

Ana Tomás López /
Sara Navarro Lalanda /
Paola Eunice Rivera Salas (eds.)

Las artes como expresión vital

Ciencias sociales en abierto 2

El arte o, por mejor decir, las artes se erigen como una de las manifestaciones humanas más señeras pues no cabe duda de que suponen una seña de identidad del ser humano como tal, aupando a la estética por encima de la funcionalidad.

Desde antiguo se han creado taxonomías que pretenden fijar cuáles son esas artes, desde la dicotomía de Galeno (siglo II) entre liberales (propias de las personas libres y que eran producto del pensamiento) y vulgares, (realizadas con las manos), pasando por la de Radulfo de Campo Lungo (siglo XII) con sus artes liberales y mecánicas, hasta la más famosa de Charles Batteu (siglo XVIII) compuesta por siete, a las que tildó de *Bellas*, a saber: arquitectura, escultura, pintura, música, declamación, danza y, efímeramente, la elocuencia. Finalmente, y merced a Ricciotto Canudo (siglo XX), estas Bellas artes quedaron fijadas en siete, pues fue añadido el cine como representante de la modernidad.

En este libro, el lector podrá constatar la actualidad de cada una de estas siete artes, su vitalidad y sus derroteros desde la perspectiva de la Academia, verdadera catalizadora de los fenómenos humanos.

La calidad exigible a toda obra científica, y este libro la satisface cumplidamente, viene certificada por el hecho de que lo aquí plasmado deriva de una **dobles revisión por pares ciegos** (*peer review*) lo que garantiza su nivel de excelencia académica irrefutable. Además de esta fórmula *a priori*, este texto queda públicamente expuesto ante los expertos al juicio *a posteriori*, por el que cualquier lector puede refutar lo aquí escrito aportando la carga de la prueba.

Nuestro Comité Editorial, cuyos miembros encabezan las presentes páginas, está compuesto por más de 200 doctores pertenecientes a más de 40 Universidades internacionales, expertos en los variados campos tratados en estas investigaciones.

El presente libro está auspiciado por el **Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas** (Fórum XXI), la **Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana** (SEECI) y el Grupo Complutense (nº 931.791) de Investigación en Comunicación **Concilium**.

ISBN 978-3-631-91588-2



9 783631 915882

www.peterlang.com



CIENCIAS SOCIALES EN ABIERTO

Editada por

DAVID CALDEVILLA DOMÍNGUEZ
ALMUDENA BARRIENTOS-BÁEZ

Vol. 2



PETER LANG

Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York - Oxford

Ana Tomás López /
Sara Navarro Lalanda /
Paola Eunice Rivera Salas (eds.)

Las artes como expresión vital



PETER LANG

Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York - Oxford

Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en Internet en <http://dnb.d-nb.d>.

Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso

Para este libro ha sido solicitado un registro en el catálogo CIP de la Biblioteca del Congreso.

Ni Fórum XXI ni el editor se hacen responsables de las opiniones recogidas, comentarios y manifestaciones vertidas por los autores. La presente obra recoge exclusivamente la opinión de su autor como manifestación de su derecho de libertad de expresión.

La Editorial se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.



ISSN 2944-4276

ISBN 978-3-631-91588-2 (Print)

E-ISBN 978-3-631-93116-5 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-93117-2 (EPUB)

DOI 10.3726/b22580

© 2024 Peter Lang Group AG, Lausanne
Publicado por Peter Lang GmbH, Berlín, Alemania
info@peterlang.com - www.peterlang.com

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

COMITÉ EDITORIAL

Coordinadora General

Almudena Barrientos Báez
Universidad Complutense de Madrid

Javier Abuín Penas

Universidade de Vigo (España)

Pablo Aguilar Conde

Universidad de Burgos (España)

Gabriella Aleandri

Universidad Roma Tre (Italia)

Maite Amondarain Garrido

Universidad de Deusto (España)

Azucena Barahona Mora

Universidad Complutense de Madrid (España)

Juan Manuel Barceló Sánchez

Universidad Complutense de Madrid (España)

José Daniel Barquero Cabrero

ESERP Business & Law School (España)

Daniel Becerra Fernández

Universidad de Málaga (España)

Hanane Benale Taouis

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Olga Bernad Caveró

Universitat de Lleida (Espanya)

Juan José Blázquez Resino

Universidad de Castilla-La Mancha (Espanya)

Ana María Botella Nicolás

Universitat de València (Espanya)

Tania Brandariz Portela

Universidad Nebrija (Espanya)

David Caldevilla Domínguez

Universidad Complutense de Madrid (Espanya)

Marina Camino Carrasco

Universidad de Cádiz (Espanya)

Concepción Campillo Alhama

Universidad de Alicante (Espanya)

Basilio Cantalapiedra Nieto

Universidad de Burgos (Espanya)

Yánder Castillo Salina

Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú)

Vicente Castro Alonso

Universidade da Coruña (Espanya)

Benjamín Castro Martín

Centro Universitario Cardenal Cisneros (Espanya)

María Nereida Cea Esteruelas

Universidad de Málaga (Espanya)

Antoni Cerdà Navarro

Universitat de les Illes Balears (Espanya)

Bárbara Cerrato Rodríguez

Universitat d'Andorra (Andorra)

Aurelio Chao Fernández

Universidade da Coruña (Espanya)

Rocío Chao Fernández

Universidade da Coruña (Espanya)

María Belén Cobacho Tornel

Universidad Politécnica de Cartagena (España)

Rubén Comas Forgas

Universitat de les Illes Balears (España)

Juan Manuel Corbacho Valencia

Universidade de Vigo (España)

José Luis Corona Lisboa

*Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda
y Universidad Centro Panamericano de Estudios Superiores (México)*

Almudena Cotán Fernández

Universidad de Huelva (España)

Carmen Cristófol Rodríguez

Universidad de Málaga (España)

Francisco Javier Cristófol Rodríguez

Universidad Loyola (España)

Purificación Cruz Cruz

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Jorge Enrique Chaparro Medina

Fundación Universitaria del Área Andina (Colombia)

Ricardo Curto Rodríguez

Universidad de Oviedo (España)

Alberto Dafonte Gómez

Universidade de Vigo (España)

Virginia Dasí Fernández

Universitat de València (España)

Pedro De La Paz Elez

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Senén Del Canto García

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Carlos Felimer del Valle Rojas

Universidad de La Frontera en Temuco (Chile)

Yorlis Delgado López

Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Cuba)

Pilar Díaz Cuevas

Universidad de Sevilla (España)

Elena Domínguez Romero

Universidad Complutense de Madrid (España)

Carmen Dorca Fornell

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Guillem Escorihuela Carbonell

Universitat de València (España)

Beatriz Esteban Ramiro

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Carolina Estrada Bascuñana

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Cesáreo Fernández Fernández

Universitat Jaume I de Castellón (España)

Estrella Fernández Jiménez

Universidad de Sevilla (España)

Mónica Fernández Morilla

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Alejandro Fernández-Pacheco García

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Antonio Rafael Fernández Paradas

Universidad de Granada (España)

María Remedios Fernández Ruiz

Universidad de Málaga (España)

María Teresa Fuertes Camacho

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Cinta Gallent Torres

Universitat de València (España)

Fernando García Chamizo

ESIC University (España)

Ana García Díaz

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Silvia García Mirón

Universidade de Vigo (España)

Alberto E. García Moreno

Universidad de Málaga (España)

Vicenta Gisbert Caudeli

Universidad Autónoma de Madrid (España)

Francisco Javier Godoy Martín

Universidad de Cádiz (España)

Óscar Gómez Jiménez

Universidad Internacional de Valencia (España)

Liuba González Cid

Universidad Rey Juan Carlos (España)

María del Carmen González Rivero

Biblioteca Médica Nacional (Cuba)

Juan Enrique González Vallés

Universidad Complutense de Madrid (España)

Edurne Goñi Alsúa

Universidad Pública de Navarra (España)

