

de tot home al treball productiu, i organitzar-se com a bellesa dels elements plàstics de la vida. Amb això Morris va anticipar el sentit actual de l'«arquitectura total» —abraçant des de la forma de l'estructura de formigó fins a la forma de les culleres o les ulleres— mitjançant la incorporació al procés productiu mateix. Des d'aquest punt de vista es pot trobar sentit a la seva obra, àdhuc en els aspectes més discutibles. Per exemple, quan G. K. Chesterton va argumentar que si els poemes de William Morris eren una mica semblants a papers de paret, és perquè efectivament sabia fabricar papers de paret. A mesura que passa el temps —Bernard Shaw ho va assenyalar fa bastant—, la figura de William Morris creix i s'aclareix davant dels nostres ulls.

William Morris, precursor estètic

Fitness for use was a revolutionary principle in the nineteenth century, and out of it the whole modern movement of architecture and design has grown.

Philip Henderson: «William Morris»,
Pub. British Council, 1952, p. 32.

El nombre de William Morris, si bien aparece en algunas historias del arte a título de apóstol del arte decorativo, de la artesanía y de las «artes menores», no suele hallarse en cambio en las historias del pensamiento estético, salvo en la de su compatriota Bernard Bosanquet.¹ Y, sin embargo, bien merecería ser siempre tenido en cuenta, ya que no como filósofo del arte y la belleza, sí como esteta que ha preparado una revolución en nuestro modo de sentir y, sobre todo, de vivir el arte; algo así, puestos a buscar comparaciones, como un Winckelmann del arte aplicado y «para andar por casa», con la ventaja, en su modestia, de no haberse limitado a la exploración de mundos pretéritos, sino haber abierto nuevas rutas, aplicando sus propias manos al trabajo de producción de objetos, al mismo tiempo que acompañaba su artesanía con discursos y conferencias, con poemas y con esfuerzos políticos hacia una sociedad distinta en que el arte recobraría su sentido natural.

La figura de William Morris, nacido en 1834 y muerto en 1896, es sugestiva hasta dar en pintoresca, y sólo se puede concebir en su marco inglés, en reacción belicosa contra el industrialismo monótono de las altas chimeneas vomitando humo y engendrando niebla, y de los sórdidos «slums», repitiendo el mismo esquema de ladrillo ennegrecido como los obreros repetían su gesto mecánico de trabajo, vacío de todo sentido creador. Por una de las muchas paradojas de su vida y obra, si Morris pudo dedicar su labor a una cruzada en pro de la humanización del trabajo, que el maquinismo había llegado a degradar, es porque se lo permitía un bienestar económico hereditario, basado precisamente en unas minas de cobre, es decir, en esa misma

1. Puede verse la traducción española, *Historia de la estética*. Ed. Nova, Buenos Aires, 1949.

esclavitud laboral que él soñaba con regenerar. Su actividad fue polifacética; William Morris cuenta como nombre importante no sólo para la historia del arte, sino para la historia de la literatura y del pensamiento político en Inglaterra. Su primera vocación, jamás abandonada, fue la de escritor; poeta, novelista de utopías y soñador social. La edición de sus obras completas por May Morris (1910-1915) consta de veinticuatro volúmenes, entre los cuales hay títulos imprescindibles en una historia de la literatura inglesa; por ejemplo, entre los libros poéticos, *The Defence of Guenevere*, *The Life and Death of Jason*, *Poems by the way*, y traducciones del griego, del latín y del islandés (la *Odisea*, la *Eneida* y tres largos poemas épicos de Islandia). Entre sus novelas hay que citar, sobre todo, *News from Nowhere, or an Epoch of Rest*, utopía que hemos de poner en relación con el *Erewhon*, de Butler (la palabra “Erewhon”, en efecto, es la inversión de “nowhere”). Su formación literaria y su educación pictórica tienen un fácil punto de referencia: los pre-rafaelistas, sobre todo en la persona de sus íntimos amigos Burne-Jones y Dante Gabriel Rossetti. En cambio, por lo que toca al pensamiento estético, es más útil la referencia a John Ruskin, como hemos de ver más ampliamente. En todo esto, como en el mundo plástico de la ornamentación de los objetos que construía y vendía, Morris no se diferencia a primera vista del ambiente de aquellas minorías, un poco perdidas en añoranzas medievales y en querer involucrar las artes, pintando lo poético y poetizando lo pictórico; lo que diferencia a William Morris es su condición de auténtico artesano, que con aquella hojarasca sabe hacer objetos útiles, tipos de imprenta, papel de paredes, vajillas, muebles, devolviendo al arte su naturaleza original de trabajo, es más, identificándolo con el trabajo como sentido de la vida. Por eso, si se cuenta de él que el día que recibió una cota de malla que había encargado para un fin concreto quedó tan hechizado que se vistió con ella para cenar, hay que advertir que él mismo había dirigido la forja de la cota, discutiendo día tras día con el herrero sobre el mismo yunque, y hay también que contrastar esta imagen libresca con la imagen del Morris propagandista político, mitinero y batallador, esforzándose en rescatar al obrero inglés del mecanicismo automático e inhumano en que había caído su trabajo. William Morris construyó en el campo, para vivienda de su familia, la «Red House», la célebre «casa de ladrillos rojos», que ha pasado a la historia de la arquitectura como punto de inflexión en

