

Diseñar la vida, William Morris y los constructivistas

Alba Melià Hidalgo
alba.meliah@gmail.com
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Este artículo pretende indagar en las convergencias existentes entre William Morris y los constructivistas, entre el artista de finales del siglo XIX en la Inglaterra victoriana y el movimiento vanguardista de principios de siglo XX en la Rusia revolucionaria. Sus similitudes se enraízan en una teoría y redefinición del arte parecida, se reafirman en los parámetros de la producción artística. Un contexto global crítico y un proyecto utópico social de base marxista son las ideas que les lleva a ambos paralelamente a articular y apostar por lo que actualmente llamamos diseño.

Palabras claves: diseño, marxismo, utopía social, arte del objeto cotidiano y funcionalidad social.

Resum: *Disenyar la vida, William Morris i els constructivistes*

Aquest article pretén indagar en les convergències existents entre William Morris i els constructivistes, entre l'artista de finals del segle XIX en l'Anglaterra victoriana i el moviment vanguardista de principis del segle XX, en la Rússia revolucionària. Les seves similituds es troben en una teorització i redefinició de l'art semblant, es reafirma en els paràmetres de producció artística. Un context global crític i un projecte utòpic social de base marxista són les idees que els porta a tots dos paral·lelament a articular i apostar pel que actualment diem disseny.

Paraules claus: disseny, marxisme, utopia social, art de l'objecte quotidià i funcionalitat social

Abstract: *Designing life, William Morris and the constructivists*

This article tries to look into the existing convergences between William Morris and the constructivists, that is to say, the artists from the end of the 19th century in Victorian England, and the avant-garde movement from the beginning of the 20th century in revolutionary Russia. Their resemblance has its roots in a theory and a redefinition of art that are very similar, and which are reinforced by the parameters of artistic production. A Utopian social project with a Marxist basis and a critical global context serve as nourishment to lead them through parallel paths to assemble and commit themselves to what, today, we call design.

Keywords: design, Marxism, social Utopia, art of everyday objects, social functionality.

Estado de la cuestión

El objetivo de esta investigación es conseguir una comprensión simultánea de la figura de William Morris (1834-1896) y del movimiento de los constructivistas (1921-1932), en apariencia dispar, y aproximarse de forma más completa al nacimiento y desarrollo del concepto y de la práctica del microdiseño.

La tendencia dominante ha sido el estudio separado y desconectado de los componentes generadores del diseño sin una lectura transversal, sin profundizar en la conexión directa entre las características formales, estructurales y productivas que relacionan la teoría artística y sociopolítica. Asimismo son limitados los trabajos que se focalizan en su pensamiento artístico, político y sociológico en un contexto histórico específico. Por último, hay que añadir que poco y superficial es el espacio dado al microdiseño de los constructivistas en el contexto de la historia del arte.

Lo usual, aunque muy valiosos, son los recopilatorios de manifiestos y conferencias como *Arte y Sociedad Industrial* de William Morris o *El constructivismo*, según la edición de Alberto Corazón, o bien los repasos detallados de la caracterización de ambos trabajos con una mención separada y corta de su teoría y participación sociopolítica. Las obras de *William Morris* editadas por Linda Parry o *El constructivismo ruso* de Christina Lodder destacan algunos puntos aislados en esta generalidad, como los estudios *La formación del pensamiento de William Morris* de Anna Clavera, que analiza la articulación del pensamiento completo de Morris en comunión con su contexto; *Anarchy and beauty* de Fiona MacCarthy que muestra la importancia de las ideas sociales y políticas junto al legado del inglés; o *Ideología y utopía del diseño* de Gert Selle que enfatiza en la dimensión social y política del nacimiento y definición del diseño.

Consecuentemente, este artículo intenta analizar el pensamiento y la obra de William Morris y el grupo heterogéneo vanguardista de los constructivistas, interconectando puntos de vista distintos (teoría del arte, visión sociopolítica, estética, rasgos de producción etc.). Sus conexiones y divergencias han de acercarnos al surgimiento de un mismo fenómeno: el arte como cuestión social constructiva de una realidad, el diseño.

Hacia y por la utopía: primer vínculo

William Morris y los constructivistas comparten un mismo núcleo y motor: la utopía. Se sumergen en este fenómeno socio-histórico cíclico, emplean este método de pensamiento y de creación, en el cual convergen filosofía, política y sociología. Concretamente ambos se sitúan en el último estadio de su evolución, desde el siglo XVIII pasando por el siglo XIX y llegando a principios del XX cuando definitivamente la alternativa narrada salta de la pluma a la acción, momento en el cual se busca estratégicamente pasar de ser letra a materia en la realidad. Entonces se presentan dos canales claros para alcanzar el *Outopos*: la acción sociopolítica y la vía artística.

A pesar de sus contextos en detalles distintos, ambos reaccionan ante la misma situación de transformación radical social, cultural, económica y sobretodo artística producida por el desarrollo constante del capitalismo, del progreso científico y del tecnológico. Los mismos elementos de su presente despiertan a ambos el método y deseo utópico: la crítica de la realidad, el planteamiento de una alternancia (alteridad), la determinación de una alternativa concreta (una imaginación constituyente) y la búsqueda de un medio de implantación y materialización de esta.

El artista inglés y el movimiento vanguardista ruso optarán por el microdiseño y la arquitectura (instrumento histórico utópico) como canal hacia y por la utopía, en convergencia a la vía sociopolítica desvelada por la misma realidad: el primero se enlaza con el socialismo utópico y los segundos con el socialismo científico. Al unirse Morris a los primeros partidos socialistas ingleses (desde 1882) y los constructivistas al partido comunista, se alimentarán de un mismo fundamento: el marxismo. De esta forma, realizan un mismo análisis de la sociedad (alienadora, clasicista, basada en la división del trabajo y en el aumento del capital), serán comunes sus valores e ideales, dibujarán una utopía con los mismos pilares (comunitaria, igualitaria, sin clases, cooperativa, libertaria, emancipadora del individuo, en pro del bienestar del conjunto).

Comparten los mismos puntos básicos pero divergen en el tiempo y en el espacio de partida (la Inglaterra victoriana con sus primeros partidos socialistas, la Rusia pre y postrevolucionaria comunista), siendo su formación sociopolítica diferente y poseyendo un paradigma de referencia dispar. Por lo tanto, Morris constituye una utopía medievalista y los constructivistas apostarán por una utopía maquinista.

Volviendo al tema de este artículo, ambos creen que no solo la revolución proletaria trasladaría la utopía al *topos*, la actividad artística productiva era un medio esencial: moldeaba, daba forma y fijaba la realidad global (física y mental). Participaba directamente y activamente tanto en la encarnación, concreción y estabilidad funcional de la utopía futura o en construcción. El arte servía para pensar la alternativa y materializar esta nueva organización social, política, económica y ética ideal.