Carmen Lucía Hernández Stender

Universidad Europea de Canarias (España)

Francisco Jaime Herranz Fernández

Universidad Carlos III (España)

Mercedes Herrero De la Fuente

Universidad Nebrija (España)

María Isabel Huerta Viesca

Universidad de Oviedo (España)

Coral Ivy Hunt Gómez

Universidad de Sevilla (España)

Hamed Abdel Iah Alí

Universidad de Granada (España)

Guillermina Jiménez López

Universidad de Málaga (España)

Pilar Díaz Cuevas

Universidad de Sevilla (España)

Elena Domínguez Romero

Universidad Complutense de Madrid (España)

Carmen Dorca Fornell

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Guillem Escorihuela Carbonell

Universitat de València (España)

Beatriz Esteban Ramiro

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Carolina Estrada Bascuñana

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Cesáreo Fernández Fernández

Universitat Jaume I de Castellón (España)

Estrella Fernández Jiménez

Universidad de Sevilla (España)

Mónica Fernández Morilla

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Alejandro Fernández-Pacheco García

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Antonio Rafael Fernández Paradas

Universidad de Granada (España)

María Remedios Fernández Ruiz

Universidad de Málaga (España)

María Teresa Fuertes Camacho

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Cinta Gallent Torres

Universitat de València (España)

Fernando García Chamizo

ESIC University (España)

Ana García Díaz

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Silvia García Mirón

Universidade de Vigo (España)

Alberto E. García Moreno

Universidad de Málaga (España)

Vicenta Gisbert Caudeli

Universidad Autónoma de Madrid (España)

Francisco Javier Godoy Martín

Universidad de Cádiz (España)

Óscar Gómez Jiménez

Universidad Internacional de Valencia (España)

Liuba González Cid

Universidad Rey Juan Carlos (España)

María del Carmen González Rivero

Biblioteca Médica Nacional (Cuba)

Juan Enrique González Vallés

Universidad Complutense de Madrid (España)

Edurne Goñi Alsúa

Universidad Pública de Navarra (España)

Carmen Lucía Hernández Stender

Universidad Europea de Canarias (España)

Francisco Jaime Herranz Fernández

Universidad Carlos III (España)

Mercedes Herrero De la Fuente

Universidad Nebrija (España)

María Isabel Huerta Viesca

Universidad de Oviedo (España)

Coral Ivy Hunt Gómez

Universidad de Sevilla (España)

Hamed Abdel Iah Alí

Universidad de Granada (España)

Guillermina Jiménez López

Universidad de Málaga (España)

Francisco Javier Jiménez Ríos

Universidad de Granada (España)

Abigail López Alcarria

Universidad de Granada (España)

Enric López C.

CETT - Universitat de Barcelona (España)

Lorena López Oterino

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Sidoní López Pérez

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Manuel José López Ruiz

Universidad de Granada (España)

Paloma López Villafranca

Universidad de Málaga (España)

Arantza Lorenzo De Reizábal

Universidad Pública de Navarra (España)

Manuel Osvaldo Machado Rivero

Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas (Cuba)

Cristina Manchado Nieto

Universidad de Extremadura (España)

Rafael Marcos Sánchez

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Pedro Pablo Marín Dueñas

Universidad de Cádiz (España)

Sara Mariscal Vega

Universidad de Cádiz (España)

María José Márquez Ballesteros

Universidad de Málaga (España)

Davinia Martín Critikián

Universidad CEU San Pablo (España)

Marta Martín Gilete

Universidad de Extremadura (España)

Nazaret Martínez Heredia

Universidad de Granada (España)

Soledad María Martínez María-Dolores

Universidad Politécnica de Cartagena (España)

Alba María Martínez Sala

Universidad de Alicante (España)

Xabier Martínez Rolán

Universidade de Vigo (España)

Sendy Meléndez Chávez

Universidad Veracruzana (México)

María Isabel Míguez González

Universidade de Vigo (España)

Olga Moreno Fernández

Universidad de Sevilla (España)

Louisa Mortimore

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Daniel Muñoz Sastre

Universidad de Valladolid (España)

Sara Navarro Lalanda

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Daniel Navas Carrillo

Universidad de Málaga (España)

Marta Oria De Rueda

Universidad Isabel I (España)

Inmaculada Concepción Orozco Almarino

Universitat Jaume I de Castellón (España)

Delfín Ortega Sánchez

Universidad de Burgos (España)

Enrique Ortiz Aguirre

Universidad Complutense de Madrid (España)

Graciela Padilla Castillo

Universidad Complutense de Madrid (España)

Carmen Paradinas Márquez

ESIC University (España)

Concepción Parra Meroño

Universidad Católica San Antonio de Murcia (España)

María Josefa Peralta González

Universidad Central 'Marta Abreu' de las Villas (Cuba)

Victoriano José Pérez Mancilla

Universidad de Granada (España)

Hugo Pérez Sordo

Universidad de La Rioja (España)

Teresa Piñeiro Otero

Universidade da Coruña (España)

José Carlos Piñero Charlo

Universidad de Cádiz (España)

Carolina Patricia Porras Florido

Universidad de Málaga (España)

Mercedes Querol Julián

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Vanessa Quintanar Cabello

Universidad Complutense de Madrid (España)

Diana Ramahí García

Universidade de Vigo (España)

Dolores Rando Cueto

Universidad de Málaga (España)

Rocío Recio Jiménez

Universidad de Sevilla (España)

Natalia Reyes Ruiz de Peralta

Universidad de Granada (España)

Isabel Cristina Rincón Rodríguez

Universidad de Santander (Colombia)

Paola Eunice Rivera Salas

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Isabel Rodrigo Martín

Universidad de Valladolid (España)

Alfredo Rodríguez Gómez

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Sonia María Rodríguez Huerta

Universidad de Oviedo (España)

Nuria Rodríguez López

Universidade de Vigo (España)

Juan Andrés Rodríguez Lora

Universidad de Sevilla (España)

Javier Rodriguez Torres

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Aurora María Ruiz Bejarano

Universidad de Cádiz (España)

Encarnación Ruiz Callejón

Universidad de Granada (España)

Ignacio Sacaluga Rodríguez

Universidad Europea de Madrid (España)

Virginia Sánchez Rodríguez

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Andrés Sánchez Suricalday

Centro Universitario Cardenal Cisneros (España)

Alexandra María Sandulescu Budea

Universidad Rey Juan Carlos (España)

María Santamarina Sancho

Universidad de Granada (España)

Clara Janneth Santos Martínez

Universidad Rey Juan Carlos (España)

Begoña Serrano Arnáez

Universidad de Granada (España)

Marta Talavera Ortega

Universitat de València (España)

Blanca Tejero Claver

Universidad Internacional de La Rioja (España)

Ricardo Teodoro Alejandro

Universidad Veracruzana (México)

Raúl Terol Bolinches

Universitat Politècnica de València (España)

Ana Tomás López

Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

Rocío Torres Mancera

Universidad de Málaga (España)

Karen Cesibel Valdiviezo Abad

Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador)

Carmen Vázquez Domínguez

Universidad de Cádiz (España)

Enric Vidal Rodá

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Mónica Viñarás Abad

Universidad Complutense de Madrid (España)

Óscar Javier Zambrano Valdivieso

Corporación Universitaria Minuto de Dios (Colombia)

Jessica Zorogastua Camacho

Universidad Rey Juan Carlos (España)

MAPPING LOCAL MEMORY: ENGAGING SCHOOL AND COMMUNITY THROUGH VISUAL ARTS PROJECT

Teresa Matos Pereira, Sandra Pereira Antunes, Joana Gaudêncio Matos & Kátia Sá 275

COMO FLOR ENRAIZADA ENTRE RAYOS DE SOL: "EL MISTERIO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN" DE PEDRO LÓPEZ CALDERÓN (1731)

José Ignacio Mayorga Chamorro..... 287

A PICTORIAL PARADISE: AIDAN HIGGINS'S SPAIN IN *BALCONY OF EUROPE*

Verónica Membrive Pérez..... 301

APROXIMACIÓN A LA DOCUMENTACIÓN DE LA PERFORMANCE: EL REGISTRO DE UNA ACCIÓN EFÍMERA

Marc Montijano Cañellas 313

DE PIEDRAS Y TIERRAS. ANÁLISIS Y EXPERIMENTACIÓN CON MATERIALES ORIGINARIOS DEL PAISAJE RURAL VALENCIANO DESDE LAS ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES.