el estilo de construir de la época, a manera de profecía de la arquitectura funcional de Le Corbusier;² una sencilla casa sin más fachada que realidad interna, amoldada a la conveniencia del vivir como el guante a la mano, y, sobre todo, una casa en que se reivindicaba la belleza de los materiales que los arquitectos suelen llamar «no nobles», sin revestimiento, ni superposición de arquivos neoclásicos, ni de cornisas ni columnitas; con la belleza de la simplicidad.

En cuanto a su labor de ideología política, a su socialismo, no es éste el lugar para dedicarle un estudio; basta decir que hoy día aparece como un precursor del laborismo, aunque en esto, como en todo, según veremos, sus profecías se cumplieron de manera extraña y en cierto modo al revés de cómo las entendía el propio Morris; el «full employment», las seguridades y comodidades laborales de la Inglaterra de Attlee no han venido acompañadas de ninguna regeneración del sentido humano del trabajo como expresión de la vida, como arte de todos. Despegándose de Marx, y rehuendo la idea del centralismo, Morris no se preocupó tanto de la mejora material en las condiciones de vida cuanto del derecho de todos al trabajo, y precisamente a un trabajo noble e interesante, creativo —con lo que olvidaba que es irremediable la existencia de muchos trabajos sin condición artesana, sin posible redención, entre otros, el trabajo en las minas de cobre que dieron a William Morris su modesta riqueza familiar, o sencillamente, la mayoría de los trabajos de oficina, los servicios de limpieza, etc.—. A pesar, pues, de algunas modernas exaltaciones, no siempre desinteresadas, el socialismo de Morris no pasó de utopismo.

Habiendo llegado a hacer del trabajo una verdadera religión, no es extraño que William Morris muestre en sus obras escaso espíritu religioso; su «esteticismo laboral» llega a asumir una verdadera divinización. Pero no puede dejar de inspirarnos respeto y simpatía el saber que su cadáver fue llevado a la tumba monumental en que descansa, obra de Philipp Webb, en un carro agrícola pintado de amarillo y con las ruedas de rojo vivo, todo él adornado con guirnaldas de viña y ramas de sauce; «el único entierro que he visto —cuenta W. R. Lethaby— que no me diera vergüenza por tener que ser enterrado a mi vez.»³ Sus últimas palabras

2. Véase *Storia della architettura moderna*, de Bruno Zevi, Einaudi, 1952.

3. W. R. Lethaby, *Philip Webb and his work*, Londres, 1935.

habían sido: «I want to get mumbo-jumbo out of the world» («quiero expulsar de este mundo la confusión», si cabe traducir «mumbo-jumbo» por palabra tan pálida como «confusión».) Su vida, en efecto, no había sido más que un esfuerzo por adornar el mundo, incorporando su belleza a nuestra propia vida, como prolongación natural de ésta por el don del trabajo. Por eso, de todos los aspectos de su personalidad, el más destinado a una creciente valoración es el William Morris creador de Morris & Co., el establecimiento de objetos artísticos en Londres que influiría revolucionariamente en el estilo, aunque paradójicamente, no a través de su uso por parte de las clases populares para las que Morris creía trabajar, sino gracias a las clases elegantes y «snobs», que adoptaron la nueva decoración para degenerarla en algo «arty», afectado y cursi, pero que eran las únicas en condiciones de pagar el trabajo de Morris en vez del trabajo de una máquina cualquiera.

