

## BELLAS ARTES O DISEÑO, ¿UN DEBATE DECIMONÓNICO RESUELTO?

**Tonia Raquejo**

El antagonismo entre las Bellas Artes y las industriales surgió tan pronto como se inventó la máquina industrial. Esta vieja pugna estética que alzó la pluma de teóricos como John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-1896) y Thomas Carlyle (1795-1881), por citar tan sólo unos pocos, parece haberse anclado en el tiempo y así surge tan a menudo como cuantas veces se cuestiona la finalidad y esencia del arte.

El origen de esta polémica se remonta a comienzos del s. XIX, en un momento en que las artes industriales corrían el peligro de sucumbir en el Reino Unido, país cuna de la revolución industrial. La causa tiene una explicación bien sencilla: el público británico, aburrido del mercado que ofrecían los diseñadores nacionales, optó por adquirir productos de manufacturación extranjera más atractivos y de mejor calidad. Ante la amenaza de una crisis comercial, los fabricantes y comerciantes británicos apoyados por un sector artístico cuyo representante fue Henry Cole (1808-1883), elevaron sus quejas al Parlamento. Este decidió crear una escuela de diseño (The School of Design, más tarde The South Kensington School y ahora The Royal College of Art de Londres), que protegida por el estado, se encargase de mejorar la industria nacional.

La implantación de una escuela de diseño oficial (1837) generó uno de los debates más importantes del s. XIX: la relación entre el arte y la industria, por un lado, y las artes nobles y artes aplicadas, por otro. Este debate acabó por radicalizar las diferencias entre un arte industrial al servicio de la comunidad y en relación a las artes ornamentales y decorativas, y las Bellas Artes, cuyo campo seguía cubriendo los tres pilares tradicionales de la creación: la pintura, la escultura y la arquitectura, aunque esta última, por su naturaleza funcional se asoció, en muchos casos, a las artes industriales.

Según los organizadores de la escuela de diseño, los objetivos de las Bellas Artes estaban lejos de satisfacer las necesidades de la nueva sociedad industrial ya que se encargaban de crear "genios artísticos",

Tonia Raquejo.

por lo que sus productos, si bien tenían interés individual, raramente cubrían las necesidades sociales. El centro responsable de crear "genios" era la Real Academia (The Royal Academy), que funcionaba desde 1768 bajo protección real<sup>1</sup>. Por el contrario, la escuela de diseño, dependía del Parlamento y pretendía educar a artistas decoradores que fueran capaces de abastecer a la industria nacional de diseños atractivos y de calidad, satisfaciendo así el gusto del público con productos nacionales y no extranjeros.

En realidad, la semilla que dió origen a la divergencia entre la escuela de diseño y la Academia de Bellas Artes, fue la discusión en torno a si se debía enseñar o no a dibujar la figura humana. Esta, como asignatura pilar que era en la Academia, se prohibió en la escuela cuya enseñanza se centró en la geometría a falta de modelos figurativos. De esta forma, frente a los *artistas figurativos* de la Academia, la escuela educó a *diseñadores abstraccionistas* quienes, instruídos bajo unas normas estéticas totalmente al margen de la tradición académica, aprendían su vocabulario en la geometría práctica, ya que en ella podían formular los principios básicos de un tipo de arte aplicable a la industria: de ahí la tendencia abstracto-geométrica predominante en los productos diseñados en la escuela.

Uno de los problemas fundamentales con los que se enfrentaban los estudiantes en su formación artística, consistía en *crear un diseño*. Ya Robert Garrad (1783-1887), platero real, advirtió que las llamadas artes nobles son más fáciles de aprender que las otras ornamentales, pues en las primeras, el estudiante lo único que tiene que hacer es *copiar* una y otra vez un modelo (la figura humana); las artes ornamentales, por su parte, tienen que inventárselo. El entonces Comisario Artístico oficial, Richard Redgrave (1804-1888), dejó bien claro que mientras el artista imita a la naturaleza, el diseñador ornamentista abstraía de ellas las características más gráciles y bellas. Estas características, según Redgrave, deben adaptarse de tal forma que sean percibidas prescindiendo de los objetos de los que han sido obtenidas. El ornamento así abstraerá de las formas vegetales ciertos motivos, pero *no imitará* en ningún momento a la planta en cuestión. El arquitecto, teórico y diseñador Owen Jones (1809-1874), fue

---

<sup>1</sup>The Royal Academy se fundó durante el reinado de Jorge III. Surgió como respuesta a la asociación "Incorporated Society of Artists of Great Britain" (fundada en 1760), quienes organizaron su primera exposición de pintores británicos contemporáneos ese mismo año. Hasta la década de 1830, la Royal Academy disfrutó de las habitaciones de Somerset House.

partidario de la misma tendencia. En su *Grammar of Ornament* (1856), que fue manual oficial de la escuela de diseño, insiste en que ni las flores, ni ningún objeto natural deben usarse como ornamento. Sólomente pueden usarse representaciones convencionales basadas en ellas, que sean suficientemente sugestivas como para comunicar a la mente la unidad del objeto que van a decorar<sup>2</sup>. Por consiguiente todo ornamento geomético tiene que estar construído a partir de una estructura geométrica<sup>3</sup>. La geometría, nos dice Redgrave, no es necesaria para las Bellas Artes pero imprescindible para la base del ornamento. La distribución en el arte es "pintoresca" y, por tanto, asimétrica; el ornamento, por el contrario, tiene una distribución geométrica<sup>4</sup>. La geometría tenía que ser, pues, la doctrina pedagógica para el alumno<sup>5</sup>.

