

Tesi doctoral presentada per En/Na

Anna M. CALVERA SAGUÉ

amb el títol

"Sobre la formació del pensament de William Morris"

per a l'obtenció del títol de Doctor/a en

FILOSOFIA

Barcelona, 16 de setembre de 1988.

**Facultat de Filosofia
Departament de Història de la Filosofia,
Estètica i Filosofia de la Cultura**



UNIVERSITAT DE BARCELONA



5.2. Fundació de la Firma i panorama contemporani del disseny.

Durant els treballs de decoració de la Red House, una nit va sorgir la idea de convertir l'experiència en una empresa comercial amb la col·laboració de tots els amics que es trobaven periòdicament a la casa. El grup originari fundador estava constituït per Rossetti, Madox Brown, Burne Jones, Webb, Faulkner i Marshall. Els dos primers eren els socis que ja havien adquirit reputació com artistes en els medis culturals anglesos a través del Moviment Pre-Rafaelista, també eren els dos únics que havien tingut algunes experiències en l'àmbit de les arts decoratives; Burne Jones, l'etern company de Morris des de l'època d'estudiants, començava la seva carrera d'artista plàstic com a únic representant de la segona generació de Pre-Rafaelistes. Webb era amic de Morris des que treballaren junts en el despatx de G E Street, es l'arquitecte de la Red House, i esdevindrà col·laborador de Morris fins i tot durant les vivències polítiques de la seva maduresa, Faulkner pertanyia al grup d'amics de la Universitat, era matemàtic i enginyer, i acabava de deixar Oxford per instal·lar-se a Londres, finalment, Marshall, el darrer soci, era amic de Madox Brown i també enginyer. La mateixa nit de la seva fundació, es va decidir que Morris s'encarregués de la part empresarial i de la producció de la firma, la qual cosa suposava pràcticament anomenar-lo gerent i cap de producció. Els altres socis formaven l'equip d'artistes i s'ocuparien de proveir els esbossos, els dibuixos i els dissenys que haurien de produir-se. La firma es constituí l'abril de 1861 amb el nom de *Morris, Marshall, Faulkner & Co* (MMF&Co), cada soci tenia una participació d'una lliura i el capital social el va proveir la mare de Morris. Els tallers i la sala d'exposicions, que llavors era també la sala de recepció on es rebien i discutien els encàrrecs, s'instal·laren a l'antic estudi de Red Lion Square, si bé Morris amplia les dependències disponibles llogant d'altres plantes de l'edifici.

Diverses biografies expliquen com va sorgir la idea, que no fou de Morris, sinó més aviat de Rossetti o de Madox Brown. Aquest fet és prou significatiu respecte dels fonaments teòrics e ideològics de MMF&Co en el seu origen. D'altra banda, la decoració de la Red House havia posat en evidència a tots els socis la degradació estètica dels objectes d'ús corrent en el mercat de l'època, i, també, havia provat que es podia fer altrament, així, la viabilitat pràctica de l'empresa era clarament evident.

En la circular de presentació de la firma publicada l'11 d'Abril de 1861, es definien com a "Fine workmen in Painting, Carving, Furniture and

Metals" i l'àmbit d'actuació de l'empresa incloua, segons les seves pròpies paraules

"...any species of decoration, mural or otherwise, from pictures properly so-called, down to the consideration of the smallest work susceptible of art beauty" (56)

Aquesta circular és interessant per diversos aspectes de caracter general pero sobretot pel fet que s'en despren un concepte de la decoració, de les arts decoratives i del que ha de ser una vivenda. A la vegada, però, és també prou significatiu que, per explicar la seva proposta específica, els autors utilitzin un argument de caire econòmic d'un estil marcadament comercial. Així per exemple, es destaca el fet d'haver constituït un grup d'artistes amb competències diverses perquè, d'aquesta forma, quan s'acceptin projectes de decoracions globals d'un espai determinat que requereixin de la intervenció de diferents oficis, el treball en equip permetra no haver d'incrementar el cost total del resultat

"It is anticipated that by such cooperation, the largest amount of what is essentially the artist's work () will be secured at the smallest possible expense than in any single artist were incidentally employed in the usual manner

It is believed that good decoration () will be found to be much less expensive than is generally supposed" (57)

No queden proves escrites sobre les intencions de Morris i els seus amics en fundar una empresa d'aquestes característiques. Segons la versió de Rossetti, tal i com la recull E.P. Thompson, la idea de la firma va sorgir com un acudit, sense cap altra tipus de reflexió ni cap plantejament determinat sobre els problemes comercials o artístics implicats. Segons explica Burne Jones a les seves memòries, la idea original consistia en recollir les experiències anteriors dels diferents socis en l'àmbit de les arts decoratives i unir-les "for the service of the public" en general (58). Tampoc aquesta primera circular explica cap objectiu determinat, sino que més aviat considera la necessitat de dedicar-se a les arts decoratives atès el nivell de qualitat assolit pels arquitectes

"The growth of Decorative Art in this country owing to the efforts of English Architects has now reached a point at which it seems desirable that Artists of reputation should devote their time to it" (59)

Sens dubte, el títol d'"artists of reputation" es referia preferent-

ment al propi Rossetti, autor de l'escrit, i a Madox Brown. En aquest aspecte concret, però, aquest text palesa un coneixement, fins i tot un cert reconeixement, dels corrents i de les obres arquitectòniques representatives de l'època. En aquest sentit, s'admet un deute respecte d'altres propostes fetes anteriorment per vincular l'art en la creació d'objectes domèstics, com les que havien protagonitzat Cole, Wyatt i Redgrave, però establint l'àmbit de col·laboració en altres termes. El grup de Cole havia defensat la necessitat que els artistes entressin com a dissenyadors en les indústries ja existents, la novetat de MMF&Co consisteix en incloure el procés de producció, i el seu control directe, entre les competències de l'artista, a més d'encarregar-se també de la venda del producte acabat.

"Up to this time want of artistic supervision, which can along bring about harmony between the various parts of a successful work, has been increased by the necessarily excessive outlay consequent on taking one individual artist from his pictorial labour" (id)

D'aquesta forma, Rossetti salvaguarda l'autenticitat i l'honor de l'Artista plàstic front a les propostes de Cole. A Morris, Marshall, Faulkner & Co, l'artista no entrega el seu treball a d'altres mans sino que participa directament en la seva realització, o confia en un altre artista de nivell i capacitats similars el conjunt dels processos tècnics. El coneixement de la situació contemporània del disseny que palesa aquesta circular contrasta amb la manera com posteriorment Morris es referirà als artífices dels anys 60. Després del seu compromís polític, quan va escriure la seva biografia personal, Morris recorda únicament l'estat de degradació dels objectes domèstics en aquella època i explica que l'objectiu de la firma en fundar-se era la d'empendre una veritable reforma dels Belis Oficis. A partir d'aquesta segona versió, ha prevalgut la interpretació, difosa per les biografies de Morris i per la majoria d'historiadors del període⁽⁶⁰⁾, segons la qual l'empresa de Morris suposa el segon, però l'únic reeixit, intent dels professionals del segle XIX per a reformar les arts aplicades. Tanmateix, malgrat el canvi de visió, Morris manté en aquest segon text el mateix reconeixement per la labor dels arquitectes neogòtics que en la primera circular.

" All this time the Revival of Gothic Architecture was making great progress in England, and naturally touched the Pre-Raphaelite Movement also. When Red House we found, and my friend the architect especially, that all minor arts were in a state of complete degradation especially in England, and accordingly in

1861 with the conceited courage of a young man I set my self to reforming all that, and started a sort of firm for producing decorative articles" (61).

Així doncs, la interpretació segons la qual la firma responia des del seu origen a una voluntat de reforma, no es va començar a difondre fins als anys 80, un període particularment important per a l'evolució personal de Morris, però també especialment fructífer en el creixement productiu i professional de l'empresa. En els primers anys 60, el rebuig que Morris sent per la seva època no té encara una forma d'expressió concreta. La seva postura s'aproxima més a la de Dickens, o a la de Carlyle, dos autors que, si bé poden comprendre o explicar les raons històriques de la Revolució Francesa o del Moviment Cartista, no poden reconduir la seva crítica social vers un compromís amb els principis ideològics o polítics que se'n deriven.

Respecte del problema concret de les arts aplicades, el mateix Morris reconeix en el text anterior que fou principalment Webb qui més va denunciar la degradació dels productes en el mercat, però si es considera més detingudament la situació real és plausible que la visió de Webb, d'altra banda influenciada per la seva condició d'arquitecte, es referís sobre tot a la manca de productes adequats a la seva concepció de l'arquitectura, típica de la segona generació del moviment neogòtic. En el cas particular de Morris, tan els escrits posteriors com la seva mateixa evolució com a professional palesen que malgrat tot coneixia perfectament, i fins i tot respectava, la labor d'altres dissenyadors i artistes contemporanis (62). Així, per exemple, en els aspectes purament professionals, Morris no segueix les crítiques de Dickens a Cole (63) adoptant sovint les indicacions dels darrer si bé en les qüestions purament estilístiques el seu gust s'acosta més al del novel·lista que al dels reformadors del disseny. De tota manera, la postura concreta de Morris, com també la de la Firma en els seus orígens, coincideix més amb l'actitud dels artistes que amb les dels reformadors conscients de la seva causa. La seva intenció es dirigia més a la creació de nous productes que a l'organització d'una campanya per millorar la condició dels objectes d'ús de l'època.

Tot això no implica posar en dubte la degradació dels objectes a mitjans del segle passat, però, a principis de la dècada dels 60, la situació no era tan desesperada com normalment es presenta. No hi ha dubte que la majoria d'objectes destinats a les vivendes no s'ajustaven a les regles del gust ni s'acostaven al nivell de qualitat que havia aconseguit l'habilitat artesana fins al segle XVIII. És evident també, que la difusió de l'estil Imperi i el domini estètic francès havien devaluat definitivament tots els

motius clàssics utilitzant-los per ornamentar les parts més estranyes dels objectes més comuns. D'altra banda, l'impacte de la industrialització havia incidit negativament en la majoria dels Bells Oficis i els havia alliberat de les limitacions pròpies de l'artesanía com les que depenen de l'habilitat manual i les derivades de les característiques dels materials. El descobriment de nous materials més fàcils de treballar però dels que no se sabia l'aplicació adequada, el desenvolupament de la indústria de simulació de materials nobles i costosos afegit a la mecanització dels procediments artístics i complicats, havien ampliat enormement el camp de les possibilitats de treball fins al punt que tot era factible, tot es podia realitzar i, a més, a baix preu de cost. Però la degradació dels objectes d'ús no es únicament imputable a la mecanització, doncs, el seu procés varia segons la història particular de cada ofici, i, així, l'impacte de la industrialització es diferent en cada cas, com també en les diverses fases del procés de treball. Sens dubte, a mitjans de segle encara calia una transformació dels tipus d'habilitat requerida en l'elaboració dels diferents objectes per poder-se adaptar al nou equip tècnic, però les dates i els processos mateixos d'adaptació varien molt segons els oficis. La transformació de l'ebenisteria, del tapisser o del sastre, molt més tardanes en el procés complet de l'ofici. D'altra banda, el problema específic de la divisió del treball determinant del procés industrial, no pot explicar tampoc per ella sola la degradació estètica dels objectes, ja que en molts casos concrets l'operació de dividir el treball en fases independents i la serialització del producte s'havia dut a terme a finals del segle XVIII, període d'esplendor de l'artesanía anglesa. Així per exemple, en el procés de l'ebenisteria, Adam, Sheraton o Chippendale treballaren ja en tallers organitzats com a manufactures.

La degradació estètica dels objectes tampoc no és únicament explicable per l'aparició d'una classe social, la classe mitja, que pel fet de ser nova, desconeixia els veritables principis del gust. Això només il·lustra un aspecte d'aquest mal gust com es el de la imitació d'aquestes noves classes ignorants del llenguatge i les formes de les capes socials anteriorment dominants sense conèixer les regles d'utilització i d'aplicació ⁽⁶⁴⁾. Tanmateix, d'una banda eren els mateixos artesans els que havien perdut el seu coneixement tradicional, de l'altra, l'abaratament dels productes els feia accessibles a moltes més capes socials que tradicionalment; i finalment, les cases de l'aristocràcia patien del mateix mal ⁽⁶⁵⁾. Els mateixos símptomes apareixien en la pintura de l'època, com en la de Holman Hunt i d'altres Pre-rafaelistes, i en la resta de les arts ⁽⁶⁶⁾.

En realitat, en l'àmbit específic de la vivenda i els objectes

domèstics s'havia donat un canvi substancial en la concepció i el plantejament general dels interiors que afectava a tota la societat victoriana. Respecte d'èpoques passades, s'havia extès la necessitat de recórrer als mobles i als objectes com a elements centrals de la decoració perdent-se amb aquest procés la noció de l'espai com a element determinant de les qualitats de l'ambient. En el primer període victorià, o a l'època de Louis Philippe, hi havia la necessitat imperiosa d'ocupar el centre de l'habitació, i per a poder satisfer-la, aparegueren innumerables models diferents de mobles, sobre tot de tipus de seients tapissats. Separats de la paret, la possibilitat d'estendre's en l'espai del voltant era comparable a la d'un arbre jove. De la mateixa manera, la quantitat de superfície que calia decorar es multiplicava en totes les direccions. L'últim període de Sheraton demostra aquesta evolució ⁽⁶⁷⁾. Així doncs, a mitjans del segle passat es va imposar una nova concepció de l'espai i de la visió presidida per l'"horror vacui" generalitzat. Les característiques essencials d'aquesta nova concepció de l'espai i de l'objecte estan perfectament sintetitzades en la terminologia ruskiniana, sobre tot quan, per comparació amb l'arquitectura es refereix a l'aspecte artístic dels objectes amb el terme d'"escultura mòbil", o, traduint literalment, "escultura de mobiliari", és a dir, una escultura que es pot transportar d'un lloc a l'altre per a equipar i ocupar l'espai de les habitacions ⁽⁶⁸⁾. En aquest sentit, l'espai victorià pot explicar-se perfectament per comparació a la imaginació escultòrica: un espai que serveix per a ser ocupat i retallat internament a partir d'uns elements nuclears que es desarrotllen per tot l'espai del voltant.

Tanmateix, la importància i el pes específic del valor escultòric dels objectes varia segons el ram de la indústria que es consideri. En general, l'aportació específica de l'estil victorià és el de desplaçar la mirada de l'espai general als detalls, i, per tant, són pròpiament els divesos objectes els que determinen les característiques ambientals i suporten la càrrega estètica. Però si s'observa el panorama general del disseny i de la producció anglesa de mitjans del segle passat, el grau de degradació estètica considerada normalment com el tret distintiu més característic d'aquest estil, varia sensiblement segons el tipus de producte i de ram industrial analitzat. Així per exemple a la Gran Exposició del 1851 hi tenien entrada tot tipus de productes menys els purament artístics excepte obres d'art ⁽⁶⁹⁾, però si bé ha passat a la història com l'acumulació més gran i més densa de mal gust, també va posar de manifest les diferències essencials dels productes manufacturats quant a qualitat i a concepte en termes molt similars a com el Crystal Palace va fer

reconsiderar el concepte d'arquitectura. Així, la mateixa dicotomia que tenia plantejada l'arquitectura del segle XIX entre l'Arquitectura, o sia la construcció monumental d'edificis civils i religiosos, i la construcció, o sia la producció d'edificis industrials i de vivendes urbanes tipificades, apareix proposada en termes similars en el món dels objectes d'ús. Els productes industrials, la maquinària, les eines del procés de treball o relatives als medis de transport es preocupaven més de resoldre un problema concret amb la forma més adequada i més simple per medi de procediments mecànics d'una manera similar a com ho feia l'arquitectura de mercats, magatzems, fàbriques, tinglados o ponts. Tots dos tipus de productes, cada un en el seu àmbit específic, estaven sentant les bases de l'arquitectura i el disseny preparats i adequats per afrontar les conseqüències de la revolució industrial. A la secció de maquinària, però també a la de mercaderies aparequeren exposats alguns models de mobles en serie i articles d'ús tipificats i estandaritzats per a la producció a baix preu, aspectes tan o més importants per a l'evolució del disseny industrial que les causes del mal gust. Ningú no recorda que Alphonse Sax va presentar per primera vegada el seu instrument de música en aquesta primera Exposició Internacional ⁽⁷⁰⁾ També Michael Thonet va mostrar, en la secció de mobles estandaritzats, les primeres proves de mobiliari amb fusta corvada que es convertirien pocs anys més tard en el famós model de cadira nº 14 utilitzada encara a l'actualitat ⁽⁷¹⁾ Alguns contemporanis s'adonaren tot seguit de la dicotomia existent en les sales de l'exposició un articulista del TIMES destaca a més les implicacions formals i estètiques que s'en deriven.

"Some sections, and especially that of machinery, feeling their preeminence secure and undoubted, have been content to be plain and unpretending, in consequence of which they develop a high degree of artistic excellence (...) there, in the forms and arrangements, strict attention to the proprieties and requirements of each machine may be readily traced, the only beauty attempted is that which the stringement of application of mechanical science to the material world can supply, and in truthfulness, perseverance, and severity with which that idea is carried out, there is developed a style of art at once national and grand". ⁽⁷²⁾

Elogis similars dedica al Crystal Palace. Tanmateix, si bé reprèn el vell anhel de la societat del segle XIX de trobar un estil propi que l'identifiqués com a període històric, l'article del TIMES constitueix un cas rar en el pensament de l'època. Per als victorians era difícil reconèixer aquest tipus d'objectes com a manifestacions artístiques de la mateixa

manera que tampoc no van saber veure en el tipus de construcció utilitària, l'arquitectura pròpia de la seva època. La dificultat més important dels victorians per considerar els objectes industrials des d'un punt de vista estètic i artístic respon al fet que no disposaven sinó d'un concepte pre-industrial de qualitat estètica, per la qual cosa les noves solucions adequades que proposaven les màquines i els objectes tècnics eren difícilment reconeixibles com a models correctes d'una estètica nova ⁽⁷³⁾ Així, el concepte d'art i d'estètica continuava lligat als estils i no bé com a conseqüència de la revolució industrial la decoració havia de concentrar-se en els objectes, eren els propis objectes els que havien de materialitzar la tradició dels estils, i d'aquesta forma, apareix la "galeria d'horrors" ⁽⁷⁴⁾ exponent de l'Exposició

També és simptomàtic, però, que tal i com es desprèn de la mateixa Exposició, la major part d'"infidelitats als principis del disseny" ⁽⁷⁵⁾ apareguessin en la secció de mercaderies. Previament, però, val la pena recordar que a l'època existia també un altre tipus de producció d'objectes d'ús que no cometia els excessos ornamentals representatius del 1851, articles que no van tenir quasibé cabuda a l'exposició degut, en molts casos, a que difícilment podien fer gala de les habilitats tècniques o artístiques dels productors; quan hi entraren, rarament són comentats. Així, els famosos dibuixos d'Henry Cole referits a la majoria d'històries del disseny des de Pevsner i publicats originàriament al JOURNAL OF DESIGN no són noves propostes de disseny adequat per als objectes d'ús quotidia sino models per ensenyar a dibuixar els nens educant-els-hi el gust. Els models corresponen a perfils d'objectes barats produïts en sèrie per la indústria anònima ⁽⁷⁶⁾ D'altra banda, en la mateixa revista, els objectes que reben les crítiques més dures, però també als que es dedica més atenció són bibelots, estatuetses de lleixa de xemeneia, o objectes "nobles", com teteres de plata, porcellanes o complements per a llibreries i llars de foc, i el parament de la taula. També és prou significatiu que entre les pàgines de la mateixa revista, ates la seva intenció educativa envers el gust del públic, sigui difícil trobar-hi referències als estris de cuina, productes tan industrialitzats com els altres, o a d'altres útils importants per a la vida domèstica. Només són destacats aquells que responen a un nou invent o són fruit d'una nova aplicació tècnica, com la reforma francesa de correus o l'invent de les bústies, lampares domèstiques amb llum elèctrica, millores en les aranyes de gas a partir d'una nova aleació metàl·lica, o sistemes de "water closet" per als dormitoris.

