

concepción ornamental se relaciona con las construcciones arquitectónicas clásicas y del arte egipcio, llenándose sus piezas de columnas, capiteles y otros motivos poco ortodoxos para los objetos de diseño. La estela del estilo se dejó sentir sobre todo en Italia —que produjo algunas de sus piezas más elegantes— y en Rusia. La Francia de finales del XVIII y principios del XIX pudo haber aprovechado mejor la capacidad inventiva de alguno de sus más cualificados mecánicos, como Jacquard [1752-1834], cuyo telar, capaz de reproducir

difíciles grafismos y basado en los preciosos precedentes de Vaucanson⁴⁰, se hallaba operativo en la primera década del XIX. Pero el país no apostaba decididamente por la mecanización y continuó siendo, durante mucho tiempo, un referente elitista para el resto de países.

Como podemos observar, varias son las direcciones en que se mueve la historia de las formas en relación con nuestra disciplina proyectual. Tendrá que pasar todavía un tiempo para que la palabra «diseño» encuentre su apellido de «industrial».

CAPÍTULO 3

LOS DISCURSOS DEL SIGLO XIX

3.1. HACIA LA DEFINICIÓN DE UN PROCESO

Las respectivas parcelas del arte y de la industria, y en consecuencia las del arte y el diseño, no habían quedado delimitadas en la época de la revolución industrial. Los objetos de diseño, muchos de los cuales se iban a producir en adelante por procedimientos industriales (aunque todavía tardarán en minimizarse los artesanos), no tuvieron, en principio, una autonomía en cuanto a forma se refiere. Tendieron a adoptar, por el contrario, los mismos cánones que guiaban a los artísticos, y ni siquiera experiencias precursoras como las de Wedgwood pudieron hacer que se cambiara tal situación. A medida que van avanzando las primeras décadas del siglo XIX, observamos que, junto al progreso de los sistemas de producción industrial, no se produce una quizá previsible autonomía en los planteamientos del diseño. La imitación de modelos artísticos produjo inexorablemente un falseamiento de las cualidades del objeto industrial. Los empresarios —sin dar prioridad al espíritu investigador e innovador de los primeros años de la revolución industrial— quisieron reproducir, con planteamientos estéticos derivados de los artísticos, objetos que no potenciaban la especificidad que ya hubiera podido adivinarse en el campo del diseño. Especialmente a partir de la segunda década del siglo XIX, los empresarios se empeñaron en una mecanización del adorno cuyo único objetivo era copiar el que previamente había ideado el artesano o el artista, impidiendo así la presumible autonomía formal de los objetos cotidianos: «El mal uso de la mecanización para imitar la producción artesanal y el empleo de mate-

1800-1899

riales sustitutivos hacen su aparición en Inglaterra entre 1820 y 1850. La confusión de los instintos es claramente reconocida por los Reformistas ingleses alrededor de 1850. A través de la crítica y del estímulo, se hacen intentos para influenciar directamente a la industria»¹.

Pero no debemos juzgar ese fenómeno de una forma totalmente negativa; al fin y al cabo, esa imitación de las complejidades formales que se encontraban en el arte fueron todo un campo de experimentación para los industriales del diseño, que manejaron con soltura los procedimientos técnicos a fin de conseguir unos objetos plenos de historicismo pero que también participaban del espíritu de los nuevos tiempos. Por otra parte, la pregnancia historicista no es algo que deba extrañarnos: el objeto industrial era una adquisición reciente de la humanidad, mientras que el objeto artístico se remontaba a sus mismos orígenes. Cuando las máquinas empezaron a producir masivamente sus artículos, existía una resistencia a que éstos abandonasen esa dimensión estética y cultural que portaba el arte consigo.

La consolidación de la clase media, con la consecuente estabilidad de su economía, contribuyó a la proliferación de los objetos fabricados industrialmente. El modelo estético en que esta clase se miraba era el de la clase alta, y por tanto intentaba imitar en sus hogares los modelos que ésta le proporcionaba. Dado que la máquina podía repetir mecánicamente las antiguas formas artísticas y artesanas a precio moderado, era fácil obtener y expandir la simulación. A la par que las máquinas conseguían imitar objetos suntuarios, las clases medias que los encargaban

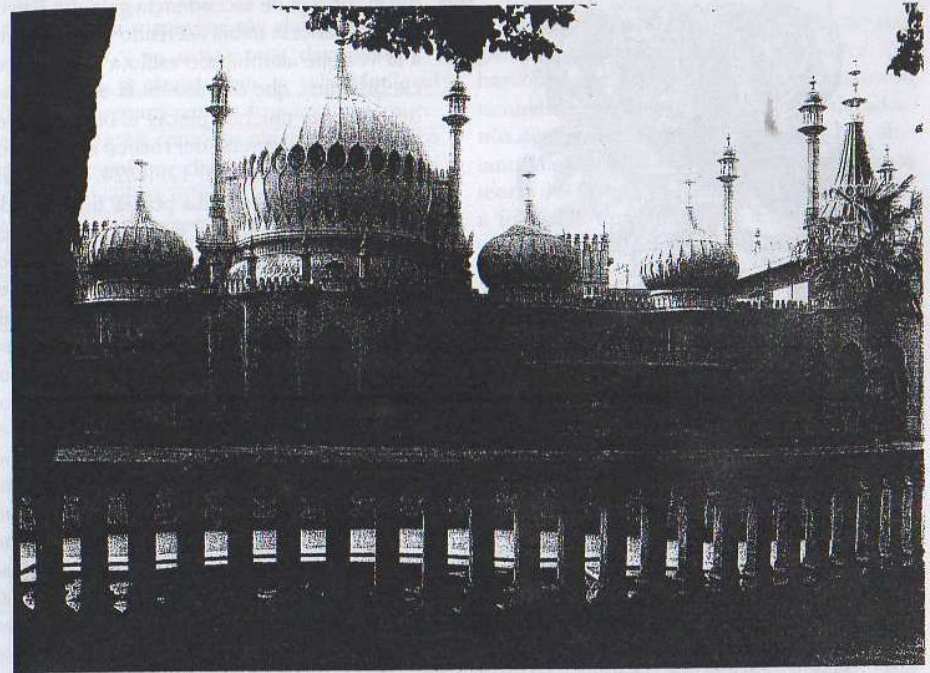
desarrollaban el sentido esnob de la imitación hacia las más elevadas, a las que consideraban «naturalmente» superiores. Así lo puso de manifiesto William Thackeray, cuya sátira hacia la sociedad de su tiempo alcanzó grados de gran brillantez en *El libro de los esnobs*. Ridiculiza éste la inveterada costumbre de algunos de ofrecer comidas fuera de su presupuesto, comidas que significan todo un suplicio para quien las ofrece, temerosos todo el tiempo de que la simulación de sus vidas —y por supuesto de sus vajillas: «La plata no es plata, sino metal blanco brillante de Birmingham»²— quedase de pronto al descubierto por algún error de cálculo.

Se fabricaron así una serie de objetos cuya función simbólica se alzaba por encima de la práctica; objetos, muchos de ellos, con escaso sentido en un entorno común, pero que en cualquier caso supusieron la irrupción de lo industrial en el foro doméstico. La certeza de las posibilidades industriales convivió con otra realidad: la que ahora denominaríamos *kitsch*. Cuando la industria pretende imitar al arte o la artesanía mediante sus procedimientos, obtenemos el premio de la afectación, la victoria de apariencias. Pero también el *kitsch* tuvo sus más fervientes adeptos en las últimas décadas del xx, de ahí quizá ese nuevo interés por las fórmulas que aquellos decimonónicos años nos dejaran. Pero no adelantemos acontecimientos.

Por supuesto, en los hogares de las clases más altas los objetos no caían en este tipo de propuestas, puesto que los sistemas de fabricación seguían siendo, mayoritariamente, artesanales o artísticos y gozaban, en consecuencia, de un carácter específico, aunque es cierto que incluso estas clases se dejaron prender por la manipulación industrial de los objetos, que, acertadamente, se identificaba con progreso. De cualquier forma, observando globalmente la producción industrial del momento en su vínculo con el objeto de uso, comprobamos que no podemos hablar

de «diseño» en el uso común que actualmente le damos a la palabra. No existía una autonomía creativa de esta disciplina, una forma creada a consecuencia de los nuevos sistemas productivos. Lo que había era arte, artesanía, o copia industrial de productos artísticos o artesanos. Por otra parte, hasta la segunda mitad del siglo xix la adopción de la máquina en los distintos sectores productivos no se produjo de forma masiva, no prestándose demasiada atención a los objetos derivados de ella.

Pero la reflexión acerca de la nueva disciplina creativa comenzó a plantearse relativamente pronto. La cuestión se presentaba como un arduo problema de amplias repercusiones y afectaba a las relaciones entre la industria y la sociedad, entre el pasado y el presente, entre el mundo artístico y el mundo de la máquina. Los distintos ámbitos sociales e intelectuales se implicaron en una polémica de profundos matices planteada en torno a la especificidad de los objetos y la moralidad del nuevo sistema maquinista. Flotaba en el ambiente la posibilidad de separar la ética y la estética, conceptos que hasta el momento habían estado amparados bajo el contexto global de la filosofía³. El conflicto se plasmará, tal como subraya Pevsner, a través de dos grupos que podríamos denominar *pragmáticos* o *reformistas* y *utópicos*. Los primeros pensaban que era necesario aprovechar las nuevas tecnologías para fabricar objetos de uso, planteando que éstos podían tener un valor estético; los segundos se cuestionaban el que la máquina tuviera que intervenir en procesos hasta ahora reservados al ser humano o, en todo caso, no aceptaban que los objetos cotidianos perdiesen su carácter personalizado. Ambos posicionamientos coincidían, no obstante, en un punto: en considerar el arte como algo superior al hacerlo portador de valores inherentes a la propia condición humana. Así resultaba muy difícil —como bien puede suponerse— que el diseño industrial caminara hacia su autonomía.



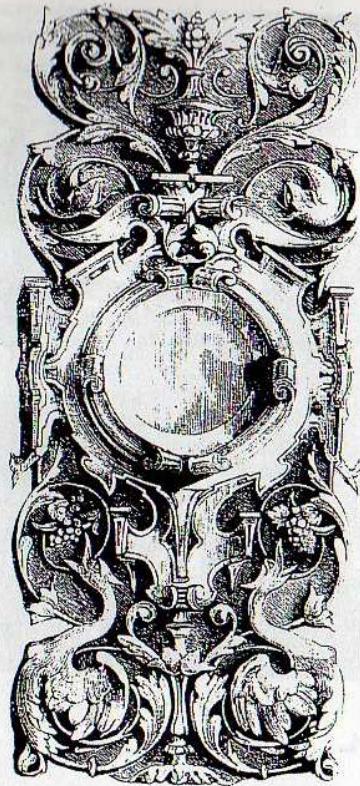
29. John Nash. Pabellón real de Brighton, 1818-1821.

Época Victoriana = 1837-1901

La controversia continuó viva durante toda la época victoriana (calificativo con el que se denomina el periodo de la reina Victoria, cuyo reinado se extendió desde 1837 a 1901), y no pareció solucionarse sino hasta principios del siglo xx, fuera ya de Gran Bretaña, con el advenimiento de los iniciales programas racionalistas. Con todo, ni los pragmáticos ni los utópicos fueron los que elaboraron la gran masa de productos de uso de la época. Los primeros, herederos de los empresarios-diseñadores ingleses de fines del xviii, pretendían una simplificación del producto que no fue posible en aquel momento. Los utópicos —ya bien entrada la segunda mitad del siglo xix— encontrarían un referente en la paradigmática figura de Morris, quien sí llegó a tener gran

influencia, en el diseño británico y aun fuera de él.

Durante el primer tercio del siglo, en Gran Bretaña, encontramos una gran variedad de referencias estilísticas, tanto en arquitectura como en diseño. Desde luego continuaba el gusto neoclasicista, que ya vimos en algunos de los productos de Wedgwood y Boulton y que había representado de forma tan clara Robert Adam. Ahora, en arquitectura, este estilo está magníficamente expuesto por el complejo arquitectónico diseñado por John Nash (1752-1835) en el Regent's Park de Londres a partir de 1820. Pero este gusto más sobrio convivía con otros, hacia los cuales incluso se volcó el mismo Nash, que trabajó, entre 1818 y 1821, en la expansión del pabellón real de Brighton [29], elaborado



30. Filigranas de *papier mâché*, panel de Jackson & Sons, *The Art Journal Illustrated Catalogue*, 1851.

bajo las pautas de un palacio hindú, prueba evidente de la falta de unidad estilística de la época. Con cúpula en forma de bulbo en la sección central y rodeado de otras cúpulas y peculiares husos y fantasías, el edificio hablaba un lenguaje exótico que volvería a aparecer en los años siguientes. Por su parte, el estilo neoclásico no fue totalmente abandonado en los años del victoriano, sino que se convirtió en uno más de los recursos historicistas.

Otro de los estilos que dispusieron de una amplia cobertura en la primera mitad del XIX

1812 XIX → *Rococó* *aire de cara elegancia*

fue el rococó, de ascendencia gala. La Revolución Francesa había acercado este delicado a la vez que alambicado estilo a la aristocracia británica, que dispuso de la oportunidad de comprar muchas piezas a buen precio. Pronto el aire general del rococó se incorpora a algunos palacios. En 1824, Benjamin Dean Wyatt es llamado por la duquesa de Rutland para rediseñar una de sus posesiones, y se emplearon motivos de este tipo. Pero en los años 40, y al decir de Crowley, el resurgimiento rococó pleno «fue principalmente burgués». Numerosos fabricantes utilizaban el estilo rococó para dar a sus productos un aire de cara elegancia⁴. Como comenta este autor, no se trataba de efectuar recreaciones históricas, sino de la aplicación de principios generales del estilo. Estos principios de excesos expresivos llegaron incluso a penetrar en las clases más económicamente débiles, que solicitaban objetos con estas características, lo cual conllevaría una progresiva falsificación del estilo, que se imitaba ahora mediante materiales poco nobles. El gusto por la apariencia ganaba la partida entre una sociedad que no quería quedarse al margen de las propuestas estilísticas de la época. Ciertamente, la exageración formal fue una bandera victoriana, una enseña contra la que se alzaba el sobrio Movimiento Moderno, pero precisamente la exigencia de simulación procuró el desarrollo de métodos constructivos específicos. El auge de las técnicas decorativas logró que se redujese el precio del producto, llegándose a producir masillas que, una vez modeladas y pintadas, imitaban las maderas, a la par que el *papier mâché* [30] contribuía a los arabescos del mobiliario, como lo haría también, si bien experimentalmente, la gutapercha [31], extraída de la savia de un árbol y que tendría otras aplicaciones. En cualquier caso, los más diversos métodos contribuían a unos resultados visuales que en la mayoría de los casos resultaban exagerados.