Ana M^a Monzó Minguet..... 325

MEDIOS AUDIOVISUALES, GAMIFICACIÓN Y *SLOW MOVEMENT*: UNA EXPERIENCIA DIDÁCTICA PARA EL ESTUDIO DEL ARTE MEDIEVAL

Sonia Morales Cano..... 337

MUJER, ESPARTO Y MEMORIA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Bartolomé Palazón Cascales 347

POSTMODERNISMO EN CINE Y LITERATURA: LA SRA. DALLOWAY DE WOOLF Y LAS HORAS DE CUNNINGHAM Y DALDRY

Carolina Pascual Pérez..... 361

COMPENDIO DE LA CATARSIS ARTÍSTICA: EL ARTE COMO MEDIO EMANCIPADOR EN LA CREACIÓN FEMENINA

Claudia Pena López 371

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DEL ENSAYO AUDIOVISUAL

Ana Pérez Valdés, M^a Dolores Dopico Aneiros..... 379

LA AUDIODESCRIPCIÓN DE DANZA CONTEMPORÁNEA: LA IMPORTANCIA DEL SÍMIL EN LA TRANSMISIÓN DEL MENSAJE ABSTRACTO

Marina Ramos Caro..... 391

ESCRIBIENDO SOBRE LA IDEA DE DISEÑO EN EL CONTEXTO DEL ARTS & CRAFTS. PRINCIPALES TEÓRICOS

Sonia Rios-Moyano..... 403

ESCRIBIENDO SOBRE LA IDEA DE DISEÑO EN EL CONTEXTO DEL ARTS & CRAFTS. PRINCIPALES TEÓRICOS

Sonia Rios-Moyano¹

El presente texto nace en el marco de las investigaciones del grupo de investigación HUM-130 de la Universidad de Málaga "Grupo de estudios artísticos y visuales".

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX, durante el apogeo del imperio británico y en plena época victoriana, las clases medias adornaban sus hogares con una amplia gama de modernos aparatos domésticos, lo que brindaba mayor comodidad a aquellos que podían permitírselo. Esta era industrial trajo beneficios significativos, pero también tuvo repercusiones negativas en diversos aspectos. En la sociedad, la política, las relaciones laborales y muchos otros ámbitos, surgieron una serie de problemas que carecían de regulación. A medida que se abordaban estos problemas, nacieron debates acalorados entre arquitectos, sociólogos, teóricos y pensadores preocupados por los profundos cambios que traía consigo la vida moderna. El movimiento *Arts & Crafts*, recogió las teorías sobre las posibilidades funcionales del diseño. A medida que el estilo victoriano comenzó a perder protagonismo y la estética japonesa empezó a ejercer una influencia incipiente, surgen nuevos grupos como el *Aesthetic Movement* (Fiell, 2000; Hogarth 2013) y el *Arts & Crafts* (Morris et al., 2017; Meister, 2014; Triggs, 2012; Fiell, 2000), liderado por William Morris y otros artistas, sentando las bases del diseño industrial como disciplina en el siglo XIX extendiendo esta problemática al resto del continente europeo.

Además, durante el último cuarto del siglo XIX, se observa una rápida expansión del estilo *Art Nouveau*, por un lado, es ensalzado como "punto de arranque" hacia la modernidad y como primer y último estilo unitario desde el Barroco, y, por otro lado, es rechazado y tachado de "infierno del ornamento" cursilería y mero arte industrial (Fahr-Becker, 1996, p. 7). Todo tiene cabida en el llamado estilo de la contradicción, desde la curva y el arabesco hasta el cubo y la línea recta, desde el decadentismo hasta el socialismo, desde los estilos locales hasta un estilo unificador. En todo ello, el orientalismo ejerció una influencia clave en la creación del estilo modernista y en el arte moderno en general, lo que acentúa aún más la complejidad de la época, los avances industriales y la importancia de una estética que era nueva para Europa. Además, gracias a las Exposiciones Universales, esta estética fue aún más accesible. El arte japonés, al encontrar inspiración en la naturaleza y ser capaz de plasmar las delicadas transformaciones de las estaciones y las horas del

1. Universidad de Málaga (España)

día, reafirmó la existencia de una belleza intrínseca en los objetos que trasciende la comprensión puramente intelectual y su enfoque analítico que había dominado el arte europeo durante siglos. Esto se manifestó en una estética caracterizada por composiciones asimétricas, la exploración de nuevos temas relacionados con la naturaleza y la sociedad, así como una atención especial al vacío, que dejó de ser considerado como "horror vacui" para convertirse en la apreciación de la belleza inherente a la propia línea. Y esa línea fue sinuosa y geométrica, esa contradicción y complejidad que apasionó a los artistas y artesanos de fin de siglo.

En 1890, Samuel Bing expuso 725 estampas japonesas y más de 400 libros ilustrados en la École des Beaux-Arts, lo que provocó que el arte japonés y los *ukiyo-e* dejaran de ser una influencia exclusiva de unos pocos artistas, como Toulouse Lautrec, Van Gogh, Pissarro, Monet, Gauguin, Signac, Bonnard, Matisse, Klimt, Beardsley, entre otros (Froissart & Bouillon, 2016; Fahr-Becker, 1996), y se expandieran hacia el arte moderno. Sin embargo, la influencia del japonismo no se limitó únicamente a esos artistas, sino que también se extendió a las artes gráficas, los espacios interiores y la decoración en general. Aunque la exposición de Samuel Bing fue muy relevante, no se puede pasar por alto el impacto de las Exposiciones Internacionales mencionadas anteriormente, como la de 1862. Además, la publicación *Japan: its architecture, art, and art manufactures* de Christopher Dresser, lanzada en 1882 después de su viaje a Japón, fue igualmente significativa. Este libro puede considerarse el primer estudio de este tipo sobre el arte y la industria japonesa, escrito e ilustrado por un europeo. En él, Dresser explicaba con gran detalle la estética japonesa, el uso de materiales y su relación con estos aspectos, lo cual influyó profundamente su trabajo posterior y a sus coetáneos (Graham, 2014).

La importancia de la función del objeto, los materiales utilizados y el proceso de diseño se convirtieron en elementos fundamentales para los reformadores asociados al movimiento *Arts & Crafts* británico, lo que revolucionó el concepto mismo del diseño en los albores del siglo XX. Sin embargo, antes de que esta influencia oriental se expandiera en París a principios de siglo, encontramos los primeros indicios en la preocupación por la idea de diseño que surgió en Gran Bretaña. Este contexto involucró a pintores, artesanos, artistas, diseñadores y arquitectos que siguieron las ideas de importantes teóricos como John Ruskin, Thomas Carlyle, John Stuart Mill, Augustus Pugin, Henry Cole y Gottfried Semper. En una segunda fase, se sumaron figuras como Owen Jones, Christopher Dresser, Walter Crane y Charles Ashbee, entre otros. De hecho, en las próximas páginas se explorará con mayor detalle la idea de diseño propuesta por estos autores, poniendo énfasis en sus teorías sobre el arte, la estética y la necesidad del diseño en la incipiente era industrial.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de nuestra investigación se basa en demostrar que tanto los autores de la primera generación como los de la segunda, todos ellos vinculados al movimiento de *Arts & Crafts*, al estilo victoriano y a otros estilos contemporáneos, son igualmente relevantes para la construcción de la teoría y la disciplina del diseño posterior. Su preocupación por la estética del diseño y la materialización formal de los objetos es igualmente significativa en comparación con su discurso teórico. Consideraban esencial formar a los jóvenes artistas que trabajarían en la industria. Por lo tanto, en este texto de revisión nos enfocaremos en aquellos autores que no solo son diseñadores, es decir, que además de tener un conocimiento práctico, también comprenden los desafíos de adaptar las formas a la industria. Estos autores reflexionaron y teorizaron con el objetivo de mejorar la calidad estética de la producción industrial, que a menudo era menospreciada desde diferentes