Sembla doncs evident que la degradació dels Bells Oficis característica del primer període victorià afectes sobretot a aquells

objectes en els que la funció decorativa preval sobre la utilitària. Es tracta de tot el parc d'objectes que servien a la vida quotidiana no tan en el seu funcionament com en el seu aparador vers l'exterior, és a dir, els que equipaven les habitacions comunes, -com sales, menjadors, biblioteques o despatxos- i individuals -com alcoves i dormitoris-, no les cambres de serveis. Tots els productes de consum, per tant, per establir i identificar status socials, per exposar el model de gust com a prova del nivell cultural i mostra del nivell de riquesa "al fini di creare un'impressione di bellezza riguardo alle proprietà stesse, o di buon gusto riguardo al proprietario" (77) Precisament aquest tipus d'objectes són els que Cole, i també el segle XIX, anomenava "Art Manufactures", i en aquesta fórmula, la mediatització dels status socials tocava al concepte d'art, transformat en un valor segur del gust. Aleshores l'art, en tant que problema d'estil, equivalia a ornament.

El que es donessin tractaments i situacions diferents respecte de la qualitat del disseny o del model de gust, a mitjans del segle passat, en un moment de transformació interna de la societat i dels processos de treball no és gens sorprenent. La mateixa dicotomia entre producte industrial i bé de consum es dona actualment cap crític del funcionalisme s'ocupa de revisar els plantejaments funcionalistes ortodoxes en el disseny de tractors, o de màquines agrícoles, de les cabines de camions o dels fórmula 1. Les tesis funcionalistes han entrat en crisi sobre tot en el ram dels articles més connectats amb la vida quotidiana global i amb l'organització de l'oci, on tornen a ser plausibles les sèries petites i la producció diversificada, i, per això, el discurs del disseny recupera els valors de la moda i de la manipulació estilística dels objectes: el ram de l'automòbil n'és el millor exemple. En realitat, una de les conseqüències més importants de la industrialització és la diversificació general de la producció diferenciant les mercaderies a partir de tipus funcionals identificables per trets formals molt característics (78). Des d'aleshores l'organització del consum, com la decoració i l'organització dels espais quotidians, deixa d'estructurar-se en funció de valors generals per concentrar-se en mercaderies concretes i ràpidament identificables com a tals.

En qualsevol cas, els productes exposats a l'Exposició, si bé són molt indicatius de les tendències de creixement de la producció industrial i dels valors socials que dominaven a l'època, no són totalment representatius del tipus de disseny característic de mitjans de segle, o de l'etapa que també s'anomena primera època victoriana ("early victorians"). El període comprès entre el 1835 i el 1860 era bastant conservador i limitat en el seu estil, malgrat que, com destaca Pevsner amb molt disgust (79), les

seves característiques formals semblin encara ara molt extravagants. Pel que es desprèn d'alguns testimonis de l'època les cases de mitjans de segle podien resultar fins i tot confortables i la seva manca de qualitat estètica pot reinterpretar-se en termes d'un estil propi molt allunyat del gust actual.

"At that time, our taste was what would now be considered atrocious, although we were quite satisfied with our dear little houses, when we furnished it, nothing would please me but watered paper on the walls, garlands of roses tied with blue bows! glazed chintzes with bunches of roses, so natural they looked. I thought as if they had just been gathered (between you and me, I still think it was very pretty) and most lovely ornaments we had in perfect harmony, gilt pelicans, or swans or candlesticks, Minton's imitation of serves, and gilt bows everywhere" (80)

En tant que estil, els criteris de la decoració del 1850 poden resumir-se en els següents punts: en primer lloc, un reforçament excessiu de les línies curves, a mig camí entre la contundència barroca i la delicadesa rococó, però desenvolupant-se independents en les tres dimensions de l'espai, en segon lloc, la recerca constant de l'ornament excessivament valoritzat respecte del seu suport, i, finalment, la insistència en un tractament d'un naturalisme quasi fotogràfic i científic, però també literari i sentimentalista (81). Si es considera a més la visió espacial pròpia de l'època tal i com es descrivia anteriorment, es compren com els primers victorians no podien renunciar ni al volum i a la perspectiva de la representació, ni als valors sentimentals connexes amb aquest tipus d'ornament per adonar-se de les formes pures existents en els objectes mecànics (82).

En aquest sentit, val la pena remarcar el fet que un dels aspectes determinants de l'estil decoratiu d'aquesta època, junt amb les característiques abans citades, és el propi concepte d'ornament. A totes les èpoques històriques prèvies, tant si l'ornament era de tipus geomètric com vegetal, estava construït per un sistema de formes establertes a partir d'unes lleis geomètriques que permetien al motiu ornamental desenvolupar-se sempre integrat a la superfície del suport. A la vegada, el repertori de formes utilitzat per l'ornament era molt limitat i presentava un únic model per a cada problema concret, el qual s'adaptava perfectament a les diverses concepcions estilístiques i als condicionants de cada tècnica (83). En determinats estils històrics i en determinats tipus d'objectes, sempre en funció de l'escala, aquest ornament bidimensional conviu amb motius pictòrics i escultòrics als que enmarca identificant-los com a motius artístics independents, i conferint-los un lloc preferent a

l'estructura de l'artefacte ornamentat.

La postura del segle XIX és exactament la inversa. Així, en el cas de l'ornament vegetal, és el mateix ornament, gràcies al naturalisme, el que esdeve centre d'atenció artística, pren cos i forma escultòrica independent i, d'aquesta manera, surt dels llocs destinats tradicionalment al tractament decoratiu (jupes, nances, tapadores, bases) per ocupar tota la superfície de l'objecte. En segon lloc, tot tipus de motius figuratius, sobre tot si permeten una certa afectació literària o l'aparició de molts símbols, és a dir tots aquells temes tradicionalment reservats a les Belles Arts, entren a formar part del repertori d'ornaments possibles. Aquests, al seu torn, poden variar de mida i proporcions segons convingui i així poder aparèixer en llocs que violen totes les lleis de la física: delicats Adonis que sostenen copes de material pesat sense cap expressió d'esforç substitueixen els tradicionals Atlas, grapes d'animals salvatges sostenen delicades sucres de vidre, gossos ferotges serveixen de tallafocs, etc. Tot això pot explicar-se pel desenvolupament de les tècniques escultòriques mecanitzades aplicables a materials que permeten tot tipus de joc, i també per l'aparició de les indústries de simulació de materials i de recobriment de superfícies. Però també pot explicar el perquè la majoria d'intents reformadors de les arts aplicades estableixen el punt de partida del seu treball professional en la recerca d'un ornament adequat. En aquest context, els escrits de Ruskin i les seves tesis sobre el creixement orgànic de les formes ornamentals apareixen en tota la seva importància històrica, això mateix succeeix amb els estudis de Pugin per a descobrir un sistema ornamental coherent amb el gòtic tan en l'aspecte estilístic com constructiu. Així doncs, la realitat d'un estil artístic unitari, que identifica el primer període victorià com a tal, es demostra més per l'existència d'una concepció determinada de l'ornament que no pas per la seva aparició.

En aquest sentit, la producció de la Felix Summerly Art Manufactures d'Henry Cole participa clarament d'aquesta concepció, i per això la seva reforma es considera normalment estèril⁽⁸⁴⁾. Ells també utilitzen les formes curves ornamentades amb motius escultòrics encara que tractats de forma més acurada. Així, per exemple, la decoració d'arabesc que Owen Jones proposa per una llar de foc no difereix substancialment dels models neogòtics i renaixentistes amb els quals es compara. Però el que encara és més significatiu, produint mercaderies d'art, Cole i la seva empresa creaven únicament articles de consum, aquells que privilegiaven la funció decorativa per sobre de la utilitària. Tanmateix, com s'ha vist anteriorment la seva reforma fou prou fructífera atès que la

seva influència i la de Pugin canviaren la tendència del disseny cap al geometrisme i les línies rectes característiques del període victorià mig. A través del seus dissenys d'estampats i dels seus escrits, Pugin i Jones aconseguiren recuperar el sistema d'ornament geomètric pla com a primer pas vers l'obtenció d'ornaments adequats formalment, en dimensions i motius, i coherents amb la seva funció. En conjunt, però, l'obra projectista del grup de Coie, com també la de Pugin i la d'altres dissenyadors contemporanis, posen de manifest l'existència d'un gust victorià característic, basat en l'ornament i la forma en detriment de l'espai, en el qual es donen diferents graus de qualitat segons el tipus d'objecte i l'àmbit de producció que es tracti. També aquesta concepció de l'objecte i de la decoració es troba a la base de la producció morrisiana, com posteriorment es comprovarà, i és una de les causes més importants d'aquest efecte tan victorià de la majoria dels seus treballs. Concepte i gust troben expressió també a la pintura de l'època. Així, seguint Pevsner

"El naturalismo en la talla de los capiteles de G.E. Scott es tan típica de 1850 como la exigencia de Ford Madox Brown respecto al atuendo histórico meticulosamente correcto planteado en 1850 (THE GERM) o el viaje de Holman Hunt a los santos lugares para pintar el chivo espiatorio frente a un Mar Muerto verídico" (85)

De la mateixa manera que els primers Pre-Rafaelistes pintaven amb els criteris estilístics pròpis del primer període victorià, és a dir un naturalisme pronunciat amb un forta càrrega de sentimentalisme literari, l'estatisme de Burne-Jones es correspon amb els caràcters representatius del període següent. A partir del 1860 es dona un retorn a la solidesa constructiva i a una aparent rigidesa exterior i una recerca de la simplicitat de forma i ornament tal i com s'han descrit en el capítol anterior.

Així doncs, l'any 1861 la creació de Morris, Marshall, Faulkner & Co. no suposava una empresa arriscada ni era tampoc un experiment radicalment nou. Diversos artistes havien ja treballat amb la indústria, com els propis Madox Brown i Rossetti (el primer havia dissenyat fins i tot peces de mobiliari), i existien precedents d'empreses comercials amb intencions renovadores fundades per artistes. Pugin obra un taller de decoració i producció d'objectes per a la decoració a Covent Garden l'any 1829; l'any 1845 apareix la Felix Summerly Art Manufactures d'Henry Cole que agrupava artistes i productors; i contemporàniament a la de Morris, les moltes empreses que Dresser obrí i tencà. També existien personatges, com Talbert o el mateix Dresser, que treballaven de forma equiparable a

com ho fan actualment els dissenyadors industrials. Seguiren l'ensenyament de la Great Exhibition i del South Kensington Museum, i desenvoluparen el procés iniciat per les institucions per adaptar els principis tradicionals de les arts als productes de la indústria. Per tot això, alguns autors, seguint Peter Floud⁽⁶⁶⁾ parlen d'una revolució dels pressupostos de les arts decoratives anterior a la creació de MMF&Co, però l'àmbit i la incidència d'aquesta revolució s'ha de considerar en relació a cada un dels Bells Oficis independentment per a poder establir el pes específic de l'obra de Morris en cada tradició. A la vegada, caldrà tenir en compte el mateix concepte de "pattern", és a dir d'estampat o de model ornamental, en funció de les seves possibilitats de variació estilística. D'altra banda, és important no perdre de vista que la firma de Morris com a empresa comercial s'especialitza en l'àmbit dels objectes de consum, és a dir d'objectes en els que preval el discurs de la moda i del luxe

5.3. Morris, Marshall, Faulkner and Co: evolució i cronologia de la firma.

Durant la vida de Morris es poden distingir clarament dues etapes de la firma. La primera, Morris Marshall Faulkner and Co (MMF&Co) comença l'any 1861 i acaba l'any 1875 quan es va signar definitivament una reestructuració de l'empresa per la qual Morris esdevenia l'únic soci i propietari⁽⁶⁷⁾. La segona etapa comença llavors i, amb la firma constituïda com a Morris & Co, es perllonga fins a la mort de Morris l'any 1896. Després d'aquesta, la firma continuava produint fins a 1940 si bé cada vegada amb problemes econòmics més greus.

Entre les dues primeres etapes, ultra les diferències de règim jurídic, existeixen divergències més profundes referents als mètodes de disseny, als plantejaments conceptuals de base, al mateix estil i també, i possiblement la més rellevant, a l'organització interna dels sistemes de treball. L'empresa seguí un procés de transformació i reconversió interna que li va permetre adequar-se a les necessitats canviants de la societat victoriana en les diverses dècades, la qual cosa, lògicament, condiciona l'evolució artística i teòrica del propi Morris. El procés de transformació fou lent i no es correspon directament amb la reestructuració en la cúpula directiva de la firma signada el 1875, sinó que, més aviat, aquesta és un reflexe dels canvis operats i la seva conseqüència més directa. Tanmateix, a les dues etapes conviuen dues tendències oposades en la concepció de la producció però en cada una d'elles una és més dominant que l'altra. La primera tendència es pot qualificar d'artesana i és la que domina la labor

de M&Co. per això en la seva primera etapa la firma es pot identificar com un taller d'artesanía artística. Les seves activitats consisteixen fonamentalment en una recuperació de les tècniques tradicionals dels Bells Oficis i dels principis estètics i estilístics de les arts decoratives medievals si bé adaptant-los a les necessitats i al corrent de la moda de la segona generació de victorians⁽⁸⁶⁾. La segona tendència esmentada, en canvi, condueix a l'adopció del sistema industrial tant en els mètodes de disseny com en els processos de producció. D'acord amb aquesta orientació, Morris & Co esdevindrà una fàbrica d'articles per a la decoració amb un alt grau de qualitat tant en els aspectes tècnics, com en els artístics i fins i tot en els utilitaris. Tot això, a principis dels anys 70 implicava acceptar plenament el fenomen de la mecanització i adequar les eines mecàniques existents a les necessitats de cada un dels oficis segons el grau de desenvolupament industrial de cada un a l'època. En aquest sentit, el nivell d'industrialització aconseguit dins mateix de Morris & Co es diferent en cada un dels oficis realitzats: en alguns casos, com en la confecció de tapissos, difícilment pot acceptar-se l'existència d'un plantejament industrial. De tota manera, respecte de la transformació productiva de l'empresa resulta altament significatiu el període en que determinats articles comencen a ser produïts i la manera com aquesta producció s'organitza.

Entre les causes de la reestructuració de la firma se'n troben de molt diferent tipus. En primer lloc, hi juguen un paper molt important les relacions personals entre els socis tal i com demostren els resultats de les discussions del 1874 prèvies a la reorganització. En segon lloc, foren també decisives la intervenció i la col·laboració d'altres persones que no pertanyien al grup originari d'amics. Després, no es poden oblidar, en un altre context, les vicissituds econòmiques de l'empresa al llarg de la seva vida comercial ni tampoc la mateixa evolució de la societat victoriana. Malgrat tot, la part principal en el procés de transformació interna correspon a l'evolució professional i ideològica del propi William Morris ja que fou ell qui es va encarregar i responsabilitzar de posar-la en pràctica.

Les dades més significatives per dibuixar l'itinerari industrial són, per una banda, els diversos trasllats de l'empresa i les reformes conseqüents en l'equipament tècnic; per l'altra, l'ordre cronològic d'ampliació del catàleg total de la producció de la firma, és a dir, els tipus d'articles, serveis i activitats professionals que l'empresa va assumint al llarg del temps. Per resseguir i poder definir el tipus d'empresa creada per Morris i així poder determinar el caràcter de la seva labor professional, val la pena aturar-se prèviament en cada una de les dues fases de la firma

L'any 1861, MMF&Co. instal·la els seus tallers als locals de Red Lion Square on hi estaràn fins el 1865 quan Morris deixarà la Red House per tornar a viure a Londres. Aquests locals no són sinó l'ampliació a d'altres dependències de l'edifici del mateix estudi de pintors que Morris havia compartit amb Burne Jones abans de casar-se. Malgrat l'ampliació, la petitesa dels locals dona una certa imatge sobre el tipus de productes i els mètodes de treballs emprats aleshores, molt més assimilables a un estudi d'art que a un centre de producció d'articles. El trasllat del 1865 als locals de Queen Square, ultra solucionar el problema quotidià de Morris, permet també una primera ampliació de serveis i equipaments i va suposar una reorganització dels tallers de la firma en un sentit més professional i eficaç. Si durant el període de Red Lion Square, la firma no és més que l'associació cooperativa d'uns artistes que experimenten en l'àmbit de les arts decoratives, el trasllat a Queen Square obra el període de consolidació professional de MMF&Co. com una firma dedicada a la decoració i suposa el primer pas en l'adopció d'una estructura empresarial.