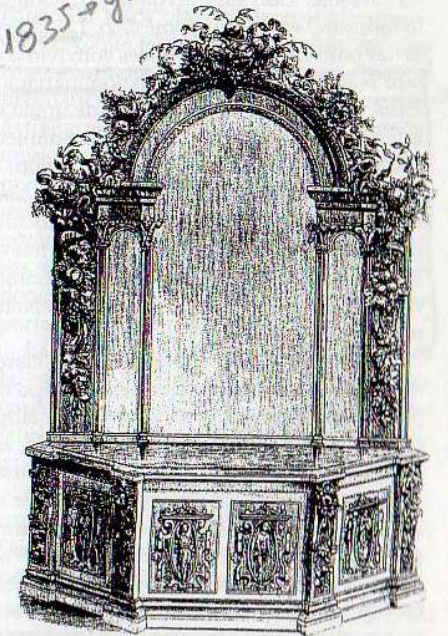
Cierto que, según parece y a partir de la idea que nos da un privilegiado comentarista,

Honoré de Balzac, el gusto británico por la apariencia estaría unido a un aprecio por lo transitorio. El literato francés, en su inacabado *Tratado de la vida elegante*, cuyas páginas se escribieron a inicios de los años treinta del siglo XIX, reconocía en los ingleses esta cualidad. Cree observar que ya había pasado la época de los muebles enfundados a fin de cuidarlos hasta el extremo. Ahora son «más ligeros, menos caros, fáciles de reemplazar... y las familias ya no se han visto desheredadas del capital. / Este cálculo, digno de una civilización avanzada, ha tenido sus últimas consecuencias en Inglaterra. En la patria de lo *comfortable*, el material de la vida está considerado como un inmenso vestido, esencialmente mudable y sometido a los caprichos de la *fashion*. Los ricos cambian cada año sus caballos, sus coches, sus muebles... y hasta los diamantes son reengarzados: todo adopta una nueva forma [...]. Por nuestra parte, todavía no hemos alcanzado este grado de ciencia⁵. Por otra parte, es muy significativo cómo señala, para la Francia de su época, los principios de la vida elegante: uno de ellos será la sencillez (aunque relativa): «El principio constitutivo de la elegancia es la *unidad*. / No hay unidad posible sin la corrección, sin la armonía, sin la *sencillez relativa*»⁶. E igualmente señala, enfatizando este principio: «Cuando Peel⁷ entró en casa del vizconde de Chateaubriand y se encontró en un gabinete donde todos los muebles eran de madera de roble, al ministro treinta veces millonario le pareció de pronto que los mobiliarios de oro o plata maciza que abarrotaban Inglaterra quedaban aplastados bajo el peso de esta sencillez»⁸.

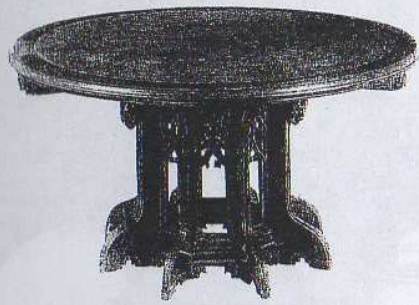
Durante la primera mitad del XIX en Inglaterra conviven neoclasicismo y neorrocó, a la par que se afianza el neogótico —que recibió grandes apoyos teóricos—, lo chino, etc. Con todos estos precedentes estilísticos, no nos extraña que Lucie-Smith afirme: «Una pareja inglesa joven que hubiese aspirado a amueblar una vivienda de buen tono,

hacia 1835, se habría encontrado ante una difícil elección. El mobiliario a la venta por entonces abarcaba el estilo griego de Hope, en una versión más pesada, también llamada moderna; una nueva versión del gótico; una del Tudor, y otra del Luis XIV. Existía asimismo un tipo «sin estilo» al que se dio posteriormente el nombre de naturalista. A partir de 1840 se popularizó una variante del estilo Renacimiento. El coleccionismo de muebles antiguos era ya la afición favorita de algunos. Por otra parte, la producción de muebles nuevos a partir de fragmentos de tallas antiguas se había convertido en un pingüe negocio. Muchos de los muebles del estilo llamado Tudor se ejecutaron así»⁹.

De los estilos citados, uno de los que encontró mayor fortuna en la época inmediata a ese 1835 fue el gótico, que nunca se había



31. Aparador, de la Gutta Percha Company, h. 1842, de *The Art Journal Illustrated Catalogue*, 1851.



32. August W. N. Pugin. Mesa goticista, h. 1835. El diseño aparece en *Gothic Furniture*, del autor, 1835.

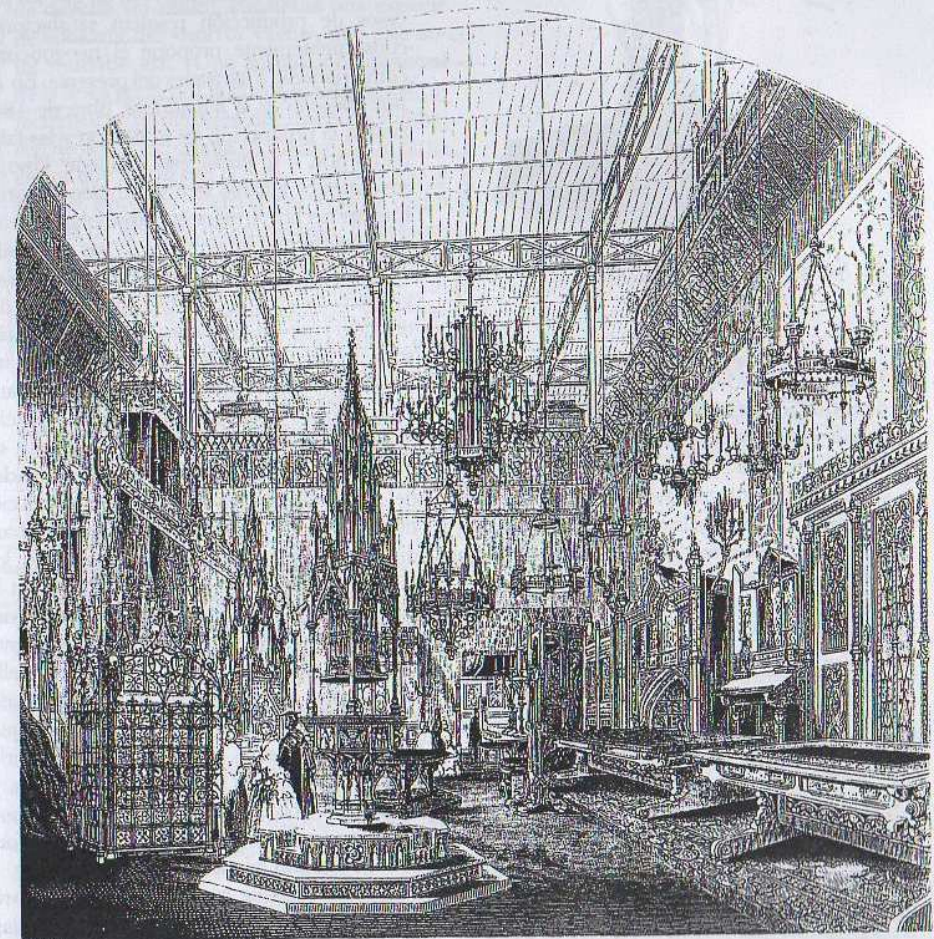
ausentado de Inglaterra desde mediados del siglo XVIII pero que en el XIX, y a partir del primero de sus grandes activistas, August W. N. Pugin [32] (1812-1852), alcanzó un brillo inusual, sobre todo por la dimensión moral con que lo revistieron sus defensores. Pero el gótico, si fue un elemento más del eclecticismos de una época, fue ante todo un sistema autónomo que se impuso a través de autores como el citado Pugin y más tarde de Ruskin y Morris. «Construir en gótico» no iba a consistir, para Pugin, en dotar a las obras de unos determinados recursos estilísticos, sino que tendría que convertirse en una especie de deber para una sociedad enferma. Pugin establece un paralelismo entre la caída de los valores estéticos de su época y el declive que, para él, vive el país a nivel moral. Un arte de calidad sólo podría surgir en una sociedad de calidad. El modelo propuesto para ser retomado, el gótico, respondería a un momento histórico en el que el ser humano vivía en armonía consigo mismo y con su entorno en unas ciudades hechas a su medida y con un sistema de trabajo, el gremial, que potenciaba la unidad y la colaboración. El gótico sería, a su juicio, el símbolo de la sociedad cristiana, la mejor sociedad posible.

En sus escasos cuarenta años de vida, Pugin se convirtió en uno de los personajes más influyentes del diseño de su época. Su conversión al catolicismo le hizo más rígido en sus tesis, que abogan por una arquitectura sin adornos, que deben ser evitados a menos que constituyan un enriquecimiento de la construcción esencial del edificio. Repetidamente, y no vamos a ser una excepción, los historiadores que analizan esta época se remiten a sus libros: *Contrasts*, de 1836, y *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, de 1841. Dice Pevsner: «Los principios de Pugin eran claros y sólidos. En el comienzo de *Contrasts* leemos: “La gran verificación de la belleza arquitectónica es la adecuación del diseño para el fin al que estaba destinado”, y también al comenzar los *True Principles* leemos que “todas las formas realmente bellas en arquitectura se basan en los más sólidos principios de utilidad”¹⁰. El autor también propone, en este texto, un principio de gran importancia: que no existan en un edificio —hagamos la oportuna transposición al objeto— elementos que no sean necesarios para la conveniencia, las exigencias constructivas o el decoro. Por otra parte, ironiza sobre los objetos industriales construidos en falso estilo gótico.

Pevsner considera que este planteamiento de Pugin no era nuevo en aquel tiempo, «sino consecuencia directa del principio racionalista que informa la arquitectura francesa de los siglos XVII y XVIII», y que en cualquier caso su propósito no era «alegar en pro del funcionalismo sino del neogótico como expresión del resurgir católico»¹¹. Pero serviría tanto a los partidarios del neogótico como a los funcionalistas. En otro de sus textos, Pevsner, advirtiendo la paradoja que envuelve no sólo a este autor, sino a muchos otros defensores de lo gótico, dice: «Es asombroso cuán a menudo la teoría funcionalista del siglo XIX, contradice realizaciones ornamentales libres. Pugin es el primer caso. Su profesión de fe por lo estrictamente ajustado

[...] no haría sospechar sus elaborados dibujos góticos y su exuberante decoración»¹². En efecto, si observamos la sala Medieval [33] que preparó para la Exposición Universal de 1851, así como los objetos eclesiásticos [34] de metal que diseña, nos damos cuenta de que sus ideas sobre lo que resulta preciso para el objeto tienen muy poco que ver con las actuales ideas al respecto. Si bien es cier-

to que en el diseño de piezas de carácter religioso existe una gran carga simbólica que haría inevitables determinados ornamentos, también lo es que la proliferación de adornos contradice su propia doctrina. No obstante, las ideas de Pugin convulsionaron la teoría del diseño de la época, contribuyendo a forjar un tiempo nuevo. En este sentido, advierte Scruton, confrontando las ideas de



33. Sala Medieval del *Crystal Palace*, 1851, preparada por August W. N. Pugin.



34. August W. N. Pugin. Cáliz, s/f.

Pugin con las de Viollet-le-Duc, Sullivan y determinados aspectos del Movimiento Moderno, exponentes, en arquitectura, de que la forma sigue, expresa o materializa la función: «Tenemos también el funcionalismo más sutil de Pugin y los medievalistas, según el cual la referencia a la función es necesaria como criterio del gusto, como medio de diferenciar el ornamento legítimo de la ociosa excrecencia»¹³.

Otro autor nostálgico del gótico y muy influyente en su época fue John Ruskin (1819-1900). Aunque no tiene buena opinión de Pugin como arquitecto, coincide con él en la apreciación del modelo gótico, al tiempo que continúa soñando con una reforma social basada en el ejemplo de los gremios. También Ruskin advierte en su época una cultura artística desintegrada, y busca sus causas en las condiciones económicas y sociales en las que ese arte se produce. Lo que ocurre, tal como

afirma Benevolo, es que el pensador cree que las causas de este mal están no en «algunos defectos del sistema industrial, sino en el sistema industrial mismo, y se convierte en adversario de todas las nuevas formas de vida introducidas desde la revolución industrial. Por un error común a la cultura de su tiempo, transforma a combatir no las condiciones concretas y circunstancias de la industria de su tiempo, sino el concepto abstracto de industria»¹⁴. Pero habría una época, la medieval, en que los procesos de producción resultan satisfactorios, consecuentemente propone el neogoticismo como remedio a los males del presente. En *Las siete lámparas de la arquitectura*, obra de 1849, analiza la producción de su tiempo y las falsedades que, a su juicio, ésta contiene. Uno de sus funestos lugares será el empleo de ornamentos hechos a máquina, absolutamente recusables; otro el fingimiento de los materiales y también —hablamos de arquitectura— la sugerencia de un tipo de estructura o sostén distinto del real. En *Las piedras de Venecia*, precioso texto que revela a través de una mirada tan interesante como parcial algunos de los parajes e historias más significativos de la bella ciudad italiana, desdice la idea más común de que los arcos apuntados y techos abovedados del estilo sólo eran propios de las construcciones religiosas. Por el contrario: «Tanto el bandido, como el señor feudal, vivían bajo los mismos techos abovedados que abrigaban la plegaria de los monjes, sin que la cúpula tuviera que ser considerada como particularmente propia a la orgía o a los salmos, puesto que ella era la forma que se daba en esta época a todo techo sólido. / Hemos destruido la bella arquitectura de nuestras ciudades para sustituirla con otra, carente de belleza y de expresión, y meditamos sobre el extraño efecto que nos producen los fragmentos conservados por fortuna en nuestras iglesias»¹⁵.