Repensar y redefinir el arte: como fenómeno, actividad y acción creadora

¿Cómo el arte puede o podía cumplir el objetivo antes planteado, formular y materializar aquello ideado y delineado en la ficción? La respuesta a la pregunta se encuentra en un nuevo punto de vista del fenómeno artístico que le otorga la teoría materialista de la sociedad del marxismo, que les lleva a reconstruir un concepto y su actividad artística distinta, dotando al arte de una nueva naturaleza, potencialidad y función. Acorde a la filosofía de Marx y Engels, ambos consideran el arte como cualquier actividad humana, está colocado e integrado al conjunto social en el cual es generado, inevitablemente interconectado, vinculado y determinado por el funcionamiento y caracterización de este organismo.

Diseñar la vida, William Morris y los constructivistas

Alba Melià Hidalgo

Concretamente, el arte surge y se formula por el mismo centro originario que configura toda la sociedad: la infraestructura (la forma de trabajo, modo y relaciones de producción). Es más, Morris y los constructivistas reubican el fenómeno artístico en esta base económica y productiva de la organización social (como actividad y resultado) pero a la vez en conexión y como parte participante de la ideología y superestructura que se deriva de esta base nuclear. Esto nos lleva a una cuestión compleja ¿cómo redefinen qué es el arte el artista inglés y los constructivistas? Para ellos, de forma amplia y genérica, el arte no es más que una actividad productiva, creativa, humana y social. Vuelve a ser un acto de hacer. Para Naum Gabo, en el año 1937, era un «acto creador» (1973:81), o bien era «simplemente otra forma de trabajo» (Lodder 1988:73), u otro medio de producción y como resultado, Morris, en 1891, afirmaba que era «cualquier cosa hecha por el hombre y que tiene forma» (Thompson 1988:595).

Según el pensamiento de Morris el arte es una acción y un producto derivado que responde a las necesidades corporales y físicas de la vida del individuo y del conjunto (Clavera 1992:324), que permite su supervivencia y desarrollo completo configurando tanto la dimensión material como mental o psíquica de su existencia (entorno y herramientas de hábitat, movimiento vital; la visión, valores, interpretación e identificación de la realidad; modos de comportamiento individual y de relación social etc.). Por lo que deviene incuestionable la relación caracterizadora y formuladora recíproca entre arte y sociedad. Desde su punto de vista, deja la actividad artística de ser una obra y una acción aliena de la realidad, ya que realmente nunca había sido independiente ni autónoma de ella. Así, Aleksei Gan en 1922 consideraba que «nunca había sido algo inmaterial ni externo» (2014:29), solo se produjo esta situación por obra del capitalismo, convirtiéndose así en una cuestión material y social en doble sentido. Tanto era un «producto de la vida social» (Gan 2014:55), es decir, una manifestación y un acontecimiento resultante de una estructura económica y de un funcionamiento colectivo, como un agente productor de la sociedad (Subirats 1989:168). De esta manera el arte concreta, formula, configura y fija un tipo de vida y organización social cuando da cuerpo concreto a elementos materiales y psíquicos de la existencia. En 1882 Morris ya consideraba que no era solo un «sign of life» (Morris 1990), sino que era «la expresión del valor humano de la vida y también la producción misma que hace que su vida adquiriera valor» (Thompson 1988:604).

En definitiva, la función y la misión del arte tanto para el artista inglés como para los constructivistas era ordenar, estructurar, organizar y dar forma concisa a la materia constituyente de la realidad individual y colectiva acorde a la voluntad social. Dicho de otra forma, su tarea era construir y configurar el mundo humano, adquiriendo un poder y una responsabilidad demiurga. Esta reformulación del arte es posible gracias a su reubicación en la estructura de la sociedad (vive en infraestructura y vinculada a la superestructura) y a la recuperación del significado completo que ambos hacen del *eidos* y del «dar forma» (Subirats 1989:168), que a su vez combinada con la premisa de Marx de «la existencia determina la consciencia» (Gan 2014:34), reconectan las dos dimensiones de la forma. Por un lado, su componente material y vital, adquiriendo el arte un papel funcional de la realidad ambiental con sus objetos útiles y vitales. Y por otro lado, su fundamento inmaterial, siendo el arte un canal y una herramienta para transmitir la intencionalidad subjetiva (ideas, valores, ideales, deseos, comportamiento) que hay

detrás del acto de hacer del productor y su sistema (Selle 1976:50). De esta manera «dar forma» es construir tanto la realidad ambiental física como la realidad psicológica que inevitablemente acompaña a toda creación material.

Solo resta añadir en esta fórmula un ingrediente más, el motor del movimiento: la utopía. Tanto William Morris en la Inglaterra que se abre a los movimientos socialistas, como los constructivistas en la Rusia revolucionaria y comunista, actúan por la implantación y concreción real de una alternativa social. El arte con esta nueva redefinición absorbe una naturaleza, potencialidad y capacidad que le convierte en otro canal perfecto paralelo y en comunión con la acción política. Porque tanto contribuía a esbozar y mostrar la factibilidad de otra realidad, con sus formas precisas visibles, como daba materialidad efectiva y atemporal a una sociedad comunista dibujada por los movimientos marxistas. El arte había de responder a las necesidades de la existencia y desarrollo de la sociedad ideal futura o ya en proceso: concretando materialmente el funcionamiento y la caracterización de la producción, la vida, el entorno, la organización económica y social, junto a la transmisión de nuevos valores sociales, vitales y éticos.

Deconstrucción y construcción del arte: la apuesta por el objeto de uso cotidiano

Curiosamente la anterior reconcepción va acompañada de una deconstrucción y una reconstrucción completa del fenómeno artístico. Tanto William Morris como los constructivistas parecen defender la aniquilación total del arte. El artista inglés afirmaba categóricamente que el arte «ha dejado de ser fértil, ya no nos rinde nada, solo lamentaciones, siendo infructuoso tiene que morir y la cuestión es como morirá, con esperanza o sin ella» (Thompson 1988:611)¹ y los vanguardistas declaraban directamente que «el arte ha muerto» (Gan 2014:12). Según el marxismo cualquier manifestación artística es algo natural y deseable: la destrucción del antiguo sistema productivo y social con el cambio histórico conlleva la desaparición de las actividades características de esa organización, entre ellas su arte concreto. Pero esta proclama no hay que tomársela literalmente. En realidad, solo están abanderando la transformación completa tanto de la sociedad como del fenómeno artístico, hasta tal punto que tendría que abandonar su nombre tradicional, el cual está asociado a la anterior concepción y actividad. Defendían la construcción de una nueva «producción intelectual y material» (Gan 2014:33) que derivará de forma natural de la nueva alternativa socio-económica y la materializará. Los constructivistas, en boca de Nikolai Tarabukin en 1923, la llamaron «arte de producción» (1978:46) y Morris hablaba de «artes domesticas» o «the lesser arts of life» (Clavera 1992:321), expresiones diferentes para el nuevo fenómeno que había de sustituir tanto las imperantes artes menores o decorativas como las artes mayores o de caballete.

¹ Es al final de su carrera, con el éxito agrídulce de su firma de diseño Morris&Co (continuadora de Morris, Marshall, Faulkner & Co desde 1861-1875), cuando Morris abandona su intento de reformar la sociedad y el arte recíprocamente, uniéndose al marxismo y cambiando de estrategia sociopolítica y artística. Como dice Clavera, pasa de «reformador del gusto a agitador revolucionario» (1992:12).