La forma de cooperativa en els inicis de la firma es posa clarament de manifest en el tipus d'organització adoptada entre els socis. La base d'aquesta és la col·laboració i la cooperació entre els diversos membres en l'elaboració dels treballs sense determinar les competències específiques de cada un. Segons l'acta de fundació de la firma només es preveien tres tipus de funcions independents: la de dissenyador o creador, el responsable del control econòmic i la corresponent al director artístic i cap de producció. Aquest darrer era a més el director real de la firma car el responsable econòmic exercia com una mena de gerent sense cap capacitat de decisió en la gestió empresarial. La primera funció, la creativa, fou assignada a tots els artistes indiscriminadament, Faulkner s'encarrega de portar els llibres de comptabilitat, i Morris assumí el rol de director i cap de producció encara que també exercia com a creador. El que resulta més simptomàtic és que la funció que havia de desenvolupar Webb no estigués definida com una de les competències clares i necessàries a la firma des del principi, o que tampoc no es distingissin responsabilitats específiques en relació a les diverses seccions de producció que aviat havia de tenir la firma. L'estructura organitzativa respon perfectament al tipus d'activitats i d'articles amb els quals la firma començà la seva labor de decoració. Aquestes eren, en els primers temps, l'elaboració de vitralls destinats a la decoració de finestres d'església, però també la decoració de rajoles pintades a mà, la confecció de peces de mobiliari i la seva decoració, i, en la branca del tèxtil, de brodats. Per la seva banda, Webb també realitza

alguns dissenys d'objectes per al parament domèstic i eclesiàstic, especialment de metall. De totes foren els vitralls, els brodats i els mobles les que donaren a conèixer M&F&Co i posaren las bases de la seva reputació artística

Per a la comprensió de Morris com a dissenyador i el procés de la seva formació professional, resulta particularment significativa aquesta estructura productiva i el caràcter de la seva funció específica. Com a director artístic el seu paper era el de rebre els encàrrecs plantejar-los i encarregar el disseny als diferents socis segons les seves capacitats i la dedicació professional de cada un. El disseny consistia normalment en la realització de l'esquema pictòric general per a la decoració de l'objecte en qüestió -una finestra, un moble, un panell de rajoles o una determinada superfície de mur per pintar- i, el més important, en la realització plàstica de les figures centrals. En la primera època, Morris també va aportar alguns esquemes decoratius en els quals el motiu central són figures humanes i existeixen diversos exemples del seu propi estil pictòric aplicats a tots els medis decoratius de la firma en aquella època⁽⁸⁹⁾. Com a cap de producció la seva funció específica consistia en adequar tècnicament els esboços realitzats pels artistes i preparar-los per a la confecció definitiva en el mitjà previst. Aquesta tasca incloïa el disseny de motius, dels fons ornamentals, dels marcs, i de tots els aspectes complementaris a la figura central il·lustrada per un artista. Posteriorment, quan els operaris confeccionaven la peça, havia de supervisar i dirigir els treballs d'elaboració, en els quals hi participava com un operari més. De fet, però, la labor de Morris en aquesta època consistia més en l'estudi de les pràctiques pròpies dels diversos oficis per familiaritzar-se amb tots els aspectes tècnics del medi i adquirir l'habilitat artesana característica de manera que podes dissenyar conscient dels límits i l'especificitat artística de cada ofici.

Així, per exemple, aquest és exactament l'esquema utilitzat en l'elaboració de vitralls: en aquest cas concret, els artistes entregaven un dibuix del plantejament compositiu de la finestra i de les figures sense diferenciar l'estructura de plom i la de vidre⁽⁹⁰⁾, aleshores, l'ocupació de Morris consistia en determinar aquesta estructura de plom per aguantar els vidres, decidir l'esquema de colors i seleccionar els troços de vidre, i finalment, dissenyar els motius florals per l'ornamentació dels fons i dels marcs. Ja en la primera època de la firma s'havien contractat alguns operaris especialitzats en el treball del vidre i molt competents en l'execució de vitralls, de manera que foren ells mateixos qui iniciaren Morris en l'art i l'ofici. La originalitat dels dibuixos junt a la qualitat de la

realització tècnica foren dos dels aspectes que millor contribuïren a la difusió dels vitralls de MMF&Co. Un tercer factor deriva de la qualitat del material de base. Morris havia après dels seus operaris a conèixer les qualitats del vidre i ell mateix s'encarregava de triar els trossos de color que necessitava i d'adquirir-los a l'engroç a uns fabricants de molta anomenada -Power & Sons, Blackfriars. La fama d'aquesta empresa en els mitjans artístics provenia del fet d'haver intentat recuperar per a la indústria els antics procediments artesanals de l'època medieval seguint les indicacions del llibre de Charles Winston *Hints on Glass Painting* (1847) i havien aconseguit revolucionar el concepte de vitralls i establir-ne les diferències artístiques respecte del dibuix utilitzat en pintura. Per a la seva producció pròpia havien encarregat dissenys a Rossetti, a Brown i a Burne Jones abans de la fundació de MMF&Co.

En el procés dels brodats, en canvi, els dissenyadors principals eren el propi Morris i l'arquitecte Webb. Ambdós havien après a brodar de G.E. Street, l'arquitecte neogòtic amb qui havien estat treballant durant un cert període, i Morris havia estat practicant pel seu compte a l'època de Red Lion Square i durant la decoració de la Red House. Street fou un dels autors que més contribuïren al renaixement vuitcentista de l'art del brodat publicant alguns estudis sobre models medievals i dissenyant ell mateix brodats pels diversos teixits propis del culte litúrgic que completaven la decoració total de les esglésies que construïa.⁽⁹¹⁾ La innovació dels brodats de MMF&Co no provenia tant de la utilització de motius antics, cosa que ja havia fet Street, sinó del fet de tractar els límits imposats pel sistema de brodar com una component estructural del propi disseny. Això era possible pel fet de no existir cap separació entre la persona del dibuixant i la del dissenyador -o, més concretament, del supervisor tècnic- en el plantejament de cada model, com succeïa en el cas dels vitralls. Així, un cop dissenyat, cada model estava ja preparat per l'elaboració posterior i la qualitat del resultat únicament depenia de l'habilitat tècnica del brogador. Per a brodar, la firma comptava en els primers temps amb la col·laboració de les dones lligades familiarment als diferents socis a qui Morris havia ensenyat la tècnica.

Respecte a les altres activitats de l'empresa, el tipus de participació dels socis variava lleugerament en cada ofici però fins i tot el matemàtic Faulkner va ajudar a pintar rajoles a mà reproduint els diversos dissenys ja decidits. En aquest cas particular, la organització artesanal de la producció respon a condicionants econòmics. Les quantitats requerides no permetien la utilització de tècniques de reproducció més complexes que la pintura a mà ni tampoc d'un cert grau de mecanització car no es podia

rentabilitzar la despesa. Les rajoles s'utilitzaven únicament per detalls ornamentals en esglésies o per decorar els marcs de les llars de foc domèstiques ⁽⁹²⁾. Per altra part, la pintura a mà constituïa, al menys en la primera etapa de la firma, un procediment més acord amb la seva filosofia artística.

En el cas del mobiliari, Webb esdevé el personatge principal de la societat. La major part de les peces són dissenys seus i és a ell a qui més clarament MMF&Co deu la definició d'un estil característic. Els altres mobles d'aquesta època, si bé en nombre molt inferior, pertanyen a Madox Brown i existeix també algun experiment de Rossetti sense especial incidència en la producció global ⁽⁹³⁾. Webb i Brown tenen un estil molt diferent malgrat que ambdós comparteixen els principis de rigor constructiu i de simplicitat ornamental en el disseny. Però si els mobles de Webb són més aviat pesats i rustics en degut a la forta component medievalista, l'estil de Brown, no tan vinculat a una etapa històrica determinada com a la tradició popular i vernacula, resulta ser molt més delicat i lleuger. En aquest sentit, els dissenys de Brown constitueixen una reinterpretació del moble tradicional present de forma continuada en la història anglesa i, si bé resta sempre lligat a les formes rurals de vida, suposen un model de moble més desprovist de pretensions artístiques i que pot renunciar més fàcilment al tractament ornamental de la seva superfície exterior. Tanmateix, el predomini de l'aportació de Webb sobre la de Brown va determinar que el tipus de moble més característic de la firma en aquesta fase no difereixi substancialment del de la Red House. D'aquesta forma, el mobiliari de MMF&Co s'insereix des del punt de vista estilístic en el corrent global del moviment neogòtic assumint plenament els principis característics de la seva segona fase sense adonar-se de les possibilitats creatives i innovadores presents en les propostes de Brown.

En aquesta primera etapa, el funcionament de l'empresa depenia dels encàrrecs concrets que arribaven i a partir dels quals es començava i s'organitzava la feina. Aquests encàrrecs provenen d'arquitectes del Gothic Revival que demanen, fonamentalment, vitralls i brodats tant per a la restauració d'esglésies i monuments històrics com per a esglésies de nova construcció. Aquestes suposaven una part important de la intervenció arquitectònica en aquella època atès el pla governamental per dotar d'equipaments religiosos els barris nous de les ciutats industrials. En un primer moment Street, i especialment Bodley, foren els millors clients de la firma, posteriorment, l'evolució professional de Webb com arquitecte aportà la majoria de treballs relacionats amb la vivenda. D'altra banda, la consolidació del Domestic Revival com a moviment arquitectònic

característic del segon període victorià aportà la majoria de treballs fins al punt que, a principis de la dècada següent, MMF&Co. esdevingueren pràcticament els decoradors del moviment. Fins i tot Norman Shaw utilitza els seus serveis per a la decoració dels seus edificis.

El funcionament empresarial a partir d'encàrrecs correspon al procediment habitual del sistema artesà. Segons aquest, la feina consisteix en la realització de peces úniques que responen a l'encàrrec concret i, per tant, el taller no disposa de productes acabats per presentar a la venda anònima. Aquest esquema esdevé artesanal quan està referit a la producció d'articles o d'objectes; en canvi, no ho és necessàriament quan regeix el problema de la decoració o de l'interiorisme. En aquest darrer cas, la frontera entre artesanal o industrial és més complexe doncs la decoració, en tant que resolució d'un problema concret plantejat en relació a uns habitants determinats, requereix sempre de l'adequació a un únic espai i la consecució d'una obra única. Tanmateix, i d'això MMF&Co en constitueix un dels millors exemples, pot parlar-se de models artesanals de decoració quan la realització d'un encàrrec determinat suposa iniciar la confecció de tots els diversos components, cap dels quals existia previament. En aquest sentit, val la pena recordar aquí l'ús majoritari de la pintura mural en la resolució decorativa de moltes esglésies⁽⁹⁴⁾. Per si sol, el recurs a la pintura mural dona ja una imatge prou clara quant a la valoració del plantejament artístic i del procediment artesanal de creació en els treballs desenvolupats per la firma. En qualsevol cas, només pel fet d'estructurar l'empresa a partir de la recepció d'encàrrecs, MMF&Co s'assimila a un taller d'artesanía artística.

D'altra banda, tres esdeveniments confirmen la labor d'aquesta etapa en el sentit artesanal. El primer es la participació de la firma en l'Exposició Internacional del 1862 que va suposar la presentació pública dels seus productes, els altres dos són encàrrecs institucionals fets a la firma l'any 1866 per decorar el nou restaurant del South Kensington Museum ("The Green Dining Room") i dues sales del St. James Palace ("The Armoury and the Tapestry Room").

A l'Exposició Internacional del 1862 la firma va presentar en la sala medieval alguns dels seus productes més representatius molts dels quals s'havien preparat especialment per a l'ocasió. Entre les peces de mobiliari destaquen el "St. Georges Cabinet", un bufet pintat per Morris amb escenes de la llegenda de St. Jordi, una llibreria daurada i pintada amb escenes de la vida d'una família camperola anglesa⁽⁹⁵⁾, d'altres mobles de Webb i el sofà de Rossetti esmentat anteriorment. Com a mostra del treball amb vidre, la firma va presentar la sèrie de la Parable of the

Vineyard de Rossetti, que fou molt alabada i causa de molts encàrrecs posteriors com, per exemple, els de Bodley. A més, també s'exposaren objectes de metall i joieria dissenyats per Webb. En aquesta Exposició, la firma aconseguí dues medalles en l'àmbit medieval i el Jurat va considerar que.

"The general forms of the furniture, the arrangement of tapestry, and the character of the details are satisfying to the archæologist from the exactness of the imitation, at the same time that the general effect is excellent" (96).

Les tapisseries a que fa referència el Jurat eren en realitat brodats. Aquests comentaris tan favorables al verisme medievalista posen de manifest el mètode de disseny característic de Morris a l'època. En síntesi es basava en un profund coneixement dels sistemes de treball, el repertori de formes i els tractaments ornamentals dels estils medievals que venien reinterpretats artísticament més que no pas reproduïts. A partir d'aquest no és estrany que molts industrials del vidre participants a la mateixa fira de mostres criticuessin la sèrie de vitralls abans esmentats, un dels productes exposats per la firma que més van impressionar el públic, acusant-los de falses manufactures i de ser, en realitat, autèntics vitralls medievals restaurats (97). A la vegada, però, aquest comentari palesa el conservadurisme estilístic que molts dels productes de la firma tenen en aquella època.

Presentar-se a l'Exposició del 1862 va suposar per a la firma de Morris l'esforç de crear alguns productes en abstracte, sense saber prèviament ni poder tenir en compte en la seva concepció l'ús o el destí que tindrien una vegada venuts. A partir d'aquí es va començar a considerar la possibilitat de disposar d'un stock de productes fabricats addicionalment a l'acceptació d'encàrrecs. Es tractava de models que podessin repetir-se si calia i aplicar-los sense grans modificacions a nous problemes decoratius. Però tot això comportava replantejar els criteris i la forma de producció de l'empresa i també el tipus d'article que calia elaborar. Suposava reformular el sistema de venda i optar per la creació d'objectes en abstracte avançant-se a les formes del consum i preveient les possibles preferències dels clients. Aquest constitueix el punt de partida veritable de la transformació de l'empresa vers una orientació industrial. Com a conseqüència de la reconsideració dels articles iniciada el 1862, Morris realitzà en aquesta època una primera temptativa per a incloure la producció de papers pintats entre els serveis de la firma i el mateix any dissenyà tres primers models (98). De tota manera, la renovació total dels productes va ser un procés llarg i amb distintes fases i durant molt de

temps convisqueuren de forma natural les dues tendències dins la firma. En aquest sentit, si per una banda l'experiència de participar a l'Exposició del 1862 obra la perspectiva de la renovació industrial, per l'altra continua sent una mostra de treballs artesanals atès el tipus de productes exposats i la voluntat de recuperar pràctiques i tècniques quasibé totalment oblidades a l'època.

Des del punt de vista professional, els dos treballs més importants realitzats per MMF&Co mantenen els criteris comercials característics del taller artesà amb els quals l'empresa inicià la seva labor. Es tracta de les decoracions del restaurant del South Kensington Museum i de dues sales del St James Palace. En aquests treballs, el caràcter artesanal deriva dels procediments artístics triats per a la decoració dels espais.

Ambdós projectes són treballs institucionals i, des d'un punt de vista històric, tan els encàrrecs com la possible relació de Morris amb aquestes institucions són esdeveniments prou significatius. Pel que sembla, tots dos es degueren a la influència de Sir Henry Cole,aleshores director del South Kensington Museum⁽⁹⁹⁾. En qualsevol cas, que una persona com Cole, un dels principals i més sòlids detractors del corrent neogòtic i un dels oponents de més talla de Ruskin⁽¹⁰⁰⁾, acceptés encarregar el restaurant del museu a MMF&Co demostra la seva bona disposició envers la labor artística de Morris i la seva capacitat per reconèixer el disseny de qualitat àdhuc si representava una tendència oposta a la seva. A la vegada, però, aquests projectes, pel fet de ser treballs institucionals (St James Palace formava part del Patrimoni Reial) també demostren el caràcter poc innovador de l'estil de MMF&Co en aquesta època. Més aviat confirmen el conservadurisme del seu art ja indicada en relació als productes exposats el 1862. Aquest es descobreix tant pel que fa a l'aspecte estilístic i formal dels diversos objectes com a la concepció general dels esquemes decoratius⁽¹⁰¹⁾. El seu valor depèn més de la qualitat de la realització que de l'originalitat de les solucions ornamentals, prou difoses i acceptades en aquella època com perquè la Reina Victòria les adoptés. De tota manera, l'acceptació social d'un cert estil com el propi de Morris en aquesta època no significa que, en la dècada dels 60, es pugui parlar d'una moda Morris. Ben al contrari, més aviat és el propi Morris qui s'adapta a les tendències estètiques de l'època.

Els encàrrecs arribaren l'any 1866 als tallers de Queen Square, local on l'empresa s'havia traslladat l'any anterior, les obres començaren vers el setembre i es perllongaren fins ben entrat l'any 1867. Webb fou qui s'encarregà de projectar i definir l'esquema general de la decoració per ambdós espais. St James Palace ha estat reformat diverses vegades des

d'aleshores i actualment és difícil apreciar el treball de la firma ⁽¹⁰²⁾. El "Green Dining Room", en canvi, s'ha conservat sense cap reforma i ara és una de les sales en exposició del museu. Palesa una concepció de l'espai i de la decoració similar a l'emprat per a la Red House. La paret es divideix en base a dos eixos principals. el primer, mitjançant un zòcol de fusta estructurat per plafons i montants tot pintat d'un verd fosc, ocupa una alçada equivalent a mitja paret; el segon es forma a partir d'unes motlures de formes geomètriques pintades de colors purs i brillants i estableix l'entrega de la paret amb el sostre, fent així possible el canvi d'ornament i de tonalitat cromàtica. La línia del zòcol es reforça ampliant-se amb un petit fris a l'alçada dels ulls. Aquest fris es compon de plafons decorats amb motius vegetals i amb figures alegòriques femenines, tot pintat sobre un fons daurat. El que resta de paret està pintada amb relleu sobre un fons de verd lleugerament més pàlid que el del zòcol dibuixant un entramat de branques i fulles, del tipus del salze, mitjançant un tò de verd més fosc similar al del zòcol i integrant punts de color.

El motiu ornamental del sostre, disposat també a partir de plafons quadrats, es completament geomètric i regular, i està tractat amb tonalitats de groc sobre fons blanc. Aquest esquema decoratiu es complementa amb uns vitralls molt simples composts per una retícula regular de vidres transparents que enmarquen unes figures de Burne Jones al centre. Les úniques peces que resten del mobiliari original són les quatre lampares que penjen del sostre formades amb elements molt simples a partir d'una base circular.

La decoració del "Green Dining Room", doncs, no és excessivament innovadora respecte de propostes anteriors i reflexa perfectament les noves tendències de l'estil medievalista. Aquest es caracteritza essencialment pel tractament pla dels components decoratius, especialment dels motius ornamentals, organitzats per una estructura geomètrica rígida i simple, i tractats sempre amb colors purs i brillants fortament contrastats. En aquest sentit, possiblement l'aspecte més interessant d'aquest menjador quan al tractament de l'ornament és la combinació d'estructures geomètriques -especialment la del sostre- i orgàniques -les branques i fulles de la part superior dels murs- per ressaltar encara més l'impressió bidimensional de cada un dels components de l'espai. D'altra banda, els procediments tècnics utilitzats en la decoració, entre els quals dominen la pintura mural i els vitralls, són, de tots els possibles, els més característics del procés artesanal de treball. Així, impliquen necessàriament la creació d'una obra única, impossible de reproduir per

reutilitzar-la en ocasions similars. En aquest sentit, el Green Dining Room constitueix una de les mostres més clares de la recuperació i l'adopció del procés de treball més tradicional en arts decoratives aplicades a un espai arquitectònic, el resultat del qual és inevitablement un model únic.

En el procés de transformació de la firma vers una organització productiva de tipus industrial fou fonamental la labor de Warrington Taylor (1835-1870). La seva decisiva intervenció ocorregué en un moment fonamental en la història de MMF&Co, aquella fase en que es decidia la consolidació o desaparició de la firma com empresa abandonant progressivament l'esperit amical, cooperatiu i experimental que l'havia fet nàixer. El canvi de local fou, en aquest aspecte, prou important. Queen Square va permetre una certa ampliació dels tallers pertanyents als oficis ja desenvolupats i a la vegada disposar d'espai suficient per a integrar nous processos tècnics i productius i ampliar els serveis decoratius de l'empresa. La nova seu estava situada en una petita plaça del barri de Bloomsbury no gaire distant del vell estudi de Red Lion Square. La casa, un edifici antic sense cap tret arquitectònic rellevant, fou dividida en dues parts destinant la planta baixa a la firma i Morris es reserva el primer pis per a ell i la seva família. Allí havia de viure-hi fins al 1873 quan, atès el creixement productiu de la firma, aquesta requeria de més espai per ampliar les seves instal·lacions. L'any 1865, quan MMF&Co es trasllada a la nova seu, els locals de Queen Square es prepararen tant per a la producció mecànica com artesana (103).