Este Ruskin que recusaba la arquitectura de su época y que observaba las desventajas del sistema industrial influyó de manera de-



35. Henry Cole (bajo el seudónimo de Felix Summerly), piezas de servicio de té y café, 1846.

More Art & off of Morris & Ruskin tiene sus influencias en el gótico

cisiva en Morris y se sitúa como uno de los referentes ineludibles del movimiento de Artes y Oficios. Los dos hombres pusieron de manifiesto tanto las contradicciones del trabajo del obrero como la inadecuación de los objetos de uso cotidiano producidos por métodos industriales, que no harían sino falsear su propia identidad. No pensaron que la máquina podría ofrecer alternativas válidas para la elaboración de utensilios y plantearon la vuelta al trabajo manual.

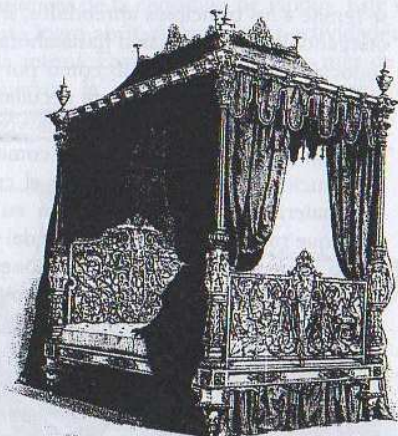
No obstante, podríamos decir que estamos en el inicio de las primeras reflexiones sobre el diverso tipo de funciones que deben cumplir los objetos. Entre los que atendían a su función práctica debemos referirnos, con toda la cautela, al pensamiento de diversos autores situados en torno a la polifacética figura de Henry Cole (1808-1882). Su personalidad imprimió carácter a unos años decisivos para la clarificación de los procesos bri-

tánicos de diseño y contribuyó a poner de manifiesto sus carencias, contradicciones y paradojas. Había trabajado en temas diversos, como el del franqueo postal, el ferrocarril o la edición de postales de Navidad o juguetes y libros para niños. Para nosotros, resulta de gran interés su paso al mundo del diseño (o lo que él llamaría arte aplicado a la industria) a través de la creación de un juego de té [35], que, en 1846, expuso en la Society of Arts bajo el seudónimo de Felix Summerly. El juego, de blancas y simples formas a la par que de estudiada ergonomía (fueron muy comentadas sus múltiples visitas al Museo Británico para estudiar los asideros de las piezas de barro griegas), es todo un referente para la historia del diseño por su sencillez, rota tan sólo por los ornamentos aparecidos en la jarra y tazas y sobre todo en la tetera, que se viste, tanto en la tapa como en el asa y el pitorro, de recuerdos de la naturaleza.



36. Gottfried Semper. Cabinet. Panel central de George Gray.

Pero, en cualquier caso, sus experiencias pueden retrotraernos a las de Josiah Wedgwood, a quien Cole admiraba y al cual quería emular contratando, en la empresa que pronto pondría en marcha —bajo el nombre de *Art Manufactures*—, a buenos artistas del momento para ennoblecer el utensilio de uso diario. Pero la mayoría de los productos que de allí salieron no dejaron de estar atentos al gusto victoriano, reforzando el historicismo y el gusto por el ornamento. Otra de las experiencias de Cole se sitúa en torno a



37. Cama de latón de la R. W. Winfield, diseño de Matthew Digby Wyatt, en *Industrial Arts of the Nineteenth Century*, 1851.

su actividad en el *Journal of Design and Manufactures*, publicación que empezó su trayectoria en 1849 y que mantenía una línea crítica con el diseño de la época, abogando por su adecuación a los nuevos tiempos. Al igual que ya hiciera Pugin, se recordaba el carácter secundario del adorno en el objeto. Nos estamos moviendo en una nueva esfera, aunque muchas de las realizaciones de los que intervinieron en el *Journal* contradijesen la teoría que de éste se desprende.

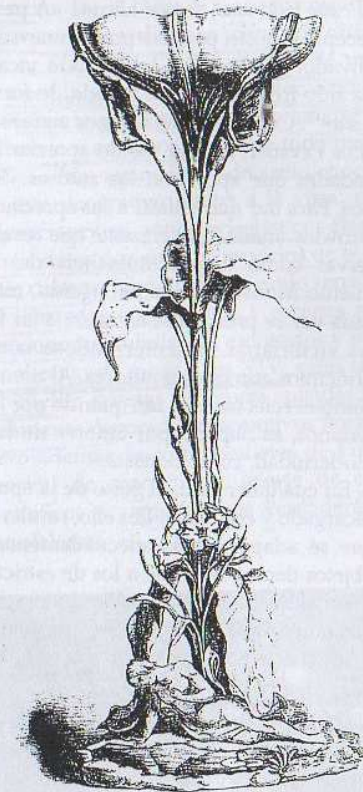
Cole fue la figura más representativa de un importante grupo con ideas similares, y que trabajaron también en el proyecto de la revista. Richard Redgrave (1804-1888) fue su director, y colaboraron, entre otros, Matthew Digby Wyatt y Owen Jones, a quien más adelante nos referiremos. También hay que destacar la compañía del arquitecto alemán Gottfried Semper [36] (1803-1879), a la sazón en Inglaterra tras los sucesos de Dresde de 1848. Para todos ellos, estaban fuera de lugar los excesos ornamentales de sus coetáneos y emprendieron una campaña para eli-

diseno historicista.
→ postura estilística de otros épocas -

minarlos, pero contradictoriamente no dejaron de reproducir algunos de los rasgos que desaprobaban.

El objeto de la crítica de estos autores estaba muy claro: el diseño del momento, un diseño ecléctico y sin norma aparente, historicista, recargado y complejo [37], que quería contar historias a través de jarras o aldabones de puertas. Este gusto, muy bien sintetizado por Pevsner (y que muchos bautizan como propio de la época victoriana, hasta el punto de devenir un estilo), constituía una especie de apología del «horror vacui», que este autor describe así: «Una sustitución universal de la línea recta por la curva es una de las características principales del diseño a mediados de la era victoriana. A diferencia de otros estilos que favorecen la curva, la curva victoriana es generosa, plena o, como se ha dicho ya más de una vez, protuberante. Representa una clase próspera, bien alimentada y segura de sí misma, y supo agradar a ésta. Un peculiar peso en la parte superior, muy frecuente, es tan sólo un caso especial de esta añición a las protuberancias abundantes. Otro sello distintivo de 1850 resulta igualmente indicador. Debe haber decoración superficial o en grueso relieve en todas las superficies disponibles, cosa que, obviamente, realza el efecto de riqueza»¹⁶. El planteamiento, por tanto, era sobrecargado, de formas pesadas. En él se observaban constantes préstamos estilísticos de épocas anteriores, como la renacentista o la barroca. Aprovechando la ductilidad de los metales, tratados ahora mediante procedimientos industriales, se podían imitar formas que hasta el momento estaban reservadas para la habilidad manual. Tal facilidad llevó, en un mundo —como decíamos antes— de apariencias, a multiplicar los adornos, que se convirtieron en la principal razón de ser de las piezas [38].

Pevsner, a través de sus obras, escenifica un criterio antivictoriano: no le agradan las exageraciones propias del XIX y rechaza las for-



38. Plato de postre Narciso, de Smith & Nicholson, de *The Art Journal Illustrated Catalogue*, 1851.

mas que la época producía. A él se han unido en sus apreciaciones otros teóricos modernos, deudores de postulados racionalistas y, por tanto, ajenos a la extravagancia de ciertas formas victorianas. Pero los principios de los victorianos no sólo fueron los citados. También estaban fascinados por la inventiva e innovación. Les guiaba una curiosidad que debe situarse en el germen de posteriores desarrollos en el mundo del diseño. La vertiente positiva del victoriano ha sido subrayada, entre otros, por David Crowley en su *Introducción*

época victoriana

no es un vector

al estilo victoriano, donde afirma: «A pesar del receptivo gusto popular por lo nuevo, lo innovador y lo exótico, el periodo victoriano ha sido frecuentemente tratado de forma injusta»¹⁷. Considera que algunos autores, entre ellos Pevsner, no han sabido apreciar las novedades que aportaron los autores victorianos. Para dar más énfasis a sus apreciaciones, Crowley añade lo interesante que resulta observar cómo la predominancia del Movimiento Moderno se ha extinguido, mientras cada vez se presta más atención a las fórmulas victorianas, desenterrándose tanto sus principios como a sus autores. Al tiempo, ve cómo el eclecticismismo, tan querido por los victorianos, es aupado por autores de la postmodernidad, como Sottsass.

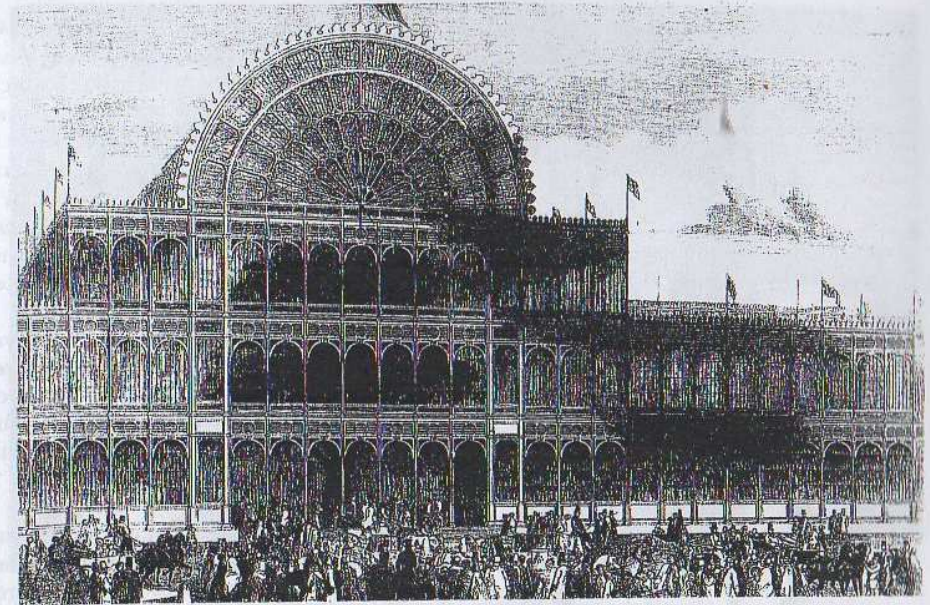
En cualquier caso, el gusto de la época era recargado y complejo. Por ello, resulta lógico que se adaptase más adecuadamente a los objetos decorativos que a los de estricto uso. Pero incluso en estos últimos se procura ocultar su función detrás del ornamento, de manera que no parezcan lo que son. En ello vendría a radicar su gracia.

3.2. LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE LONDRES, 1851. INDUSTRIA Y ESTETICISMO

En este contexto vamos a referirnos a un acontecimiento clave en el siglo: la Exposición Universal de Londres de 1851. Las grandes exposiciones internacionales nacieron de la necesidad, por parte de los industriales, de mostrar sus productos, inmersos como estaban en un sistema comercial donde ya existía una gran diversificación. Se trataba, además, de dar a conocer los últimos avances de la técnica. Nos movemos, en definitiva, en un mundo donde la competencia desempeñaba un gran papel y las exposiciones de este tipo se convertían, en realidad, en una especie de feria de muestras. Durante la primera mitad del siglo XIX las exposiciones

tenían un carácter nacional, debido a las limitaciones que ponían muchos países frente al comercio exterior, tratando de proteger la industria local. Pero las posibilidades abiertas por el comercio internacional son muy importantes y atraen a un grupo cada vez más numeroso de empresarios, a la par que se plantea como una necesidad de Estado. Con este nuevo espíritu se abre esta gran muestra londinense. La exposición fue promovida por el príncipe Alberto, marido de la reina Victoria, y por Henry Cole, quien había convencido al consorte de la oportunidad de la idea. El príncipe, como presidente de la Sociedad Real de las Artes, disponía de la posibilidad de intervenir en las cuestiones que atañan directamente a la promoción del arte, e intentó vincular esta faceta a la propiamente industrial. Junto a Cole, miembro de la Sociedad, proyectó una serie de muestras que culminaron en la Gran Exposición de 1851, que tendría un carácter internacional e industrial. Tras conseguirse el imprescindible apoyo financiero, a inicios de 1850 se puso en marcha una comisión organizadora presidida por el príncipe Alberto.