* * *

El movimiento estético de William Morris comienza como reacción frente a una situación sociológica del arte en un lugar y momento dados, y con el estímulo intelectual de John Ruskin. La Inglaterra de su tiempo, considerada desde el punto de vista del arte en la vida cotidiana, no sólo sufría del mal gusto burgués común en la Europa decimonónica, sino que iba a la cabeza en el especial recrudescimiento de la fealdad determinado por el industrialismo, con un modo de producir en serie que si alguna vez tenía pretensiones de belleza en los objetos hubiera sido mejor que no las tuviera, porque entonces aplicaba una ornamentación pegadiza y tristemente obligada, sin relación con la forma y el uso de la cosa misma. En nuestros días la situación está cambiando; hay una batalla en curso entre el «industrial design», de estética funcionalista, y los residuos del viejo sentido ornamental, a veces disfrazado de cubista. Pero William Morris asistió al crecimiento máximo de una oleada de mal gusto sin precedente en la Historia: hasta entonces la fealdad artística había estado restringida a un cierto tipo de pintura (los italianos decadentes pueden considerarse como los inventores de la fealdad estética, del gusto pervertido, por ejemplo, Barocci); en el siglo XIX ocurre algo insólito, que los objetos mismos de uso normal empiezan a ser feos.⁴ Es un nuevo paso en la historia de lo feo artístico: hasta el Renacimiento no es posible encontrar un cuadro

que podamos llamar propiamente «feo» —los primitivos pueden ser torpes o toscos, pero yo no he visto en toda Italia un primitivo feo—; hasta el siglo XIX, un mueble, una lámpara, una casaca, un edificio, un tipo de imprenta, podrán, a lo sumo, ser «decadentes» o «afiligranados», pero nunca feos propiamente dichos. Con la segunda mitad del XIX nace un tipo de fealdad general de los productos, que alcanzará su punto máximo en el primer cuarto del siglo XX —para algunas artes menores, como la moda femenina, precisamente en los años 20 al 30, por un malentendimiento del cubismo—; en nuestros días, como decíamos, se inicia una remisión en forma que luego interpretaremos: hoy día una locomotora, un avión, un receptor telefónico son más bellos que la mayoría de los cuadros al óleo

4. Copiamos el ejemplo concreto que da W. M.: «Por ejemplo, necesitáis una palangana y un jarro: vais a una tienda y lo compráis: probablemente no compraréis una jarra simplemente blanca, porque apenas veréis un juego que sea solamente blanco. Bien, miráis varios, y ninguno os interesa... y por fin os lleváis unos cacharros con una guirnalda de hojas de helecho y de convólulos alrededor; su “ornamento”. Este ornamento no os da placer, ni os sugiere nada; solamente da una sensación —aburrida— de alcoba. La jarra tiene una perversa estupidez en su mango que también está diciendo “alcoba”, y añadiendo “respetable” [...]. Pensáis, en todo caso, que este ornamento ha fallado su intención. Pero no es así, ese ornamento, esa forma especial que ha tomado la ineptitud de la guirnalda de helecho y la idiotez del mango, ha hecho vender más docenas o gruesas [...]. Para eso está puesto [...] no es arte [...] sino “trade finish” [*acabamiento industrial*].» (*On Art and Socialism*, antología de conferencias, por Holbrook Jackson, Londres, 1947, p. 238.) Otro punto de vista interesante se encuentra en las *Lectures on Art*, por W. M. y otros: «Sin duda, muchos de ustedes recorrieron las galerías del admirable museo de South Kensington y, como yo, se llenaron de admiración por la belleza que ha salido del cerebro del hombre. Pues bien, les ruego que consideren qué son esas obras maravillosas y cómo fueron hechas [...]; esas cosas son ni más ni menos que el patrimonio doméstico corriente de aquellos tiempos pasados, y de aquí que sean tan pocas y tan cuidadosamente atesoradas: eran cosas corrientes en su época, usadas sin temor a que se rompieran o estropearan —no eran raras entonces—; y sin embargo las calificamos de “maravillosas”. ¿Y cómo estaban hechas? ¿Era un gran artista el que hacía sus proyectos? [...]. En modo alguno [...]. Las hacían “gente corriente”, como suele decirse, en su trabajo diario [...]. Y su trabajo ¿crearán que les era penoso? Los que de ustedes sean artistas saben perfectamente que no lo era [...]. Más de un gesto de agrado —estoy seguro— ayudó a formar esos laberintos de misteriosa belleza [...]. Por lo menos, mientras estaban trabajando, esos hombres no eran desdichados, y supongo que trabajarían la mayor parte de los días y la mayor parte de la jornada, como nosotros» (p. 58).