Poc després del trasllat de l'empresa, Taylor entrà a treballar per ocupar-se dels afers econòmics i comercials, substituint Faulkner que se'n tornava a Oxford. L'entrada de persones exteriors al col·lectiu d'artistes originaris és de per si ja prou significatiu de la tendència de la firma a convertir-se en una veritable empresa. Taylor va haver d'afrontar desseguida seriosos problemes financers, i la seva manera de solucionar-los, així com els seus intents de "reformat" Morris (104), no es poden titllar únicament de comercialista o productivista. D'una banda és cert que Morris pretenia sempre vendre a preus mòdics però aquests ho eren excessivament en relació als costos propis de la cuidada elaboració dels seus articles. Taylor, en canvi, tendia sempre a pujar els preus en correspondència amb els costos de producció i això feu discutir els dos homes amb una vehemència fora de tò (105). La postura de Taylor, però, no derivava de l'ambició ni tampoc podia comparar-se a l'actitud pròpia de l'empresari tòpic. Existeixen proves de la pèrdua d'un client important a

causa d'una resposta totalment ideològica i idealista, en el sentit més popular i banal del terme, de Warrington Taylor: en una carta, desaconsellava el client d'utilitzar determinats serveis de la firma car podrien semblar i ser excessivament luxuosos, el que resultaria del tot immoral atès les condicions de penúria i misèria en que es trobava la major part de la societat ⁽¹⁰⁶⁾.

Quan Taylor arribà, la situació financera de l'empresa era molt difícil i, per a mantenir-la, Morris havia anat utilitzant una proporció molt elevada dels ingressos de la seva renda i, a més, sense cap tipus de control. La resta de socis només havia aportat capital el gener del 1862, unes 19 £ cada un, i el capital social feia temps que s'havia esgotat ⁽¹⁰⁷⁾. D'altra banda, el volum de treball que arribava requeria d'algun tipus d'ampliació tant pel que feia a les instal·lacions com a la quantitat d'operaris, però, a més, també calia una reorganització interna profunda a fi de trobar una fórmula productiva més eficaç i poder acomplir així els terminis fixats per al lliurament dels treballs ⁽¹⁰⁸⁾. Quan a la política empresarial, calia reestructurar, o més aviat establir, els criteris econòmics de manera que els treballs realitzats reportessin algun tipus de benefici ⁽¹⁰⁹⁾ i Morris no hagués d'invertir més diners. La firma havia anat pagant els dissenys dels diversos articles i un sou global a Morris per la tasca de supervisor, i també tenia despeses en el pagament dels treballadors. Fins aleshores, però, no s'havia fet mai cap estimació dels costos reals de producció ni tampoc s'havien comptat les hores necessàries per a la realització dels diversos productes. Per tot això, la firma cobrava els seus articles establint un valor aproximat que rarament excedia el cost de l'article i no s'havia tingut encara mai en compte la necessitat de beneficis ni per a sufragar les despeses pròpies de les instal·lacions ni per a disposar d'un capital de base que permetés fer-se càrrec de noves inversions en material. En conjunt, es treballava amb el mateix model del dissenyador que ven una creació a una empresa i que no s'ocupa de les despeses relatives a la producció o a les pròpies de l'empresa ⁽¹¹⁰⁾.

Taylor, doncs, va haver de fer front a qüestions de difícil solució atès el tipus d'article que l'empresa produïa: Quant calia pagar als socis de l'empresa pels seus dissenys? Com valorar la quantitat de treball invertit en l'elaboració dels articles?, Quin era el recàrrec adequat i just a afegir sobre el preu de cost a partir del qual s'establissin els beneficis de l'empresa?. Resumint, com determinar els preus dels productes de MF&Co? ⁽¹¹¹⁾. Els vitralls, principal activitat de la producció global de la firma en aquesta època, constituïen el nucli del problema econòmic però les mateixes qüestions es plantejaven en relació als brodats o a les peces

de mobiliari, sobretot quan aquestes estaven pintades i decorades a mà.

Taylor va posar les bases per a la recuperació econòmica de l'empresa i també per a una reorganització d'ella en sentit més professional però la incidència de la seva actuació fou més profunda. Ja des de l'Exposició de 1862 ⁽¹¹²⁾, la firma havia hagut de començar a pensar la possibilitat de disposar d'un stock de productes acabats que permetessin la venda directa. Un plantejament d'aquestes característiques exigia revisar el tipus d'article produït i buscar models que no requerissin d'un procés de treball tan elaborat com el dels vitralls i els mobles pintats. En aquest sentit, es reproposaren els models de rajoles ja pintats, sobretot aquelles peces tractades amb ornaments vegetals, tractant-los com a models i diversificant la venda del mateix model segons les quantitats; també s'inicià la producció de models dibuixats per vendre sense brodar o de brodats petits aplicables com a seients o com a coixins, i, finalment, també es prepararen trossos independents de vidre pintat per instal·lar per separat en finestres ja existents ⁽¹¹³⁾. D'entre tots els nous articles, però, el símptoma més important de la nova orientació de la firma correspon a la cadira Sussex que Morris decidí produir el 1864. Brown havia dissenyat aquest moble inspirant-se en les cadires més tradicionals i populars. Amb l'entrada de Taylor es va donar una certa revalorització de la línia de disseny de Brown front a la de Webb, i, per indicació expressa de Taylor, el catàleg de la secció de mobiliari incorporà des del 1866 un nou model de silló amb el respall regulable i el seient encoixinat a partir d'un prototip seu. Fou Taylor qui més intentà de convèncer Morris de la necessitat de disposar entre els productes de la firma d'un tipus de moble lleuger, adaptable als diversos espais de la casa, còmode i econòmicament més assequible ⁽¹¹⁴⁾. Aquests nous models de seients eren senzills, lleugers, poc ornamentats i construïts per mitja de poques peces diferents entre elles. Permetien la reproducció i la producció seriada sense per això perdre la seva qualitat estètica com a objecte individual. La reducció del preu i la simplicitat del tipus de moble permetien ampliar el mercat en incloure entre els clients possibles tots aquells que requerien una sola peça, no un conjunt complet de mobiliari o un esquema global de decoració. La cadira Sussex i el silló Morris constituïren un dels èxits comercials més importants de la firma perquè s'adaptaven perfectament a la nova vivenda burgesa i, en la dècada dels 70, esdevingueren un dels mobles més comuns de les cases angleses victorians ⁽¹¹⁵⁾.

De l'època de Warrington Taylor data la preocupació i l'interès pel problema de la decoració domèstica encara que com a objectiu ja havia estat contemplat entre els àmbits d'actuació de l'empresa des de la seva

fundació. Fins aleshores, la majoria de projectes realitzats en l'àmbit domèstic foren les vivendes dels propis socis i algunes de les cases construïdes per Webb a l'inici de la seva carrera. Després i encara en els darrers anys 60, la majoria de treballs de l'empresa eren decoracions per esglésies. La possibilitat d'acceptar encàrrecs domèstics, atès el caràcter que anava prenent la vivenda burgesa, depenia en gran part de la capacitat de diversificar el tipus d'article produït, disposant d'algunes sèries petites o de models per reproduir però això implicava necessàriament assumir l'opció industrial ⁽¹¹⁶⁾. En interessar-se professionalment per la qüestió de la vivenda, Morris pren en consideració altres aspectes de la decoració i altres tècniques productives per a la seva resolució el primer pas són els papers pintats, el segon, la preocupació pels teixits ⁽¹¹⁷⁾

Com s'apuntava anteriorment, l'interès de Morris pels papers pintats data de 1862 quan a partir de l'Exposició de 1862 es decidí ampliar els serveis decoratius de l'empresa amb un nou tipus d'articles. Llavors dissenyà tres models de paper molt figuratius en la realització i simples de concepció. En el model Daisy, el primer dels seus dissenys, repeteix el mateix motiu del pom de margarides extret d'un manuscrit medieval i utilitzat en els brodats de la Red House. En el segon, anomenat Trellis, utilitza uns ocells dibuixats per Webb sobre un fons de rosers trepadors existents en el seu propi jardí. L'esquema és totalment ortogonal únicament trencat per l'ondulació del roser. El tercer, Fruit, (també conegut com Pomegranate) és el que més s'acosta per colorit i disposició geomètrica al seu estil més madur encara que manté la mateixa ingenuïtat en el dibuix esquematitzat de les plantes. Aquests tres models no van tenir un èxit comercial immediat i Morris i la firma decidiren abandonar l'experiment, que no es va reprendre fins sis anys més tard quan la firma ja havia pres la nova orientació empresarial. Aquest fet no ha de sorprendre car la majoria d'encàrrecs que rebia la firma en aquella època consistien en projectes per la decoració d'esglésies i, per tant foren potenciats aquells articles que millor responien a les necessitats d'aquest tipus de projectes.

Nous models de papers apareixen l'any 1868, i vers el 1873, Morris comença a experimentar l'estampació d'indianes, des d'aleshores la producció de nous dissenys durara fins que la firma plegui l'any 1940. Els dos tipus d'articles esmentats, junt amb els mobles lleugers, constituïran els productes base de l'èxit de Morris & Co tant a la seva època, com posteriorment. Paral·lelament Morris experimenta amb altres mitjans importants en la decoració i potencialment portadors d'un contingut artístic. Així, per exemple, en els primers anys de Queen Square es fan

algunes proves amb linoieum per al tractament de paviments que no passaren de ser proves degut a causes externes a l'empresa ⁽¹¹⁸⁾.

Tanmateix, en aquest aspecte concret resulta prou revelador el fet que Morris decidís experimentar amb un material tan nou i que tenia un aspecte extern tan industrial.

Atès el gust de Morris pels productes "nobles" i pels materials de qualitat, dos dels trets que més caracteritzen els productes elaborats per MMF&Co a l'època de Red Lion Square, no deixa de ser sorprenent que, en iniciar la nova orientació de l'empresa, decideixi experimentar amb papers pintats, indians i paviments de linoieum, tots exemples dels productes més barats del mercat. Per utilitzar les seves pròpies paraules en referir-se als papers,

"the quite modern and very humble, but as things go, useful art of printing patterns on paper for wall hangings" ⁽¹¹⁹⁾

Per això, el fet d'optar per aquests articles quan, per primera vegada, Morris va voler experimentar noves tècniques decoratives constitueix de per si una dada prou significativa del plantejament director de la seva labor artística

Tant el paper com les Indianes no són materials nobles en el sentit que Ruskin els havia definit. Concretament, el que actualment es coneix en el comerç com a papers pintats, eren en aquella època papers impresos per decorar els murs com a sistema barat d'aconseguir els efectes decoratius de la pintura mural i es coneixien tècnicament per "paper bonic". Les indians són encara ara uns teixits de cotó, del tipus calicó, estampat amb més d'un color per una sola banda, que arribaren a Europa a principis del segle XVIII provinents de la Índia i els països orientals. El linoieum, per la seva banda no és ni tan sols una matèria fàcilment trobable entre els recursos naturals i tradicionals de l'Anglaterra històrica. Ben al contrari, constitueixen exemples de productes típics nascuts amb l'avenç de la indústria. Des d'aquest punt de vista resulta relativament paradoxal que un artista com Morris, la imatge del qual ha estat sempre relacionada amb la reivindicació de l'artesanía, accepti com a punt de partida per a l'experimentació artística materials tan contradictòris amb la tradició artesana. D'altra banda, si la raó principal per estudiar l'art del brodat, a part de la influència directa de G.E. Street, derivava de la simplicitat del procés de treball i del fet que no requeria ni d'un aprenentatge molt llarg ni de cap tipus d'inversió per a l'equipament tècnic, en el cas de l'estampació de cotó i de l'impressió de paper succeïa el contrari. En aquest cas sembla més plausible afirmar que si Morris decideix provar la

confecció de paper bonic no ho decideix tan a partir de l'aplicació d'un programa ideològic i teòric sobre el fenomen de les arts decoratives -com, per exemple el que es deriva del pensament de Ruskin- sinó que imita la labor que d'altres professionals del disseny anteriors a ell havien desenvolupat.

A mitjans del segle XIX, la producció d'aquests articles era molt extesa i constituïa una necessitat reconeguda en l'art de la decoració. Tan Pugin com Owen Jones, o d'altres autors vinculats a Henry Cole i a l'Exposició de 1851, havien fet coincidir el disseny d'estampats tèxtils amb el de papers d'empaperar centrant la qüestió a nivell teòric en el problema dels estampats, dels "patterns" decoratius, més que no pas en els condicionants tècnics d'elaboració propis de cada un dels articles ⁽¹²⁰⁾ Aquest fet demostra que la utilització de papers pintats en la decoració domèstica era una pràctica corrent a Anglaterra quasi bé des de començaments de l'era victoriana, constituint així una peça fonamental d'aquell estil burges de decoració que a Alemanya s'anomena Biedermaier ⁽¹²¹⁾ D'altra banda, ja des de bon començament el paper bonic constituïa el mitjà més car per la decoració dels murs i en aquest sentit mai va perdre el caràcter de sucedani respecte dels procediments nobles, o sia la pintura al fresc i els tapissos. Per bé que en tractar-se d'articles relativament poc costosos estaven a l'abast de més gent, no s'observa un argument d'aquestes característiques en la nova política de la firma i molt menys, en aquesta època, pot interpretar-se com una conseqüència d'un principi ideològic relatiu a la situació històrica del segle XIX.

Per aquesta raó, l'interès demostrat per Morris en relació als articles més freqüents en l'art de la decoració decimonònica -linoleum i fonamentalment papers pintats- pot semblar una dada anecdòtica respecte a la producció global de MFW&Co en la seva primera etapa però és indiscutible que contribueix a posar en dubte la imatge d'un Morris exclusivament vinculat al món de l'artesania i a la seva recuperació. Encara rebut més la tesi que presenta Morris perennement enfrontat a la seva època i als costums victorians de vida, àdhuc a nivell estètic. De la mateixa forma, això també matissa l'antiindustrialisme de Morris des del punt de vista professional palesant una aproximació no gens dogmàtica al problema de la producció industrial que permet explicar en gran part l'evolució posterior de la firma fins esdevenir una fàbrica d'articles per la decoració.

Això queda perfectament demostrat en veure com Morris va organitzar la producció de papers pintats: opta per fer imprimir els seus dissenys a una empresa especialitzada de reconegut prestigi en el ram

-Jeffrey & Co, Islington- i després comercialitzar-los ell mateix. Així es produir en tots els seus papers i tots els de la firma. Des del punt de vista del procés d'industrialització de MMF&Co., el fet que Jeffrey & Co preferís l'estampació al bac, un sistema d'impressió relativament manual quan a la forma de treball, a l'estampació mecànica per mitjà de cilindres, resulta una dada relativament poc significativa. Resulta molt més il·lustratiu el fet que Morris confiés tot el procés d'elaboració dels seus dissenys a una empresa exterior sense preocupar-se d'intervenir ni de supervisar, mes enllà de les estrictes funcions de client, els diversos components tècnics que integren el procés. Una opció com aquesta resulta totalment contradictòria amb l'esperit de la firma i l'organització dels tallers d'altres oficis però obeeix a raons purament tècniques. Com a tals s'analitzaran amb més detall en estudiar l'ús i l'aproximació de Morris al món de la tècnica.

El procediment d'estampació propi a la producció d'indianes es exactament el mateix que el de la impressió de papers pintats. Amb les indianes, però, Morris va haver d'actuar de forma diferent. En un principi provà de contractar una empresa especialitzada per a l'elaboració però, descontent amb els resultats del primer assaig, va decidir instal·lar tallers d'indianes als locals de Queen Square. En aquest punt, Morris es trobarà davant greus i delicats problemes tècnics que no resoldrà fins després d'uns anys de recerca pràctica sobre els tints, l'art de tenyir i els procediments d'estampació. La història d'aquesta lluita constitueix la primera etapa de Morris & Co com empresa reconstituïda, i la seva solució culmina la transformació de la firma en el sentit industrial.

Prèviament però, cal matisar el tipus d'artesania desplegada tan artísticament per MMF&Co car estableix les bases per al desenvolupament posterior de l'empresa tant pel que fa als seus caràcters estilístics com al mètode de disseny utilitzat per Morris.

5.3.1. L'artesania artística de MMF&Co.

Per totes les raons esmentades, MMF&Co correspon a l'etapa més clarament artesana del Morris dissenyador quant a l'organització del procés de treball, a la concepció del producte i als criteris estilístics que lògicament se'n deriven. En tot cas, atès el paper que la historiografia atorga a Morris en la recuperació i defensa dels Bel·lis Oficis i l'artesania medieval, convé considerar més detingudament les característiques del procediment artesanal utilitzats per la firma i el concepte d'artesania patent en l'obra de Morris des del punt de vista dels seus fonaments teòrics.

i artístics.

Si es considera el tipus d'articles produïts per la firma en els seus primers anys, el caràcter artesanal ja vé determinat per les mateixes característiques dels objectes. Tan en els vitralls com en els brodats o en els mobles pintats a mà, per molt que el seu propòsit original sigui el d'adaptar una forma tradicional de les arts decoratives a noves necessitats, el procés d'elaboració és essencialment artesanal. En aquestes activitats cada peça es planteja i es realitza com a peça única i irrepetible seguint la lògica implícita en les maneres pròpies de l'ofici ⁽¹²²⁾.

Tanmateix, ja des del primer moment, tots aquests oficis s'organitzaren a la firma a partir de la separació entre dissenyadors, o sia els artistes creadors als quals es pagava per disseny lliurat, i els productors o artesans que realitzaven la peça. Això significa ja una primera divisió del treball, en el qual el procés complet de l'ofici es divideix en fases assignades a diferents persones ⁽¹²³⁾, i la frontera de separació correspon a una diferència de competència intel·lectual: uns creen, i per tant pensen, i uns altres, tradueixen i fan. D'aquesta manera, es dissolt la unió entre procés de creació i procés d'elaboració que constitueix un dels factors determinants del sistema artesanal.

En el cas de M&F&Co, l'existència d'aquest primer nivell de divisió del treball és doblement significatiu sobretot en relació al que serà la concepció artística de Morris en anys posteriors però també perquè demostra la poca incidència que el pensament de Ruskin tenia en els plantejaments artístics de la firma a la primera època. Així, a *The Nature of Gothic*, i també en l'anàlisi de l'ornament desenvolupat a *The Seven Lamps of Architecture*, Ruskin havia explicat prou clarament el procés de creació artística remarcant les nefastes conseqüències que la divisió del treball tan característica del sistema de producció del vuitcents tenia per al desenvolupament de l'art. Així, l'existència de divisió del treball a M&F&Co. constitueix una primera contradicció important entre la pràctica professional de Morris i un dels continguts bàsics de la teoria de l'art que desenvoluparà a les conferències ⁽¹²⁴⁾. D'altra banda, això explica perfectament perquè l'opció empresarial presa per Morris respecte dels papers pintats no comportava cap tipus de trencament respecte del funcionament normal a M&F&Co. Malgrat tot, la divisió del treball existent ja des de l'origen de la firma no és una condició suficient per a no considerar-la un taller d'artesanía artística ja que es donen clarament tots els altres elements propis i característics del sistema artesanal: el tipus de sistemes tècnics emprats que requereixen d'un llarg aprenentatge i de molta habilitat per part de l'artesà, manca d'una ulterior divisió tècnica a l'interior del procés

d'elaboració, i obtenció d'obres úniques i irrepetibles ⁽¹²⁵⁾.