El edificio que debería albergar la exposición fue la primera apuesta que había que solucionar. Se abre un concurso internacional al que se presentan 245 proyectos. Pero ninguno de ellos llegó a realizarse. El comité de selección los rechazó y propuso elaborar una síntesis de algunas de las mejores ideas. Tras diversas vicisitudes, se aprobó el proyecto de Joseph Paxton (1801-1865), que contaba con el apoyo del ingeniero Robert Stephenson. No es extraño que a éste le impactasen las líneas atrevidas de un edificio que resultó impresionante, el *Crystal Palace* [39], que finalmente sería la sede de la Exposición. Obtuvo alguna crítica feroz, pero pesaron más los encendidos elogios. Joseph Paxton se había dado a conocer sobre todo por la construcción de los invernaderos de Chatsworth, destinados a la protección de plantas tropicales, y cuando proyecta la sede de la exposición



39. Litografía del *Crystal Palace* de Joseph Paxton en Hyde Park, 1851.

se remite a los principios aprendidos, si bien otorgándole una dimensión hasta ahora desconocida, tanto por tamaño como por concepto. El edificio posee un aire peculiar que le aproxima al tipo constructivo de viveros, tanto por la utilización del cristal como por su estructura general. El hierro y el cristal, dos materiales punteros, aparecen en esta obra, que rompe los viejos cánones del clasicismo imperante en las construcciones del momento. Con todo, su principal novedad es que está construido mediante elementos prefabricados en los talleres, ensamblados después *in situ*, a pie de obra. Se convertía así en el primer edificio que podríamos llamar de «arquitectura industrial», todo un inequívoco síntoma de la nueva época. En un cortísimo espacio de tiempo (a finales de septiembre de 1850 se alzó la primera columna y seis meses más tarde se concluyeron las

obras) se levantó un edificio cuya superficie se situaba en torno a los sesenta y dos mil metros cuadrados, buscándose que su longitud fuese de 1.851 pies (la fecha de la Exposición)¹⁸. Su recepción fue muy positiva y la historia lo señala como un verdadero hito en la historia de la arquitectura: «El Palacio de Cristal fue la realización de una nueva concepción de la técnica constructora, de la cual no existía precedente alguno. Fue, además, el primer edificio de tales dimensiones construido con cristal, hierro y madera, montados sobre armaduras de hierro fundido y laminado, enlazados cuidadosamente [40]. Las posibilidades latentes en la moderna civilización industrial no han sido otra vez que yo sepa, por lo menos, expresadas de manera tan clara. Por aquel entonces se reconoció que esta combinación de madera, cristal y hierro —que incidentalmente se resolvía en

Victorio
Hood

Alberto
marido
Victoria
y
cole

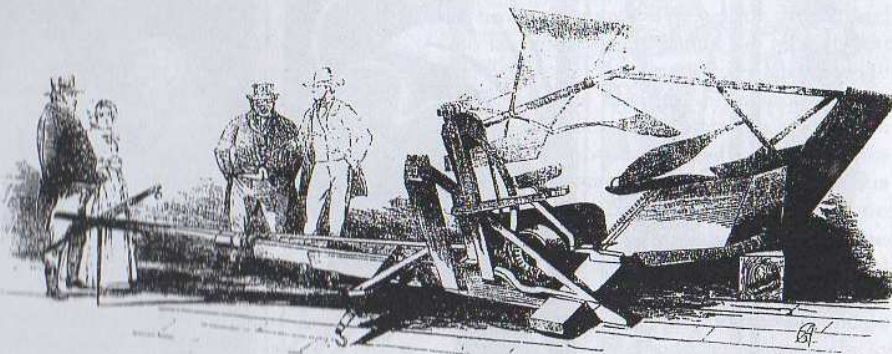
ppia de
los expositores
convencidos.



40. Joseph Paxton. Interior del *Crystal Palace*; al fondo, la fuente de cristal de F. Y. C. Osler, 1851.

una técnica de exposición admirablemente idónea— sugería nuevas formas de la fantasía que fueron una verdadera expresión del espíritu de aquella época¹⁹.

El día 1 de mayo de 1851 se inauguró la Exposición, con la presencia de la reina Victoria. Cinco meses y diez días más tarde se



41. La segadora McCormick, imagen de 1851 en *The Illustrated London News*.

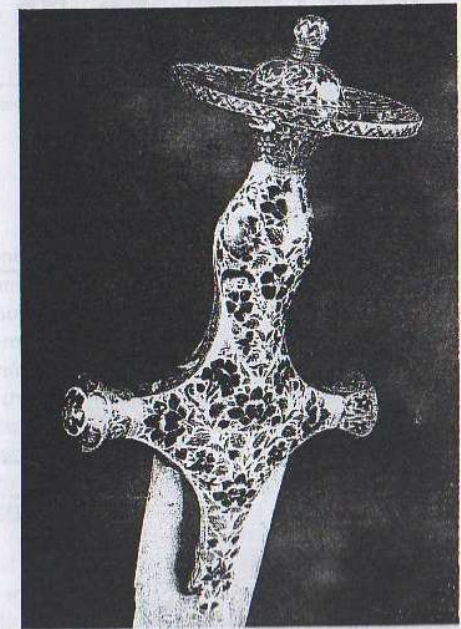
clausuró. La visitaron más de seis millones de personas, que pudieron contemplar más de cien mil productos distintos de cerca de catorce mil expositores. Todo un récord para esta primera gran muestra internacional de la industria. Si bien más del cincuenta por ciento de lo expuesto correspondía a productores británicos, la presencia internacional fue muy numerosa y significativa. Entre las secciones extranjeras despertó un gran interés la estadounidense, acogida fríamente en un principio, entre otras cosas por las dificultades que tuvo para llegar a la cita, inaugurándose la exposición sin muchos de los productos que finalmente formaron parte de la misma. Se distinguía del resto de expositores por el interés que prestaba a productos funcionales, si bien, como ya hemos tenido oportunidad de observar, no se había dejado, en Norteamérica, de mirar a la metrópoli y producir objetos directamente derivados de sus planteamientos, tanto estéticos como funcionales. Como piezas destacadas se señalaron la segadora McCormick [41], los productos de caucho Goodyear, el revólver Colt y los sistemas de la cerradura de Hobbs. Este último logró abrir, dentro de las actividades de la misma Exposición, y tras un mes de esfuerzos, la cerradura Bramah, considerada de máxima seguridad y cuyos fabricantes ha-

bían ofrecido 200 guineas para quien fuese capaz de forzarla. A. Hobbs, su «actuación» le permitió publicitar su propia cerradura, que se convirtió en uno de los éxitos de la muestra internacional. Poco más tarde, Linus Yale, de Filadelfia, consiguió abrir con toda facilidad el artificio de Hobbs, pero aunque, por su parte, hizo otra que nadie conseguía abrir, pensaba que una cerradura de llave y orificio a la vista siempre podría ser abierta, así que perfeccionó la cerradura de combinación de discos, sistema que no era desconocido pero sobre el que investigó a fondo y desarrolló de forma conveniente. Estas preocupaciones de los norteamericanos por resolver problemas del día a día acabaron siendo muy apreciadas en Europa.

El creciente interés por la propuesta de Estados Unidos fue recogido en la prensa londinense, que confirmaba: «Se ha producido un cambio en la atracción comparativa entre los varios departamentos. Antes los pabellones más visitados solían ser el francés y el austriaco, mientras que la galería que ofrecía las muestras del país de las estrellas y las barras estaba casi desierta; ahora los visitantes del “Brother Jonathan” se llenan a diario con avalanchas de visitantes. A la entrada, acicalados hombres de negocios se agrupan alrededor del cerrojo de Hobbs; en el lado opuesto, el ruido del gatillo de los revólveres de Mr. Colt no cesa de oírse, conforme el exhibidor muestra la facilidad con que se puede conseguir que cumplan su mortífera misión; y al fondo, grupos de felices granjeros de anchas espaldas se arremolinan en torno a la segadora de McCormick, y escuchan con apacible embobamiento su maravillosa hazaña en Tiptree Hall y en Leicester, trabajando sobre tierra dura y terreno suelto, por entre caballones y surcos»²⁰.

Además de prestarse atención al pabellón estadounidense, otros países atrajeron a la prensa y al público. De Francia se destacó su virtuosismo en la talla de madera y sus delicados trabajos en marfil, a la par que demostraba no estar muy atenta a los avances

técnicos. De la India [42] se mostraron magníficos tejidos y diversas piezas, de otros países su artesanía. Con la mirada de nuestro tiempo, la gran exposición internacional de la industria quizá podría denominarse de la industria y artesanía, pero era todo un signo del cambio, aunque: «Todo estilo concebido de arte decorativo estaba a la vista: encuadernaciones en gótico eclesiástico; elegantes urnas de estilos griegos; servicios de té italianos; cuberterías de plata en estilo renacentista, ilustradas con cupidos y escenas arcádicas; innumerables sillas, escritorios y mesitas en el estilo de moda Luis XIV; cajas lacadas japonesas, gruesas alfombras apiladas y telas ricamente decoradas con motivos florales»²¹. Pero además, la corte medieval de Pugin, la sección de maquinaria, aparte de objetos científicos y algunos otros verdaderamente estrafalarios.

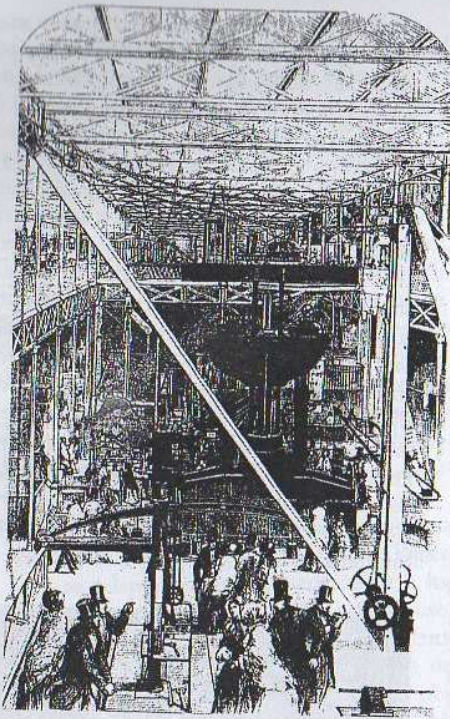


42. Espada de Rajputana (India) expuesta en la Gran Exposición de Londres en 1851.

Londres = Victoria

6.000.000.

Productos destacados

43. Sala de maquinaria del *Crystal Palace*, 1851.

Tras la Exposición, el palacio fue desmontado y vuelto a montar en Sydenham, al sur de Londres. Algunos habían insistido en que debía permanecer en Hyde Park, pero también se adaptó muy bien a la nueva ubicación y sólo la mala fortuna (un incendio lo destruyó antes de la Segunda Guerra Mundial) hizo que no podamos verlo actualmente. Otras construcciones emblemáticas (como la torre Eiffel, construida para la Exposición de París de 1889) tuvieron mejor suerte.

Al finalizar la exposición quedó patente la división del gusto entre un significativo grupo de teóricos y/o productores (entre ellos el propio Cole) y una mayoría de fabricantes y usuarios. Henry Cole observó que los obje-

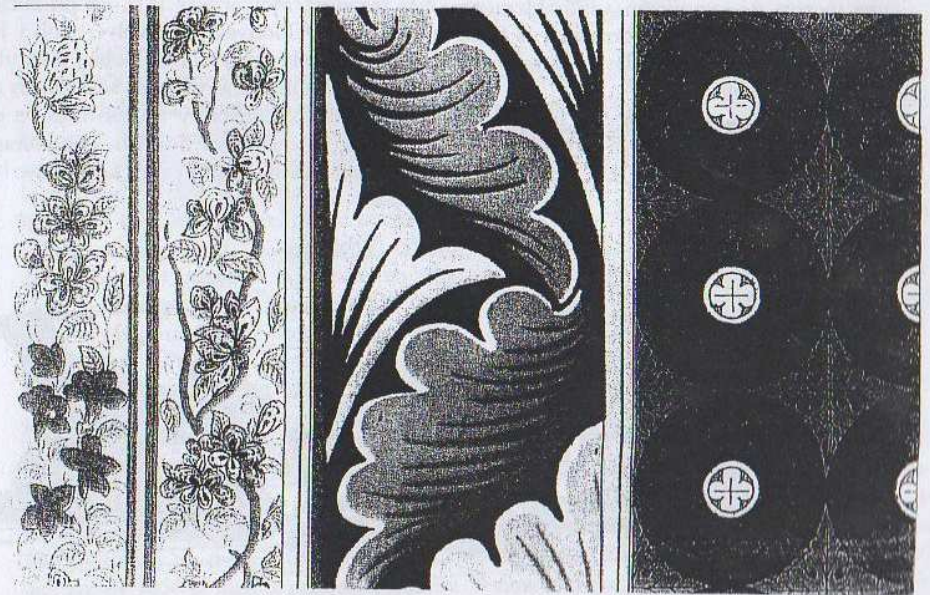
tos expuestos se bañaban de extravagancia, lo cual no era un buen presagio para esa armonía entre arte y diseño que él quería hallar. Pero los apologistas del victoriano y la propia clase media victoriana ensalzaron unos productos impregnados de historicismo y que no renunciaban casi nunca al recuerdo artístico o artesano, aun habiéndose realizado mediante procedimientos industriales. La sensación que sintiera Cole y su grupo ante los objetos expuestos ha sido retomada, a lo largo de la historia, por diversos teóricos, que acuden a la muestra londinense para señalar un punto de partida del debate generalizado en torno a la función del diseño industrial. Significativamente, lo hace también Tomás Maldonado, que fue director de la Escuela de Ulm. Observa cómo a esta Gran Exposición se le han dedicado extensos capítulos dentro de las diversas historias del diseño, pero confirma que esto no se debe a la elevada calidad de los objetos que en ella se mostraban, sino a ser un escaparate del mal gusto dominante, que ponía de manifiesto una degradación estética notable. El mismo autor, sin embargo, y haciéndose eco de los críticos del momento, nos hace notar cómo en la Muestra se presentan toda una serie de interesantes secciones, sobre todo las dedicadas a las máquinas [43], instrumentos técnicos y muebles de serie que, en conjunto, configuran un importante momento en la historia de nuestra materia. Por otra parte, y en cuanto sirvió de revulsivo frente al estado de cosas, se debe considerar como un acontecimiento muy positivo, que contribuyó a la divulgación de nuevas técnicas y productos²². Quizá, además (no está claro si se presentó aquí o en la siguiente Exposición Universal celebrada en Londres once años más tarde)²³, los asistentes a la Muestra pudieron haber visto una silla de hierro [44] de diseñador desconocido que, con su diseño en cantilever, anticipa claramente las sillas de acero de la Bauhaus, y más en concreto el modelo MR20 de Mies van der Rohe.

En el grupo de Cole, estaba Owen Jones (1809-1874), que también intervino en el Palacio de Cristal, para decorar con colores primarios algunas partes de la estructura de hierro del edificio. Fue autor de la decisiva *Grammar of Ornament* [45] (1856), donde recoge patrones de diseño de las más diversas inspiraciones y culturas, a la par que propone algunas creaciones propias. En el libro, entre la multitud de motivos decorativos de distintas épocas, encuentra rasgos invariables, con un punto de confluencia en la naturaleza, pues ésta es la que proporcionaría, en su disposición, la fuente de todo orden y gracia. Parece que diseño y geometría estarían regidos, así, por un principio superior —esa Naturaleza de origen divino— aunque la geometría, como algo más específico, podría ser el punto de referencia concreto del diseño.