perspectivas. Por tanto, entre nuestros objetivos específicos, destacamos los siguientes: De una parte, identificar a los teóricos más relevantes del contexto del movimiento *Arts & Crafts*; en segundo lugar, identificar las publicaciones que son fundamentales para seguir avanzando en el conocimiento del surgimiento de la idea de diseño. Y en último lugar, identificar los principios básicos que respaldan la idea de diseño funcional y establecer su relación con la práctica del diseño, ya sea el propio o el de otros diseñadores en los inicios del diseño industrial.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo se ha llevado a cabo principalmente utilizando fuentes originales encontradas en repositorios públicos, lo que demuestra que la era digital nos brinda opciones de revisión teórica que son absolutamente necesarias para comprender mejor el contexto en el que surgió una estética particular. Además, la metodología empleada se centra en los libros y las afirmaciones que tuvieron una manifestación formal directa en objetos industriales creados en paralelo a las teorías sobre diseño. La metodología empleada en esta investigación se basa en una revisión cronológica que abarca diferentes tipos de fuentes bibliográficas, algunas de las cuales se han mencionado en la introducción. Se han identificado y extraído las ideas más relevantes publicadas por los autores mencionados, lo que nos ha permitido comprender en mayor profundidad los orígenes de la problemática del diseño desde sus inicios en Gran Bretaña, coincidiendo con el surgimiento y la vigencia del movimiento modernista o *art nouveau*.

En segundo lugar, partimos del axioma de que el concepto de diseño que hemos heredado y ha llegado hasta la actualidad surgió de la preocupación por la estética de los objetos industriales, por lo que hemos revisado tres áreas específicas. Por un lado, nos hemos adentrado en la literatura escrita por los teóricos, artistas, artesanos o diseñadores que demostraron una gran preocupación por la belleza y la fealdad, la estética y la funcionalidad, así como por la necesidad de una formación específica para los artesanos que trabajaban en la industria. Por otro lado, hemos analizado el *art nouveau*, con su diversidad de denominaciones, autores y estilos, en los albores de un periodo convulso, que conduciría a la Primera Guerra Mundial en Europa, para analizar la relación entre la literatura y la práctica. Y en último lugar, hemos examinado la influencia de Japón y la estética oriental en el campo específico del diseño en sus diversas variantes (Graham, 2014). Sostenemos que su influencia fue fundamental para el surgimiento de la corriente nacional funcionalista que triunfaría en el siglo XX. Destacamos a algunos de esos pioneros del diseño industrial, quienes crearon siguiendo los mismos principios de belleza, racionalidad y funcionalidad que los diseñadores de décadas posteriores (Pasca & Pietroni, 2001).

En ese contexto, el avance de la industria ya no era objeto de debate sobre su viabilidad o no, ya que se daba por sentado que la mayoría de los objetos de consumo eran de naturaleza industrial, desplazando así a los objetos de producción artesanal que durante siglos habían conformado el arte decorativo, el arte menor o la artesanía popular. Todavía se conservan numerosos ejemplos interesantes de este legado en museos de artes decorativas, museos etnográficos, o museos de artes populares donde conviven ambos tipos de objetos. Se han revisado numerosas investigaciones y perspectivas, no obstante, la posibilidad de consulta de las colecciones de distintas bibliotecas, museos de arte y diseño, accesibles de manera online, nos ha ayudado a establecer las hipótesis de partida, las preguntas de investigación y plantearnos un nuevo objetivo general, que no es otro que analizar de forma conjunta, a modo de revisión, los escritos de los artífices de los diseños en ese periodo aludido, destacando *The Victorian web* (<https://victorianweb.org/>)

español/) como lugar esencial donde está compilada una gran cantidad de información relevante para nuestro estudio.

4. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. John Ruskin (1819-1900)

El material reunido excede el espacio para poder poner en común todas las teorías e ideas relevantes de estos teóricos, pensadores y diseñadores. Por tanto, este texto hay que considerarlo como una aproximación, lo cual, se prevé el inicio de otras investigaciones más específicas por autores o ideas de diseño concretas. John Ruskin, escritor, literato, asceta, teórico y crítico de arte y literatura, fue el hijo de exportador de vinos más relevante de su época, John James Ruskin (agente de vinos en Edimburgo), quien junto con Henry Telford (un rico millonario inglés aficionado a los caballos) y Pedro Domecq Lembeque (un célebre vinatero francés) crearon la mejor marca de vino de Jerez. Compaginaba su vida acomodada con la crítica de arte y la literatura. Su crítica se centra en la sociedad y el entorno industrializado de Inglaterra, como se expresó en su ensayo publicado en 1849, *Siete lámparas de arquitectura*, donde enumeraba una especie de leyes o bases, que todo artista al momento de crear debe obedecer. Enumera siete: sacrificio, verdad, poder, belleza, vida, memoria y obediencia. Ruskin considera estas cuestiones como extra arquitectónicas. Unos años más tarde continuó publicando sus ideas en *Piedras de Venecia* (Ruskin, 1851), *Conferencias sobre la arquitectura y la pintura* (Ruskin, 1853) o *Dos caminos* (Ruskin, 1859) entre otras. Esta última son cinco conferencias publicadas sobre temas diversos de arte, arquitectura, la manufactura, el dibujo y los nuevos materiales (Morris, 2017; Weltman, 2007; Moneo y Solà-Morales, 1976).

Ruskin interpretó la decadencia del arte y el gusto como signos de una crisis general de la cultura y la degradación de la sociedad. Advirtió la peligrosa pérdida del valor artístico de los objetos y planteó la necesidad de transformar las condiciones de vida de las personas para despertar su sensibilidad y comprensión artística. Sus concepciones estético-sociales estaban en conflicto directo con la sociedad industrial y capitalista que lo rodeaba, y su enfoque era claramente utópico. Responsabilizaba a la moderna tecnología por la situación social y la monstruosidad estética de su época, por lo que proponía una recuperación del trabajo manual, del espíritu gremial en contraposición a la despersonalización del trabajo en serie y especializado, y del acabado artesanal. En definitiva, abogaba por volver a las formas de producción medievales. Su crítica era un ataque global al sistema industrial en sí mismo. Su inspiración artística provenía de una visión idílica de la Edad Media. Planteó por primera vez la idea de la democratización del arte, argumentando que no debería ser un privilegio exclusivo de artistas, especialistas y eruditos. A partir de este punto, podemos observar cómo en los períodos artísticos posteriores la utopía social y la estetización de la vida se convirtieron en factores determinantes en la conciencia del diseño, aunque no siempre se lograron los objetivos planteados (Morris, 2017).

4.2. Thomas Carlyle (1795-1881)

En 1843, publicó su obra *Pasado y presente*, los objetos fabricados mecánicamente eran inherentemente corruptos, ya que eran producidos bajo el principio capitalista de la "mercancía", lo que resultaba en una baja calidad debido a su bajo costo. Además, según Carlyle, el individuo-trabajador-artista pierde el placer creativo al alejarse del objeto artístico que fabrica con sus propias manos al utilizar la máquina, lo que resulta en la

deshumanización del arte. Es importante destacar que en 1843, antes de la celebración de la Gran Exposición de Londres, Carlyle adelantó las ideas que luego serían defendidas por Ruskin y Morris al criticar la era industrial desde una perspectiva social (en relación con las malas condiciones laborales) y, en particular, la estética.