1851 fue fecha clave en la historia del diseño británico. En ese año se organizó la Gran Exposición Internacional en Hyde Park (Londres) con el fin de activar las artes industriales, y aunque en ella figuraron obras pertenecientes al grupo de las Bellas Artes, no cabe duda de que éstas quedaron relegadas. El órgano administrativo encargado de organizar la exposición estaba íntimamente relacionado con la escuela de diseño. Al frente estaba Henry Cole, el hombre que, sin duda, defendió la producción mecánica artística con más elocuencia<sup>6</sup>. El círculo de artistas y teóricos que se creó a su alrededor luchó a lo largo de todo el siglo a favor de la máquina como herramienta artística. Una opción que en realidad resultaba del naciente socialismo, el cual instaba a reflexionar sobre la verdadera dimensión social del arte. En tal sentido, el programa de la escuela de diseño proponía extender el arte a las clases sociales modestas pues la producción industrial del objeto artístico permitía realizar miles de ejemplares de un patrón abaratando de esta manera enormemente el coste y, por ende, permitiendo su

---

<sup>2</sup>JONES, O., *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856, v. "proposition 13".

<sup>3</sup>*Ibidem*, v. "proposition 8".

<sup>4</sup>REDGRAVE, R., "Principles of Practical Art" en *A catalogue of the articles of ornamental art selected from the exhibition of 1851*, Londres, 1852, pág. 63 y ss.

<sup>5</sup>REDGRAVE, R., Department of Science and Art, *Elementary instructions in drawing and colouring*, Londres, 1853, pág. 10.

<sup>6</sup>El mismo Cole, para dar ejemplo, diseñó un servicio de té con el que ganó en 1847 la competición de la "Society of Arts". Poco después fundó The Summerly's Art Manufactures. En sus actividades se asoció al Príncipe Consorte (quien dirigió la Gran Exposición Internacional de 1851 personalmente), a O. Jones y al también arquitecto y diseñador Matthew D. Wyatt. Cole defendió a ultranza el Palacio de Cristal de Joseph Paxton en contra de las críticas de Ruskin.

Tonia Raquejo.

adquisición a un elevado número de personas. La serie mecánica surgía así frente a la obra de arte única. Pero quizá, la verdadera amenaza de la producción mecánica no radicara en la multiplicidad frente al original, sino en que la creación del objeto artístico ya no dependía tanto de la ejecución material sino de la elaboración mental de un diseño. Su materialización no dependía ahora de la destreza manual; la habilidad humana empezaba a ser sustituida por la máquina.

Sin embargo, la producción industrial no se defendió en todos los movimientos de las artes decorativas. Morris proponía en su "Art & Crafts Movement" la reivindicación del valor de las artes decorativas al lado de de las Bellas Artes en base a la producción manual y en oposición a la producción industrial, siguiendo así los postulados de Ruskin, para quien *la última forma de fraude... es la sustitución de la obra manual por la hecha con molde o con máquina*; es lo que él denomina como *Engaño Mecánico*<sup>7</sup>. Tanto Ruskin como Morris creían que lo que dividía a las Bellas Artes de las aplicadas, era el uso que estas últimas habían hecho de la máquina. De ahí el carácter peyorativo con que eran consideradas por los artistas "nobles". La necesidad de adaptarse a la nueva sociedad llegó a imponerse sobre los artistas y, a pesar de las propuestas artesanales de Morris, algunos miembros del Arts & Crafts acabaron por aceptar la producción mecánica como un hecho ineludible. Charles R. Ashbee (1863-1942) fue quizá el primer miembro de este movimiento en entender que el problema no radicaba en la máquina sino en la calidad del diseño que se le mandara reproducir a ésta. *La civilización moderna, advierte Ashbee, descansa en la máquina, y ningún sistema para favorecer o subvencionar la enseñanza de las artes que no lo reconozca puede ser bueno*<sup>8</sup>.

En el s. XX, el grupo Omega Workshops (fundado por Roger Fry en 1913) en Inglaterra y el Deutscher Werkbund (1907, Munich) en Alemania, heredan los conflictos decimonónicos. El primero, aunque seguidor del "Art & Crafts Movement", optó por el uso de la máquina para la manufactura de textiles y muebles. En el Werkbund, se discutió sobre la calidad del producto industrial destacándose la contradicción implícita que llevaba la creación de un diseño (aspecto único de la

---

<sup>7</sup>RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura* (publicado por primera vez en Londres, en 1849), I, 19. (v. la ed. de Aguilar, Madrid, 1963, pág. 80).