En el fondo, en el debate del diseño de la época subyacía una cuestión básica que, por



44. Autor desconocido. Esta silla fue, posiblemente, mostrada en la Gran Exposición de 1851 en Londres.

45. Diversos patrones de la *Grammar of Ornament* de Owen Jones, 1856.

Reflexión so/ el Arte. Mimesis = los objetos deben us recoger en s. las referencias visuales a lo conocido.

otra parte, se detectaba también en la reflexión sobre el arte. Se trata de la cuestión de la mimesis, si los objetos deben o no recoger en sí las referencias visuales a lo conocido. Este tema encuentra una larga tradición en la historia de la Estética y se retrotrae a la distinta visión que sobre el tema tienen los griegos Platón y Aristóteles. Para Platón el artista es un imitador de la idea o forma pura, pero se aleja de esa idea más que el artesano, que imitaría «de primera mano» esa idea o forma, mientras que el artista imita a partir de una imitación, pues al elaborar una obra se basa en la copia de una pieza concreta del artesano y no en la idea. En La República advierte que «todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría»²⁴. Esta condena del arte imitativo ha influido de modo definitivo en la historia del arte, y en las etapas que podemos calificar de neoplatónicas el arte se ha vuelto preferentemente simbólico. Aristóteles se iba a separar de estas ideas. El arte no es sólo copia, y en todo caso esta copia no es nociva, puesto que la mimesis es algo innato en los seres humanos. Así, asegura en la Poética: «El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación»²⁵.

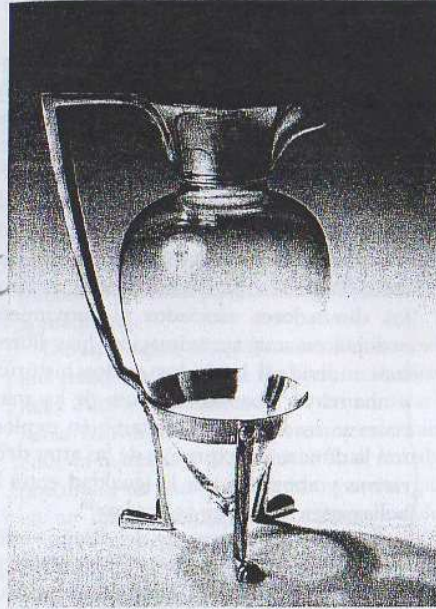
La recuperación del pensamiento aristotélico en los últimos siglos medievales conllevó una aproximación naturalista al arte que se había olvidado durante la mayor parte de este periodo. De nuevo, el arte se aproximaría a la realidad terrenal, y en ella encontraría su más claro reflejo y el máximo aplauso de los nuevos consumidores. Por su parte, en el diseño del siglo XIX, las posibilidades que las máquinas otorgaban para la copia naturalista impulsaron a los empresarios a reflejar en los objetos esta circunstancia. También en el diseño, por su cercanía inicial al arte, se

creía que los objetos, externamente, tenían que responder a las formas naturales, y que el individuo gozaba más con objetos que visualmente lo engañaran acerca de su función o que incluso fueran capaces de ofrecerle una lección moral o de historia.

El desprendimiento de la copia naturalista en los objetos de uso corre paralelo al que tiene lugar en el mismo arte, y sólo a principios del siglo XX, cuando la abstracción se abre paso en la imagen artística, el diseño toma conciencia de sí mismo y comienza a eliminar de los objetos cualquier referencia a la naturaleza, demostrando que puede partir, al igual que el arte, de leyes autónomas. Resulta significativo observar cómo en ambas disciplinas la modernidad pasa por el desprendimiento de la copia de lo que llamamos realidad, aunque este alejamiento no se basa, ahora, en razones platónicas.

Las ideas de Jones influyeron en el mejor diseñador de las últimas décadas del siglo XIX: Christopher Dresser (1834-1904), que contribuyó con algunas láminas a la Grammar del primero, en las que mostraba motivos florales con nitidos perfiles. Si bien su eclecticismo hace que algún autor como Crowley le considere más bien un victoriano²⁶, lo cierto es que muchas de sus piezas son un claro referente para la modernidad. Es verdad que nos recuerda al modernismo, especialmente a través de sus series de vidrios, donde resaltó las cualidades brillantes del mismo, pero el siglo XX se fijó sobre todo en sus jarras [46] y juegos de té, que constituyen todo un ejemplo de simplicidad y adaptación, y sólo el énfasis por la novedad formal hace que en ocasiones nos podamos desdecir de tal afirmación puesto que, en busca de soluciones estéticas, perdió de vista, a veces, cuestiones como la ergonomía del producto. En cualquier caso, se preocupa por la manejabilidad de los objetos, procurando no encarecerlos, comprendiendo las ventajas de los procesos industriales. Su conocimiento de las manufacturas japonesas (había viajado a

XX abstracción



46. Christopher Dresser. Jarra en plata y cristal, 1879.

antece a lo diseño de Bauhaus

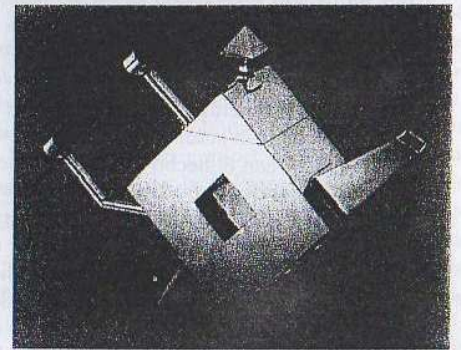
este país) fue muy importante en la evolución de su trabajo. Las series de teteras galvanizadas realizadas para la Dixon Company of Sheffield hacia 1879, anticipan los diseños que la Bauhaus alemana produjo durante los años 20. Estos geométricos recipientes que parten de la exploración del cilindro, esfera y aproximaciones cúbicas, tienen un aire de modernidad apabullante, a lo que también contribuye la disposición de sus asas [47].

Además del metal y el vidrio, trabaja la cerámica, donde se advierte su conocimiento de las culturas orientales, pero también de las precolombinas. Es sin duda en esta mezcla de referencias donde algunos encuentran al Dresser victoriano, quien, durante los más de cuarenta años que dura su actividad como diseñador —desde 1860 hasta 1904—, sienta

buena parte no sólo de la teoría, sino de la praxis de nuestra disciplina. No obstante, su labor, al resultar aislada, no obtuvo la repercusión que hubiera merecido. Gran Bretaña se enfrascaba en otro tipo de actitudes frente al diseño, que dejaban al margen los procesos industrializadores: estamos ante el movimiento de Arts and Crafts (Artes y Oficios), denominación bajo la cual se incluiría prácticamente toda la producción artesanal inglesa a partir de 1860.

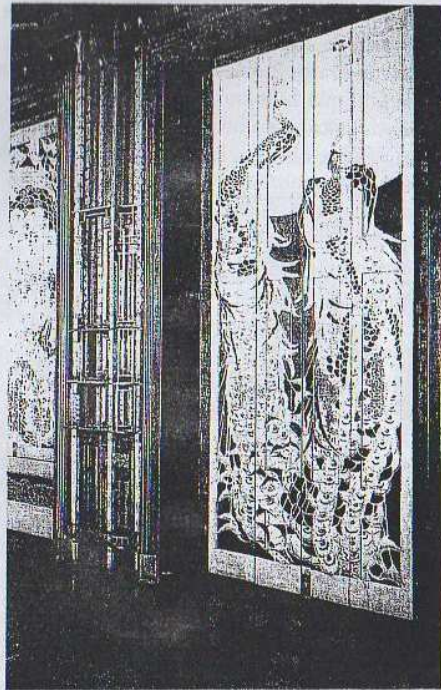
Sin embargo, antes de introducir este movimiento, haremos referencia, por los vínculos con Dresser, al Aesthetic Movement, término bajo el que se incluye la producción de algunos diseñadores que durante las décadas de 1870 y 1880 buscaron unas particulares formas de belleza, reinterpretando de manera subjetiva influencias orientales. Las controvertidas figuras del pintor James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) y del escritor Oscar Wilde (1854-1900) se sitúan en el centro de una manera de entender no sólo ciertas formas de arte y de diseño, sino ciertas formas de vida. Ambos tuvieron que soportar la presión de la sociedad de la época, que cuestionaba abiertamente su moralidad. Whistler es autor de originales y delicadas pinturas. La Peacock Room [48] (1876-1877) que decoró para el magnate Frederick Leyland

Art & Craft 1860



47. Christopher Dresser. Tetera, h. 1879.

Historia de lo estético rebata a la visión de los griegos y Platón y Aristóteles. LOS DISCURSOS DEL SIGLO XIX • 71



48. James McNeill Whistler. *Peacock Room*, 1876-1877.

anticipa el movimiento modernista en su sinuosa linealidad y espíritu decorativo. Wilde nos ha dejado impagables obras en las que reflexiona sobre la belleza y la creación, al tiempo que hace un canto al individualismo más extremo: «Una obra de arte es el resultado único de un temperamento único. Debe su belleza a que el autor es lo que es, y nada tiene que ver con el hecho de que otros tengan necesidad de esto o aquello [...]. El arte es la forma más intensa de individualismo que ha conocido el mundo [...]. El arte no debe intentar nunca ser popular. El público es quien debe intentar hacerse artista»²⁷. Wilde aboga por la libertad total del artista —y en su caso concreto del escritor— para abordar la obra, y sólo pide al público que, si acaso,

trate de aproximarse al objeto artístico que se le muestra.

Si bien los seguidores del movimiento estético fueron satirizados a menudo en las publicaciones de la época, estamos con Raizman en que no debe subestimarse su importancia, dada su influencia en la forja de actitudes hacia las artes decorativas tanto de artistas como de fabricantes y ricos consumidores. Partidarios de las reformas del diseño, pero también de la subjetividad de los creadores, los diseñadores asociados al movimiento «adoptaron una aproximación más libre y más individual hacia los estilos históricos y una mayor libertad en el uso de los materiales y decoración. Ellos también exploraron la dimensión expresiva de las artes decorativas y abogaron por la igualdad entre las bellas artes y las artes aplicadas»²⁸.

La figura más sugerente del diseño «estético» es Edward W. Godwin (1833-1886), que en sus mejores piezas reinterpreta brillantemente la estela japonesa, a la par que anticipa algunos rasgos de la futura escuela de Glasgow, que tuvo a Mackintosh como principal figura. El gusto por la disposición ortogonal, e incluso en escalera, confirma estas referencias. Su trabajo más conocido, una pieza de mobiliario de ébano [49] que mezcla

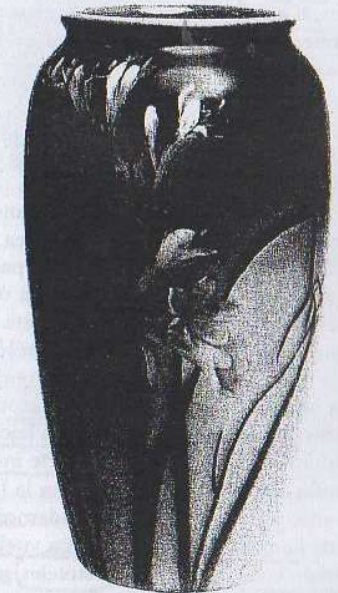


49. E. W. Godwin. Aparador, h. 1867.

bellas artes vs artes aplicadas
modernidad vs impudite

ideas y recursos de aparador y estantería, con elevados bloques cúbicos que le dan un aspecto de vitrina, resulta de una modernidad sorprendente, además de por sus formas precisas, por un color que no se presta a concesiones. Godwin fue también diseñador de ropa y quizá tuvo entre sus clientes a ese Oscar Wilde, que tanto cuidaba su apariencia y que al lado de sus obras más conocidas nos dejó numerosas reflexiones sobre el traje. Unido a la figura del escritor estuvo, ilustrando su *Salomé* [50], Aubrey Beardsley (1872-1898), cuyas lineales figuras, volátiles y seductoras, encajan formalmente en los planteamientos del modernismo menos exuberante, a la par que reflejan un mundo que parece hallar en lo exquisito su principal punto de referencia.

En ocasiones no podemos delimitar de forma estricta los contornos del movimiento



51. Jarrón de la Rookwood Pottery, pintado por Harriet Elizabeth Wilcox, 1890.



50. Aubrey Beardsley. Ilustración para la *Salomé* de Oscar Wilde, 1893.

estético y del de Artes y Oficios, dado que confluyen en una nostalgia estética que les aproxima. Especialmente en el primero se observa un puente hacia el gusto modernista, que también tuvo en el arte japonés una de sus referencias más fuertes, sobre todo a través del grupo de Glasgow. «Claramente, hubo elementos comunes en el trabajo del movimiento de Artes y Oficios y en el del movimiento estético, y varios diseñadores como Morgan, Sir Edward Burne-Jones (1833-1898) y Walter Crane parecieron moverse confortablemente en los dos. Pero también hubo diferencias, al menos en términos de énfasis y audiencia. Para Morris los artistas con una conciencia social podrían dirigir mejor sus esfuerzos siendo ar-

tesanos, donde sus productos servirían mejor a las necesidades sociales y proporcionarían la satisfacción de un trabajo con sentido. Para el diseñador estético, las artes decorativas eran el vehículo para aportar formas concretas, con otros medios distintos de los pictóricos o escultóricos, a la visión subjetiva del artista, afirmando su independencia de la motivación económica o del reconocimiento oficial»²⁹.

Estas pautas de comportamiento formal se observan en el diseño norteamericano de la época, donde el Aesthetic Movement tuvo una concreta repercusión en Louis Comfort Tiffany (1848-1933), que había estado en Londres en los años en que el movimiento estético se hallaba en pleno auge y regresó simpatizando con sus ideas, aunque enseguida pasó a ser el mejor representante estadounidense de un nuevo estilo en ciernes, el modernismo. Un eco más prolongado tuvo en la cerámica a partir de la actividad de mujeres como Marie Longworth (1849-1932), fundadora en 1880 de la Rookwood Pottery [51]. Accede a la cerámica casi por casualidad, pero su empresa, donde inicialmente trabajaban mujeres aficionadas, llega a ser una de las mejores de su tiempo, proponiendo una obra que sigue las preferencias de Marie, asumiendo rasgos paradójicamente delicados y contundentes, a la par que un gusto japonizante.