4.3. Augustus Pugin (1812-1852)

Este arquitecto británico expresó en 1841 su crítica a la tendencia general de la época de disfrazar los objetos útiles en lugar de embellecerlos. Denunció que muchos objetos cotidianos se volvían monstruosos o ridículos porque los artistas los envolvían en formas extravagantes para ocultar su verdadera función. Estas ideas fueron adoptadas en su totalidad por William Morris, quien se considera heredero de la sensibilidad promovida por Pugin. De esta manera, Pugin puede ser considerado el fundador de la idea de funcionalidad en el diseño, es decir, la adecuación de la forma a la función, que más tarde sería abrazada por el Movimiento Moderno. También sostenía la idea de una estrecha conexión entre el diseño y la moralidad. Creía firmemente que las sociedades buenas generaban gente buena, y a su vez, produciría un buen diseño que contribuiría al desarrollo de sociedades mejores. (Ching y Prakash, 2017; Hill, 2009) La Exposición Universal de Londres de 1851 confirmó las opiniones de Pugin y reveló el caos en el que había caído la industria británica en términos de forma. Esta situación era el resultado de una producción masiva y la falta de cualificación artística adecuada de los trabajadores, sumado al gusto victoriano por la ostentación y la suntuosidad en los objetos de consumo, propio de la clase emergente. La mayoría de los objetos expuestos estaban sobrecargados de adornos vulgares e inadecuados, tratando de ocultar de manera extravagante su verdadera función.

4.4. Henry Cole (1808-1882)

Se preocupó por el desfase entre la tradición de las artes decorativas y la estética tosca de la industria en crecimiento. Buscó incansablemente una posible armonía entre el arte y la industria, convencido de que el problema principal radicaba en la separación entre ambos ámbitos. Cole trabajó en el fortalecimiento del papel de los artistas dentro del marco de la producción industrial. Tenía varios de sus propios diseños ejecutados por fabricantes reputados. En 1847, fundó *Summerly's Art-Manufactures*, una empresa que encargaba diseños adecuados para la producción industrial a varios artistas, su objetivo era elevar el nivel de producción y mejorar el gusto de los usuarios. En 1846, Cole se unió a la *Society of Arts*, una institución que ofrecía recompensas por diseños de "objetos útiles calculados para mejorar el gusto general". Al año siguiente, esta institución se convirtió en la *Royal Society of Arts* gracias a un privilegio real, y Cole pasó a formar parte de su consejo directivo. Fue en este contexto donde comenzó a trabajar en el proyecto que daría lugar a la Exposición Universal de Londres de 1851 contribuyendo a sentar las bases para un mayor reconocimiento del diseño y la importancia de la estética en la producción industrial. La labor de Henry Cole fue fundamental en la promoción de la relación entre el arte y la industria. A través de sus iniciativas, buscó elevar el estándar de producción, mejorar el gusto estético y promover la colaboración entre artistas y fabricantes.

Henry Cole desempeñó un papel fundamental en la reforma de la enseñanza del diseño, donde enfatizó que las formas simples y funcionales eran las más adecuadas para la producción industrial. Sus principios estéticos tenían una base moral, ya que distinguía entre lo que era bueno y malo en términos de diseño. Sin embargo, la realidad fue que el

gusto del público terminó siendo dominado por el mercado, lo que hizo imposible que una pequeña élite estableciera modelos universales. Fue una figura esencial en la promoción del diseño en Gran Bretaña al fundar el *The journal of design and manufactures* en 1849. A través de esta publicación, Cole se esforzó por influir en el diseño de la vida cotidiana mediante medidas pedagógicas. Su trabajo buscaba orientar principalmente la funcionalidad de los objetos por encima de los elementos decorativos y representativos.

En la editorial del *Journal* afirmaba que “el diseño tiene dos aspectos: en primer lugar, se refiere al valor utilitario del objeto diseñado, y en segundo lugar, al embellecimiento u ornamentación de esa utilidad. El problema está al identificar la palabra “diseño” con este aspecto secundario, con la decoración separada de la utilidad práctica. Esta confusión ha dado lugar a muchos errores en términos de gusto que se pueden observar en las obras de los diseñadores modernos” (Cole, 1949, p. 3). La raíz del problema es la separación del diseño del proceso de producción. Más tarde afirmaría que solo se alcanza la máxima belleza cuando la ornamentación se realiza estrictamente en conformidad con la teoría científica de la producción, es decir, cuando la calidad física de los materiales y los procesos económicos de la manufactura limitan y dictan los límites dentro de los cuales la imaginación del diseñador puede crear. Los seis volúmenes del *Journal of Design* presentaron una amplia selección de obras que expresaban las ideas de Cole.

4.5. Gottfried Semper (1803-1879)

Fue un arquitecto alemán que emigró a Londres en 1849 como refugiado político después del fracaso de la revolución de 1848 en Prusia. Allí impulsó una reforma en la actividad proyectual industrial, abogando por formas que se ajustaran a la función, al material y a la producción. La influencia de Semper se hizo sentir en el movimiento de artes y oficios alemán a principios del siglo XX, que enfatizaba la finalidad pura del objeto. En contraste con los extremos irreconciliables del particularismo estético y el utilitarismo, los escritos de Semper postulaban una teoría estética que reconocía la inevitabilidad de la industrialización y buscaba resolver los problemas de la relación entre el arte y la industria (Davis, 2019; Hvattum, 2004). Dado que no le era posible ejercer su profesión de arquitecto durante su estancia en Londres, Semper dirigió su atención hacia las artes aplicadas, que le habían interesado durante mucho tiempo. Impartió clases en la *School of Design*, donde entró en contacto con Henry Cole y su círculo. En 1852, publicó un opúsculo titulado *Ciencia, industria y arte*, basado en sus impresiones de la Exposición Universal celebrada en Londres el año anterior. Llegó a la conclusión de que el problema radicaba en adaptarse adecuadamente al progreso científico y técnico. Semper era consciente de la separación entre el arte y la industria, pero sostenía la necesidad de renunciar a la herencia del pasado, especialmente a las tradiciones artesanales, para permitir la creación de un nuevo arte basado en la aceptación y el dominio de la mecanización (Semper, 2004).

Consideraba que el estilo de un objeto no era simplemente la suma sus formas características de una época determinada, sino la elevación a un significado artístico del contenido de la idea básica en el diseño de un artefacto, lo que él denominaba el “principio de la idea básica”. Según su concepto, esta forma básica se veía modificada por los materiales y los procesos utilizados para su ejecución, así como por otros factores externos como el lugar, el clima, la época, las costumbres y la posición social de la persona para la cual se destinaba la obra. La influencia de su pensamiento no se hizo evidente hasta principios del siglo XX, cuando surgió una estética mecanicista que daba importancia a las formas abstractas y geométricas, en línea con la filosofía del funcionalismo. La interpretación de Semper

estableció la comprensión de que los diseños surgen como respuesta a necesidades específicas y son propios del tiempo, el lugar y las condiciones sociales en las que se crean.

4.6. Owen Jones (1809-1874)

Fue el teórico más importante del círculo de Henry Cole y su estrecho colaborador. Defendió un ornamento no figurativo. Su obra más destacada es *La gramática del ornamento* de 1856. Las leyes que elaboró sobre la forma y el color respondían a las investigaciones que se estaban llevando a cabo en Europa sobre la psicología fisiológica, en el contexto del positivismo. El principio fundamental de Jones era evitar la figuración imitativa en el arte. Según él, la función del arte no era copiar el mundo, sino representarlo a través de formas y colores que pudieran comunicar una imagen sin necesidad de reproducirla literalmente. Jones sostenía que ni las flores ni ningún objeto natural debían ser utilizados como ornamento, sino que se debían emplear representaciones convencionales basadas en ellos, lo suficientemente sugestivas como para transmitir la imagen deseada del objeto que se iba a decorar. Jones veía al ornamentista como un científico que analizaba las leyes que rigen las cosas, como un filósofo que las abstraía y, finalmente, como un artista que las aplicaba en un diseño original creado por él. En su *Gramática del ornamento*, Jones se basaba en el estudio de la estructura de las formas naturales y los estilos del pasado. Reconocía la importancia de la función y abogaba por su integración con un "eclecticismo imaginativo e inteligente", adaptando las formas del pasado a las necesidades del presente. Sin embargo, Dresser iría más allá que su mentor al analizar la geometría y las estructuras básicas de las formas naturales, lo que lo llevó a rechazar la representación y las soluciones estilísticas convencionales.