En termes generals, doncs, la novetat de MMF&Co. quan a l'organització productiva interna no depèn ni de l'existència d'artistes reconeguts com a únics col·laboradors de la firma en la secció creativa ni tampoc de l'específica forma artesanal adoptada en l'elaboració dels seus productes. Des del punt de vista empresarial i cultural, la novetat específica -tal i com destaquen molts autors ⁽¹²⁶⁾- resideix en el fet que els mateixos artistes s'encarreguin de la venda i comercialització dels seus productes. Quan a l'organització productiva, però, MMF&Co. introdueix una figura totalment nova en les seves funcions i en els seus coneixements, la del supervisor artístic i director de la producció. L'aparició d'aquesta figura més que no pas la separació entre artistes i elaboradors va permetre la ulterior evolució industrial de l'empresa. El director artístic era la persona que planejava els articles, distribuïa els encàrrecs entre els artistes, supervisava els seus dissenys, els adequava formalment per a l'elaboració i supervisava els treballs durant la producció. Per això, havia de conèixer els diversos oficis i les seves tècniques específiques, així com les característiques de les matèries primes i dels materials, amb el grau suficient com per poder plantejar l'adequació del dibuix original. A la vegada, havia de tenir la suficient formació i capacitat artística com per no desvirtuar el treball dels artistes en la traducció. En el cas de l'elaboració dels vitralls, la tasca de supervisor consistia en decidir l'estructura de plom que suporta les peces de vidre, establir l'esquema de color no en abstracte sino en relació als trossos de vidre, i dibuixar el tractament ornamental de marcs i fons ⁽¹²⁷⁾. Tradicionalment, aquest tipus de feina la desenvolupava el mateix artesà mentre dissenyava i elaborava el vitrall. En l'esquema de MMF&Co. esdevé una fase separada dins del procés creatiu, independent i prèvia a la producció.

Aquesta fou la gran labor de Morris a la firma, la que li permeté convertir-se en el veritable director de l'empresa, conèixer a fons fins a dominar el procés tècnic de cada un dels oficis practicats per ell i exercitar-se des del principi en aquell disseny d'ornaments i de motius superficials que hauria de constituir la base del seu estil personal i de les seves creacions més originals. A la vegada, però, la figura del supervisor artístic -que actualment a les empreses s'anomena director d'art- permet explicar el perquè totes les produccions de MMF&Co, per moltes persones que haguessin intervingut en la confecció d'una peça, tenien una unitat de concepció i d'estil. Així, per exemple, en tots els vitralls de la firma d'aquesta època s'observa una unitat estilística, la mateixa marca

d'empresa, tant si una finestra està dissenyada pel propi Morris, per Rossetti, per Brown o per Burne Jones, artistes que tots tenen un estil molt diferent quan es tracta dels seus quadres ⁽¹²⁸⁾.

El càrrec de supervisor també va suposar per a Morris la possibilitat d'organitzar la contractació de professionals especialitzats per a l'empresa. En un primer moment, els mateixos socis artistes que tenien alguna experiència en l'àmbit de les arts decoratives dirigien i ensenyaven Morris la manera d'elaborar els seus dissenys. En el cas dels vitralls, Rossetti, Burne Jones i Brown havien ja dissenyat finestres per d'altres empreses de producció de vitralls i tenien alguns coneixements sobre el caràcter artístic de l'ofici i els procediments tècnics específics Webb havia après la tècnica dels vitralls en el despatx de Street car aquest arquitecte havia estat un dels principals promotors en la recuperació dels vitralls medievals necessaris tant per a la restauració de monuments medievals com per a la decoració de les esglésies de nova planta construïdes dins el Gothic Revival Webb, qui, de fet, aleshores exercia de veritable supervisor fins i tot més que Morris, havia après de Street un aspecte encara més important que el del disseny com adequar i ajustar els vitralls a un marc arquitectònic ja existent ⁽¹²⁹⁾ Tot seguit, però, la firma contracta un artesà especialitzat, George Campfield, per a que organitzes el taller i portés a terme l'elaboració. Campfield no només ensenyà a Morris l'ofici, a conèixer la tècnica i a distingir la qualitat del material, aviat va haver d'entrenar d'altres operaris per a que muntessin el plom, soldessin al foc, s'encarreguessin del forn i de reproduir els dibuixos entregats per als artistes pintant directament sobre el vidre.

El mateix tipus de col·laboració s'establí en tots aquells oficis on l'habilitat tècnica i manual de l'elaborador era decisiva per a la qualitat final del resultat. Si Campbell fou el cap del taller de vitralls, Frederick Leech fou l'artesà-professional encarregat de realitzar la majoria dels projectes de pintura mural. En aquest ofici particular Morris havia après la lliçó dels murals d'Oxford i no volgué tornar a repetir l'experiment i el fracàs corresponent en l'àmbit professional. Aleshores, entregava a un pintor especialitzat l'esboç del dibuix a reproduir i després el dirigia indicant l'efecte i les característiques del resultat que volia ⁽¹³⁰⁾. Estructurar així la producció dels tallers suposa un dels gran encerts de Morris com a empresari ja que li feu possible mantenir un alt nivell de qualitat en tots els seus productes en comptar sempre amb la col·laboració d'especialistes en la matèria. Això també va permetre a Morris concentrar-se periòdicament en l'aprenentatge de nous oficis, mètodes, materials i procediments artístics fins que els dominava perfectament. Tal

i com el recordaven alguns dels seus amics, Morris fou en el seu taller un artista treballant amb assistents (131)

Així, doncs, el descobriment de la figura del supervisor i director artístic en el procés de les arts decoratives constitueix la gran novetat de M&F&Co i esdevindrà amb el temps el contingut real de l'ensenyament de Morris com a professional. Li valdrà el títol de mestre en les arts ("work master") que li atorgaren els seus seguidors del moviment de les Arts & Crafts (132) però, a la vegada, permetrà sempre a Morris mantenir-se en aquell subtil punt d'inflexió que separa conceptualment les arts decoratives del disseny industrial conservant característiques pròpies de les dues especialitats. Respecte del funcionament de la firma, en convertir la labor d'aquesta figura en una de les fases més importants del procés de treball, la que uneix creació i elaboració, el supervisor permet explicar la convivència de dues formes de producció de signe tan oposat com l'artesanía i la indústria en la mateixa empresa sense que això es visqui com una contradicció "in termini".

D'altra banda, l'estructura operativa de la firma es deriva com una conseqüència natural del concepte d'arts decoratives que tenien els socis de la firma i especialment els més directament vinculats al Pre-Rafaelisme. En un grau similar, també deriven d'aquest corrent molts dels caràcters estilístics dels seus productes en aquesta època. Respecte del procés de treball i el mètode de disseny, la relació amb el Pre-Rafaelisme explica molt més que no pas la referència al pensament de Ruskin la base conceptual i teòrica de la firma a l'època de la seva fundació.

En primer lloc, el Pre-Rafaelisme havia ja postulat la idea de la unitat de les arts com un principi definidor del mateix concepte d'art. Només per aquesta raó, les arts decoratives podien accedir a la categoria d'art sempre i quan fossin més considerades les dificultats artístiques i plàstiques de l'ornament que el caràcter utilitari o merament objectual del producte creat. A més, els objectes i el seu caràcter estilístic constitueixen un element fonamental en la reconstrucció pictòrica d'una escena històricament remota i plena de "romance". Finalment, quan els objectes de qualitat existissin seria molt més fàcil fer realitat l'ideal del Palau de l'Art, el microcosmos de la bellesa estètica. Des d'aquesta perspectiva, les arts decoratives no es diferencien, en tant que arts, en res substancial de les altres arts i lògicament el seu procés d'elaboració s'assimila al de les arts plàstiques. Així, l'únic procés de treball coherent en disseny per a ser assumit per uns artistes comprèn necessàriament la realització de l'obra i implica el coneixement i la pràctica de les tècniques de realització amb un cert grau d'habilitat o de personalitat considerable. Concepció creativa,

llibertat de plantejaments artístics i elaboració de l'obra -o control de l'elaboració- fins al resultat final constitueixen la naturalesa específica de les arts plàstiques, a diferència de l'arquitectura, per exemple, que no pot fer-se càrrec de la construcció i funciona sempre mitjançant models o projectes. En aquest sentit, el mateix document de presentació de la firma ja esmentat diverses vegades ⁽¹³³⁾, posa tot l'èmfasi en la categoria d'artistes de tots els membres i, en conseqüència, en el caràcter artístic de tots els treballs que prendran al seu càrrec. Frases com "the largest amount of what is essentially the artistic work, along with his constant supervision...", "these artists (...) they could either obtain or get produced work of a genuine and beautiful character..." són prou reveladores de les premisses conceptuals de la fundació de la firma que es resumeixen i es justifiquen en la validesa intrínseca de l'art per si mateix.

La mateixa idea, és a dir, el caràcter més artístic que artesà de la firma en el seu origen, queda perfectament reflexat en una carta que envia Morris a un antic preceptor seu per a que li facilités adreces de possibles clients en els medis eclesiàstics. En aquest escrit, Morris estableix perfectament les diferències entre la seva empresa i les altres que a l'època s'ocupaven de decoració

"By reading the enclosed [la mateixa circular de presentació] you will see, that I started as a decorator. You see, we are, or consider ourselves to be, the only really artistic firm of the kind, the others being only glass-painters in point of fact or else that curious non-descript mixture of clerical tailor and decorator that flourishes at Southampton Street" ⁽¹³⁴⁾

Encara pot resultar més revelador d'aquest plantejament artístic de la firma, l'escrit redactat per Madox Brown l'any 1865 com a presentació d'una exposició de dibuixos i esboços per a vitralls explicant les regles generals que "els pintors Pre-Rafaelistes" seguien en el disseny de vitralls i el mètode habitual de la firma. Segons Brown argumentava, els vitralls, o pintura amb vidre, requereixen de l'artista:

"invention, expression and good dramatic action. For this reason, work by the greatest historical artists is not thrown away upon stained glass windows, because though high finish of execution is superfluous, and against the spirit of this beautiful decorative art, yet, as expression and action can be conveyed in a few strokes equally as in the most elaborate art, on this side therefore stained glass raises to the epic height" ⁽¹³⁵⁾.

Per altra part, pot semblar una mera dada anecdòtica però cal tenir en compte el fet que a l'època de la fundació de MMF&Co., a principis dels anys 60, Morris acabava d'abandonar de forma definitiva la carrera arquitectònica per dedicar-se a les arts plàstiques i que una de les raons que normalment s'adueixen és la falta de contacte que ja aleshores tenia l'arquitectura amb el treball manual i amb el procés de construcció així com la manca d'immediatesa entre el projecte i l'obra final ⁽¹³⁶⁾. En aquest sentit, hom recorda del Morris dissenyador, àdhuc a l'època de més consolidació industrial de Morris & Co, el seu desgrat a mostrar esboços i esquemes dels treballs abans de la seva realització car considerava que cap projecte no estava complert fins a la seva elaboració tècnica i per tant no podien donar una idea acurada de com seria el resultat ⁽¹³⁷⁾

La diferència conceptual existent entre art i artesanía obeeix més a raons històriques que no pas a l'organització tècnica del procés de treball. Així, malgrat que el treball artístic en les arts plàstiques participi del mateix esquema que l'artesanía en tant que creació i producció dels objectes d'ús quotidià, és evident que hi ha una diferència essencial entre el concepte d'art pre-romàntic i el post-romàntic. Si els canons pre-industrials es mesuraven, tant en l'àmbit de les arts decoratives com en el de les arts plàstiques, per l'habilitat en l'execució i la complexitat tècnica de la realització final i, per tant, l'art depenia de la quantitat de treball i la qualitat de l'esforç humà esmerçat en l'elaboració d'una peça, a partir del romanticisme, l'art o la categoria artística esdevé un valor totalment diferent. Lligat a la originalitat creativa, al contingut espiritual del creador o a la quantitat de subjectivitat immersa en aquesta peça, independentment de la qualitat executiva ⁽¹³⁸⁾. En aquest context, l'art esdevé un problema de talent més que no pas d'habilitat o precisió tècnica en el qual el treball d'elaboració no es més que un procés creatiu, el vehicle expressiu de la individualitat creadora, i, lògicament, genial. A la vegada, des de la perspectiva històrica i social del segle XIX, el canvi semàntic del concepte d'art permetia a la pràctica artística convertir-se en una mercaderia i establir nous criteris de valor econòmic. D'aquesta manera, l'art podia integrar-se en la lògica econòmica que regulava el funcionament de l'industrialisme amb un valor específic superior al que tindria si es considerés únicament la quantitat de treball manual esmerçat en la seva creació.

Des d'aquesta perspectiva, per al Pre-Rafaelisme, la primera tendència artística que a Anglaterra assumí el concepte post-romàntic d'art com a premissa bàsica del seu ideari, no suposava cap contradicció reconèixer una unitat a tot fer artístic independentment de la seva matèria

expressiva. La interrelació creativa entre pintura i literatura era un fenomen evident, fàcilment materialitzable -i duta a terme pel propi Rossetti-. El salt a les arts decoratives, o arts menors, resultava teòricament més complexe però no impossible. Abans del 1860, els mateixos fundadors de la firma no havien acceptat els mobles dissenyats per Brown en una mostra artística organitzada al Hogarth Club ⁽¹³⁹⁾, però això no fou obstacle per a que aquests mateixos artistes condescendissin a considerar artísticament alguns dels productes de les arts decoratives i col·laborar amb algunes indústries especialment sensibles al fet artístic. Hunt, Brown, Rossetti i Burne Jones -normalment per delegació de Rossetti- havien projectat vitralls, mobiliari i teixits amb anterioritat a la fundació de M&F&Co ⁽¹⁴⁰⁾. D'altra banda, existia en els medis artístics de l'Anglaterra de mitjans de segle una sensibilització general pel problema de les arts decoratives producte de la labor d'arquitectes com Pugin i els seus seguidors en el moviment neogòtic i de les campanyes promogudes per la Society of Arts i per Henry Cole i el seu grup ⁽¹⁴¹⁾. Tots aquests moviments, si bé molt diferents quan a l'argumentació teòrica i als seus objectius artístics, havien aconseguit demostrar la natura artística de les arts decoratives fins al punt que els propis artistes poguessin considerar-les un objecte digne de reflexió per si mateixes.

La unitat teòrica entre arts plàstiques i arts decoratives patent ja en el Pre-Rafaelisme originari prové especialment dels escrits d'un pintor relativament marginal al moviment com William Dyce. Dyce, representant de la pintura històrica i amb un cert prestigi en la dècada dels quaranta, havia vist amb molts bons ulls la revolta plàstica propugnada pel Pre-Rafaelisme ja des de les primeres aparicions públiques de la Confraria. Per aquella època era col·laborador d'Henry Cole i el grup de reforma de les arts aplicades dirigint la primera escola institucional de disseny a Londres. Dyce compartia amb Cole i els altres reformadors la creença en la necessitat de vincular l'art a la indústria però l'argumentava inversament al plantejament de Cole, molt més preocupat aquest darrer per la situació de la manufactura i l'economia anglesa. Dyce en tots els seus escrits s'havia preocupat de demostrar el caràcter artístic del problema decoratiu i de definir l'ornament com una de les especialitats de les arts plàstiques reivindicat per aquesta pràctica creativa un lloc entre les Belles Arts ⁽¹⁴²⁾. Aquest mateix fou el plantejament conceptual de l'aproximació pre-rafaelista a les arts decoratives i també és aquest el plantejament present en la fundació de M&F&Co. i en l'inici de Morris com a decorador ⁽¹⁴³⁾. D'altra banda, si es considera la base conceptual de M&F&Co més acord amb el model artístic que amb l'artesana, aleshores

resulta perfectament natural que el grup d'artistes que fundaren MMF&Co no dubtessin ni un moment de la necessitat de comercialitzar ells mateixos els seus productes de la mateixa forma a com ho venien fent en el mercat de l'art

El Pre-Rafaelisme de la firma en els seus orígens ha estat destacat per la majoria d'estudiosos de l'obra de Morris però normalment això serveix per a demostrar la poca relació existent entre la labor de la firma en aquesta època i la disciplina del disseny almenys tal i com havia estat definida pels Reformadors en tractar de vincular l'art a la indústria⁽¹⁴⁴⁾. La proposta d'aquests darrers consistia en una recerca en la tradició de les arts decoratives per trobar un model artístic adequat a la producció industrial i a la mecanització tècnica. Aleshores, per oposició, el plantejament productiu de MMF&Co apareix com un model de producció artesana voluntàriament arcaica i que únicament intenta recuperar el model del treball medieval considerat com el únic procediment artístic autèntic i veritable. D'aquesta manera MMF&Co s'erigeix en un bastió d'enfrontament i rebuig del sistema industrial de producció amb totes les seves conseqüències siguin de caràcter purament artístic o relatives a les modes i costums estètics en l'àmbit dels objectes d'ús⁽¹⁴⁵⁾. Tanmateix, aquesta irratge de la firma resulta totalment contradictòria amb l'evolució que havia de seguir en els anys següents. De fet, el peculiar Pre-Rafaelisme del plantejament de base de MMF&Co li va permetre evolucionar i acceptar les formes d'organització industrial en l'elaboració dels seus propis productes sempre i quan podés adaptar-se millor que els procediments manuals en l'obtenció del nivell mínim de qualitat que els criteris artístics de la firma exigien. Així, si Morris i el cercle de Rossetti no intentaren al principi de forma conscient vincular-se a la indústria o a les indústries existents, aconseguiren crear un nou tipus d'indústria totalment integrada en l'estructura econòmica del segle XIX.

En aquest sentit, val la pena recordar que el Pre-Rafaelisme que va influir Morris directament no coincidia exactament amb aquell moviment artístic que Ruskin va defensar en els diaris, sinó que es tractava d'un Pre-Rafaelisme evolucionat, una mena de Rossettisme, ja molt pròxim a les postures de la cultura de l'art per l'art en la seva primera versió. Un Pre-Rafaelisme de la bellesa per la bellesa establint l'ideal de bellesa com l'únic objectiu de la pràctica artística⁽¹⁴⁶⁾. Aquest matís és especialment significatiu per explicar els criteris i els objectius artístics de la firma en el seu primers temps però també per explicar el peculiar mètode de disseny emprat i el tipus de medievalisme estilístic que caracteritzava els seus productes. En aquest aspecte concret, els procediments tècnics

emprats a M&F&Co. coincideixen amb el model de l'artesanía artística sempre i quan tot l'èmfasi recaigui en el terme artístic, no en l'artesà, com a concepció de la producció ja que era el resultat plàstic l'únic criteri segur per avaluar i determinar els procediments de disseny i els d'elaboració en l'organització de la firma.