Las mujeres norteamericanas, con más posibilidades de acción y movimiento que las europeas, desempeñarían un interesante papel en el desarrollo en su país del movimiento de Artes y Oficios —que, como estamos viendo, confluye con diversas premisas del movimiento estético: «El American Arts and Crafts Movement fue más estilístico que ideológico [...] Pero ofreció a las mujeres de la clase media una salida oficialmente respetable y humanitaria a sus producciones artísticas»³⁰. Era un modo de acceder a la vida laboral y de que determinados beneficios de las empresas que entonces se forjaron fueran

para mujeres económicamente necesitadas. Esta fue la propuesta de Candace Wheeler, quien llegó a colaborar con Tiffany y a crear una sociedad formada por mujeres centradas en el sector textil. También se había interesado por comercializar la pintura de porcelana, y es que el sector cerámico fue muy importante tanto para el movimiento artesano en sí como para la promoción del trabajo femenino dentro de él. Además de Marie Longworth, contamos con muchas otras mujeres implicadas en este sector. Una de las más destacadas fue Mary Louise McLaughlin (1847-1939), de Cincinnati, «cuyos experimentos para reproducir la decoración mediante plantillas antes del vidriado en piezas de loza de Haviland constituyeron el prototipo de la decoración de la cerámica artística en el cuarto de siglo siguiente en Estados Unidos»³¹. No obstante, habría de transcurrir mucho tiempo para una casi normalización de las mujeres en la esfera creativa. Pero esta mujer, junto a otras diseñadoras y artistas, contribuyeron a hacer de Cincinnati un importante centro de producción.)

3.3. EL MOVIMIENTO DE ARTES Y OFICIOS

El movimiento de Artes y Oficios es un fenómeno que, aunque típicamente británico, tuvo ecos convincentes en otros países, especialmente en Estados Unidos. Su historia se halla ampliamente estudiada, sobre todo a través de la personalidad de William Morris (1834-1896), pero a lo largo de su existencia el movimiento desarrolló tantas propuestas que no podemos remitir su historia a las ideas de un solo individuo, ni tan siquiera a las de un grupo relativamente amplio. En general, amparamos bajo esta denominación a una manera de entender el diseño que se dio durante los últimos cuarenta años del siglo XIX, en Gran Bretaña, y que agrupó a numerosas personas vinculadas a la disciplina

del diseño, personas que se relacionaron entre sí —muchas veces siguiendo estructuras gremiales, aunque también asociativas o empresariales— con el fin de intentar recuperar la relación, ahora perdida, entre los seres humanos y los enseres por ellos utilizados. Esa relación perdida tenía que ver tanto con el hacedor del objeto (que ya no controlaba el proceso de fabricación) como con el usuario (que, al parecer de los integrantes del movimiento, consumía productos falsificados por la máquina).

Durante siglos, el ser humano había tenido una relación directa con el objeto manufacturado. Pero el advenimiento de la industria le había convertido en un mero intermediario entre la máquina y el producto final, le había procurado un carácter anónimo y sumergido en un difícil sistema de relaciones sociales. Contra esta situación se alzan los presupuestos del movimiento de Artes y Oficios, que rechaza la industrialización y todo lo que de ella se deriva. Con una filosofía de tintes románticos, utópicos, con la mirada puesta en otros tiempos de mayor armonía, sus integrantes quieren creer que todavía es posible el mantenimiento de unas estructuras de trabajo de carácter artesanal, que contenten tanto al hacedor de objetos como al usuario al que van destinados. Dotados de una intensa preocupación social, desean ennoblecer los productos de uso cotidiano, pretendiendo que lleguen al mayor número de gente posible.

Sin embargo, inmediatamente vemos la contradicción que, en la práctica, va a derivarse de tales planteamientos: el objeto artesano —y más todavía el de las características propuestas por Arts and Crafts— no puede competir, en cuanto a precio, con el industrial. Su adquisición va a quedar reservada, por tanto, a un sector económicamente fuerte. De hecho, la producción de los gremios artesanos encuentra su principal clientela entre las filas de la alta burguesía, aunque también, progresivamente, en el interior de la clase media.

El movimiento de Artes y Oficios se plantea, de nuevo, el problema de la forma y la función, al igual que el de la decoración, que estaría relacionado con la primera, siendo a la vez distinto y complementario. Para Morris (la figura ineludible en la formación teórica de los nuevos grupos «artesanos»), es imprescindible atender a la funcionalidad de los objetos; la forma se acoplará a ella de modo sencillo y adecuado. Esto no será un obstáculo para que el ser humano adorne los artículos utilitarios, cosa que no ha dejado de hacer desde el principio de los siglos, puesto que, según Morris, es consustancial en el buscar la belleza. Para este autor, si el adorno está realizado por la mano de las personas, si responde a sus espontáneas exigencias; si, en una palabra, es «auténtico», los objetos alcanzan una dimensión artística, se convierten en algo único y personalizado que procura satisfacción al usuario. La unión, incluso terminológica, con Ruskin está clara. Éste se había planteado en *Las siete lámparas de la arquitectura* la diferencia entre construcción y arquitectura. La primera equivaldrá a la función y la segunda se dará cuando aparezca la decoración. Morris se plantea la diferencia entre la vertiente funcional (construcción) y estética (ornamentación) respecto al objeto: la búsqueda de belleza es algo a lo que no se debe renunciar, y el ser humano se esfuerza en transmitirla a través de los objetos de uso. Como afirma Calvera: «Belleza y utilidad constituyen dos atributos independientes, aunque no necesariamente antagónicos. Desde el punto de vista artístico, es la belleza el atributo determinante, mientras que la utilidad establece los límites del verdadero confort. Posiblemente, esta autonomía de la belleza impidió a Morris descubrir el tipo de belleza llamada mecánica presente en la mayoría de objetos de la producción estándar y de todos los que aceptan las premisas formales derivadas de la mecanización»³².

Pero, para Morris, la máquina no puede fabricar productos auténticos; su carácter se

Morris ⇒ artistas de conciencia moral.

Mor + estético (1850 / 1930) Arts & Craft

Británico

→ a la mano
algun
del \$
masa

define por la falta de pasión, por el automatismo, por la indiferencia. De ella no puede esperarse nada que se aproxime al arte. Además, duda de si podrá siquiera contribuir, ya en el plano meramente material y técnico, a la liberación del ser humano. Ciertamente, se ha vencido la batalla contra la naturaleza, pero ¿cuál es la ventaja de tal victoria? ¿Quién comprueba el aumento de la felicidad? ¿Quién nos la demuestra? Morris considera, paradójicamente, que la única posibilidad del futuro está en una vuelta atrás, que para él no significaría un retroceso, sino una voluntad de retomar el progreso desde el mismo punto en que se había abandonado: desde el momento de la pérdida del humanismo.

A pesar de esta mirada hacia el pasado, Pevsner ve en Morris a uno de los precursores del Movimiento Moderno. Y es que William Morris no fue un pensador unidireccional. Partiendo de la premisa de que el arte no tiene que ser para unos pocos —¿«Qué nos importa el arte si no podemos participar de él todos?»³³, afirma— llega a la convicción de que la mirada al pasado es un punto de partida para dignificar el objeto cotidiano y, por tanto, la vida del ser humano. En este punto interviene Pevsner: «Hasta aquí Morris es el verdadero profeta del siglo XX, el padre del Movimiento Moderno. A él le debemos que la vivienda del hombre común haya llegado a ser, una vez más, un objeto digno del pensamiento del arquitecto, y una silla, un empaquetado o un vaso, un objeto digno de la imaginación del artista.» Pero añade: «ésta es sólo una mitad de la doctrina de Morris. La otra mitad quedó sujeta al estilo y a los prejuicios del siglo XIX»³⁴. En este sentido, sus propuestas tendrían una fuerte dosis de historicismo y un pensamiento antiindustrial que lo separan del pensamiento moderno y que hace que algunos críticos le descarten como precedente del Movimiento Moderno. Este descarte puede servir a algunos, como a Conway Lloyd Morgan, para refutar también a auto-

res que, como Pevsner, han visto en Morris el inicio del hilo conductor que conduciría al Movimiento Moderno desde Morris a Gropius. Negando esto dice: «Para algunos críticos, especialmente Pevsner, esta noción se remonta ineludiblemente al siglo XIX y a las actitudes de Morris y el movimiento de Artes y Oficios. Desde mi punto de vista, esto es una falsa perspectiva. Morris y sus colaboradores intentaron rechazar un proceso que, con cierta razón, consideraban dañino. Su actitud fue la de negación»³⁵.

En esa búsqueda por unir armónicamente forma, función y decoración, los integrantes de Arts and Crafts recurrieron a uno de los estilos históricos, el gótico, que para ellos representaba el momento en el que el arte había sabido sintetizar esos principios. Esta ascendencia medieval deriva directamente de los planteamientos de Pugin. Tal tipo de planteamientos son los que hemos rastreado en John Ruskin. Sus escritos influyen decisivamente sobre William Morris, el personaje más interesante de todo este entramado, dado que a sus teorías añade una intensa actividad práctica dentro del diseño.

No obstante, las relaciones del movimiento de Artes y Oficios y los procesos industriales no fueron siempre homogéneas. De hecho, algunos de los integrantes de su segunda generación no renunciaron a introducir en sus talleres los nuevos sistemas de mecanización. Pero nunca olvidan dotar al objeto de una dimensión humana y procuran que los procesos no estén asignados totalmente a las máquinas. En realidad, como observa Anna Calvera³⁶, el mismo Morris, cuya primera empresa tuvo una organización totalmente artesana, cambió más tarde su sistema para permitir una estructura empresarial y productiva más acorde con los tiempos, trabajando a base de *stocks*, diversificando productos, etc. Sin embargo, nunca utilizó la imperante máquina de vapor. La versión de un Morris totalmente enemigo de la máquina ha encontrado sus antagonistas, sobre todo

entre aquellos que advierten el cambio que se produce en él cuando su pensamiento se vincula a las ideas socialistas. Como es sabido, Marx confía en la máquina y su potencial emancipador para la sociedad. Anna Calvera expresa su punto de vista respecto a este tema, diciendo que la crítica de Morris hacia las máquinas se centraba antes en su uso abusivo que contra la máquina como herramienta. En este sentido, asegura que Morris se interesaba por las máquinas en cuanto a instrumentos técnicos. Además, es de la opinión de que incluso antes de su reconversión al socialismo había dejado de lado primeras animadversiones.

Las lecturas que podemos hacer de Morris son, pues, cambiantes, como cambiante es la propia actividad de este polifacético personaje. Pero, en cualquier caso, siempre abogó por un entorno armónico para el ser humano, y en ese entorno es necesario el objeto cotidiano, para cuya belleza el nuevo artista-artesano tiene que trabajar. Esta idea aparece corroborada en uno de sus textos fundamentales, «El arte bajo la plutocracia», escrito en 1883. Tras decir que el arte, a grandes rasgos, se divide en dos clases, el denominado arte intelectual y el llamado arte decorativo, afirma que ha habido naciones que carecen del primero pero ninguno del segundo. El intelectual es aquel que está al servicio de nuestras necesidades mentales, mientras que el decorativo también apelará a la mente, pero se encuentra en objetos cuya intención primaria es estar al servicio del cuerpo. Consta que el arte intelectual y el decorativo se encuentran ahora separados, y que esta circunstancia determina no sólo la clase de trabajo que cada uno hace, sino la posición social de quien lo hace. Si antes el público del arte intelectual también era el pueblo, ahora ya no ocurre esto, las artes se han distanciado, creando públicos distintos, y la belleza se ha borrado del arte decorativo. Antes, a los trabajadores «les estaba permitido hacer el trabajo de modo placentero y reflexivo; se

utilizaba la totalidad de un hombre para la producción de un objeto, y no pequeñas partes de muchos hombres; se desarrollaba la inteligencia total de cada trabajador según sus capacidades, en vez de concentrar su energía en una relación unilateral con una parte trivial del trabajo»³⁷. Esta consecuencia de la división del trabajo aparta al ser humano de la relación con el objeto que elabora, procurando insatisfacción y frustraciones. Por tanto, no es de extrañar que Morris dijera: «Aparte del deseo de producir cosas bellas, la mayor pasión de mi vida ha sido y es el odio a la civilización moderna»³⁸.

A William Morris hay que estudiarle en la doble vertiente de hombre profundamente interesado tanto por los problemas sociopolíticos como por cuestiones de arquitectura, arte y diseño. En realidad, no sabríamos decir cuál de las dos facetas es la desencadenante de la otra, pues ya desde muy joven se confunde su voluntad de servicio con el afán de servir a través de unas actividades concretas. Preocupado por los más diversos temas, éstos parecen confluír, sin embargo, en torno a una idea general: el deseo de que los seres humanos encuentren la armonía. Es sintomático que, después de unos iniciales estudios religiosos, se decidiera, como alternativa, a emprender los de arquitectura, moviéndole una misma preocupación: la de poder ejercer un oficio social. Vocación esta que se confirmará, ya en 1883, con su decisión de adherirse formalmente al socialismo, cuyas ideas habían estado en la base de sus planteamientos sociales y laborales; no obstante, su socialismo, teñido de un tinte anárquico, molesta a Marx y a Engels, a la sazón en Inglaterra y preocupados por consolidar sus posturas frente al anarquismo. Durante los últimos años de su vida Morris cree que sólo la revolución va a ser capaz de cambiar el actual estado de cosas, radicalización que, por una parte, le separa de muchos de sus compañeros de Artes y Oficios, y, por otra, de tantos marxistas que consideraban que el

Morris → Artes d
oficios → Británico
Precursores del
mov mod.

ANNA CALVERA → un
belleza

inf
ejenta
SAT
WJH

que
sin del

momento no era todavía el adecuado para la revolución.