Diseñar la vida, William Morris y los constructivistas

Alba Melià Hidalgo

En concordancia con el método utópico planteado, para responder a la cuestión ¿en qué consistía esta nueva «actividad intelectual, artística y social»? (Leclanche-Boulé 2003:15), se debe contestar a la vez a la pregunta ¿cuál era exactamente el arte que moría y que había de ser irremediabilmente destruido?, dado que la alternativa surge de la alteridad y de la oposición a los rasgos criticados al arte anterior.

Primeramente, el arte basado en la individualidad debía dar paso a un arte colectivo, socializado y democratizado. En la sociedad comunista el creador, el receptor y el usuario eran uno: el conjunto social en su totalidad, la comunidad. Moriría así «la expresión individualista de la consciencia [...] de una clase» (Gan 2014:15), o como decía Morris en 1887, el producto singular de y tan solo accesible a «unos pocos hombres cultivados» (Thompson 1988:597) y nacería un arte proletario según los vanguardistas o un arte popular para el artista inglés, un «arte hecho por el pueblo y para el pueblo» (Thompson 1988: 205) y al «servicio de» él (Gan 2014:29), volviendo a fusionarse con su cotidianidad y realidad.

Con el cambio de la realidad socio-económica, el arte ya no sería una producción humana del sistema capitalista: un objeto ideado para fijar el estatus y la ideología de la minoría y para ser vendido en un mercado y por una demanda especulativa, dentro del juego de aumento y concentración del capital. El nuevo arte sería un producto social: una respuesta efectiva y funcional al desarrollo pleno de la vida del individuo y del colectivo. «La muerte del arte» no es otra cosa, como determinó Tarabukin en 1923, que «substituir una función por otra y dejar que el arte siga siendo arte» (1978:49), cambiar un objetivo representativo, legitimador y mercantil por una función y destino social. Morris en 1884 declaraba que así el arte volvería a ser lo que realmente era: «la ayuda y solaz en la vida diaria de todos los hombres» (1975a:41).

En consecuencia, moriría el arte abstracto «de la estética pura» (Tarabukin 1978:57), como decía Boris Arvatov en 1922 «del esteticismo autosuficiente» (1988:228) o como determinaba Morris en 1882, desaparecería la «anarquical fashion» (Morris 1990). Si el arte había de ser producido, valorado y justificado únicamente por su función, utilidad y efecto social, no tenía sentido: «la obra como cosa importante en sí misma» (Gan 2014:29), la expresión formal basada en motivos lingüísticos de un canon arbitrario y convencional proveniente de un mundo abstracto, intelectual, académico. Ya no tenía razón de ser un objeto ajeno a la realidad y a las necesidades vitales, solo de exhibición y edulcoración, el cual, según Morris en 1883, era un fin y no un «medio social y humano» (1975 c:39).

Finalmente, el arte contemplativo, pasivo y mimético sería substituido por un arte activo y formativo. El artista inglés estipulaba el inicio de estas características negativas con el desarrollo del mercantilismo en el Renacimiento, entonces fue cuando el arte se centró en ser una copia canónica de la realidad. Según los constructivistas este tipo de obra tan solo testimoniaba, ilustraba y transmitía la imagen y «la doctrina filosófica o psicológica» de la superestructura (Gan 2014:41). Tanto para Morris como para los constructivistas esta formulación del arte, con una función decorativa, simbólica y representativa, llegaría a su fin. Tanto el artista inglés como los vanguardistas atribuían al «arte de producción» o «artes domesticas» tres tareas básicas para realizar la sociedad comunista, a fin de organizar y

dar forma al modo de producción, al entorno y medios materiales de la existencia vital, al sistema relacional y social, a la estructura mental:

Primera. El nuevo arte debía transformar el trabajo alienado en «trabajo jubiloso» según Gan en 1922 (2014:36) o trabajo placentero para Morris (Clavera 1992). Al fusionar arte y trabajo se obtenía esta actividad completa (intelectual, consciente, activa, funcional y creativa) que acababa con la división del trabajo, del hombre y de las artes. Era un modo de producción que dotaría de una nueva base a la infraestructura cambiando consecuentemente toda la estructura social. «La maestría productiva», según Tarabukin en 1923 (1978:56), convertía definitivamente el arte en una actividad genérica integrada en la sociedad; permitiría que «todo hombre fuera tanto obrero como artista» (Lodder 1988:96) y según Morris desarrollaría todas sus facultades humanas a la vez que respondía eficazmente a sus necesidades cotidianas.

Segunda. La gran tarea consistiría en idear, redefinir, reestructurar y producir los objetos de uso diario y con ellos el entorno cotidiano. Los bienes útiles debían ser la respuesta directa a las demandas de la futura sociedad comunista. Los objetos tanto generaban, concretaban, organizaban y fijaban el nuevo modo de vida ideal como incentivaban e impulsaban la creencia en la factibilidad de la nueva realidad, una nueva forma de actuar y de percibir positivamente el nuevo sistema material, vital y social.

Tercera. Convergiendo con la explicación del *eidós* de Gert Selle (1976:50), el objetivo de la nueva actividad era tanto organizar el imaginario colectivo como generar un nuevo individuo emancipado, libre, consciente, comprometido e inventivo. Como ya indicaban los constructivistas, los objetos e instalaciones materiales podían por ellos mismos reconstruir y comunicar otra realidad psíquica (valores, modelos, imágenes propias). Según Morris esto sucedía de forma espontánea y natural. Con un trabajo inteligente y placentero (sin fragmentaciones, creativo, intelectual y productivo) en el que directamente se impregnaban los ideales, deseos, ímpetus del productor en el objeto creado y se regeneraba un individuo activo, original, consciente de ser parte de un conjunto social. Los vanguardistas fueron más allá y convirtieron el nuevo arte en un medio para la propaganda, agitación y educación, un instrumento para activar y movilizar al individuo y la masa hacia la utopía. Para ellos, era compatible con la participación de la persona en la construcción de la consciencia compartida. Todo ser se convertiría en un creador constructor: gracias al nuevo modo de producción y al uso creativo y activo exigido por los objetos del nuevo arte «de moviment, en doble sentit, que es mogut i que es mou» en la construcción del futuro (Rodtxenko 2008:193).

Posiblemente el lector/a ya se esté preguntando: entonces, desde nuestro presente y realidad artística ¿a qué actividad específica se están refiriendo Morris y los constructivistas? Desde su perspectiva, la pintura y la escultura en sí no cumplían todos los rasgos y funciones exigidos por el nuevo arte. Están definiendo y apostando con primicia por lo que actualmente nosotros denominaríamos diseño. Podemos ver claramente la aproximación entre su definición del arte como fenómeno vital productivo y la que ofrece Gert Selle del diseño: «todas las actividades del hombre que configuran el ambiente social [...] proceso que trata de resolver la problemática de la relación del hombre respecto a su medio»

Diseñar la vida, William Morris y los constructivistas

Alba Melià Hidalgo

(1976:54). No están lejos sus palabras de las de Nikolai Aséiev en 1928: «cualquier manifestación sensible o racional de la actividad humana» (Leclanche-Boulé 2003:33), o de las de Morris en 1884: «pluralidad de actividades humanas que componen la vida en sociedad» (1975d:44) que en ambos casos responden y permiten la supervivencia y desarrollo individual y colectivo.