Ja només per aquesta raó, pot considerar-se la labor desenvolupada per M&F&Co com un fenomen artístic vinculat i depenent de la cultura de l'art per l'art que començava a desenvolupar-se a l'Anglaterra de's anys 60 a l'entorn de la figura de Rossetti. La vinculació de Morris amb aquest corrent artístic, que el col·loca entre els predecessors del que serà el moviment esteticista, ha estat suficientment reconeguda però aquest reconeixement tan sols considera la part literària de l'obra de Morris ⁽¹⁴⁷⁾ De fet, també la labor de dissenyador de Morris a l'època de M&F&Co. s'emmarca perfectament en aquesta tradició tal i com el 1882 establí Oscar Wilde ⁽¹⁴⁸⁾

En realitat, la distinció entre art i artesanía com a formes de producció apunta en el cas de M&F&Co. a un segon fenomen important per determinar la posició de Morris en l'evolució del disseny victorià. Concretament, si la concepció creativa de la firma en aquesta època deriva exclusivament del model artístic i del concepte d'art característic del segle XIX, aleshores es posa clarament de manifest la poca relació existent entre el funcionament de la firma i el pensament artístic de Ruskin, sobre tot quan a l'anàlisi històrica del gòtic i de l'art antic ⁽¹⁴⁹⁾ Per al crític, l'artesanía era una forma de treball que inevitablement comportava la creació artística, però aleshores l'art no era el resultat de la individualitat subjectiva d'un artista únic superior i enfrontat als seus consemblants. Ben al contrari, l'art esdevenia el símbol de la concòrdia comunitària en la qual un individu expressava en l'obra del seu treball la confiança de viure i l'alegria de posar en pràctica les seves habilitats manuals. Així, en l'anàlisi de Ruskin, artesanía significava la organització econòmica base d'un tipus de societat millor en tant que havia fet possible el creixement més generalitzat de l'art de qualitat. Per tant, suposava essencialment una crítica ideològica al funcionament de la societat industrial a partir de la impossibilitat estructural que aquesta forma de societat presentava per al desenvolupament de l'art. Un art que, al seu torn, només es definia per criteris pre-industrials. Per als Pre-Rafelistes, en canvi, l'art no era sinó l'únic vehicle per a la creació de bellesa i, per a obtenir-la, l'artista requeria d'unes competències especials independents de les determinacions històriques de la seva època i dels models arqueològics o històricament correctes dels estils artístics anteriors ⁽¹⁵⁰⁾

Així, doncs, la visió de les arts decoratives que tenia la firma a l'època de la seva fundació s'acosta més, quan als pressupostos ideològics, a la postura de persones provinents de la pintura com Dyce i fins i tot dels reformadors industrials del grup d'Henry Cole que del programa regenerador de Ruskin i la seva proposta de recuperar l'artesanía medieval com una necessitat social. Per aquesta raó, el medievalisme característic dels productes de M&F&Co a la seva primera època és purament estilístic, la conseqüència lògica d'una preferència artística. L'opció medievalista de M&F&Co. quan a postura creativa és totalment equiparable al tipus de medievalisme característic dels quadres pre-rafaelistes, especialment dels dibuixos artúrics de Rossetti i Burne Jones posteriors a 1855. Des del punt de vista teòric, el caràcter més definidor d'aquesta opció artística es la manca de relació entre el medievalisme plàstic i el medievalisme ideològic, és a dir, tal com l'havien exposat Carlyle i Ruskin, el sistema de pensament que apunta a l'organització productiva i social de l'Edat Mitja com ideal regenerador dels mals del segle XIX. Així, si el medievalisme de la firma en aquesta època es considera únicament com una opció estilística i purament estètica, o sia com la recerca genèrica d'un efecte de "romance" amb l'únic motiu de crear objectes d'una bellesa ideal i exquisida, aleshores es compren perquè la firma aconseguí superar els pressupostos artístics i racionalistes del medievalisme arquitectònic, independitzar-se d'aquest moviment, i a través del Domestic Revival i l'eclecticisme estilístic, convertir-se en un dels representants més importants del disseny esteticista i en un dels precedents del disseny més avantgardista de les Arts and Crafts ⁽¹⁵¹⁾. En aquest sentit, el primer Morris dissenyador comparteix indiscutiblement amb el corrent de l'art per l'art la idea que les coses belles i artísticament correctes són moralment bones per elles mateixes, sense haver de recórrer a d'altres criteris morals per justificar la seva necessitat social. Per aquesta raó no és estrany que per molts contemporanis, el sr Morris fos des del punt de vista professional un dels grans representants de l'actitud artística pròpia de l'Esteticisme.

"Then Mr. Ruskin came, and the Pre-Raphaelites painters, and Mr Swinburne, and Mr. Morris and lastly a critic like Mr Pater, all with their faces averted from theology, most of them indeed blessed with a simple and happy unconsciousness of the very existence of the conventional goods" ⁽¹⁵²⁾.

D'altres criteris rellevants de l'art de M&F&Co. en aquesta època, i que es mantindran sense ser mai posats en dubte durant tota la vida professional de Morris responen a la concepció pre-rafaelista de l'art així,

per exemple, el famós ideal de l'obra ben feta s'explica únicament en termes d'especialització professional en quan recull l'índex artístic per a determinar el grau d'acabament formal que requereix una peça, la qualitat de l'elaboració i de les matèries primes. En conjunt, tots aquells aspectes que més difícilment escapen a la valoració econòmica i més encara a la seva quantificació objectiva.

D'altra banda, la distinció entre art i artesanía en l'organització productiva de MMF&Co., permet posar de manifest una segona característica fonamental del seu estil de disseny i explicar l'especial paper que la firma jugà en l'evolució del disseny anglès. El medievalisme pre-rafaelista, fins i tot quan per influència de Morris i Burne Jones, esdevingué filològicament més acurat en les seves fonts, careix del plantejament revivalista propi dels altres historicismes artístics de l'època, com el mateix moviment Neogòtic de l'arquitectura. La diferència de plantejaments en considerar l'art gòtic propi del Pre-Rafaelisme i del Gothic Revival a l'època més dura de la batalla dels estils, és fonamental en relació als orígens de MMF&Co i al punt de partida de Morris com a dissenyador. Sovint s'ha vist en el Pre-Rafaelisme la versió pictòrica del moviment neogòtic en arquitectura. Aquesta és, en part, l'explicació que ofereix el propi Morris en referir-se a la seva vinculació i la de Burne Jones al Pre-Rafaelisme quan a finals dels anys 50 decidiren dedicar-se a l'art ⁽¹⁵³⁾ Però en realitat, el Pre-Rafaelisme no participava dels mateixos principis artístics que l'historicisme gòtic ⁽¹⁵⁴⁾ ambdós divergien essencialment en el concepte de revival i, en conseqüència, en el d'estil. La revolta pre-rafaelista es plantejava com a tal únicament en relació a la tradició acadèmica de la pintura i al seu intent de fixar una determinada manera de pintar a partir dels models pictòrics. Els pintors Pre-Rafaelistes afirmaven que l'art de la pintura no es reduïa a aplicar receptaris tècnics fruits d'una convenció per molt excellent que fos aquesta, doncs això no significava altra cosa que, per utilitzar les paraules del propi Morris, "convencionalitzar una convenció" ⁽¹⁵⁵⁾ Per aquesta raó, el medievalisme pre-rafaelista responia més a la necessitat de negar la tradició acadèmica moderna i racionalista que a una opció convençuda per una determinat estil històric ⁽¹⁵⁶⁾.

Contràriament, la postura dels arquitectes neogòtics era, des de Pugin, exactament la inversa: havien aprofundit l'estudi de l'estil històric aconseguint demostrar la relació intrínseca que existia entre els procediments constructius i tècnics d'una banda i, de l'altra, la forma final de l'edifici i el seu sistema d'ornaments ⁽¹⁵⁷⁾. A partir d'això, havien aconseguit invertir el procés del projecte arquitectònic definint les

necessitats de l'interior i els requisits estructurals abans de dissenyar el caràcter estilístic de l'edifici. Implicaven en el projecte no només un sistema de formes sinó tots els aspectes que definien tècnicament i social un estil històric. D'aquesta manera, el concepte d'estil deixava de definir-se en relació a un repertori de formes i d'ornaments, i passava a identificar la interrelació entre els diversos aspectes que conflueixen en l'edifici final. És indubtable que en determinats àmbits de la producció de MMF&Co., especialment en el disseny de mobiliari, pot observar-se aquest plantejament projectual. Tanmateix, la tradició conceptual del racionalisme neogòtic no suposa durant les primeres fases de la firma més que una alternativa complementària a la del Pre-Rafaelisme i des del punt de vista estilístic jugarà un paper fonamental en fases posteriors de la història de la firma, especialment després de 1862.

La influència del Gothic Revival i de la tradició arquitectònica arriba a la fundació de MMF&CO a través d'un professional de l'arquitectura com era Philip Webb. Webb, però també Morris a causa del curt període en que es dedicà a l'arquitectura, havia pres dels neogòtics, i sobretot de Street, la idea de la arquitectura total present en el concepte d'estil definit per Pugin. Segons aquesta idea, no podia considerar-se una obra arquitectònica com acabada sense tenir en compte tots els bells oficis complementaris a la construcció: metalistes, pintors, vitrallers i, fins i tot, teixidors. L'arquitecte, doncs, havia també d'ocupar-se del disseny de tots els objectes que convergien en la construcció d'un edifici fins a l'acabat final i dirigir el treball de tots aquests altres operaris ⁽¹⁵⁸⁾ Street, a més, havia estat un dels grans promotors de la recuperació dels bells oficis medievals lligats a la construcció i en les seves conferències, sempre seguint Pugin, havia fins i tot proposat la creació d'empreses neogòtiques dedicades a la decoració ⁽¹⁵⁹⁾ Ell mateix, en el seu taller, havia començat a dissenyar i dirigir la producció dels articles que necessitava en la decoració dels seus propis projectes -ja s'ha fet referència a la participació de Street en la recuperació dels brodats i dels vitralls religiosos-. Així, existeix una coincidència important entre les idees defensades per Street, els oficis recuperats en els seu despatx i els tipus d'articles produïts per MMF&Co. en la primera època: brodats, vitralls, peces de mobiliari i rajoles pintades a mà ⁽¹⁶⁰⁾ Sembla doncs prou evident que el moviment neogòtic a través de la persona de Street orientà els nous decoradors sobre quins eren els bells oficis a què havien de dedicar els seus esforços.

Tanmateix, malgrat aquesta coincidència i també la quantitat de treballs i seccions de la firma a càrrec de Webb, la influència del

racionalisme gòtic és relativament despreciable front a la del Pre-Rafaelisme pictòric quan als criteris artístics i teòrics que inspiraren la fundació de la firma i que regiren la seva organització productiva i el mètode de disseny emprat. Encara que pot semblar paradoxal, tampoc no incidi en la definició de l'estil de disseny característic de MMF&Co en la seva primera època ⁽¹⁶¹⁾. La tradició neogòtica esdevindrà més important i anirà adquirint pes a mesura que la firma es consolidi com empresa de decoració i treball més freqüentment amb els arquitectes representants del moviment. Llavors, Pre-Rafaelisme plàstic i Neogotisme projectual constituiràn els dos pols inspiradors de l'evolució artística i creativa de MMF&Co durant tots els anys 60. Posteriorment, aquesta dicotomia s'expressarà especialment en la secció de mobiliari a través de la personalitat dels dos dissenyadors principals, Philip Webb i Ford Madox Brown. A partir de 1870, Webb haurà adquirit, com Morris, el seu propi estil desenvolupant el racionalisme gòtic vers l'eclecticisme característic del Domestic Revival, el Pre-Rafaelisme més pur continuarà present i actiu en la persona de Burne Jones i evolucionarà en funció de la carrera d'aquest artista però limitant el seu radi d'acció a tots aquells articles que requereixen de figures humanes en el plantejament decoratiu.

De tota manera, la influència dels pressupostos del moviment neogòtic, encara que incideixin tangencialment en la primera època de la firma, tampoc no condueix necessàriament al model artesanal de producció en base a criteris pre-industrials. En tota l'anàlisi de Pugin, el sistema ornamental del gòtic s'explica en relació als problemes estructurals i tècnics sense considerar les implicacions socials que poden derivar-se d'una estructura tecnològica. La seva visió constituïa essencialment un replantejament del concepte d'estil en arquitectura, entenent-lo com a principi artístic i com a mètode de projecte. Si en l'ordre ideològic havia acceptat la societat medieval com una societat millor que la de l'industrialisme, no feia en funció de problemes estètics ja que era la forma social que havia aconseguit l'estil d'arquitectura conceptualment més coherent amb el fet arquitectònic pur ⁽¹⁶²⁾. Així, la qualitat artística d'un estil es convertia en l'indicatiu de la qualitat moral i espiritual de la societat en la qual aquest art es desenvolupava ⁽¹⁶³⁾. Però això, si bé l'havia portat a convertir-se al catolicisme, no tenia el contingut polític que es derivava de la defensa de la forma artesanal del treball exposada per autors com Ruskin. El mateix principi s'observa en la generació d'arquitectes neogòtics seguidors de Pugin i regeix en les seves obres fins al punt que el neogotisme arquitectònic esdevé, des del punt de vista metodològic, un tipus de racionalisme arquitectònic. En aquest sentit, el

Neogòtic replantejarà els criteris del projecte arquitectònic i les qualitats estètico-funcionals que se'n deriven però sense que això suposi la revalorització del procediment pre-industrial de producció ni tampoc un intent per recuperar l'artesanía com a únic model econòmic rector de l'estructura social. Per aquesta raó, la influència de la tradició neogòtica suposarà per a MMF&Co un model metodològic en la resolució del procés de disseny sense cap incidència ni pràctica ni teòrica en la organització productiva de la firma

5.3.2. El medievalisme estilístic de MMF&Co.

Malgrat les distàncies conceptuals que separen MMF&Co del moviment neogòtic, no hi ha dubte que l'estil artístic de la firma en els primers temps s'insereix de ple en el bàndol medievalista de l'època. MMF&Co havia participat a l'Exposició de 1862 mostrant els seus productes en la sala gòtica i en ella havia aconseguit una medalla per l'autenticitat arqueològica i l'exactitud en la imitació de l'art medieval. En termes purament estètics, el medievalisme de la firma en aquesta època és un fet indiscutible. D'altra banda, en el cas concret de Morris i de Burne Jones, constitueix la conclusió lògica de tot el seu procés de formació artística i intel·lectual, des del descobriment de Walter Scott, les aprofundides lectures de Malory i Chaucer, les visites a les catedrals gòtiques d'Anglaterra i del nord de França, o els llargs estudis dels manuscrits medievals a la biblioteca d'Oxford. Per la seva banda, Webb havia començat la seva carrera com ajudant de Street, l'arquitecte neogòtic i només havia estudiat aprofundidament l'obra d'un altre arquitecte important en el mateix moviment, William Butterfield. El problema de fons però consisteix en establir el caràcter del medievalisme de MMF&Co i fins a quin punt aquest suposa un pas endavant respecte al disseny de la segona generació de neogòtics i de quina manera s'integra en l'estil més representatiu del segon període victorià. En aquest sentit, cal considerar per separat els articles bidimensionals, o sia els que de manera natural s'assimilien al problema específic de la pintura i requereixen d'un tractament plàstic, i els tridimensionals, més comparables a l'arquitectura quan a la natura volumètrica de l'objecte i a l'existència d'un problema constructiu. En el primer grup s'inscriuen els vitralls, les rajoles i els brodatos, el segon pren únicament com objecte el disseny mobiliari. Aquesta diferència permetrà establir l'equilibri existent entre Pre-Rafaelisme i Neogòticisme

en l'estil artístic de MMF&Co.

Els vitralls constitueixen un dels primers articles produïts per MMF & Co i un dels primers oficis en el qual la majoria dels socis artistes tenien alguna experiència quan al disseny i a la tècnica a l'època de la fundació de la firma. Quan l'empresa inicià la seva producció existia a Anglaterra tot un moviment compromès amb la recuperació de l'art del vitrall que intentava aconseguir el nivell i la qualitat artística pròpia dels pocs exemples medievals que encara existien. D'altra banda, durant l'edat moderna i degut en gran part a la poca disposició del Protestantisme a les imatges religioses, l'ofici i les tècniques medievals per a la confecció de vitralls s'havien anat perdent ⁽¹⁶⁴⁾ El Moviment Neogòtic renovà la demanda de vitralls d'una qualitat artística similar als antics i que tinguessin un marcat caràcter medieval en l'estil a fi de poder-los incorporar o bé a les esglésies antigues que per aquella època s'estaven restaurant o bé a les esglésies de nova planta promogudes per l'Oxford Movement. Aleshores, però, malgrat els estudis especialitzats sobre el tema dels vitralls, encara no s'havien descobert ni comprès les tècniques i els sistemes plàstics medievals ⁽¹⁶⁵⁾

El primer pas en la recuperació de l'art del vitrall correspon, com en tantes altres coses, a Pugin el 1837 s'associà amb un fabricant de vidre, Hardman, per a produir els vitralls que ell dissenyava. Pugin utilitzava un dibuix geomètric i convencionalitzat que rebutjava sombrejats i matitzacions de color tendents a un efecte realista, preferia sempre el tractament simbolista dels medievals i cercava d'adequar el vitrall al caràcter arquitectònic de la finestra ⁽¹⁶⁶⁾. El seu gran encert, però, fou el de comprendre la importància dels fons, de les orles i els ribets, i en general de tots els aspectes decoratius secundaris en la composició de l'escena ⁽¹⁶⁷⁾ Els mateixos principis establerts per Pugin foren recollits pels dissenyadors vinculats a Henry Cole si bé aquests tractaren de definir l'art sense vincular-lo a l'estil gòtic i provant d'adequar-lo a les noves necessitats artístiques de la indústria ⁽¹⁶⁸⁾. Només deu anys tard que Pugin havia sentat les bases de l'art del vitrall apareixia el llibre que hauria de confirmar-les com a principis bàsics en el disseny de vitralls, en els seus processos d'elaboració i en la fabricació del vidre. Aquesta fou la gran aportació pràctica del llibre de Charles Winston *Hints on Glass Painting* (1847) Winston col·laborà després amb Powell's & Sons, empresa que aplicà els procediments descrits pel llibre respecte a la fabricació i una de les primeres firmes que encarregà dissenys als pintors famosos de l'època com Brown, Rossetti i posteriorment Burne Jones. Aquesta fou l'empresa que sempre més va proveir Morris

del vidre necessari per a MMF&Co ⁽¹⁶⁹⁾. L'altre aportació important del llibre de Winston fou de caràcter històric: per primera vegada es distingiren els diferents estils del vidre medieval en funció dels diversos períodes històrics i de les diferències en el procés del pintat així com es posava de manifest l'evolució en els vitralls de les tendències artístiques del Gòtic. En descriure el procés històric de l'art, Winston aconseguia definir el vidre com a medi plàstic i establir els seus procediments creatius propis. Fonamentalment, l'art del vitrall sorgia de la distinció entre pintar el vidre i pintar amb el vidre. D'aquesta manera, quedava totalment invalidat el procediment habitual a mitjans del segle XIX i més antigament de traduir al vidre els grans quadres de la pintura i més encara la pretensió d'obtenir resultats similars als de la pintura de cavallet.