En el entorno de Morris se sitúan una serie de interesantes personajes que, junto a él, proponen una nueva visión de la arquitectura, el arte y el artesanado. Desde muy joven entra en contacto, entre otros, con los pintores Rossetti y Burne-Jones —prerrafaelistas, respectivamente, de la primera y segunda generaciones— y con el arquitecto Philip Webb (1831-1915), estableciendo con ellos mucho más que una relación de trabajo. En ese deseo de restituir unos lazos vivenciales entre los seres humanos, llegan a constituir vínculos muy estrechos, aunque a veces conflictivos debido a las interferencias sentimentales. Nos hallamos en un momento en que surgen grupos como el recién mencionado de los prerrafaelistas —cuyo máximo exponente es el mismo Rossetti— que poseen características de hermandad muy pronunciadas y responden, como se ha observado desde distintas esferas, a planteamientos de tipo iniciático. Morris guarda respecto a este gru-

po sentimientos ambivalentes: por un lado le atrae su carácter fraterno, por otro rechaza su decadentismo, ese cariz en exceso esteticista que le aparta del pueblo; en todo caso, el único gran cuadro al óleo de Morris, el retrato de Jane Burden refigurando a la reina Ginebra, se inscribe plenamente dentro de la poética prerrafaelista.³⁸

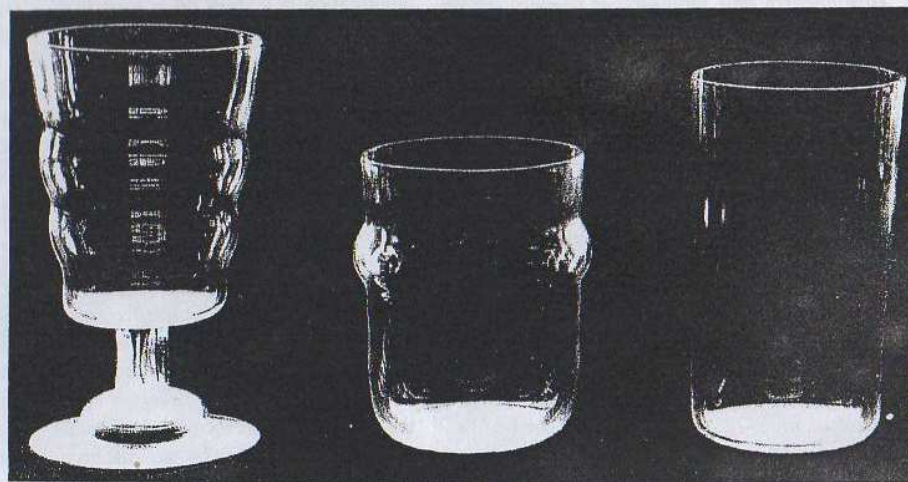
La mención a Burden [52] nos lleva a plantearnos el papel de las mujeres en el movimiento de Artes y Oficios. El mismo Morris, que anunció que un día la distancia entre los sexos, tanto en el ámbito del trabajo fuera de casa como en el doméstico, se borraría, no supo o no le interesó cambiar la situación dentro de las empresas que dirigió. Las mujeres del movimiento, en su mayoría familiares de Morris o de otros de sus integrantes, se dedicaron, casi «naturalmente», a los talleres de bordado, mientras que los hombres se ocupaban del diseño de producto y del mueble, así como de la parte económica y, por supuesto, de las disquisiciones teóricas. A la misma Jane, que trabajó junto a su marido (William Morris) en el trabajo del bordado, sobre el que se tuvo que efectuar arduas investigaciones a fin de calibrar las técnicas antiguas de las que se partía, poco reconocimiento se le otorga a este trabajo, que sin embargo se le concede a Morris. Por otra parte, no está muy claro si May Morris, hija de William, que dirigió el taller de bordado, cobró por su trabajo, hecho que nos parece especialmente significativo, dado que sólo la independencia económica puede procurar la independencia de las mujeres. Seguimos dentro de la concepción de la vida propia del periodo victoriano, donde de nuevo la mujer tiene que soportar estrategias del halago que al fin y al cabo la conducen a la marginación. Durante esta época, la mujer, considerada un diamante que preservar, no podía acceder a actividades que pudieran hacerle perder su brillo. Por tanto, vivía en los márgenes concedidos por la sociedad bienpensante y su trabajo debía limitarse al socialmente correcto. Así, y como ha pue-



53 y 54. Philip Webb. *Casa roja*, diseñada para William Morris. Finalizada en 1860.

to de manifiesto Anthea Callen: «Aunque el movimiento de Artes y Oficios fue en muchos aspectos social y artísticamente radical, al mismo tiempo, de hecho, reprodujo, perpetuó y reforzó la dominante ideología victoriana patriarcal. Recreó las divisiones del microcosmos tradicional entre los roles masculinos y femeninos, como puede verse en el diseño, producción, artesanía, ingresos y dirección»⁴⁰.

La primera gran obra donde vemos convergir el trabajo del núcleo inicial del movimiento que luego se llamará Arts and Crafts fue la llamada *Casa roja* [53 y 54], construcción encargada en el 1858 por Morris al arquitecto Philip Webb. No sólo el edificio, sino los muebles y el ajuar, constituyen toda una declaración de intenciones de los miembros del grupo. La *Casa roja*, a diferencia de



55. Philip Webb. Vasos producidos por la J. Powell & Sons, 1859.



52. Dante Gabriel Rossetti. *Perlasara* (retrato de Jane Burden), 1871.



56. Philip Webb. Mesa de pared, h. 1861.

las casas de campo de la época, no era de gran tamaño, respondiendo a la «medida humana» solicitada por Morris. Nada hay en ella de ostentación y sí un deseo de acoplamiento al entorno, para lo cual se emplean elementos vernáculos que la hicieran familiar. El goticismo se traduce en detalles como la disposición de vanos ojivales y volúmenes afilados. La utilización del ladrillo visto, del color que da nombre a la construcción, y los austeros perfiles generales, pueden anticipar algunos temas del Movimiento Moderno en arquitectura (que tantas veces ha convertido a Morris en su pionero). Rossetti describe esta construcción como una obra de gran nobleza, lugar admirable para vivir que es más una poesía que una casa.

En su equipamiento general intervinieron un numeroso grupo de personas —destacando el mismo Webb [55 y 56]— que, siguiendo unos principios generales de sencillez y economía, elaboraron toda la serie de artículos necesarios a fin de hacerla habitable. Para su fabricación se optó por los materiales de procedencia local, prefiriéndose las arcillas de la zona a las porcelanas y optándose, en los objetos metálicos, por los humildes peltre y latón. Las notas de color vienen de los bordados y de algunos objetos pintados.

A través de estos productos ya se van explicando las que serán las líneas principales

y definitivas del diseño de Artes y Oficios. A fin de producirlos para la venta se crea, en 1861, la empresa Morris [57], Marshall, Faulkner & Co., que prospera rápidamente. Muebles, vidrios de colores, tapices, alfombras, papeles pintados, trabajos en metal, así como también decoraciones murales y escultura aplicada a la arquitectura, serán los principales sectores de intervención de la Compañía, en cuyo manifiesto inaugural se vuelve a insistir en la belleza que debe desprender incluso el objeto más humilde.

Los distintos productos de la empresa de Morris poseen, como es lógico, unas características diferentes, pero en general se observa en todos ellos esa pasión hacia lo medieval a la que hemos hecho referencia, al tiempo que expresan un gusto por la tradición vernácula. En general, las formas de Artes y Oficios se expresaban preferentemente a través de líneas sencillas, mientras la decoración se inspiraba en elementos de la naturaleza. Para Sparke: «En la forma más pura del estilo, la decoración era un derivado de la construcción, de manera que los clavos y clavijas formaban diseños en la superficie de los muebles; en los objetos metálicos, las marcas del martillo creaban la textura de la superficie; y en la cerámica los colores brillantes se fundían con el cuerpo durante el proceso de cocción»⁴¹. En este sentido, por ejemplo, los muebles eran a veces conformados a base de simples uniones de listones de madera, siendo sus juntas, o sus remaches, los propios elementos decorativos. Si la inspiración gótica impulsaba lo lineal, la vernácula estimulaba el valor de lo propio, incluso de lo rústico. Además, fuentes naturalistas, que en la segunda generación adquirieron alguna dimensión exótica o mítica, completaban las fuentes de las que bebían los nuevos productos artesanos, que en bastantes ocasiones poseían también una cierta pesantez derivada de las formas medievales. El lujo era algo fuera de lugar y, sin embargo, las piezas resultaban caras debido al mismo proceso de fabricación, largo y dificultoso, en el que

THE SUSSEX RUSH-SEATED CHAIRS MORRIS AND COMPANY 449 OXFORD STREET, LONDON, W.



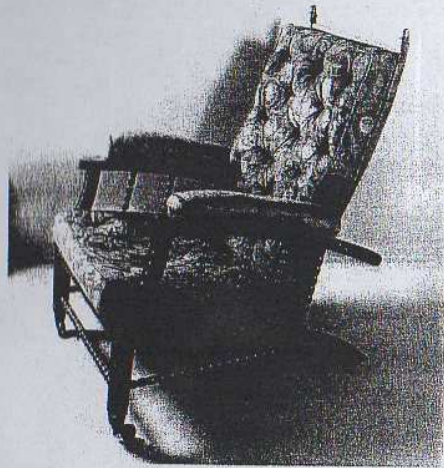
57. Página del Catálogo de la Morris & Co., 1862.

inicialmente no se concedía —bajo el prejuicio antimquinista— espacio a la maquinaria moderna.

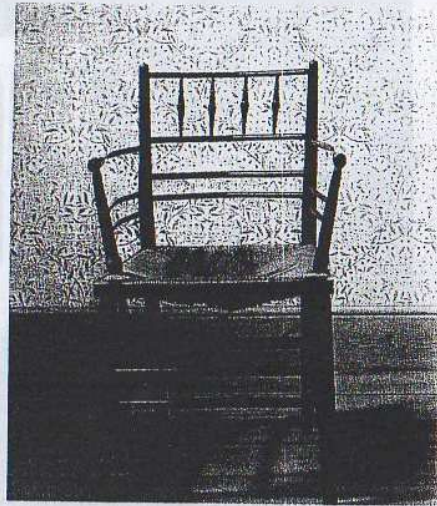
Uno de los modelos más complejos que produjo Morris fue un sillón ajustable [58], datado hacia 1866. Esta pieza, como sucediera con otras, supone una recreación de uno de los modelos encontrados en las periódicas

incurSIONES que los diseñadores efectuaban por las viejas carpinterías de la zona. La región de Sussex fue una fuente constante de inspiración para los nuevos artistas artesanos. El boceto de este sillón en concreto fue enviado por el entonces director de la empresa de Morris a Webb, que lo rediseñó. Sus cojines reposaban sobre piezas transversales

tradicción vernácula.



58. Morris Adjustable Chair, producido por la Morris & Co., h. 1866.



59. Silla Sussex, factoría Morris, h. 1864-1865.

de madera, su respaldo era reclinable. También de tradicción vernácula es el célebre modelo denominado sin más *Sussex* [59], anterior al asiento reclinable, y que se atribuye en ocasiones a Morris al haber salido de su empresa, aunque parece más probable que sea de Ford Madox Brown o del mismo Webb. Es una silla con brazos de boga y madera torneada, de color negro o más tarde tintada de verde, dejando la veta vista. Con cierto aire de familia, pero con un aspecto más regio y pictórico, nos encontramos con la diseñada por Rossetti por la misma época. Junto a la sencillez de estos productos, hallamos también piezas mucho más ornamentadas dirigidas específicamente «al lujo de los ricos», aunque desde luego no constituyeron la principal aportación de la Compañía.

Pero los productos morrisianos que han llegado con más fuerza a nuestros días han sido los tejidos. El mismo Morris aprendió a tinter, tejer y estampar, no contentándose con ser el dibujante del elemento ornamental.

Con inspiraciones medievales, pero también de otros momentos históricos, los diseños son composiciones muy equilibradas, aunque a la vez de un aspecto visual complejo. La repetición de un motivo principal a lo largo de la tela produce una cierta sensación de «horror vacui», pero en ningún momento resulta agobiante debido, precisamente, a la estricta disposición de los motivos. Recordemos al respecto, por ejemplo, su diseño para tela de algodón a dos colores *The Strawberry Thief* [60]: alternancia rítmica de pájaros con los picos abiertos y cerrados, que siguen, dentro de la profusión morfológica de la escena, un ordenamiento preciso que permite distinguir con claridad el entrelazamiento ornamental. Por otra parte, se deshace conscientemente de los recursos textiles de su época, que buscaban proporcionar una impresión tridimensional a objetos que se caracterizan precisamente por la bidimensionalidad. Sus diseños olvidan este efecto ilusionista para concentrarse en una línea y un color

que debían servir al plano, distinguiéndose de los recursos de la pintura.

William de Morgan (1839-1917), amigo de Morris, compartió también su interés por la Edad Media. Su actividad se centró en el diseño cerámico, sobre todo el azulejo [61]. Sus motivos favoritos, al igual que en el resto de sus compañeros, están tomados de elementos florales y de fauna, donde claramente se observan las fuentes medievales —si bien reelaboradas por una fecunda imaginación— e igualmente la influencia islámica e hispano-morisca, reviviendo las técnicas de brillos o reflejos.

Alrededor de 1880 surge una segunda generación de diseñadores del movimiento de Artes y Oficios que, significativamente, se agruparon bajo el nombre genérico de gremios. A pesar de que intentaron mantener la estructura artesanal de sus antecesores, y que incluso algunos hicieron profesión de fe en torno a la artesanía y a un modo de vida asociado a ella, otros no quisieron prescindir, buscando ser competitivos, de la colaboración con la industria. Y es



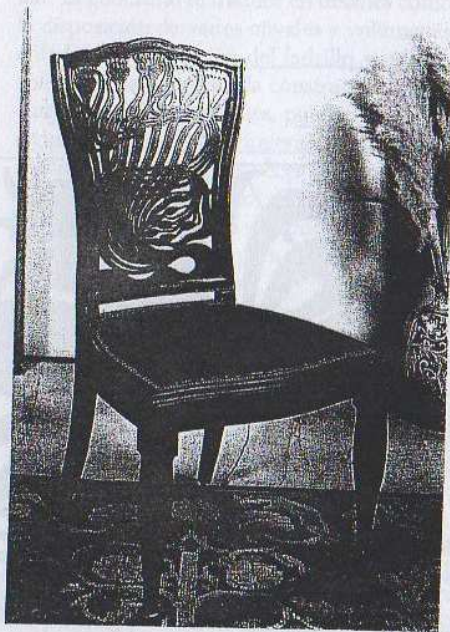
60. William Morris. Chintz *The Strawberry Thief*, 1883.