Con tal concepción amplia del fenómeno artístico y apostando por el arte total, dan fin al sistema jerárquico, clasicista, dualista del arte y eliminan las fronteras entre artes mayores o menores. Con la desconstrucción, todos los ámbitos artísticos están enlazados y se aprovechan las lecciones y descubrimientos de los diferentes sectores. No obstante en ambas posiciones se considera que solo desde una plataforma pueden conseguir los objetivos nombrados antes. Sin dejar de ser conscientes de la importancia del macrodiseño, de la arquitectura (escenario y marco material del quehacer humano), el discurso se focaliza en el arte del objeto cotidiano, en el microdiseño. En los objetos de uso diario (incluyendo en ellos, los constructivistas, el arte gráfico o poligrafía para cumplir ampliamente la cuarta función)² residía la potencialidad de acabar de construir y articular una sociedad en todos sus niveles como medios «del hacer».

Praxis del diseño social y utópico: parámetros, métodos y artífice

Es una odisea intentar hacer, en este espacio, un repaso de toda la obra producida por William Morris y los constructivistas, tampoco respondería al objetivo del artículo. Pero si podemos señalar los parámetros y principios básicos de la teoría y la práctica «del arte de producción» o «artes domésticas». Con estos criterios direccionales podemos ver cómo articulan lo que después será llamado diseño y cómo dejan atrás el concepto y la actividad del arte decorativo o aplicado. Con la redefinición anterior, con las nuevas funciones y la nueva práctica que ahora abordaremos, se deja atrás una actividad que simplemente incorporaba un ornamento. Una acción que consistía únicamente en añadir superficialmente un valor estético y formal a un objeto estructuralmente y funcionalmente ya determinado de antemano.

La primera directriz clave a la hora de idear y producir un objeto es la funcionalidad y la utilidad social. Se ha de dar forma solo para responder a unas necesidades concretas de la sociedad. El producto resultante es una herramienta útil para un fin concreto, que responde a poder desempeñar adecuadamente y eficazmente la función para la cual fue elaborado.

² Se incorporaba a la acción constructivista basándose en diferentes argumentaciones. En primer lugar, no era un subproducto de la pintura de caballete dado que nunca se trataba de una copia o imitación mecánica de la realidad, sino de una construcción a través elementos gráficos, fotográficos y tipográficos. En segundo lugar, seguía el mismo proceso de ideación y producción, los mismos parámetros del arte de producción: construcción en un espacio a través de la combinación y contraste de componentes básicos, más el uso de un medio industrial y mecánico. Finalmente, respondía y cumplía una de funciones sociales esenciales atribuidas al nuevo arte: transmitía, reeducaba, impulsaba, concienciaba, activaba al individuo y lo volvía receptivo al empleo de nuevos objetos y nuevos entornos. En otras palabras, organizaba la psique: la percepción, la mente, las ideas individuales y las del colectivo.

Así, el principal imperativo y condicionante del diseño es el social. Morris consideraba que antes de nada había que preguntarse para qué es el objeto a formar: su destino, su efecto e integración en la vida cotidiana. Para los constructivistas, defensores feroces del funcionalismo y utilitarismo, solo el «use value» (Margolin 1977:48) determinaba si debía ser construido o no un objeto. De esta manera, para «dar forma» a un objeto era esencial partir primero de un análisis objetivo y completo de la sociedad. Pero ¿qué sociedad?, la presente, dibujando la futura aún no existente: eliminando, fomentando o impulsando nuevos y viejos hábitos, efectos, recepciones, usos, contextos. Por lo tanto, sería más correcto en su caso hablar de diseño social utópico. Para Morris los objetos esbozaban y respondían a las exigencias y características de una realidad social venidera y para los constructivistas estaban en proceso de construcción. En consecuencia, el arte del objeto cotidiano deviene una cuestión material y estructural, ya no es entendido como un tema de apariencia externa, una acción únicamente estética en una estructura ya hecha. Para los constructivistas, la actividad solo juega con *Fraktura*, *Construcción* y *Tecktonica*,³ el objeto surge de la combinación de estructura, construcción y forma. Es más, tanto Morris como los constructivistas invierten los términos y «dar forma» es tan solo la modificación y organización del material generando una estructura, construcción y en derivación, una forma, todo por cumplir un uso (Clavera 1992:258).

De acuerdo con su ideal de comunidad futura, para elaborar objetos que definieran una vida simple, digna, nuclear y austera; cuatro principios habían de imperar en la elaboración de modelos y prototipos estándar basados en la racionalidad, simplicidad, sinceridad (honestidad) y transparencia. De esta forma, el material debía ser moldeado respetando su carácter propio y aprovechando su potencialidad. Es decir, sin falsear su identidad ni empleando técnicas contrarias a su naturaleza, siendo siempre evidente su transformación. Aunque ni el artista inglés ni los vanguardistas rusos desvalorizaron ningún tipo, el primero opta por materiales naturales, acorde a su comunidad orgánica utópica; los segundos apuestan por los industriales, asociados a la nueva era del progreso y de la ciencia. Asimismo, la estructura debía ser organización y no acumulación definida por su destino utilitario concreto: ha de basarse en la geometría y resultar una totalidad clara, simple, definida, concisa, evidente y legible. En este ámbito, Morris determinaba ya en 1882 como premisa inquebrantable: «on design should have nothing about it that's not easily defensible» (Morris 1990). Asimismo, ambas posturas preferían objetos y espacios multifuncionales (fig. 1, fig. 2), la cual cosa determinaba la estructura del objeto. Aunque Morris consideraba que determinados objetos habían de ser móviles y ligeros (como las sillas) pero otros masas macizas (como las mesas), dependiendo del uso concreto, y en cambio los constructivistas imponían las primeras características a todos los bienes útiles.

Los constructivistas van más allá, respondiendo tanto a una producción mecánica en serie, como a un principio de máxima economía espacial y variedad de funciones, al uso despierto y activo del usuario. Así la estructura de todo objeto debe ser reducida al esqueleto, con los soportes y componentes básicos, elaborada por formas geométricas

³ El uso consciente y adecuado del material formativo; la estructuración y organización material; la adecuación a la utilidad y funcionalidad social (Gan 2014:56).



Fig. 1. William Morris y Philip Webb, *Sette-cabinet-bookcase* (1860), *Drawing room* en la *Red House*, Londres (Creatives Commons).

elementales y por la repetición de un simple módulo, con un movimiento espacial dinámico que permita su reducción, expansión y transformación (fig.2).