Quan MMF&Co. inicià la producció de vitralls, els procediments medievals i l'art específic del vitrall estaven perfectament definits i fins i tot assejats per altres artistes importants. Tanmateix, els primers vitralls de la firma sorprenueren tothom per la seva qualitat artística i el seu marcat medievalisme fins al punt de crear certes suspicàcies entre les empreses del ram ⁽¹⁷⁰⁾. L'obra de Winston fou també en el seu cas la base teòrica, coneguda pels diversos socis o bé a través de Street o bé a través de les col·laboracions amb Powell's. Des del punt de vista tècnic, l'única innovació important de la firma fou l'inclusió del color groc en els vitralls ⁽¹⁷¹⁾. Quan a l'estil i al plantejament compositiu dels vitralls, es poden distingir algunes fases diferents dins la producció total de la firma lligades en gran part a l'evolució estilística de Burne Jones en el tractament de les figures, per una banda, i, per l'altra, a la de Webb i Morris en al plantejament global de la finestra i la composició dels fons. Ates el funcionament de la firma, es pot parlar perfectament d'un estil característic de MMF&Co. encara que tots els socis contribuïssin amb dissenys propis. En realitat, si bé existeix una certa varietat en les figures, l'efecte global ve unificat a partir de la concepció global de la finestra. Per tot això, en parlar dels vitralls de la firma, cal abordar els problemes d'estil considerant per separat el tractament de les figures dels de la concepció global del vitrall ⁽¹⁷²⁾.

En relació a la concepció de les finestres el model compositiu bàsic resulta ser bastant estàtic i parteix sempre d'una composició geomètrica plana que equilibra ornaments i tractament d'orles amb la composició de les figures del centre, que ocupen més o menys una superfície inferior a la meitat de l'àrea total de la finestra. Els mòduls intermitjos entre les vores que enmarquen la finestra combinen àmplies superfícies de vidre de color clar sense cap tipus de decoració i mòduls decorats amb motius

ornamentals tractats com un estampat amb una distribució rítmica similar a la utilitzada en les rajoles ⁽¹⁷³⁾. El joc plàstic de les finestres derivava essencialment de la combinació d'uns colors molt purs i brillants en el dibuix de les parts centrals compensat sempre amb àmplies taques de color clar uniforme que buscaven la penetració i tamització de la llum. En la producció de vitralls de la primera època de la firma, sobre tot en aquells plantejats per Webb, el medievalisme és tan marcat que l'efecte global apareix voluntariament arcaic i similar al vidre antic. Tant en la composició general com en el tractament de les orles ornamentades i dels motius decoratius complementaris, així com la inclusió de ideogrames i escrits heràldics, Webb segueix el model establert per Winston del gòtic més antic ⁽¹⁷⁴⁾. Posteriorment, a mesura que els socis i Morris dominen la tècnica, un nou estil va sorgint gradualment molt més acord amb el que serà el més conegut de la firma en tots els oficis. Apareixen nous colors dominants, sobre tot els fons verds i l'equilibri d'intensitats lluminiques esdevé més subtil concentrant les parts més vives vers el centre per dibuixar les figures principals o les escenes de grup. Vers el 1868, l'estil encara esdevé més subtil combinant la simplificació de les línies de plom que estructuraven el dibuix -que a més es tornen més orgàniques i perden progressivament l'estructura modular dels estampats- amb la reducció dels contrastos de color substituïts per combinacions més tènues. Aleshores, l'estil dels vitralls de MMF&Co adquireix el caràcter que li és més propi conciliant el convencionalisme necessari en el dibuix del motiu central amb una detallada elaboració dels fons vegetals, de les robes i d'altres objectes necessaris per la composició de l'escena. En aquests Morris i Webb aconseguiren els efectes més naturalistes sense sortir mai de l'estilització imposada per la tècnica i les característiques del material ⁽¹⁷⁵⁾.

Fou en aquesta època on Morris aconseguí explotar al màxim les possibilitats plàstiques del material i de la tècnica tal i com ell hauria de descriure-les anys més tard en un nou prospecte de presentació dels vitralls de Morris & Co:

"Glass painting differs from oil and fresco, mostly in the translucency of the material and the strenght, amounting to the absolute blackness, of the outlines. This blackness of outline is due to the use of leads frames or settings, which are absolutely necessary for the support of the pieces of glass painting. Absolute blackness of outline and traslucency of colour, (...) they lead to treatment, quite peculiar in its principles of light and shade and composition (...) The light and shade must be so managed that the strong outlines shall not appear crude, nor the work within in it

thin; this implies a certain conventionalism of treatment, and makes the details of a figure so much more an affair of drawing than of painting (...) shading is a dulling of the glass, it is therefore inconsistent with the use of a material which was chosen for its brightness (...) Colour, pure and sweet, is the last you should ask for in a painted window (176)

En aquesta època, el medievalisme ja no té un caràcter històric determinat sinó que d'alguna manera s'adequa molt més a l'elegància que l'estil de Burne Jones va adquirint des de finals dels anys 60 a través dels seus estudis sobre l'art clàssic i el Quattrocento italià

Respecte de les figures, el plantejament medievalista segueix un curs diferent, en primer lloc perquè en la primera època de la firma és possible reconèixer diferències estilístiques en el dibuix i en el tractament dels personatges acords amb l'estil particular de cada un dels pintors que contribuïen amb dissenys propis. Així, entre 1861 i 1862, Rossetti aportà almenys uns trenta esboços de vitralls entre els quals destaquen els presentats a l'Exposició del 1862, Brown realitza diverses series amb uns 150 dissenys en total principalment entre 1862-1864 i 1869-1874, Marshall també contribuï amb alguns esboços en els primers anys però quasi no se n'ha conservat cap, el propi Morris en realitzà diversos (177) Aquesta variació inicial desapareix vers el 1865 quan, per diverses raons, Burne Jones esdevé el dissenyador de la majoria dels vitralls de la firma i des d'aleshores aquests segueixen la seva evolució artística. En la primera època, però, l'estil més representatiu de la firma deriva del del propi Rossetti i, més particularment, del peculiar estil dels seus dibuixos de tema artúric. En aquests, l'estil medieval es de caire més temàtic que plàstic -malgrat que, per influència de Morris, Rossetti prengui molta més cura en el tractament dels detalls ambientals de l'escena- i s'expressa estèticament per la creació d'un ambient genèric de nostàlgia i de misteri romàntic. Però si la llegenda artúrica centrava la majoria de temes dels dibuixos i pintures dels artistes bohemis, Tristany i els personatges de Chaucer constitueixen el tema més sovint abordat en els vitralls domèstics. D'aquesta manera, les figures, siguin personatges de llegendes o derivats de la iconografia religiosa, tenen un tractament pictòric més proper als criteris plàstics del gòtic més tardà i fins i tot del gòtic internacional Chaucer, molt més influenciat pels escriptors de la tradició clàssica indicava perfectament la síntesi possible entre l'art medieval i el classicisme artístic. Aquesta tendència anirà en augment a mesura que l'estil de Burne Jones esdevingui més Botticellià (178)

En conjunt doncs, sembla prou evident el medievalisme estilístic

dels vitralls de la firma en la primera època però aquest no es planteja des del punt de vista de la correcció arqueològica sinó que combina elements artístics de diverses procedències històriques sense rebutjar tampoc les pròpies del segle XIX i de la tradició pictòrica immediata. Així, per exemple, la matisada elaboració en el tractament dels fons pot interpretar-se com una nova adequació del gust victorià pel detall adaptant-lo als condicionants propis del material però també mostren la importància de l'objecte concret en la concepció victoriana de l'espai. Unicament l'aparició d'espais buits, destinats a la compensació de les taques de colors mitjançant llum clara indiquen una certa tendència a adoptar els criteris que millor identifiquen l'estil decoratiu dels anys 60 establerts per Pugin i per O. Jones. En aquest sentit, l'estructuració geomètrica i l'aplicació d'estampats plans en la composició global de les finestres pot assimilar-les estilísticament als models del gòtic més primitiu però també indica un cert acord amb el principi de l'ornament pla defensat per aquests dissenyadors anteriors. Adhuc la utilització d'elements heràldics deriva de Pugin i Jones car aquests els havien estudiat fins i tot com a motius ornamentals per sí mateixos. A mesura que l'estil de Morris va definint-se i apareixen fons més elaborats, amb més ornaments vegetals en la composició de les escenes, i que les línies estructurals esdevenen més orgàniques, M&F&Co. esdevé una proposta alternativa al corrent propi de l'estil decoratiu de la dècada dels 60 aproximant-se a les tesis sobre l'ornament que Ruskin sistematitza com a contrapunt de les idees de Cole. Només aleshores Morris aconseguirà materialitzar en un nou estil ornamental la defensa ruskiniana de la decoració vegetal i conciliar els requisits mimètics i convencionalitzadors propis de les millors tradicions artístiques⁽¹⁷⁹⁾. Però on Morris desenvoluparà aquest nou estil de forma més original i creativa serà en altres medis. Vers el 1870 els vitralls, malgrat que continuïn sent per uns anys una de les seccions més productives de l'empresa, deixaran d'interessar-lo i progressivament anirà abandonant l'ofici deixant-lo en les mans de Burne Jones i dels seus operaris⁽¹⁸⁰⁾.

Així, doncs, pel que fa als vitralls, l'estil decoratiu de M&F&Co. palesa una aproximació al fet decoratiu més pictòrica que arquitectònica degut, en primer lloc, a la barreja de diversos models històrics per a la resolució separada dels diversos components compositius del vitrall en detriment del principi revivalista d'un estil en el qual tots els aspectes estan formalment i estructuralment interrelacionats, en segon lloc, pel tractament pla de tot el vitrall que evita completament l'impressió de l'aire i de l'atmosfera en la presentació de les escenes -aquest element,

més que no pas la concepció compositiva i plàstica de la finestra, és el que medievalitzava més l'efecte total del vitrall ultra la utilització de materials de qualitat. -

La mateixa concepció pictòrica del plantejament decoratiu de M&F&Co. s'observa també en el tractament de les primeres rajoles pintades. En aquesta particular art decorativa, cal considerar la producció des de dos punts de vista, en primer lloc el plantejament compositiu dels panells construïts mitjançant rajoles i, en segon lloc, el tractament plàstic de les rajoles individuals. En el primer cas, en considerar el conjunt de les rajoles i els criteris de disposició, l'art d'ornamentar rajoles s'integra dins el discurs general de l'art del mosaic i utilitza els criteris estètics vàlids en la decoració total d'un espai. En el segon cas, quan es tenen en compte les rajoles individuals i per tant la seva posició de mòdul combinable, aleshores l'art de decorar rajoles esdevé una especialitat particular de l'estampat, de la construcció de "patterns" superficials. Els criteris artístics regulen la construcció del motiu individual, el qual, al seu torn, ha de preveure les possibles regles de combinació per poder anar ocupant tota la superfície a decorar a partir de la repetició d'un mòdul.

La història de la secció de rajoles és relativament diferent a la dels vitralls. Quan a l'organització productiva, també en aquets cas es dona una divisió del treball similar a la de la producció de vitralls però aquí la participació de Morris com a dissenyador es limita ja des del principi a la creació de les rajoles complementaries, és a dir, les que servien per emmarcar uns panells centrals tractats amb escenes i figures que narren una història o un conte ⁽¹⁸¹⁾. Aquestes havien estat dissenyades pels diversos pintors membres de la firma, Rossetti i Brown però especialment Burne Jones i, més tard, Lucy Faulkner, qui acabaria per fer-se càrrec de tota la secció. Posteriorment, William de Morgan, el conegut ceramista havia de col·laborar estretament amb la firma assessorant especialment quan a colors i pigments. En els anys 80, la secció de rajoles s'integrà en l'empresa fundada per de Morgan qui proveïa la firma dels treballs que aquesta requeria.

Des del punt de vista dels models ornamentals plans, la decoració mitjançant rajoles suposa per a la formació del Morris dissenyador però també per al Morris impressor un primer pas fonamental, cal suposa el primer contacte amb el principi tècnic del mòdul. En el cas de la rajola, el mòdul és una forma geomètrica regular que per juxtaposició, seguint les regles de la combinatòria, confirma i organitza una superfície il·limitada. El problema creatiu és limitat a la definició de la llei combinatòria que, en

base als principis de la simetria determinats geomètricament, permetrà la repetició rítmica d'un repertori preestablert de motius inscrits en la superfície de la rajola i que han d'adequar-se en tamany, forma i color a la repetició modular. Aquest és exactament el mateix principi que regula el disseny de tot tipus d'estampats fins i tot quan el medi decorat no presenti elements discontinus -com en el cas de l'estampació de teixits o de paper- però que és totalment essencial a la natura tècnica de la impremta. En aquest sentit, l'assaig en el disseny d'estampats per a rajoles permeten Morris d'entrar en el principi del modul i comprendre'l a través de les limitacions tècniques de les rajoles. Els procediments modulars són fonamentals per a tots aquells nous oficis que hauria d'emprendre a Morris & Co i que constitueixen el més original e important de la seva obra com a dissenyador industrial.

Tanmateix, respecte a la seva època, la innovació artística de MMF&Co a aquest art és la incorporació de figures i escenes pictòriques entre les imatges pintades a les rajoles ⁽¹⁸²⁾-a part de la innovació històrica que suposa el fet de tornar a pintar-les a mà ⁽¹⁸³⁾-. Les figures es combinaven, en una proporció similar a la que existia entre figures i vidres complementaris en les primeres finestres. Els espais entre els blocs de figures s'omplien amb motius ornamentals simples que servien per emmarcar les sèries figuratives i disposar tot un "pattern" decoratiu. Per aquesta raó, les rajoles de MMF&Co difícilment podien utilitzar-se com a paviment i només podien aplicar-se en la decoració dels murs. Per això, sembla prou evident que també la concepció implícita de la firma en l'art de decorar rajoles era molt similar a la dels vitralls: es tractava de pintar, de decorar artísticament un mur, utilitzant rajoles en lloc de trossos de vidre. Ni les grans figures ni la representació d'escenes semblen objectes adequats a les rajoles, un medi totalment modulad que ocupa l'espai per repetició d'elements exactament iguals. L'inclusió de figures, no en una sola rajola, sinó en la composició conjunta de diverses rajoles, implica necessàriament traduir un principi pictòric adequat al procediment tècnic als condicionats tecnològics del medi. Si es té en compte que les rajoles es pintaven a mà, la seva qualitat artística final depenia de l'habilitat de l'operari que pintava les rajoles i de la seva capacitat per traduir un efecte pictòric al nou medi. En aquest sentit, el principi decoratiu que regeix la producció de rajoles a MMF&Co respon al propòsit d'aconseguir per tots els medis disponibles l'efecte decoratiu que a l'Edat Mitjana s'aconseguia mitjançant la utilització de tapissos. En aquest sentit, el medievalisme estilístic de la firma sorgeix més de la imitació dels esquemes decoratius globals del Gòtic que de la realització dels diversos components decoratius

en particular, molt més lligats a les capacitats artístiques dels dissenyadors concrets. Per la seva banda, el model medieval s'interpretava des de la peculiar visió victoriana, segons la qual tota superfície i tot recó d'un espai era susceptible de tractament artístic, almenys tal i com es despenia de l'art medieval del tapis i de la policromia mural de les esglésies gòtiques originals ⁽¹⁸⁴⁾ En aquest aspecte particular, el Pre-Rafaelisme o, més ben dit el plantejament pictòric, se superposa al plantejament revivalista del neogòtic proposant una via de sortida conceptualment menys arqueològica però més fàcilment adaptable als gustos victorians per molt arcaïtzant que podés semblar l'efecte final

On el predomini de l'aproximació pictòrica a les arts decoratives apareix més evidenciat és, paradoxalment, en el mobiliari Tanmateix, en aquesta secció, degut en gran part a l'especificitat del projecte, és on millor queda reflexada la dialèctica entre aproximació Pre-Rafaelista i tradició neogòtica com a fonts bàsiques d'inspiració de l'estil de disseny de la firma Ja des de bon començament, la secció de mobiliari de la firma produïa dos tipus molt diferenciats de mobles. Per utilitzar la terminologia emprada anys més tard pel propi Morris, M&F&Co produïa un tipus de mobiliari corrent, necessari per la vida quotidiana ("the necessary work-a-day furniture") ⁽¹⁸⁵⁾ i un mobiliari de luxe, d'alta qualitat artística, immòbil en l'espai i depositari de l'autèntica funció decorativa ("state furniture")

En el primer grup s'inclouen la majoria dels mobles dissenyats per Madox Brown i alguns de Webb, en el segon, en canvi, la majoria de les obres corresponen a Webb i els dissenya preveient sempre la col·laboració artística de la resta de socis de la firma. Morris, per exemple, mai no va intervenir en la fase de concepció dels mobles i participà en alguns casos pintant els panells decoratius visibles en les superfícies dels mobles El mateix feren Burne Jones i Rossetti en els primers temps.

Respecte del primer grup, el mobiliari d'ús comú, les peces de Webb i les de Brown palesen un plantejament totalment diferent quan a la concepció del moble L'estil de Webb connecta molt més directament que el de Brown amb la tradició del mobiliari neogòtic religiós dissenyat per Pugin, Butterfield i Street a mitjans de segle. Continuen el model de moble construït per a la Red House. Els trets més distintius són la robustesa dels elements estructurants destinats a donar una impressió de solidesa i rigor constructiu, tot molt rústic des del punt de vista estètic. Els mobles sempre eren de fusta noble, especialment roure envernissat o pintat de color fosc, sense altres ornaments que els que podien retallar-se en la fusta per la tècnica pròpia del calat i no de l'escultor D'altra banda, el

muntatge es basava en el principi de l'encaix de peces independents, no en el sistema de l'ebenista pròpi de les pronunciades curves de l'estil decoratiu de la primera època victoriana. Els millors exemples d'aquest mobiliari de Webb continuen sent la taula de menjador de la Red House, la de The Grange dissenyada per al menjador de Burne Jones quan aquest es va casar el 1860, i d'altres taules destinades a la decoració de les primeres vivendes construïdes per Webb.

En aquests mobles més que en altres objectes de la seva producció és on Webb es mostra més vinculat a la història del Gothic Revival car respecten completament els principis artístics establerts per Pugin. El medievalisme de Webb, però, a diferència del practicat per Street i els altres arquitectes, no està vinculat a cap estil històric determinat, com a màxim, es refereix al mobiliari medieval en pretendre aconseguir un efecte general de moble primitiu i arcaic malgrat que, en conjunt, siguin objectes d'una profunda elaboració formal. En aquesta part de la seva obra, Webb inclou en els seus dissenys la idea de l'art vernacular com una nova categoria estètica diferenciada del mer pintoresquisme, molt més representatiu de la visió pre-rafaelista ⁽¹⁸⁶⁾. Això és el que permetrà Webb adoptar posteriorment els pressupostos eclecticismes i participar com un dels protagonistes més importants en el Revival Reina Anna que havia de definir l'estil característic del Domestic Revival i, per tant, de l'estil decoratiu de la segona fase victoriana.