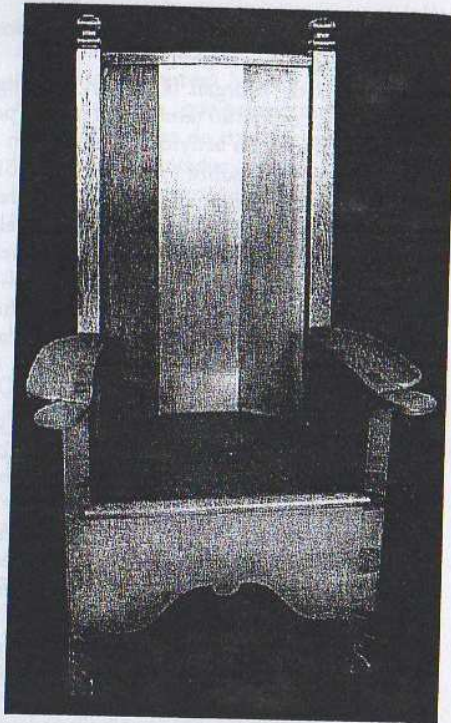
61. William de Morgan. Dibujo para azulejos, 1885.



62. A. H. Mackmurdo. Portada de *Wren's City Churches*, 1883.



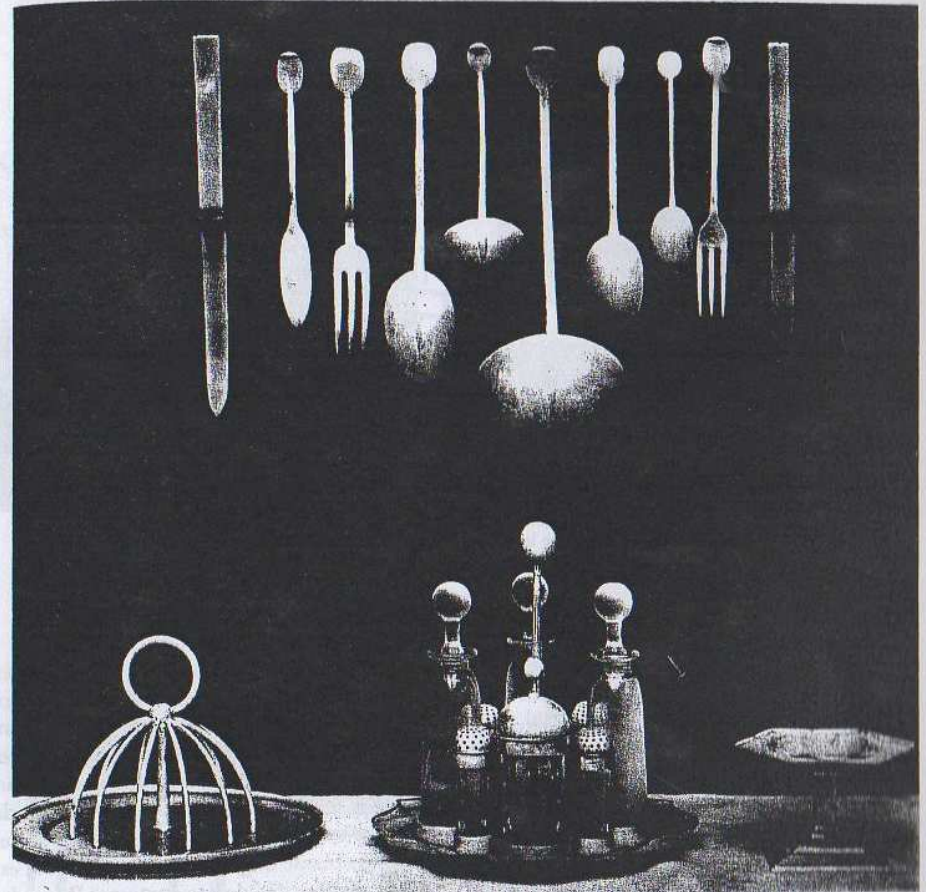
63. A. H. Mackmurdo. Silla de caoba, 1882-1883.



64. W. R. Lethaby. Sillón de roble, 1891.

Si/No a la industria.
 aquí cuando encontramos un importante punto de inflexión en ese movimiento.
 Uno de los más importantes gremios que se fundaron fue la Century Guild, cuyo miembro principal fue Arthur H. Mackmurdo (1851-1942), que debe ser recordado por su genial anticipación del modernismo. El diseño de una portada para un libro de arquitectura: *Wren's City Churches* [62], está elaborado utilizando un sinuoso dibujo de tallos en forma de latigazo rematados con una especie de cúpulas florales, elementos tan característicos del modernismo. El mismo diseño se observa en el respaldo de una silla de esta misma época [63]. El Gremio del Siglo nació en 1882 y se disolvió seis

Selección del modernismo



65. Charles F. A. Voysey. Servicio de mesa, 1907.

años más tarde, no sin antes habernos proporcionado algunos de los diseños más importantes de las dos últimas décadas del XIX. Amparados bajo el tipo de estructura de ascendente medieval, tanto este gremio como los restantes que entonces surgieron pretendían elaborar y promocionar sus trabajos como fruto de esfuerzos colectivos, lo que en muchas ocasiones dificulta identificar a los autores de las distintas piezas.

Otro de los gremios con más proyección fue el de Trabajadores del Arte, cuyos miembros trabajaron ya de forma individual. Formado en 1884, intervinieron en él figuras como William Lethaby [64] (1857-1931) y Walter Crane (1845-1915). Entre sus planteamientos se debe citar su interés por los procesos educativos, en los cuales señalaban el peligro de que la industria dejase de lado las fructíferas relaciones entre artistas,



66. Charles F. A. Voysey. Mueble de roble.



67. W. A. S. Benson. Lámpara de aceite, 1890.

artesanos y arquitectos. Sin duda hay que tener muy en cuenta a Charles F. A. Voysey (1857-1941), uno de los más significativos arquitectos y diseñadores del momento. Intervino en múltiples sectores, tanto en metal [65] como en textil y mobiliario. De gran proyección, había colaborado con Morris en el diseño de algunos muebles de lujo de características neogóticas, y aunque no se dejó dominar por el estilo, en sus objetos, especialmente las sillas, se observa un sentido de verticalidad propia de aquél, a la par que, siguiendo los principios de Artes y Oficios, obtiene la decoración a base de subrayar los principios constructivos de los objetos. Sus piezas nos hablan de su extraordinaria simplicidad, por ejemplo uno de sus armarios de roble, un paralelepípedo ornamentado con una sencilla moldura apoyado sobre una especie de taburete ligeramente más ancho para dotarlo de estabilidad [66].

Por iniciativa de algunos de los integrantes de este último gremio, especialmente de William Benson (1854-1924), se creó una asociación, la Sociedad de la Exposición de Artes y Oficios, que quería dotarse de un espacio para mostrar sus objetos al público. Benson ya nos da una medida de los nuevos tiempos que se proponían, pues no renunciaba a la mecanización y es uno de los más interesantes diseñadores vinculados al sector de la iluminación, donde precede a las experiencias modernistas [67]. Podríamos decir que este diseñador fue el gran pionero dentro de los sistemas de iluminación para las casas, pues para ellas crea modernos accesorios que complementan las lámparas. Su labor fue muy apreciada por Hermann Muthesius, el crítico alemán que muy pronto iba a conmocionar el diseño alemán, dotándolo de argumentos racionalistas.

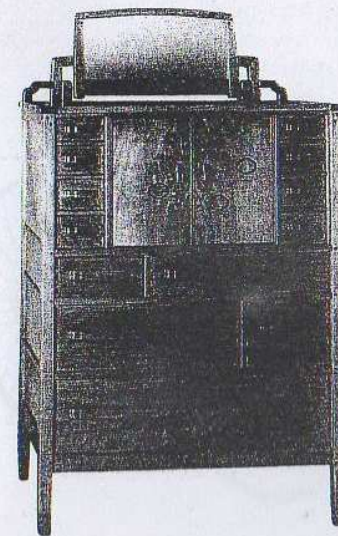


68. C. R. Ashbee. Jarra, h. 1904-1905.



69. Talleres de Gustav Stickley. Aparador, 1905-1910.

Finalmente, cabe citar el Gremio de Artesanos fundado por Charles Robert Ashbee [68] (1863-1942) en 1888. Siguiendo las ideas de Morris, el gremio buscaba lograr la satisfacción del artesanado en relación con su trabajo, e incluso llegó a formar una pequeña comunidad utópica, que fracasó, pero no así los ideales de Artes y Oficios, que habían llegado fortalecidos al fin de siglo: «No obstante, al cambio de siglo los ideales de Arts and Crafts se habían “institucionalizado” en Inglaterra, hasta el punto de que casi todos los puestos clave de las escuelas de arte aplicado y de diseño de todo el país estaban ocupados por artesanos. Por otra parte, la mayor parte de los funcionarios y de las organizaciones implicados en la defensa de la calidad del diseño en la industria británica estaba convencida de que, como había sostenido Ruskin, era “labor del industrial tanto formar el mercado como abastecerlo”»⁴².

70. Hermanos Greene. *Chiffonier*, h. 1909.

El movimiento de Artes y Oficios tuvo en Estados Unidos —que seguía mirando a la metrópoli— una fuerte repercusión. Durante la Exposición del Centenario celebrada en Filadelfia en 1876, los norteamericanos tuvieron la ocasión de ver genuinos productos de la firma de Morris, y tomaron buena cuenta de ellos, al fin y al cabo el nuevo sentido constructivo encajaba muy bien con su manera de entender los objetos funcionales. Uno de los más conocidos artesanos fue Gustav Stickley (1858-1942), que produjo un mobiliario extremadamente sobrio [69] que enlazaba además con la tradición *Shaker*. Algunas de sus obras expresaban a la perfección los mejores ideales de *Artes y Oficios*, al prescindir del adorno superfluo y resolver la ornamentación únicamente a través de los propios elementos constructivos. Tras visitar Gran Bretaña establece, en 1901, un taller en el estado de Nueva York, publicando además una influyente

revista, *The Craftsman*, que sostuvo teóricamente el movimiento norteamericano de Artes y Oficios y que supuso un referente inexcusable para los diseñadores de la época.

También en Nueva York se instaló el polifacético y controvertido Elbert Hubbard (1856-1915), quien asimismo había viajado a la metrópoli y se había quedado prendado de las doctrinas artesanas. No siendo artesano ni diseñador, contribuyó sin embargo a mantener la comunidad Roycroft, que multiplicó sus ámbitos de intervención desde la edición hasta los muebles, cerámica o trabajos en metal.

Los hermanos Charles Sumner Greene (1868-1957) y Henry Mather Greene (1870-1954) [70], por su parte, unieron las cualidades formales de Artes y Oficios con la influencia japonesa, dando un toque de delicadeza a unas piezas que, sin embargo, conservaban todavía la impronta que Morris soñara un día para el objeto cotidiano.

Antes del

CAPÍTULO 4

DISEÑO E INVENCION

XIX → siglo de la
oficina inventora

dej sin
precedentes
tipológicos

La revolución tecnológica había potenciado el surgimiento de nuevos objetos que debían solventar las exigencias de la naciente sociedad industrial. Esos objetos, muchos de ellos totalmente nuevos y carentes, en su inmensa mayoría, de precedentes que pudieran condicionar su forma, se fueron convirtiendo, cada vez más, en motivo de experimentación estética de los diseñadores.

Constituye un lugar común la afirmación de que el XIX es el siglo de la «fiebre inventora», y efectivamente el tópico responde, en este caso, a la realidad, sobre todo si tenemos en cuenta los últimos treinta años de aquella centuria. De hecho, es en este periodo cuando aparecen muchos de los grandes inventos que hoy ya han entrado a formar parte de nuestra vida cotidiana. Se produce un verdadero aluvión de patentes y un afán de mostrar los nuevos adelantos. Si bien, en un principio, y desde algunos sectores, se contó con resistencia ante algunos de estos avances (hubo, por ejemplo, quien afirmaba que el ser humano no estaba conformado para desplazarse a la inicial velocidad del tren), pronto se concretó una nueva forma de mirar los nuevos aparatos, siguiéndose con interés el desarrollo del mundo de la invención. Y si el XIX fue el siglo de los inventos, el XX supuso su consolidación, a la vez que vio aparecer nuevos aparatos que han contribuido a revolucionar nuestra relación con el medio.

A partir del último tercio del siglo XIX se produce un gran desarrollo inventivo, ante la necesidad de acoplarse a las necesidades que genera una nueva sociedad que ya ha cambiado sus parámetros económicos. De hecho, si vemos muchos de los aparatos que hoy manejamos, observamos que fueron

pensados —y elaboradas sus pautas primitivas— en aquel siglo, así el teléfono, el gramófono, la cámara fotográfica, el automóvil, el tren, la bicicleta (aunque ésta tuvo ya una primitiva primera versión en el XVIII), etc. En cuanto al avión, aunque debemos considerarlo del XX, ya en el XIX e incluso mucho antes (recordemos aquí los experimentos de Leonardo) se produjo una oleada investigadora con la esperanza de hacer volar al ser humano.

Muchos de estos productos adoptan inicialmente —por lo que se refiere al diseño— las formas de los aparatos anteriores que tenían una función similar (caso del automóvil, cuya primera apariencia es la de los coches de caballos); otros, por el contrario, carecen de precedentes tipológicos (como la bicicleta, que es un artefacto muy novedoso para el cual no existen precedentes de tipo). Pero, remitiéndose o no a precedentes tipológicos, el diseño va a experimentar ahora un gran auge, porque, en cualquier caso, se trata de dotar de una apariencia concreta a objetos nuevos, y ahí el diseño tiene todo un enorme campo en torno al cual desarrollarse. Describimos a continuación algunas de las primeras experiencias de diseño relacionadas con el campo inventivo, comenzando por el sector de la automoción, el más significativo respecto a este tema.

4.1. MEDIOS DE LOCOMOCIÓN Y TRANSPORTE

Empezando por la historia de la bicicleta, no podemos dejar de citar el precioso precedente de Leonardo da Vinci. Entre las hojas