Solo falta un ingrediente: la forma. A diferencia del de las artes decorativas, es resultado directo del proceso de producción, de la materia, de la estructura y en último término de la utilidad que ha incentivado la acción. En 1882, Morris hablaba de «the convenient shape for this purpose» (Morris 1990) y en 1922 Boris Aratov afirmaba que «la forma y la función deben estar fundidas [...] el utilitarismo es la correlación social entre forma y función» (1973:164). Por lo tanto, ha de ser regida por los mismos parámetros anteriores: debe ser simple, proporcionada, directa, nítida y nunca ocultar la estructura ni el material. El segundo pilar del «arte de producción» o «lesser arts of life» consistía en establecer y emplear un único método de trabajo para idear y producir. En ambos casos determinaban un proceso consciente, racional y creativo, el cual combinaba capacidad técnica con conocimiento social y utilitario, pudiendo el objeto resultante desempeñar una función utilitaria. Aquí vemos como claramente están asentando el núcleo del diseño: tanto la acción como el método son estructurales, procesales y materiales, no únicamente formales. De esta manera, la construcción, según Morris en 1890, debía hacerse «racionalmente y midiendo» (2004:85), con criterios objetivos y empiristas (técnicos, materiales, sociales etc.) y no subjetivos y convencionales. No obstante, es en la concreción del proceso de producción donde se evidencian claramente las bases de sus divergencias: detallan una utopía distinta y también medios diferentes para alcanzarla. En el contexto de inicios del siglo XX, los constructivistas aspiraban a una utopía maquinista: la máquina junto a la

ciencia y la tecnología moderna, era una herramienta de progreso y construcción, para emanciparse de la naturaleza y la irracionalidad humana. El futuro estaba formado por grandes centros planificados donde la máquina implantaba su orden racional y democrático. A finales del siglo XIX, Morris recuperaba una época anterior al capitalismo, tomaba como referencia la Edad Media para imaginar una utopía de pequeñas comunidades esparcidas en comunión y cooperación con la naturaleza.

En consecuencia, para los vanguardistas la producción debía ser en serie, masificada e industrial, acorde con la nueva era y en oposición al anacronismo del objeto único artesano del arte capitalista. Este tipo de producción impone unos condicionantes a la hora de diseñar, que devienen parámetros basados en la estandarización, racionalización y optimización económica. Esto conlleva desde la creación de prototipos de fácil repetición mecánica hasta la concreción de un método y lenguaje universal basado en formas geométricas organizadas racionalmente en el espacio. De esta forma, el arte debía centrarse y fusionarse con la ciencia y la tecnología, tal como afirmaba Lissitzky en 1922, éste no debía «fijar los límites entre la matemática y el arte, entre una obra de arte y un invento técnico» (Lodder 1988:45) y el diseño sería interdisciplinar. Asimismo,

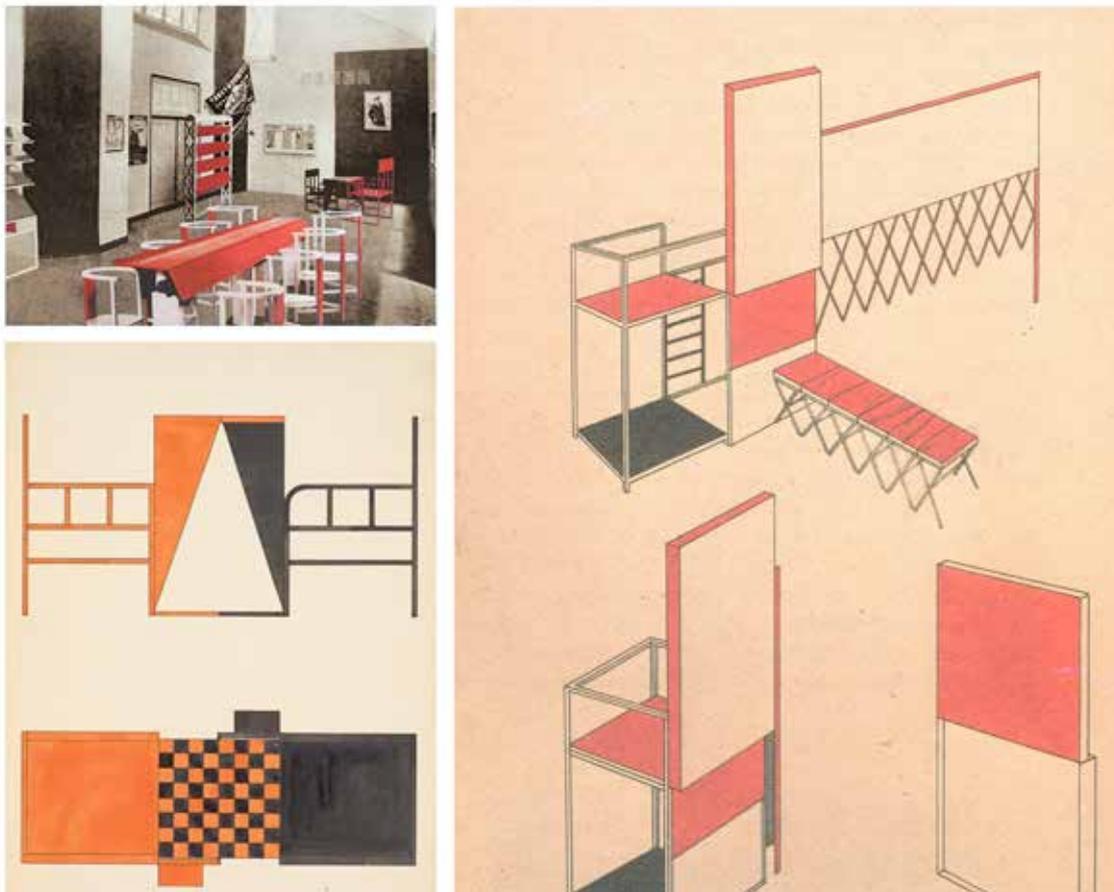


Fig. 2. Rodchneko, mobiliario para el club obrero de la Exposición Internacional de las Artes decorativas e industriales modernas de París de 1925. Proyecto de tribuna plegable y extensible, mesa de ajedrez almacenable (1925), colección particular (Creative Commons).



Fig. 3. De izquierda a derecha, de arriba a abajo: Mayakovski y Rodchenko, cartel publicitario de Gosizdat (editorial literaria estatal, 1925), colección particular. Lissitzky, poema «Canallas» en *Para la Voz* (1923), Berlín. Lissitzky, «Historia suprematista de dos cuadrados» en *Seis construcciones* (1922), Vietbsk-Berlín. Lissitzky y Hans Arp, portada de *Los ismos del arte* (1925), Erenbach-Zurich (Creatives Commons).

el productor idóneo sería el artista-ingeniero o psico-constructor (Río 2010:79): un productor con capacidades científicas, industriales, tecnológicas, sociales y formales que podría entrar en la fábrica. El resultado consistiría en una serie de objetos masivos, útiles a toda la colectividad, donde dominaría la homogeneidad, orden y claridad.