4.7. Christopher Dresser (1834-1904)

Es una figura clave en el movimiento reformista que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX en Gran Bretaña. Además de ser teórico, Dresser también fue diseñador. Su trayectoria profesional estuvo influenciada por su ingreso, a los trece años, en la *Government School of Design* de Londres (antecesora del Royal College of Art). En esta escuela, descubrió dos aspectos que serían determinantes en su carrera. En primer lugar, desarrolló un interés por la ornamentación, influenciado por profesores destacados como el botánico John Lindley. En segundo lugar, Dresser fue influenciado por las ideas de dos personajes clave: Augustus W. Pugin y Henry Cole. Ambos criticaron el estilo victoriano y sus excesos decorativos. Pugin abogó por un retorno al estilo neogótico y tuvo una visión utópica de la Edad Media, Cole resaltó la necesidad de una formación especializada para los diseñadores que trabajaban en la producción industrial. Estas influencias marcaron profundamente la visión y las contribuciones de Dresser al campo del diseño y le llevaron a convertirse en una figura destacada en el movimiento *Arts & Crafts*. Su especialización en botánica le llevó a defender el "arte botánico", es decir, la representación estilizada pero científica de la naturaleza. En contraposición al ampuloso naturalismo victoriano, Dresser defendió una ornamentación más auténtica. Se centró en capturar la esencia de la naturaleza de una manera estilizada y fiel a sus características. Esta perspectiva influyó en su propia evolución como teórico y diseñador.

En 1856, Owen Jones invitó a Christopher Dresser a colaborar en su obra *The Grammar of Ornament*, en la que se incluían grabados botánicos para ilustrar los detalles arquitectónicos. Este libro se convirtió rápidamente en un tratado polémico que recopilaba ornamentos que podrían servir como inspiración para diseñadores, ilustradores y artistas. Antes de

los grabados, Jones presenta treinta y siete proposiciones sobre el diseño, en las que critica el historicismo y la adhesión ciega al pasado, alentando a los diseñadores a crear nuevos modelos racionales. Esto fue mucho antes de que Morris adoptara la misma idea (Bayley 1992). Dresser fue nombrado profesor de botánica aplicada en la *School of Design*, en el departamento de Arte y Ciencia de South Kensington. Años más tarde, en 1859, publicó *Unity in Variety* que se describía como “un intento de desarrollar la unidad que se puede descubrir en los hábitos, el crecimiento y los principios de construcción de todas las plantas, extraído del reino vegetal” (Dresser 1859, p. 6), como él mismo menciona al final del libro:

Esta obra contiene una introducción completa a la ciencia de la botánica. Está construida de tal manera que proporciona los conocimientos más elementales de la Ciencia, así como todos los detalles necesarios, al estudiante más avanzado. Es especialmente un Manual para Estudiantes, sin mayor pretensión que la de dar, de la manera más sencilla posible, los principios del Crecimiento Vegetal; y está fundado en el sistema en el que se enseña la ciencia en el Departamento de Ciencias y Artes del Consejo Privado de Educación. (traducción autora). (Dresser 1859, p. 163).

En la década de los cincuenta, Christopher Dresser fue un reputado botánico. Varios estudios plasmaron sus observaciones de la naturaleza como base para unir la ciencia con el arte y desarrollar una esquematización de la ornamentación. No se limitaba a crear modelos naturalistas, sino que buscaba simplificarlos y adaptarlos a formas geométricas. Investigaba la estructura interna de las plantas e insectos, reconociendo la belleza intrínseca presente en la naturaleza misma. Esto le permitía explorar las posibilidades que ofrecía para la decoración historicista de la época. Esta manera de comprender la naturaleza se convirtió en una metodología de trabajo que Dresser supo adaptar a cualquier objeto y diseño doméstico a finales de los años cincuenta. Sin embargo, fue en la década siguiente, la de 1860, cuando su trabajo adquirió una relevancia decisiva. A lo largo de su vida, creó muebles, cerámicas, vidrios, metales, textiles, alfombras y papeles pintados, muchos de los cuales llevaban una clara impronta historicista (Pasca & Pietroni, 2001, p.15). Estas creaciones estaban destinadas a una clientela tanto nacional como internacional. En 1862, publicó *The Art of Decorative Design*, que se enmarca en la línea de *The Grammar of Ornament* de Owen Jones (1856). En este libro, Dresser explica la metodología que permite el diseño. Durante mucho tiempo, prevaleció la afirmación de Pevsner de que Dresser no era un gran teórico, ya que muchas de sus teorías expresadas en sus libros provenían de los reformistas e innovadores que trabajaban en Inglaterra a partir de la década de 1840, como Henry Cole y su grupo (Pasca & Pietroni, 2001). Sin embargo, esta afirmación, que no es cierta en absoluto, sumió a Dresser en décadas de olvido. Fue durante las últimas tres décadas del siglo XX cuando nuevos estudios sobre el periodo victoriano recuperaron la figura del botánico, teórico y diseñador.

Desde que vendió su primer diseño en 1858, Dresser no dejó de crear una serie de diseños para el hogar y para diversas empresas, que pronto se hicieron muy populares. Además, continuó publicando libros que se convirtieron en manuales de ornamentación para estudiantes, fabricantes y colegas, y tuvieron una gran difusión en Europa y Estados Unidos. En 1862, publicó *Development of Ornamental Art in the Exhibition*. Ese mismo año, también editó *The Art of Decorative Design*, seguido de *Principles of Decorative Design* en 1873, *Studies in Design* en 1876, *Japan: its architecture, art, and art manufactures* en 1882 y *Modern Ornamentation: Being a Series of Original Designs* en 1886. Estos libros son prueba del carácter insaciable de Dresser y de su enfoque innovador en las artes aplicadas, la producción en masa a través de la industria y el floreciente campo del diseño. La sociedad

victoriana en constante cambio y con altas demandas también buscaba buen gusto en los objetos que consumía. Dresser supo adaptarse a estas necesidades sin transgredir el historicismo ni los estándares estéticos de la época, evitando caer en la innovación fácil de la producción en masa que muchos fabricantes adoptaron. Estos fabricantes no vieron la necesidad de invertir en la capacitación de los trabajadores o contratar a diseñadores, ya que sus productos se vendían fácilmente (Whiteway, 2001).