que se pintan actualmente. Pero veamos más de cerca el caso de Morris en su época. Un biógrafo suyo escribe en 1914:⁵

El arte hoy día no está floreciente en verdad, pero es difícil recordar o imaginar su situación desesperada en 1860. En esos días casi todos los edificios estaban sujetos a un solo principio, que era lo más erróneo que podía ser, pues era el principio del disfraz [*disguise*]. Si se construía una casa de ladrillo, se recubría con estuco de modo que pareciera piedra. Todo el mundo, naturalmente, distinguía el estuco de la piedra, pero el mero esfuerzo por el disfraz era considerado honroso y como señal de distinción. Nadie, desde luego, habría pensado que el estuco, usado así, fuera un material bello; pero nadie consideraba nunca la cuestión de su belleza o su fealdad. Se elegía por su distinción y por razones sociales, no estéticas. Y en todas las artes aplicadas regía el mismo principio para la selección...

El biógrafo continúa aludiendo a los ricos burgueses, que al organizarse sus «paraísos privados» de cursilería

preferían mobiliarios en los que se hubiese consumido visiblemente mucho tiempo y trabajo, porque eran más caros; pero nunca se preguntaban si ese tiempo y trabajo se habían consumido en hacer feo el mobiliario, pues no deseaban disfrutar el mobiliario, sino sólo la conciencia de ser capaces de pagarlo. Y en cuanto a los que no eran ricos, el arte se empleaba en crear la ilusión de que eran ricos. El maquinismo había hecho posible producir imitaciones baratas de ornamentaciones costosas, aún más feas que los originales. El sentido de la belleza [...] degeneraba en sentido de la propiedad.

Se podría discutir si las cosas, en este sentido, estaban mejor en 1914 que en 1860; pero en todo caso es clara la referencia a ese ambiente estético que todavía hoy flota en la mayoría de los comedores de clase media. El haber puesto el centro del problema en el aspecto laboral del arte, es decir, en el arte como trabajo, lo debe Morris a John Ruskin, cuya obra, después de un largo período en que no estaba bien visto citarle, parece que podemos tener en cuenta de nuevo sin pedir excusas, sobre todo en su descubrimiento de un modo estético de considerar el paisaje, por tanto, de un sentido peculiar de la pintura paisajística,⁶ y en su valoración de los viejos pre-rafaelistas italianos contra la pintura del Renacimiento (si bien el «neo-rafaelismo»

inglés subsiguiente a Ruskin nos hace concebir la sospecha de que la interpretación era más literaria que propiamente plástica). John Ruskin, en efecto, escribe este aforismo en *The Seven Lamps of Architecture*: «Todo trabajo bueno debe ser trabajo manual». Pero el pasaje decisivo que iluminó a Morris fue el capítulo sobre la arquitectura gótica en *The Stones of Venice*. Allí se lee, por ejemplo:

Es precisamente la degradación de lo operativo en una máquina lo que, más que ningún otro mal del tiempo, lleva a la masa de las naciones [...] hacia un batallar incoherente [...] por una libertad cuya naturaleza no puede explicarse [...]. No es el trabajo el que está dividido, sino los hombres: divididos en meros segmentos de hombres —rotos en fragmentos y migajas de vida— [...]. Y el gran lamento que se levanta de nuestras grandes ciudades industriales, más sonoro que sus estruendos metalúrgicos, es que manufacturamos de todo menos hombres.