En cambio, el artista inglés había optado por una producción artesanal: manual, individual o de corta serie, con una técnica tradicional y acabado no mecánico. Para él, era una de las formas más fáciles e históricas de asegurar un tipo de trabajo inteligente, placentero y activo, donde mente y mano actuarían y se expresarían juntas, libremente y en contacto directo con la materia. Morris no negaba el uso de la máquina, aprobaba su empleo mientras fuera un instrumento más al servicio de la persona, fuera propio de la «nature of work» (Morris 1990) y nunca supusiera un trabajo alienador de automatismo. Optaba por el modo artesanal basado en el estudio de la historia del arte y la tradición con el empleo puntual y justo de la máquina en un sentido más pre-industrial que cercano a la tecnología



Fig. 4. Rodchenko y Mayakovski, ilustración del capítulo «El duelo» para *Sobre esto* (1923), Museo estatal de Mayakovski, Moscú. Rodchenko, portada de la *Novy LEF* nº1 (1927), colección particular. Rodchenko, cartel sindical (1924), Museo estatal de Mayakovski, Moscú. V.V. Stenberg, Cartel de la película *En primavera* (1930), colección particular. Rodchenko y Mayakovski, anuncios para la *GUM* (1923), Museo estatal de Mayakovski, Moscú (Creative Commons).

moderna en desarrollo. En coherencia con su modelo paradigmático, el productor será un artista-artesano, un creador de objetos que tanto sería artista (idea) como técnico (adapta la producción) y obrero (el que produce). El resultado serían objetos caracterizados por su personalidad, heterogeneidad, cierta irregularidad y falta de perfección. Estos, a su vez, serían los signos de un tipo de trabajo consciente y placentero, que posibilitarían un contenido y una expresión vital (un valor estético y artístico).

No obstante, tanto uno como los otros convergen en la esencia. Por un lado, ya sea en el taller o en la fábrica, ha de implantarse el tipo de trabajo consciente, activo y jubiloso explicado. Coinciden en que debe implantarse en el proceso de producción una organización cooperativa, una comunidad unitaria intercomunicada donde los individuos participativos con un trabajo idóneo creen colectivamente. Con este modo de producción, buscan eliminar la separación entre mente creativa (artista) y la mano ejecutiva (operario), acabando con la diferencia entre el artículo de uso y la obra de arte (Lodder 1988:78). Por otro lado, en ambos procesos productivos planteados hay un componente esencial: la creatividad y la invención. Es la parte que puede aportar el arte a la simple técnica o ciencia industrial: acción imaginativa para visionar una alternativa. Tanto Morris como

Diseñar la vida, William Morris y los constructivistas

Alba Melià Hidalgo

los constructivistas consideran que producir es idear de nuevo una solución concreta a un problema concreto, sin copia y sin imitación pasiva. Para los vanguardistas, en boca de Nikolai Punin en 1919, todo se reducía a «creatividad simple creatividad» (Lodder 1988:58) dado que era básico tanto en el producir el objeto como en su uso. Asimismo, en ambos casos unían en el diseñador a los tres responsables de la inventiva: el visionario social (artista que imagina la alternativa), la ciencia (conocimiento empírico) que analiza la viabilidad y la industria (producción) que ponía la técnica para llevarlo a la práctica. Esto exige un productor con capacidades y un conocimiento amplio e interdisciplinar, como verbalizaba Anton Lavinski, dejando de ser «un sacerdote creador» para ser «un maestro ejecutando un resumen social» (Lodder 1988:60).

El tercer parámetro se centra en la presencia en el objeto de un valor expresivo vital, en palabras de los constructivistas, o de belleza según Morris. Indiferentemente de los términos, ambos equiparan estética con expresividad y recepción, siendo resultado de la intención vital e histórica del diseñador (Clavera 1992:161), adquiriendo así un componente pedagógico y utópico. No había suficiente con la funcionalidad del objeto, sino que era necesario el contenido comunicativo de la forma. Ambas partes se fusionaban al nacer paralelamente en el mismo procedimiento de diseño y producción. Así se unían «las formas puramente artísticas con finalidades puramente utilitarias» (Lodder



Fig. 5. William Morris, *Painted table* (1856), Chaltenham Art Gallery and Museums, Londres. Catálogo *Sussex rush-seated chairs* (1865), Victorian and Albert Museum, Londres. W. Morris, *Settle* de Sussex range (1865), London Borough of Waltham Forest, Londres (Creative Commons).

1988:66). Ambas tendencias abogaban por encontrar la forma de expresión propia del arte en el objeto cotidiano, evitando la representación narrativa literal de las artes visuales mayores. Pero ninguna de las dos acaba de cumplir este propósito completamente. Morris combina abstracción de motivos con figuración y naturalismo (fig.6), deseando también que el usuario pueda identificar los elementos y los vanguardistas acaban mezclando abstractividad con cierto grado de semántica realista debido al uso de la fotografía, pero eso sí, siempre evitando la simple transcripción (fig.4).

Específicamente, los constructivistas definen, cogiendo las palabras de Varvara Stepanova, una «estética de la máquina» (Lodder 1988:149): en la que la forma deriva de la construcción del objeto y nace de la producción en serie industrial y tecnológica, la que imponiendo sus parámetros tanto en la estructura como en la forma (claridad, economía, exactitud, no ornamento, etc.), pero también se nutre del estudio de la construcción en el espacio, movimiento y volumen de los trabajos de laboratorio no utilitarios anteriores a ellos. La forma resultante del objeto adquiere un papel comunicativo, educacional e impulsor de la utopía a través de la transmisión de valores intrínsecos a la formulación del objeto (racionalidad, creatividad, transparencia), el uso y recepción distinto que requiere (activo, inventivo), la comunicación del diseño gráfico de valores, ideales, modelos de comportamiento, percepción (sistema de signos que manifiesta directamente la idea o contenido y no literalmente, miméticamente, contemplativamente). De esta manera, el objeto tanto es la formulación como la personificación visible y la proyección de la nueva sociedad, nuevo individuo y su nueva vida.

Concretamente, «la estética tectónica», denominación dada por Aleksei Gan en 1922 (2014:53), es un lenguaje formal basado en: A) La organización geométrica, racional, articulada, ordenada, clara y unitaria de los elementos constructivos en el espacio acorde a la estructura. B) La traducción del movimiento y dinamismo a través de la combinación de la línea recta y diagonal, simetría y asimetría, y del contraste de volumen, escala, luz, color de los componentes (fig.3). Con estos componentes, tanto se podía generar direccionalidad, linealidad, secuencialidad como tensión, contradicción, fragmentación, aleatoriedad, ambigüedad y cierto caos (fig.4). C) Elementalismo de las formas (geométricas, básicas y abstractas) y uso de un número reducido de colores simples y lisos (rojo, blanco, negro, gris). D) Búsqueda del impacto psicológico y visual, exigencia de una actitud creativa y despierta del receptor, tanto en el empleo del mobiliario como en la reconstrucción del comunicado de un libro. Finalmente, para los constructivistas, que defendían un estilo universal, contemporáneo y proletario, la única fuente para la forma y el material comunicativo del «arte de producción» era la vida moderna, su presente social, histórico y tecnológico. Si les era contradictorio emplear métodos productivos de épocas pasadas tampoco podrían coger formas de un momento opuesto a su nuevo sistema social.