Sin embargo, una de las hazañas de Dresser fue precisamente dedicar tiempo a comprender el funcionamiento de las máquinas para adaptar sus diseños a la producción en masa. Diseñó objetos atemporales de alta calidad y funcionalidad, ajustando las formas a las técnicas industriales. Esto implicó una simplificación del ornamento y la forma del objeto mismo, lo que marcó un paso crucial en el nacimiento del diseño como disciplina y en el establecimiento del diseñador como profesión. Dresser logró combinar la estética con la funcionalidad, sentando las bases para la concepción moderna del diseño y su relación con la producción industrial. Dresser fue un hombre de su época que desafió las convenciones establecidas y reconoció que la nueva producción en masa requería un enfoque y diseño completamente nuevos. Desde el principio, su enfoque y metodología condujeron a la creación de piezas atemporales adaptadas a la producción industrial, sin comprometer la calidad ni el buen gusto. Morris encontró inspiración en la naturaleza, como se ha mencionado anteriormente, pero también en la artesanía de estilos anteriores, sin importar el país de origen. En sus obras se puede apreciar la influencia de la cerámica precolombina, asiática, islámica, clásica y celta. Pronto obtuvo gran popularidad y fue aclamado en las páginas de la revista *The Studio*, una de las publicaciones más importantes de la época victoriana. Morris se convirtió en consultor de diversos fabricantes textiles, como Barlow & Jones, Tootal, Warner & Sons, Turnbull & Stockdale y Wardle. En los años ochenta, fundó una tienda llamada "Art Furniture Alliance", que abrió una sala de exhibición en New Bond Street para la venta de trabajos en metal, cerámica, vidrio, telas y otros artículos, la mayoría diseñados por el propio Morris y ejecutados bajo su supervisión (1899). A pesar de su éxito, tuvo problemas económicos debido a una mala gestión en dicha tienda.

La vida de Christopher Dresser experimentó un cambio significativo cuando asistió a la Exposición Internacional de Londres en 1862, que tuvo lugar cerca de su museo en South Kensington. En esta exposición, tuvo la oportunidad de conocer los diseños de Morris, así como los avances industriales presentados. Sin embargo, lo que más impacto le causó fue el arte japonés, que transformó para siempre su perspectiva sobre el diseño. Las formas simples y las decoraciones esquemáticas del arte japonés estaban en sintonía con su trabajo anterior y su concepción de diseño y ornamentación. Desde entonces, su sueño fue viajar a Japón y conocer su artesanía y manufactura. A diferencia de Morris, quien tenía su propia tienda, Dresser trabajaba para varios empresarios y creaba una amplia gama de objetos utilizando diversos materiales. Estas conexiones le permitieron realizar su anhelado viaje a Japón. En 1876-77, viajó a Japón como representante del Museo de South Kensington y el gobierno británico para investigar la fabricación y el diseño locales. Durante su estancia, estudió detenidamente las artes y las industrias japonesas, y a su regreso, en 1882, publicó el libro *Japan: its architecture, art, and art manufactures*. Este libro se considera el primer estudio de su tipo sobre el arte y la industria japonesa escrito e ilustrado por un europeo. En él, Dresser detalla la estética japonesa, el uso de materiales y su relación con el arte, lo cual influenciaría su trabajo posterior. Es importante recordar que Japón se abrió al comercio con Occidente en la segunda mitad del siglo XIX, después de la misión diplomática liderada por el Comodoro Matthew C. Perry de Estados Unidos. Esto permitió que el arte europeo se viera influenciado por el arte asiático. Se establecieron

rutas comerciales regulares y una amplia variedad de artículos y materiales llegaron de Japón, lo que sirvió como fuente de inspiración. La posesión o representación de objetos japoneses se convirtió en un símbolo de modernidad. La representación de figuras, espacios, colores, líneas, y otros elementos fascinaron a pintores y artistas, y la poética japonesa se integró en todas las manifestaciones artísticas y culturales de la segunda mitad del siglo XIX

4.8. Walter Crane (1845-1915)

Talentoso ilustrador, pintor, diseñador y teórico, reconocido como parte de la primera generación de ilustradores victorianos junto a Caldecott y Greenaway, todos ellos cercanos al impresor Evans. Aunque inicialmente se dedicó a la pintura, su obra pictórica fue rechazada a lo largo de su vida, a pesar de su afinidad con el estilo prerrafaelita. En su juventud, recibió elogios de Ruskin y tuvo la oportunidad de estudiar el trabajo de artistas contemporáneos como Rossetti y Millais mientras trabajaba en el taller del grabador en madera W.J. Linton.

Uno de los primeros trabajos destacados de Crane fue la ilustración de *La dama de Shalott* de Tennyson. Su obra estuvo influenciada por diversos estilos, como el clasicismo, el renacimiento, el neoclasicismo, el movimiento *Arts & Crafts* y el japonismo que llegó a Gran Bretaña tras la Exposición Internacional de 1862. En 1863 diseñó los *Toy books* para G. Routledge, y al año siguiente comenzó a crear libros infantiles de bajo coste para Edmund Evans. Como hábil dibujante, Crane aprovechó su amplio conocimiento de técnicas artísticas para crear ilustraciones llamativas y vibrantes que incorporaban el color de la litografía. Sus dibujos presentaban composiciones eclécticas que fusionaban elementos de Oriente y Occidente, el medievalismo y el romanticismo, empleando formas clásicas y composiciones equilibradas. Además, incluía decoraciones, personajes mitológicos y temas victorianos de moda, resaltando la importancia de los animales para despertar la imaginación de los niños. Aunque los libros de bajo coste de Evans tenían limitaciones en términos de calidad, -del papel y número de tintas de impresión-, Crane supo aprovechar estas restricciones para potenciar la linealidad y la plasticidad de sus ilustraciones.

Con el tiempo, Crane dejó de lado la estética victoriana y fue influenciado por otro destacado dibujante e ilustrador de la época, Burne-Jones, lo que se reflejó en su trabajo cada vez más creativo y original. Su principal contribución radica en que supo desarrollar un estilo propio al estudiar las expresiones plásticas de diversas culturas, otorgando un mayor protagonismo al dibujo, al diseño y a la relación entre el diseño y el espacio de la página. Sus meticulosas composiciones revelan su estudio de las metopas del Partenón realizadas por Fidias, las cuales Elgin depositó en el Museo Británico. De hecho, en su obra *The Bases of Design* de 1898, presentó ilustraciones que mostraban sus estudios sobre los mármoles de Fidias, destacando la titulada "Metope of the Parthenon, showing relation and proportions of the masses in relief to the ground" (Crane, 1898, p. 9).

Crane fue un defensor y practicante de la idea de obra de arte total, un principio fundamental del movimiento *Arts & Crafts*. Aplicó este concepto a una amplia gama de objetos, desde porcelanas para la fábrica de Josiah Wedgwood hasta azulejos de Maw & Co. y Pilkington, papeles pintados de Jeffrey & Co., bordados para la Royal School of Needlework y tapices para Morris & Co. Además, Crane distinguía entre diseños tridimensionales y bidimensionales, creando obras para azulejos, papeles pintados, portadas de libros y pequeños folletos.

En los últimos años de su vida, Crane sintió la necesidad de plasmar por escrito sus ideas sobre el arte y el diseño. Algunas de sus obras más destacadas fueron *Of the*

Decorative Illustration of Books Old and New (1896), The Bases of Design (1898), *Line and Form* (1900), *Ideals in Art: Papers Theoretical, Practical, Critical* (1905) y *An Artist's Reminiscences* (1907). Estos libros reflejan su profundo compromiso con la teoría y la práctica del diseño, así como su visión holística de la creatividad y la estética en diferentes medios y disciplinas artísticas (O'Neill, 2015, p. 106 y ss.).

