
- Meggs, P. B. (2010). *Historia del diseño gráfico*. México: Trillas.
- Wilde, O. (2013). *Salomé*, Proyecto Gutenberg, ebook. En: <https://www.gutenberg.org/files/42704/42704-h/42704-h.htm>

Abstract: The objective of this work is to reflect on the organic metaphor in the field of design, considering not only its mimetic or analogical function but also its representational character. The metaphor is not only an instrument of poetics, imagination and creation, it is also a cognitive tool that allows us to inquire about what it communicates and how it

does it. For this, the period between 1850 and 1920, which corresponds to the appearance of Arts and Crafts and Art Nouveau, will be taken into account.

Keywords: metaphor - organic metaphor - Arts and Crafts - Art nouveau - natural mimesis.

Resumo: O objetivo deste trabalho é refletir sobre a metáfora orgânica no campo do design considerando não apenas sua função mimética ou analógica, mas também seu caráter representacional. A metáfora não é apenas um instrumento de poética, imaginação e criação, mas também uma ferramenta cognitiva que nos permite indagar sobre o que comunica e como o faz. Para tanto, será levado em consideração o período entre 1850 e 1920, que corresponde ao surgimento de Arts and Crafts e Art Nouveau.

Palavras chave: metáfora - metáfora orgânica - Artes e Ofícios - Arte Nova - mimese natural.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