Asimismo, en las obras de William Morris, los criterios formales se adhieren a los parámetros procesales, caracterizándose su estética por: A) Un esquema formal, derivado de la estructura, geométrico y simétrico, con un crecimiento racional repetitivo. B) La gama de color es reducida y estos colores habían de ser lisos, naturales, estables y simples (fig.5). C) El enriquecimiento formal para aumentar la expresividad, interés visual y sensitivo. El uso puntual y estratégico del detalle solo formal, en la creación de



Fig. 6 W. Morris, *Wallpaper Grafton* (1883), Kelmscott House W.Morris Society, Londres. W. Morris, tejido para mueble *Carnation* (1875), Victorian and Albert Museum, Londres. W. Morris, *Ceiling* (1860), *Red House*, Londres. W.Morris, *wallpaper Trellis* (1862), Victorian and Albert Museum, Londres. W.Morris, *Wallpaper Acanthus* (1874), Victorian and Albert Museum, Londres. W. Morris, tejido *Honeysuckle* (1876), Victorian and Albert Museum, Londres (Creatives Commons).

tramas decorativas complejas basadas en motivos sencillos (fig.6). Siempre acorde con la estructura, sin ahogarla ni esconderla. El artista inglés señalaba dos fuentes para las «artes domésticas»: la naturaleza y la historia del arte. La primera es un modelo estético eterno y universal, de ella ha de extraer el arte sus formas, seguir sus cánones para la fusión orgánica entre obra artificial humana y la que proviene de la naturaleza. De las culturas anteriores y tradicionales coetáneas como la India, se pueden extraer lecciones técnicas, materiales y formales para inventar creativamente. William Morris dibujada un futuro con un arte basado en el pasado en el que predominaba su referencia a la Edad Media, ya que dudaba que la clase obrera de su siglo pudiera crear una nueva tradición y estilo. Finalmente, para Morris la belleza es la manifestación del pensamiento y la expresión del sentimiento espontáneo del placer sentido durante el trabajo libre, creativo e inteligente del productor. Es la manifestación material de la individualidad creadora pero también de la colectividad a la que pertenece y responde. De esta forma, al igual que para los

vanguardistas, la belleza deviene de una cuestión ética y social, ésta puede influenciar a la forma de vida y el espíritu de la persona a través de la «mente y alma» (Morris 2004:168) y al suponer que un trabajo idóneo asegura la felicidad en el desarrollo completo e igualitario de todos los individuos.

Conclusiones

Después de este repaso escueto pero transversal de los vanguardistas rusos y el artista-pensador inglés, señalando las similitudes y convergencias entre ambas manifestaciones artísticas, queda quizá tan solo reafirmar verbalizando aquello que es básico: ante una misma situación, con unas herramientas y fundamentos constituyentes parecidos, se reacciona con una respuesta similar. En un contexto crítico debido a las consecuencias del avance del capitalismo, de la tecnología y de la industria; con el marxismo como fuente interpretativa y accional fundamental junto con el pensamiento utópico; con la utopía social comunitaria como meta: tan solo cabía esperar una misma revisión de la definición de arte y una reconstrucción similar de la nueva propuesta artística-social. De este caldo de cultivo nacería lo que posteriormente sería nombrado diseño y microdiseño.

En este punto, deviene confirmador y conclusivo poder responder a las preguntas: ¿por qué eligen solo el microdiseño para construir un nuevo mundo? y ¿cómo «dar forma» a objetos puede transformar, moldear y crear un nuevo tipo de vida y sistema social? La respuesta a ambas está en que son las únicas actividades realmente productivas, ejecutivas y factuales de la realidad social. Forman parte completamente del sistema productivo de la sociedad, fusionándose con él. Asimismo, son las únicas que nacen y actúan para dar una respuesta útil a las necesidades físicas de supervivencia y desarrollo de los individuos y su colectividad. Así, por su ubicación en la infraestructura pueden introducir un tipo de trabajo cotidiano distinto, cambiando la base y la caracterización del organismo social. También ofrecen los medios y entornos específicos para la generación y funcionamiento de un tipo de vida concreto. Es más, no solo son herramientas útiles que posibilitan la vida material, sino que el mismo objeto utilitario (en su uso y en su forma) construye la realidad psíquica cotidiana de la persona y del grupo: suponen, transmiten e implantan un tipo de comportamiento, una actitud, una forma de percepción y de interpretación, unos valores e ideales y una imagen concreta propia y del mundo.

De esta manera podían definir o mejor dicho, diseñar, toda la realidad vital y social con los objetos y el marco arquitectónico, ya que los individuos y la suma de ellos se expresan y actúan siempre a través de los objetos diarios. Son ellos los que determinan a todas las personas: dónde, cómo y con qué actúan; qué y cómo se expresan, posibilitando e impulsando unas acciones, unos pensamientos, concepciones y disminuyendo otros. Claramente, las artes mayores o intelectuales, alejadas de la vida común y sin efecto global en la masa, sin finalidades prosaicas, difícilmente podían cambiar, intervenir o diseñar toda la existencia y materializar una nueva sociedad perfecta, basada en la utopía social.

Con este enfoque del fenómeno artístico, con su reconstrucción de una nueva actividad productiva, artística y social; William Morris se presenta como el padre del actual diseño

Diseñar la vida, William Morris y los constructivistas

Alba Melià Hidalgo

moderno y los constructivistas como unos de los primeros propulsores. Tanto uno como los otros defienden idear y producir objetos como una cuestión funcional y utilitaria; material, estructural y productiva; social y comunicativa. También abanderan el diseño como una disciplina especializada, amplia y compleja que abarca diferentes ámbitos (técnica, producción, psicología etc.), pero siempre con su autonomía, valor y criterios propios. Apuntan a la sociedad como originaria y destinataria del arte, siendo los factores determinantes del idear y producir objetos sociales: ella es el destino, en ella reside las causas y ella recibe las consecuencias. Por lo tanto, la premisa básica del diseño es: la adecuación funcional del objeto a las necesidades cotidianas de la sociedad.

¿Acaso aquello iniciado y anhelado por todos ellos, no es exactamente la situación que vive el diseño en el siglo XXI? Si observamos nuestro entorno vital y accional comprobamos que ha sido analizado, planificado y diseñado. No obstante, parece que estemos lejos de alcanzar ese paraíso en la tierra del cual nos hablan Morris y los constructivistas. Habría que reevaluar su desarrollo, las modificaciones de su continuidad, las aplicaciones realizadas y el resultado obtenido, para recuperar, quizás, algunas de sus directrices originales del diseño como son: la utilidad en beneficio de toda la comunidad, la adecuación auténtica a unas necesidades reales y no ficticias y sobretodo la generación de un usuario activo y completamente consciente.

BIBLIOGRAFIA

[Arvatov, B.] (1973), «Utilitarismo y estética», *Constructivismo*, F. Fernández trad., Madrid, Alberto Corazón cop., p.161-167.