El mobiliari de Brown, en canvi, parteix de pressupostos totalment diferents. Lliure de les imposicions conceptuals establertes pel concepte d'estil del Gothic Revival, Brown es dedicà a estudiar directament la producció més senzilla i comuna dels mobles tradicionals, sense tenir en compte la seva procedència històrica, i a reproduir amb una gran imaginació aquesta senzillesa en els seus dissenys. A diferència de Webb, les seves obres més importants són cadires. Una peça característica perquè des del punt de vista funcional requereix tant ser lleugera com sòlida. El 1860 Brown havia ja dissenyat una sèrie de cadires amb seient de boga per altres empreses, aquestes constitueixen el precedent més important de la famosa cadira Sussex ⁽¹⁸⁷⁾. Un altre disseny important de Brown fou un dormitori descobert a Kelmscott Manor quan la Societat d'Antiquaris restaurà la casa ⁽¹⁸⁸⁾. En els mobles de Brown l'ornament ha desaparegut totalment i tot l'efecte estètic de l'objecte recau en la qualitat estructural de la forma i la seva adequació al material, generalment roure i caoba brillant. També fou Brown el primer dissenyador que assajà de lacar els mobles de negre i de pintar-los de colors foscos: l'estilització dels components estructurants -d'un gruix molt més reduït que en els

mobles de Webb- s'adaptava molt millor al tractament exterior del material per reforçar les característiques de la forma. Des d'aquesta perspectiva, no és gens estrany que Brown fos considerat per molt seguidors de Morris com el dissenyador més consistent i avançat de la Firma (109).

Des del punt de vista purament estilístic, l'obra de Brown ja en els anys 60 suposa la renúncia total a l'imitació revivalista del Gòtic i de l'art medieval substituint el caràcter de les seves fonts d'inspiració Així, el model a seguir ja no és un període artístic determinat històricament sinó el gran conjunt dels objectes quotidians i comuns que no han estat mai considerats com objectes artístics. Aquells mateixos objectes, doncs, que el pintor tria en l'escenari dels seus quadres. En aquest sentit, Brown aplica en els seus dissenys els mateixos criteris artístics que Rossetti aplicava en els seus quadres medievalistes i tots els Pre-Rafaelistes havien utilitzat en la seva pintura un tò literari que atorgues misteri al quadre i un mètode de creació que permetés aproximar-se directament als objectes sense haver de referir-se a cap convenció artística establerta Per tot això, doncs, el medievalisme a través de Brown esdevé un marc genèric de referència molt més teòric que pràctic que permetrà a MMF&Co en general, i a Morris en particular, iniciar una nova línia de disseny més adequada a les necessitats decoratives i domèstiques de la societat victoriana i, així, tallant definitivament el vincle que el lligava al programa artístic dels medievalistes L'obra de Brown, molt més que la de Webb, posa les bases conceptuals i proposa la solució pràctica per a que la firma es transformés internament fins a convertir-se en una de les empreses de decoració més importants a la seva època En aquest sentit, si els honestos mobles de Webb constitueixen els exemples més representatius del peculiar estil neogòtic que hauria de caracteritzar la segona època victoriana, Brown posà les bases per al desenvolupament del mobiliari artístic ["Art Furniture"] característic dels anys 70 i 80 que hauria d'influir decisivament en la història del disseny del segle XX

Aquest mobiliari domèstic d'ús comú suposa una part comparativament molt reduïda respecte de la producció total de la secció de mobiliari durant els primers anys de la firma. La cadira Sussex no es comercialitzarà fins al 1864 i no apareixeran objectes similars fins que la firma opti per disposar d'objectes en stock per a la venda directa En aquesta època, el pes de la producció són el tipus de mobles de luxe anomenats per Morris "State Furniture", és a dir, mobles "de cerimònia", "de vestir" o "de gala". Eren unes peces molt voluminoses destinades a romandre fixes en l'habitació i adossades al mur: armaris, calaixeres,

aparadors o arques aixecades de terra, i estaven dissenyades especialment per ser pintades. Webb s'encarregava de projectar estructuralment el moble i els altres socis de decorar-lo mitjançant petites escenes pintades com a panells separats. El model havia estat establert a la Red House i abans en el famós banc de Red Lion Square que hauria d'acompanyar Morris a totes les seves llars. Respecte al disseny contemporani, el model seguia encara molt més de prop la moda del moment que en el tipus de moble anteriorment considerat.

D'altres dissenyadors neogòtics havien començat a fabricar mobles d'un pesat estil gòtic basat en l'utilització generalitzada de la línia recta i grans superfícies planes. En aquestes s'introduien detalls de color o bé mitjançant trossos de marqueteria, o bé panells pintats a m² amb escenes medievals o decorades amb motius vegetals, o bé per inclusió de petites rajoles ⁽¹⁹⁰⁾ Malgrat que aquest estil correspongués al darrer desenvolupament del Neogòtic no hi ha dubte que recullia els principis artístics defensats per Cole, Redgrave, Jones i Pugin a mitjans de segle i així coincidia en molts aspectes amb el mobiliari dissenyat per artistes de la tendència clàssica com Stevens. Entre els neogòtics que començaren a produir mobiliari pintat es troben el propi Bodley -el principal client de MMF&Co-, Bruce Talbert, William Burgess, Charles Eastlake, Richard Norman Shaw, i John Pollard Seddon possiblement el dissenyador més original ⁽¹⁹¹⁾. Talbert, Burgess i Shaw presentaren peces de mobiliari a la mateixa sala de l'Exposició de 1862 que MMF&Co, també Seddon exposa el "King Rene Honeymoon Cabinet" però les pintures havien estat realitzades pels artistes de la firma. En comparar aquestes diverses peces, s'observen similituds importants quan a l'estil i l'efecte final dels mobles però també apareixen les diferències de plantejament existents entre aquests treballs: els mobles de Burgess són fantasies arquitectòniques en les quals les parts pintades s'integren en el conjunt del moble buscant de forma conscient la recreació medieval, els de Webb, en canvi, pretenen només ser un suport per a la pintura cercant el màxim de superfície per pintar ⁽¹⁹²⁾. Per aquesta raó, l'estructura es simplifica al màxim fugint de qualsevol tractament de la forma per ella mateixa i més encara de qualsevol determinació estilística que podés disminuir l'efecte dels panells pintats. En aquest sentit, tot el poder estètic del moble recau en la qualitat de les decoracions i aquestes són tractades de la manera més pictòrica possible si bé pensades com a decoració plana. Tant per la temàtica -cavallers i dames, la llegenda de St. Jordi, la història dels camperols o el pas de les estacions i dels mesos- com pel tractament plàstic, els panells pintats en aquests mobles componen una col·lecció de pintura pre-rafaelista.

equiparable a les sèries de dibuixos i aquarel·les realitzades per aquests pintors a la mateixa època. A diferència dels quadres i dibuixos més influïts pels gravats de Durero i d'altres renaixentistes nòrdics, aquests panells palesen per primera vegada en l'evolució del Pre-Rafaelisme, la influència dels dibuixos de William Blake, per la utilització de grans masses de color plà, el reforçament de les línies estructurants del dibuix, la simplificació de l'escena i l'eliminació de detalls (193)

El medievalisme d'aquests mobles es, doncs, totalment intel·lectual. Intenten recuperar el món medieval però no tant un estil artístic com la visió romàntica e idealitzada del món medieval com a seu de l'univers de la bellesa i de l'art. Són objectes expressament destinats no tant a decorar les vivendes del segle XIX que tanmateix també poden adoptar-los, sinó a equipar el remot Palau de l'Art. Ja des del punt de vista estètic, el plantejament Pre-Rafaelista d'aquests mobles salta a la vista però es igualment Pre-Rafaelista la seva concepció. La seva excessiva simplificació formal i constructiva, la manca d'elements estructurals sinó són els que serveixen per engalzar els plans de fusta, però encara més la poca consideració als aspectes utilitaris o merament funcionals de la peça, o el rebuig a qualsevol idea de comoditat en l'ús o al confort de l'usuari, apunten clarament a un plantejament pictòric i plàstic del moble en el sentit que aquest esdevé un mer suport artístic (194). La seva única funció és doncs la d'incorporar la màxima quantitat d'art possible entenent l'art no com la qualitat estètica derivada de l'efecte global d'un objecte, -es a dir del seu perfil, del tractament ornamental i de l'adequació entre decoració i forma- sinó de la qualitat artística pura dels seus components individuals que s'assimilen a obres d'art tal i com es defineixen en el contexte de les Belles Arts. En aquest sentit, resulta encara més significatiu el fet que la secció de mobiliari de MMF&Co i també Webb com arquitecte, es plantejessin la possibilitat de buscar noves tipologies de mobles ni de dissenyar altres mobles concrets que no fossin els que oferien grans àrees per a decorar-les artísticament.

Tot això palesa la inexistència d'una visió arquitectònica i més encara de disseny en el plantejament projectual d'aquest tipus de mobiliari. A la vegada, però, demostra des del punt de vista teòric que la concepció de les arts decoratives de Morris i de Webb en aquesta època, i, lògicament, també la de la firma en els seus orígens, és totalment pre-rafaelista i considerablement conservadora respecte a les idees de Cole, Jones o Redgrave. Així, en aquestes peces s'observa una certa renúncia a descobrir l'artisticitat pròpia de les arts decoratives i a assimilar-les a les Belles Arts. Dels dos tipus de mobiliari produït per la firma, únicament es reserva

la categoria d'obra d'art per als mobles pintats, i es nega al d'ús quotidià ja que el valor artístic arriba per via de la decoració pictòrica, no del moble per si mateix, ni tampoc de la integració entre pintura decorativa i suport. En aquest aspecte concret, M&F&Co. aplica aquell principi de Ruskin segons el qual aplicar art a objectes purament utilitaris era una malversació ⁽¹⁹⁵⁾. Aleshores, el fet que Morris decidís presentar únicament mobles pintats a l'Exposició del 1862 resulta del tot coherent amb la seva idea d'art aplicat a la decoració ⁽¹⁹⁶⁾. Existeix, doncs, una diversitat fonamental en la consideració del valor d'aquests objectes: si els mobles pintats, els de "gala" adquireixen categoria artística gràcies a la participació d'uns artistes en la seva decoració, el valor merament estètic dels altres depèn només de la seva capacitat per recullir la tradició vernàcula i aconseguir un efecte pintoresc.

La manca de comprensió de la naturalesa de les arts decoratives no significa que els mobles pintats de M&F&Co. caiguessin en els errors de gust denunciats a propòsit de les mercaderies exposades en l'Exposició de 1851: els mobles pintats de M&F&Co. tenen un vigor expressiu i una qualitat exquisida fruit en gran part del mateix art pre-rafaelista.

El plantejament pictòric del disseny de M&F&Co. aviat apareixeria a Morris com una limitació pel desenvolupament artístic de la firma però encara més com un impediment per a la difusió del nou estil entre el públic. La vinculació amb l'Escola Pre-Rafaelista havia estat publicitàriament útil en els primers anys de l'empresa però com a línia estilística resultava relativament contradictori amb l'evolució del Gòtic victorià i la difusió de l'estil Reina Anna, molt més simple que l'estil, menys robust en les seves formes estructurals, però, sobretot, molt menys sofisticat que el que es derivava de l'estètica pre-rafaelista ⁽¹⁹⁷⁾. Problemes econòmics confirmaven aquesta tesi ja que l'elevat cost de producció d'aquests mobles feia difícil la venda i impedia organitzar-ne la producció com un negoci constant. En voler distanciar-se del Pre-Rafaelisme, M&F&Co. s'apropera més als pressupostos propis del Gothic Revival, i al veritable art antic, amb el propòsit de revivir l'esperit i no la "lletra" de l'art medieval, per utilitzar les paraules de Walter Crane ⁽¹⁹⁸⁾. Tanmateix, la deserció de Morris del Pre-Rafaelisme quan a la "lletra" no significà res més que l'abandó progressiu d'un peculiar tipus de medievalisme i el seu distanciament personal respecte dels socis més directament vinculats a la Confraria, però sense cap incidència real en la concepció de la qualitat artística o en l'organització del sistema productiu de l'empresa; tampoc no suposa una disminució en el nivell d'elaboració artística dels productes. Si després de l'Exposició de 1862

poden observar-se variacions estilístiques en els productes de la firma, aquestes es deuen a l'evolució personal de Burne Jones i de Webb. En aquesta època Morris encara està perfeccionant el seu estil de disseny a través de les rajoles, la realització de vitralls, el plantejament de brodats, i la il·luminació de manuscrits. L'art de Morris no emergirà en tota la seva maduresa fins que en els anys 70 abordi el disseny de teixits i estampats. Malgrat tot, doncs, la influència Pre-Rafaelista continuava vigent en la producció de la firma fins a la transformació de 1875. Segons el testimoni d'Henry James, vers el 1869 la producció de M&F&Co. continuava mantenint la refinada elaboració artística que l'havia donat a conèixer en els seus primers temps i els seus articles es reconeixien més pel seu estrany Pre-Rafaelisme que per la identificació de cap estil medieval o històric anterior.

"He is a manufacturer of stained glass windows, tiles, ecclesiastical and medieval tapestry, altarcloths, and in fine everything quaint, archaic, Pre-Raphaelite -and I may add exquisite. Of course his business is small and may be carried on in his house: the things he makes are so handsome, rich and expensive (besides being articles of the very last luxury) that his fabrique can't be in a very large scale. But everything he has and does is superb and beautiful" (199)

Es el mateix Morris qui anys més tard dona la clau estètica d'aquest estil en analitzar el Pre-Rafaelisme en una conferència dictada el 1891 a Birmingham. Morris la resumia així:

"whose conscientious presentation of events deals with romantic subjects in a romantic way, and consequently includes decoration as an essential", és a dir, "it ought to be possible for it to be part of a beautiful whole in a room or church or hall" (200)

Així, doncs, l'estil de disseny característic de M&F&Co en la seva primera època és la síntesi de dues tradicions artístiques importants en la evolució del revival medievalista en la societat victoriana, una de caràcter més arquitectònic i projectual com és el Gothic Revival, i, l'altra, de tipus plàstic i artístic provinent de l'escola Pre-Rafaelista en pintura. L'àmbit d'influència de cada una d'elles la producció de la firma es qualitativament diferent. Amb el moviment neogòtic, Morris i la firma comparteixen la preferència per l'art medieval i el model històric de referència en la producció de nous articles. A la vegada, l'arquitectura neogòtica i la seva peculiar evolució a partir dels anys 60 ofereixen a la firma l'únic marc

possible per aplicar-hi i disposar-hi els seus articles. Així, doncs, la relació de Morris amb els arquitectes neogòtics es planteja com una coincidència quan al tipus d'articles produïts i als seus requisits artístics per a que aquests puguin ser acceptats per part dels protagonistes del moviment. La similitud de la firma amb el treball dels neogòtics deriva doncs de la mera coincidència entre el treball desenvolupat per tots ells a la mateixa època. Les similituds, però, no apareixen en relació a l'estil artístic de la firma fora d'un genèric medievalisme. Per això la irrupció en el mercat dels productes de M&F&Co. va comportar una renovació estilística del neogòtic en base a una nova interpretació de l'art medieval original ⁽²⁰¹⁾. Aquesta sorgeix d'un treball molt més acadèmic quan a la selecció de les fonts d'inspiració, a la correcció històrica dels models i a l'anàlisi artístic de les seves característiques però combinat amb la llibertat creativa del mètode pictòric del Pre-Rafaelisme. Segons aquest, un model històric de referència no resulta un model a imitar formalment i tècnica, sino una font d'inspiració per interpretar amb mètodes i medis actuals, és a dir un pretext per a la creació similar al que proposa la naturalesa. Aleshores, l'art medieval esdevé un univers estètic, un ambient ideal que l'única cosa que demana és la qualitat estètica de tots els seus components.

Així, doncs, si el Pre-Rafaelisme i la seva peculiar concepció de l'obra d'art estableixen el punt de partida pràctic i artístic de M&F&Co. el neogòtic i el mètode projectual derivat de la tradició arquitectònica determinaran, durant la dècada dels 60, l'evolució professional de la firma i la major part de la producció. Tanmateix, aquest procés no pot resumir-se en una dialèctica entre neogòtics i pre-rafaelistes en la qual cada una de les tradicions artístiques incideix en els aspectes que més clarament romanen en el seu àmbit. En realitat, el procés fou relativament invers i en el seu desenvolupament global fou fonamental el paper jugat per Morris des de la seva posició de gerent i director artístic. En aquest sentit, resulta determinant el fet que Morris preferís, des de l'Exposició de 1862, el treball de Webb al de Brown en la secció de mobles i el de Burne Jones al de qualsevol altre dels socis en la secció de vitralls. Webb per aquesta època era ja un arquitecte estretament vinculat per formació i gustos amb la tradició neogòtica i si això va permetre que els primers vitralls tinguessin, a més de qualitat artística i plàstica, la capacitat suficient per adequar-se als marcs arquitectònics en base a l'estil històric i el tractament del vidre, en l'àmbit del mobiliari l'impedí reconèixer la novetat implícita quan a disseny en els mobles de Brown i les possibilitats de renovació que aquests apuntaven. D'aquesta manera, Webb preferí

aprofundir en el preciosisme rústic dels mobles de luxe, aparentment senzills però elaboradíssims en el procediment constructiu i en el detall ornamental, que requerien d'un llarg i complicat procés de producció. El cas de Brown és exactament el contrari al de Webb: si no aconseguí lluitar-se del punt de vista pictòric en el plantejament compositiu dels seus vitralls, la seva aproximació al mobiliari estava completament exenta del condicionant estilístic heretat de la batalla dels estils i va poder dedicar-se al problema del mobiliari per ell mateix. Potser fou Warrington Taylor qui a finals de la dècada resumí més clarament la dialèctica estilística de la firma: "The painters like the light, the architects perhaps the massive" (202)

En aquest procés, Morris s'havia anat decantant ara en un sentit, ara en l'altre. En els articles exposats el 1862 i en obres anteriors és evident la base pre-rafaelista del peculiar medievalisme de la firma, després de 1862, Morris, que prefereix el treball de Webb al de Brown, opta per l'estil que esdevindrà el característic del neogoticisme dels anys 60 continuant l'experiència de la Red House, posteriorment, per obra de Warrington Taylor i a causa de les dificultats econòmiques de la firma i la poca viabilitat comercial dels productes de Webb, Morris recuperara les indicacions pre-rafaelistes de Brown i Rossetti fins aconseguir crear un estil de disseny propi, desprovist de qualsevol referència medieval a no ser com indicatiu dels índexs de qualitat artística i tècnica dels productes, molt més adequat a les necessitats i als gustos de la societat victoriana