Ruskin contrapone al obrero de la producción mecánica en serie (es decir, al obrero de *Tiempos modernos*, de Chaplin), el trabajador medieval de conciencia artesana, que lo mismo construía unos zapatos que participaba en la construcción de una catedral, dejando en el sillar su oscuro signo de cantero. Y en otros lugares aplica una interpretación clasista, en su constante sociológica: así en *The two paths*, escribe:

La gran lección de la Historia [...] es que hasta ahora [entiéndase desde el fin de la Edad Media hasta entonces JMV] todas las bellas artes, habiendo sido sostenidas por el egoísta poder de la nobleza, y no habiendo extendido su alcance al bienestar o al alivio de la masa del pueblo, estas artes, digo, así practicadas y maduras, solamente han acelerado la ruina de los Estados que adornaban; y en el mismo momento, en cualquier

5. Arthur Clutton Brok, en Lloyd Eric Grey, *W. M., prophet of England's new order*, Toronto, 1949.

6. «Las verdades de forma en el terreno común son tan valiosas [...] y tan bellas como cualesquiera otras que presenta la naturaleza.» «Todo artista realmente grande se detiene con cuidado y deleite en cada pulgada del suelo y la convierte en una de las partes más esenciales, elocuentes y placenteras de su composición» (en *Elements of drawing*). Para comparar esta actitud de la mirada artística con la del «realismo poético» actual, véase Felipe Vivanco, «La evasión hacia las cosas», *Escorial*, núm. 56, p. 172.

reino, en que se señala el triunfo de sus mayores artistas, se señala también la hora precisa de la decadencia de ese reino. Los nombres de los grandes artistas son como campanas que doblan a muerto: en el nombre de Leonardo, la de Milán; en el nombre de Rafael, la de Roma.

La interpretación histórica es un tanto caprichosa, pero revela claramente su animosidad contra una situación sociológica del arte, como viene siendo desde el Renacimiento, que le hace patrimonio de minorías y manifestación sólo de espíritus selectos, convencionalmente limitados y en contraste con la situación medieval del arte.

William Morris parte de estas ideas de Ruskin, aunque en muchas otras cosas no pueda decirse ruskiniano; por ser artista, admite en el arte no sólo la belleza, sino lo que llama Lloyd E. Grey «sensuous appeal», y en sus ideas políticas, como en su actividad estética, sabe poner manos a la obra en lugar de quedarse en reflexiones teóricas. La definición de que arranca es sugestiva: el arte es la expresión del gozo del hombre en su trabajo. El arte, pues, no es algo separado de la vida y reservado a unos pocos hombres, los llamados «artistas», cuya existencia como tal grupo es sólo producto de una mala situación:

Los artistas, como grupo separado, son el resultado del sistema comercial que no puede utilizar trabajadores independientes, y su divorcio de la producción ordinaria de mercancías es la causa externa obvia de la enfermedad de las artes arquitectónicas.⁷

El derecho elemental del hombre reclama un trabajo que se identifique con el arte, es decir, que sea emanación total de la vida, manifestación de su tendencia a la actividad creadora. Pero en la actualidad, según Morris, los productos del hombre se han separado en dos especies:

Mientras todas las obras de artesanía eran antaño bellas, inconscientes o no, ahora están divididas en dos especies, obras de arte y no-obras de arte; ahora bien, nada que esté hecho por la mano del hombre puede ser indiferente: debe ser hermoso o feo.⁸

La sociedad sería la que debería ocuparse de la regeneración del trabajo, devolviéndole categoría estética, «añadiendo —afirma en otra conferencia Morris—

al incentivo de la necesidad de trabajar el incentivo del placer y el interés en la obra misma». Pero la sociedad de su tiempo está bien lejos de reconocer el arte como expresión de la dignidad laboral: «Estamos aquí en la ciudad más rica del país más rico del mundo [...] y sin embargo [...] habría que confesar [...] que aquí se comete todo crimen posible contra el arte».⁹ Su deber sería «estetizar» el trabajo, siquiera fuese por consideraciones extra-estéticas: «El principal deber del mundo civilizado de hoy es lanzarse a hacer el trabajo agradable para todos; hacer lo posible para minimizar la cantidad de trabajo desagradable».¹⁰ Más bien se diría que reina una secreta animosidad contra el arte: no sólo indiferencia entre quien menos debiera:

la gente rica se ha perjudicado a sí misma lo mismo que los pobres: se verá un hombre refinado y altamente educado, que ha estado en Italia y en Egipto, hablando de arte [...] sentado sin señales de incomodidad en medio de una casa que, con todo lo que la rodea, será horrorosa y brutal¹¹

sino incluso hostilidad:

Hay muchos hombres de alta mentalidad, reflexivos y cultos, que interiormente piensan que las artes son un azar sin sentido de la civilización; es más, quizá peor, que son un daño [...]. Los conductores del pensamiento moderno, en su mayor parte, odian y desprecian el arte sincera y obstinadamente.¹²

Aquí Morris roza un problema que suele silenciarse, el de «la soledad del arte»; el arte, por más que sea aceptado a título de formación y, sobre todo, de información cultural, predominantemente como síntoma histórico, en el fondo deja indiferente a la mayoría de los hombres, y tal vez más entre las clases cultas que entre las incultas. Morris denuncia esa disimulada indiferencia, apelando precisamente a la indiferencia por la belleza en los objetos de uso diario y en los objetos de la naturaleza.

7. *On Art and Socialism*, op. cit., p. 217.

8. *Ibid*, p. 61.

9. *Ibid*.

10. *Ibid*.

11. *Ibid*, p. 66.

12. *Ibid*, p. 40.

¿Cómo os vais a preocupar por la imagen de un paisaje cuando demostráis por los hechos que no os importa el paisaje mismo?

En una casa amueblada y decorada con suficientes medios económicos, solamente en la cocina podremos encontrar objetos con sentido, utilidad y belleza; el resto será «decoración» [...] por afán de exhibición, no porque a nadie le guste.¹³

Ante tal problema, la actitud de Morris será la de poner manos a la obra, creando un nuevo sentido decorativo, hecho de simplicidad y de preocupación ornamental: en una habitación; en primer lugar hay que pensar en los muebles mínimos, sólidos, eficaces y en consecuencia bellos; luego

a no ser que el armario o la biblioteca sean bellos por estar pintados o tallados, harán falta pinturas o grabados [...] o la pared misma ornamentada con [papel de] un esquema bello y descansado para la vista; un recipiente con flores...

Pero no se limita a pensar, ni aun a proyectar.

Sé por experiencia que hacer proyecto tras proyecto [*simples diagramas, téngase en cuenta*] sin ejecutarlos uno mismo, es una gran fatiga para la mente. Es necesario [...] que la mano haga descansar a la mente como la mente a la mano.

Su atención irá desde lo más pequeño a lo más grande; en cierta ocasión señala cómo a menudo lo único bello que hallamos a la vista son «esos carteles que salpican nuestras ciudades». En otro lugar¹⁴ se ocupa de la moda, haciendo alusión al *Sartor Resartus*, de Carlyle, y su filosofía del vestido: «Rebelde como soy, encuentro difícil admitir que un sombrero de chimenea o un chaqué sea la encarnación de la sabiduría en la filosofía de la ropa». Y añade:

El principal problema [*de los creadores de la moda femenina*] es cómo ocultar y degradar el cuerpo humano del modo más caro [...]. El modista considera a las mujeres como perchas en que colgar un manojito de trapos baratos [...] tapizándolas como butacas.

Desde las artes mínimas, el impulso humano de trabajo va ascendiendo sin solución de continuidad, a tra-

vés de la pintura misma, hasta coronar en la arquitectura; el edificio es la culminación de la tendencia estética natural, pero no algo distinto de la construcción de una mesa, del corte de un traje o de la encuadernación de un libro; la suprema obra de arte, insiste Morris repetidamente, es la casa, comprendiendo todos los objetos que contiene, como unidad de vida.

* * *

La revolución estética de Morris consiste en considerar el arte de abajo a arriba, como producto de la vida misma; como —para glosar una célebre definición— «claridad y resplandor del trabajo», o, acercándonos a nuestra época, a la manera orsiana, como «Obra Bien Hecha»,¹⁵ en vez de ser el arte una esfera alejada sin conexión con la realidad común, para Morris es, por el contrario, aquello con que se debe ceñir la vida en toda su actividad. Con ello está preluando un fenómeno más reciente que pudiéramos designar como «totalización de la arquitectura», uno de cuyos aspectos es el «industrial design», el cuidado artístico en el proyecto de cada objeto industrial, buscando una forma nacida de su utilidad misma y, por tanto, cumpliendo el ideal de Morris, pero por el camino que él menos hubiera sospechado: por la gran producción en serie, tan maldecida por su espíritu artesano.