[Arvatov, B.] (1988), «The proletariat and Leftist Art», *Russian art of avant-garde theory and criticism, 1920-1934*, J. Bowlt trad. y ed., Londres, Thames and Hudson, p. 225-230.

Benevolo, L. (1999), «Debate sobre la ciudad industrial», *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, p.160-216.

[Brik, O.] (1988), «From Pictures to textile Prints», *Russian art of avant-garde theory and criticism, 1920-1934*, J. Bowlt trad. y ed., Londres, Thames and Hudson, p. 244-249.

Clavera, A.(1992), *La formació del pensament de William Morris*, Barcelona, Destino.

Constructivismo (1973), Madrid, A. Corazón cop.

Construir la revolució: art i arquitectura a Rússia (2011), (cat.exp.), Barcelona, Fundació La Caixa.

El diseño: 150 años entre la teoría y la práctica (2000), C. Sevilla edit., Valencia, Diputación de Valencia, Institución Alfons el Magnànim.

El libro ruso de Vanguardia, 1910-1934 (2003), (cat.exp.), Nueva York, The Museum of Modern Art.

[Gabo, N.] (1973), «La idea constructivista en el arte», *Constructivismo*, F. Fernández trad., Madrid, Alberto Corazón cop., p.71-83.

- [Gabo, N.; Pevsner, A.] (1973), «Manifiesto realista», *Constructivismo*, F. Fernández trad., Madrid, Alberto Corazón cop., p. 63-71.
- [Gabo, N.; Pevsner, A.] (1988), «The realistic manifest», *Russian art of avant-garde theory and criticism, 1920-1934*, J. Bowlt trad. y ed., Londres, Thames and Hudson, p.208-214.
- Gan, A. (2014), *El constructivismo*, M.Rebón y F. Mateo ed., Barcelona, Tenov.
- [Grupo Productivista] (1973), «Programa del Grupo Productivista», *Constructivismo*, F. Fernández trad., Madrid, Alberto Corazón cop., p. 83-89.
- [Grupo Productivista] (1973), «Trabajo y polémica de los productivistas», *Constructivismo*, F. Fernández trad., Madrid, Alberto Corazón cop., p.101-109.
- Jean, G. (1994), *Voyages en utopie*, París, Gallimard.
- Leclanche-Boulé, C. (2003), *Tipografías y fotomontajes: constructivismo en la URSS*, R.Vercher trad., Valencia, Campgràfic.
- [LEF] (1973), «Por qué combate la LEF», *Constructivismo*, F. Fernández trad., Madrid, Alberto Corazón cop., p.89-96.
- [LEF] (1973), «La LEF pone en guardia», *Constructivismo (1973)*, F. Fernández trad., Madrid, Alberto Corazón cop., p. 96-99.
- [LEF] (1988), «LEF declaration, comrades, organizers of Life», *Russian art of avant-garde theory and criticism, 1920-1934*, J. Bowlt trad. y ed., Londres, Thames and Hudson, p. 199-205.
- Lodder, C. (1988), *El constructivismo ruso*, M. Cóndor trad., Madrid, Alianza Editorial.
- Margolin, V. (1997), *The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press.
- [Morris, W.] (1975), «Como me hice socialista», *Arte y sociedad industrial: antología de escritos*, G. Zaragoza trad., Valencia, Fernando Torres cop., p. 28-34.
- [Morris, W.] (1975), «Arte popular», *Arte y sociedad industrial: antología de escritos*, G. Zaragoza trad., Valencia, Fernando Torres cop., p.37-39.
- [Morris, W.] (1975), «Arte y sociedad», *Arte y sociedad industrial: antología de escritos*, G. Zaragoza trad., Valencia, Fernando Torres cop., p.39-41.
- [Morris, W.] (1975), «El arte bajo la plutocracia», *Arte y sociedad industrial: antología de escritos*, G. Zaragoza trad., Valencia, Fernando Torres cop., p.41-81.
- [Morris, W.] (1975), «Trabajo útil o esfuerzo inútil», *Arte y sociedad industrial: antología de escritos*, G. Zaragoza trad., Valencia, Fernando Torres cop., p. 81-111.
- [Morris, W.] (2004), *Noticias de Ninguna Parte*, J. Morato trad., Barcelona, Minotauro.
- [Pertsov, V.] (1988), «Art the Junction of Art and Production», *Russian art of avant-garde theory and criticism, 1920-1934*, J. Bowlt trad. y ed., Londres, Thames and Hudson, p.230-237.

Diseñar la vida, William Morris y los constructivistas

Alba Melià Hidalgo

«Revolution and Art», *Russian art of avant-garde theory and criticism 1920-1934* (1988), J.Bowlit trad. y ed., Londres, Thames and Hudson, p.190-196.

Río, V. (2010), *Factografía: vanguardia y comunicación de masas*, Madrid, Abbad.

Rodtxenko: La construcció del futur (2008), (cat.exp.), Barcelona, Caixa Catalunya.

Russian art of avant-garde theory and criticism (1988), J.Bowlit trad.y ed ., Londres, Thames and Hudson.

Selle, G. (1975), *Ideología y utopía del diseño: contribución a la teoría del diseño industrial*, E.Subirats trad., Barcelona, Gustavo Gili.

Sevilla Corella, C. (2000), «La teoría social del diseño: una recesión», *El diseño: 150 años entre la teoría y la práctica*, C. Sevilla ed., Valencia, Diputación de Valencia, Institución Alfons el Magnànim, p. 55-64.

Subirats, E. (1989), *El final de las vanguardias*, Barcelona, Antropos.

[Tarabukin, N.] (1978), *El último cuadro: del caballete a la máquina y por una teoría de la pintura*, R. Feliu y P. Vélez trad., A. Nakov ed., Barcelona, Gustavo Gili.

[Tatlin, V.] (1988), «The work ahead of us», *Russian art of avant-garde theory and criticism*, J. Bowlit trad. y edit., Londres, Thames and Hudson, p.205-208.

«The first discussional exhibition of associations of active revolutionary art», *Russian art of avant-garde theory and criticism, 1920-1934* (1988), J. Bowlit trad., y ed., Londres, Thames and Hudson, p.237-144.

Thompson, E. (1988), *William Morris: de romántico a revolucionario*, M. Lloris trad., Valencia, Institució valenciana d'estudis i investigació, Edicions Alfons el Magnànim.

«Utopia» y «Utopian socialism» (2012), *Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite* (2012), Chicago, Encyclopaedia Britannica, [Edición en CD-ROM].

«Utopie», *Encyclopaedia Universalis: nouvelle edition* (2012), París, Encyclopaedia Universalis France, [Edición en CD-ROM].

Vallance, A. (1986), *William Morris: his art his writings and his public life: a record*, Londres, Studio.

William Morris (1996), L.Parry ed., Londres, Phillip Wilson Publisher, The Victorian Albert Museum.

RECURSOS WEB

Morris, W. (1990), *The Lesser Arts of Life*, Marxist Internet Archive, <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/life1.htm>>, 25-10-2014.