<sup>8</sup>ASHBEE, Charles R., *Should we stop teaching art?*, Londres, 1911, pág. 4 (cit. por PEVSNER, N., *Pioneros del diseño moderno*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1963, 2ª ed., pág. 22).

obra de arte) que luego, al ser reproducido mecánicamente, se estandarizaba (aspecto plural de la obra de arte). Gropius, formado en el Werkbund, no hizo sino partir de estos planteamientos cuando se creó la Bauhaus en Weimar. De hecho, este centro surgió de la unión del Instituto Superior de Bellas Artes del Gran Ducado y de la ex Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, lo que indica claramente las intenciones de fundir ambas tendencias antagónicas. Sin embargo, el problema de la incorporación de la máquina al proceso de producción artística todavía no se había resuelto. En el primer manifiesto de la Bauhaus de 1919, se propone volver de nuevo a los talleres corporativos:

*¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesano! No existe un "arte profesional". No hay ninguna diferencia sustancial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano de un nivel superior. La gracia del cielo, en los raros momentos de iluminación que trascienden la voluntad, hace florecer el arte, sin que el artista tenga conciencia de ello, en la obra que sale de su mano; pero lo que es esencial en todo artista es la base artesana. Aquí está la primera fuente de la figuración creativa.*

*¡Así pues, formemos una nueva corporación de artesanos, pero sin aquella arrogancia que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas! Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructorea del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura, escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo<sup>9</sup>.*

Como un coletazo romántico, el primer período de la Bauhaus optaba por un revival conceptual que pronto demostró su inviabilidad. De la consigna de unir todas las artes bajo un lema se pasó, en el manifiesto de 1923, a la consigna de *Arte y técnica: una nueva unidad*. Entonces, no sólo la máquina sino también la vida cotidiana quedó unida al arte. Fue este el momento en que Adolf Meyer construyó *La Casa Experimental* sobre el proyecto de George Muche<sup>10</sup>. Los programas decorativos del grupo Omega resurgieron en este caso, desde

---

<sup>9</sup>GROPIUS, Walter, "Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar", 1919, (cit. por WINGLER, Hans M., *La Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pág. 41).

<sup>10</sup>WINGLER, Hans M., *op. cit.*, págs. 84-85.

unos planteamientos totalmente modernos. Ahora sí que el artesano dió la mano al artista, ambos sin olvidar la tecnología.

Desde entonces, y hasta que se cerró el centro en 1933 por los nazis, ese espíritu de la Bauhaus ha estado rondándonos sin encontrar un cuerpo físico en el que transfigurar su alma. Dar cabida a actividades promotoras del diseño industrial dentro de un centro dedicado a las Bellas Artes no estaría de más hoy en día. No se trata de resucitar cadáveres, sino más bien de liberar el espíritu creativo hacia una gran variedad de terrenos y experiencias. En otras palabras, lo que hasta aquí hemos analizado bien podría inducirnos a reflexionar sobre la situación en la que actualmente se encuentran las diversas manifestaciones artísticas en el campo de la docencia y el mercado. Mas hablar de Bellas Artes ahora no es lo mismo. Desde las primeras vanguardias del XX, los cuadros y las esculturas abandonaron sus fronteras acostumbradas para experimentar nuevas posibilidades. A partir de entonces, el aceite de las máquinas, los clavos y, en general, aquellas herramientas malditas que con valentía de pionero mencionaba Clough en sus poemas<sup>11</sup>, se han convertido, junto con otros elementos de deshecho, en materiales nobles indiscutibles. La era industrial no es más que la prehistoria de la digital en la que "todo vale"; los antagonismos entre el arte y la máquina quedan atrás. El éxito de un producto artístico se decide ahora prescindiendo de su origen mecánico y de su finalidad. La "máquina digital" sustituye a la industrial, y la mentalidad plural decimonónica que veía la separación de las Bellas Artes e Industriales, e incluso de la propia escultura con respecto a la pintura y arquitectura, podrá sustituirse por una concepción unitaria (la multimedia p.e.), cuya expresión pueda comprender diferentes manifestaciones artísticas prescindiendo de los medios con los que se desarrollen. Es por ello, que hoy en día existe un puente que une y funde las distintas artes. Desde él cabría desafiar incluso al ojo cotidiano instándole a descifrar todo un mundo de formas y realidades. Cuando esa comunicación tan íntima entre la obra y el artista trascienda al ámbito colectivo, quizá se consagren los espacios diarios y en él nosotros.

---

<sup>11</sup> Arthur Hugh Clough fue un poeta de la época Victoriana alta, amigo y contemporáneo de Matthew Arnold. Clough fue probablemente el primer poeta en exaltar la nobleza y, por tanto, la belleza de las máquinas de la era industrial. Su poesía se oponía así al estilo clásico de la de Arnold.

\*Este artículo fue leído y recogido en las actas fotocopiadas del *Congreso Investigación en las Bellas Artes* (Facultad de Bellas Artes de Madrid, Mayo, 1988).