Es más, conviene decir que William Morris, en cuanto artesano y fabricante, no supo ver del todo que la belleza de los objetos usuales debería lograrse derivando su forma de su uso. Éste habría de ser el gran descubrimiento estético del «funcionalismo», y Morris, que en arquitectura lo supo profetizar vagamente en su Red House, en cambio en sus objetos de venta no parece comprenderlo aún del todo; hay algo de yuxtaposición externa de la ornamentación, un poco medievalizante, sobre la forma inerte de los objetos.

Así, pues, William Morris proclama un principio unitario del arte plástico que durante mucho tiempo había estado roto en diversos estratos; arquitectura, pintura, decoración, «artes aplicadas», cada cual por su parte, por haber puesto demasiado el centro de gravedad en el arte más «libre» —en el sentido kantiano—. Pocos lustros más tarde, el arquitecto Le Corbu-

13. *Ibid.*

14. *The lesser arts of life.*

15. Véase la glosa «William Morris» en «El nuevo Glosario» (1921).

sier dará forma más clara a este nuevo sentido del arte como prolongación de la vida e incluso propondrá una expresión matemática, el «Modulor», una escala métrica cuyas fracciones están marcadas por los niveles del hombre medio en las diversas posturas; de pie con la mano alzada, de pie (hasta la cabeza), de pie hasta los brazos cruzados a la altura de las clavículas, y luego los diversos niveles de asiento, hasta agacharse. Esta escala sirve de canon para la construcción de todo: desde un taburete hasta la fachada de una casa, pasando por las vasijas, los tiradores de las puertas y los escalones. Este nuevo sentido de la arquitectura, en fusión con las demás artes plásticas y naciendo de la vida del hombre, como «medida de todas las cosas» recibe, como es sabido, el nombre de «funcionalismo» —emparentado con su predecesor el «organicismo» de Frank Lloyd Wright, el arquitecto americano, un poco más romántico y confuso, aunque más imaginativo—; y, después de los esfuerzos innovadores de arquitectos como Loos, ha encontrado plena expresión, y hasta casi dogma, en el suizo Le Corbusier. Pero el funcionalismo tiene un campo más problemático que el de la habitación humana: el de la forma de las máquinas. Porque, con una mente funcionalista, en una máquina hay que considerar no sólo la vida humana, como mundo de que forman parte, sino la «vida» de la máquina misma. Dicho gráficamente: un vaso puede modelarse bellamente desde el principio de su utilidad, como objeto regido por el agua y los labios, pero ¿y un aparato de radio, o una linotipia? Hasta cierto punto, su uso por el hombre las determina, pero hay una zona de naturaleza propia de la máquina, una instancia nueva aportada por ella —por ejemplo, la idea de velocidad—. De aquí la complicada problemática del «industrial design», como a falta de buen término español tenemos que seguir llamando a esta actividad artístico-industrial: en un objeto de uso directo, el sentido funcional de su forma nos es visible sin más, pero en una máquina no cabe engaño y confusión ante los ojos; la forma que parezca más funcional, es decir, más expresiva de la función del objeto, puede en la realidad ser menos eficaz; una carrocería de líneas más fluyentes a la mirada puede ser menos suave a la resistencia del aire que otra menos aerodinámica en su apariencia. De aquí el nacimiento, sobre todo en Italia, de un «barroco funcionalista», tanto en la arquitectura como en el «industrial design»: hay, por ejemplo, un célebre «moto-scooter» de cubierta en forma fluida que parece estar haciendo visible su suavidad de marcha; la rea-

lidad, sin embargo, es que el motor va colocado de manera extraña, a un solo lado de la rueda, contradiciendo la simetría exterior de la carrocería.