4.9. Charles Robert Ashbee (1863-1942)

Fue uno de los principales impulsores del movimiento *Arts & Crafts*. En 1888, después de colaborar durante algún tiempo con el arquitecto G.F. Bodley, fundó un Gremio y una Escuela de Artesanos en Toynbee Hall, trasladándose en 1891 a un edificio en Mile End Road, en el East End de Londres. Influenciado por las lecturas de Ruskin y Morris, su objetivo era enseñar a los miembros de la clase obrera británica las cosas hermosas de la vida, tal como se entendían en Chelsea. Para ello, todos los días se desplazaba desde su residencia en el barrio londinense hasta Mile End Road, donde leía extractos de Ruskin a sus obreros y, probablemente, les explicaba que el trabajo manual enaltece la dignidad de la persona y que la mejor manera de contrarrestar los males de la industrialización era restaurar los modos de producción medievales. Siguiendo el estímulo de William Morris, Ashbee se dedicó a estudiar los problemas del arte en la época industrial y comprendió que el problema no residía en la reproductibilidad de la obra, sino en la calidad del diseño que la máquina reproducía. En su ensayo titulado "¿Deberíamos dejar de enseñar arte?", escribió que la civilización moderna se basa en la máquina y que ningún sistema que no lo reconozca puede ser beneficioso para promover o subvencionar la enseñanza de las artes. Ashbee señaló acertadamente que la calidad del diseño, no el modo de producción era el verdadero problema, retomando así la opción más progresista dentro del círculo de Cole. Los diseños del gremio se incluyeron en la VII Exposición de la Wiener Sezession en 1900. El Gremio funcionaba como una cooperativa y cobró prestigio gracias a sus diseños de joyas y objetos de plata, sobre todo aquellos esmaltados con incrustaciones de nácar y cabujones semipreciosos, como los de Ashbee, David Cameron, William Hardiman, J. K. Baily y W. A. White. Para el diseño siguieron los escritos renacentistas de Benvenuto Cellini de 1560, en concreto en su *Trattato dell'Oreficeria* y *Trattato Della Scultura* que fueron traducidos al inglés por el propio Ashbee y publicados en 1898 en un único volumen que se dedicó "a los trabajadores del metal del Gremio de Artesanos". El libro lo publicó la propia imprenta Kelmscott Press de William Morris.

En 1902, abandonó Londres para siempre y se estableció en Chipping Campden, en las Cotswolds, donde fundó una Escuela de Artes y Oficios y continuó diseñando muebles y objetos de plata que eran una versión decadente del estilo de Morris. Durante su estancia allí, su Gremio de Artesanos satisfizo la demanda de productos realizados por "obreros del arte" que existía en el mercado en ese momento, y logró cumplir su deseo de camaradería con los rudos miembros de la clase obrera británica. Los habitantes de Chipping Campden miraban con asombro al extraño grupo de trabajadores urbanos dirigido por un intelectual excéntrico que se había instalado en el pueblo para llevar a cabo un experimento social y artístico que se convertiría en el prototipo del renacimiento artesanal en Gran Bretaña y Estados Unidos. Sin embargo, después de siete años, la economía del grupo colapsó. En 1915, Ashbee había perdido por completo su interés por la artesanía y solicitó un puesto como profesor de inglés en la Universidad de El Cairo.

5. CONCLUSIONES

Los resultados del estudio y las conclusiones obtenidas confirman la hipótesis inicial de la importancia de la teoría en conjunto con la práctica, así como el papel fundamental de distintos autores en la creación de la disciplina y el desarrollo del diseño en sus diversas facetas. Este hallazgo resalta la relevancia de estas figuras en su faceta de teóricos en la historia del diseño y subraya su contribución significativa en el establecimiento de los fundamentos y la evolución de esta disciplina. En consecuencia, consideramos que este texto de revisión constituye un punto de partida sólido para futuras investigaciones, con el objetivo de abordar de manera más específica cada uno de los autores destacados, así como sus libros y teorías fundamentales sobre aspectos como la forma, la estética, la línea o el color, entre otros recursos plásticos y visuales, textos que se han ido señalando en cada uno de los apartados. Estos elementos fueron determinantes en la transformación estética de finales del siglo XIX y principios del XX, contribuyendo a la creación del diseño funcional y, en última instancia, a la construcción de un mundo industrial más estético, higiénico y funcional. A través de otras investigaciones ya en curso, será posible profundizar en el legado y la influencia de estos aspectos en el desarrollo del diseño y su impacto en la sociedad

6. REFERENCIAS

- Bayley, S. (1992). *Guía Conran del diseño*. Alianza.
- Carlyle, T. (1843; 2008, July 31). *Past and present*, Chapman and Hall. <https://www.gutenberg.org/files/26159/26159-h/26159-h.htm>
- Ching, J., M., & Prakash, V. (2017). *A global history of architecture* (Third edition.). Wiley.
- Cole, H. (1849-1852). *The journal of design and manufactures*. Chapman and Hall. <https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/OWGW6VJWFWES480>
- Crane, W. (1896). *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, Bell.
- Crane, W. (1898). *The Bases of Design*. Bell.
- Crane, W. (1900). *Line and Form*. Bell.
- Crane, W. (1905). *Ideals in Art: Papers Theoretical, Practical, Critical*. Bell.
- Crane, W. (1907). *An Artist's Reminiscences*. Methuen.
- Davis, C. (2019). *Building character: the racial politics of modern architectural style*. University of Pittsburgh Press.
- Dresser, C. (1859). *Unity in variety*. <https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/n11/mode/2up>
- Dresser, C. (1862). *Development of ornamental art in the International Exhibition*. <https://archive.org/details/developmentoforn0000dres/page/n8/mode/1up>
- Dresser, C. (1862). *The Art of Decorative Design*. <https://archive.org/details/artofdecorated00chri/page/n5/mode/2up?view=theater>
- Dresser, C. (1873). *Principles of Decorative Design*. https://archive.org/details/principlesofdeco00dres_1/page/n9/mode/2up
- Dresser, C. (1874-6). *Studies in Design*. <https://archive.org/details/Studiesdesign00Dres>
- Dresser, C. (1882). *Japan: its architecture, art, and art manufactures* https://archive.org/details/details/japanitsarchitec00dres_0/page/n7/mode/2up
- Dresser, C. (1886). *Modern Ornamentation: Being a Series of Original Designs*. <https://play.google.com/books/reader?id=-KY7AQAAMAAJ&pg=GBS.PP10&hl=es>
- Fahr-Becker, G. (1996). *El Modernismo*. Könemann.
- Fiell, C. P. (2000). *Diseño del siglo XX*. Taschen.

- Froissart P., & Bouillon, J. P. (2016). *L'art dans tout: Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*. CNRS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.8431>
- Graham, P.J. (2014). *Japanese design: art, aesthetics & culture*. Tuttle Publishing.
- Hill, R. (2009). *God's architect Pugin and the building of romantic Britain*. Yale University Press.
- Hogarth, W. (2013). *Aestheticism in art*. Parkstone Press International. Parkstone Press International.
- Hvattum, M. (2004). *Gottfried Semper and the problem of historicism*. Cambridge University Press.
- Jones, O. (1856). *The Grammar of Ornament*. London: Published by Day & Son, Ltd. <https://archive.org/details/grammarornament01jone/page/n1/mode/2up>
- Meister, M. (2014). *Arts & crafts architecture: history and heritage in New England*. University Press of New England.
- Moneo & Solà-Morales, I. de. (1976). *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet le Duc* (Reedición). Escola Tecnica Superior d'Arquitectura.
- Morris, W., Fontán del Junco, M., Zozaya, M., Kirkham, P., Wilmer, C., Livingstone, K., Marsh, J., Banham, J., Harris, J., Fondevila, M., & Quíles Corella, F. M. (2017). *William Morris y compañía: el movimiento Arts & Crafts en Gran Bretaña: [exposición]* (Ed. en castellano.). Fundación Juan March.
- O'Neill, M. (2015). «Cartoons for the cause? Walter Crane's "The Anarchists of Chicago"», *Art history: journal of the Association of Art Historians*, 38(1), 106-137.
- Pasca, V. y Pietroni, L. (2001). Christopher Dresser (1834-1904). *Il primo industrial designer*. Lupetti.
- Ruskin, J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture*. Smith, Elder & Co.
- Ruskin, J. (1851-1853). *The Stones of Venice*. D. Estes & Co.
- Semper, G. [1860-1862] (2004), *Style in the technical and tectonic arts, or, Practical aesthetics*, intr. de Harry Francis Mallgrave. Getty Publications.
- Triggs, O.L. (2012). *Arts & crafts movement*. Parkstone International.
- Weltman, S. A. (2007). *Performing the Victorian John Ruskin and Identity in Theater, Science, and Education*. Ohio State University Press.
- Whiteway, M. (2001). *Christopher Dresser (1834-1904)*. Skir.