Así pues, volviendo a William Morris, se ha producido lo que él nunca hubiera esperado: que la gran industria, llamando a los artistas a crear las formas más adecuadas y elegantes para sus productos en serie, ha logrado imponer a las multitudes esa belleza que en vano trató de difundir Morris con sus objetos de artesanía. Es más, a veces los industriales llegan a ir más allá de lo indispensable en su esfuerzo artístico: el productor de la máquina de escribir que estoy usando para este trabajo, en Italia, ha reunido a un grupo de artistas que, además de proyectar las máquinas y de dibujar la publicidad de la casa, editan una revista de arte y otra de urbanística. Esta sarcástica paradoja en el modo de realizarse los ideales de William Morris la ha expresado Holbrook Jackson:¹⁶

Morris era un demócrata y esperaba que sus obras fueran aceptadas popularmente, pero nunca logró más que la clientela de unas pocas gentes cultas, algunas de las cuales compraban sus tejidos y muebles por razones de moda; y cuando por fin se hicieron populares los modelos y colores que eran protestas contra la explotación comercial, fue por medio de esa misma vulgarización comercial a la que se había opuesto.

Pues Morris, continúa Jackson, había «condenado la producción mecánica sin considerar la posibilidad de enseñar a las máquinas cómo comportarse bien».

El colmo de la paradoja en el incipiente cumplimiento actual de las ilusiones de William Morris es que esa belleza utilitaria que está siendo impuesta por los proyectistas de la gran industria en serie, sólo de mala gana es aceptada por las clases populares; algunas veces —caso de las máquinas— pasa inadvertida para el comprador habitual, que, con la idea vulgar de que lo bello es lo sobre-adornado, se quedaría muy sorprendido si se le dijera que el aparato que ha comprado es bello; en otras ocasiones —caso de los tejidos estampados— es de temer que el pueblo sólo acepte un tejido de bello dibujo cuando no encuentra en el mercado el tipo de ornamentación a que está acostumbrado.

Pero, en cualquier caso, ninguna paradoja merma la claridad de los ideales de William Morris, que, en

16. Holbrook Jackson, introducción a W. M., *On art and Socialism*, Londres, 1947.

lugar de concebir el arte como algo superpuesto desde fuera, pensó que debía emanar desde la tendencia de todo hombre al trabajo productivo, y organizarse como belleza de los elementos plásticos de la vida. Con ello Morris anticipó el sentido actual de la «arquitectura total» —abarcando desde la forma de la estructura de hormigón hasta la forma de las cucharas o de las gafas—, mediante la incorporación al proceso productivo mismo. Desde este punto de vista se puede hallar el sentido de su obra, incluso en los aspectos más discutibles: como cuando G. K. Chesterton arguyó que si los poemas de William Morris parecían un poco papeles de pared, es porque efectivamente sabía fabricar papeles de pared. A medida que pasa el tiempo —Bernard Shaw lo señaló hace ya bastante— la figura de William Morris crece y se aclara ante nuestros ojos.

William Morris, aesthetic forerunner

Fitness for use was a revolutionary principle in the nineteenth century, and out of it the whole modern movement of architecture and design has grown.

Philip Henderson; «William Morris»,
Pub. British Council, 1952, p. 32.

The name of William Morris, although it appears in some histories of art as an apostle of decorative arts, artisanship and «minor arts», is not often found in histories of aesthetic thought, except in that of his fellow-countryman, Bernard Bosanquet. It would, however, be well-worth taking him into account always, if not as a philosopher of art and beauty, as the aesthete who prepared a revolution in our way of feeling and, above all, of living art; if we seek comparisons, something like a Winckelmann of applied art «for around the house», with the added advantage, in all modesty, of not having limited himself to exploring past worlds, but rather opening new routes, putting his own hand into the work of producing objects while accompanying his artisanship with discourses and conferences, poems and political efforts, towards a different society in which art was to recover its natural meaning.

The figure of William Morris, who was born in 1834 and died in 1896, is so suggestive it borders on the picturesque and can only be conceived in his English setting as a bellicose reaction against monotonous industrialism, with high chimneys vomiting forth smoke and breeding fog, and the sordid slums repeating the same pattern of blackened brick as the workers' repetition of the mechanical gestures of work, void of any creative sense. Due to one of the many paradoxes in his life and work, Morris was able to dedicate his work in a crusade in favour of humanising work which machinery had degraded because of inherited wealth which was based on copper mines, that is to say, on the same work slavery which he dreamed of regenerating. His activities were many-faceted; William Morris is an important name not only in art history, but also in the history of literature and political thought in England. His first vocation, never to be abandoned, was writing: poet, utopic novelist and so-