

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



5.6. La teoria morrissiana del disseny.

"Have nothing in your houses that you do not know to be useful or believe to be beautiful" (534)

En considerar el Morris dissenyador no es pot oblidar una segona dimensió important de la seva obra, tant o més influent que la primera, com és la reflexió general sobre el disseny continguda en el seu pensament. Tal i com ha anat quedant reflexat al llarg del capítol, sovint són les explicacions del propi Morris les que proporcionen més dades per interpretar la seva obra, aportant a més els conceptes que millor serveixen per comprendre-la. Per aquesta raó, les idees més representatives de la seva concepció del disseny han quedat especificades en comentar els diversos aspectes de la seva obra. A modus de conclusió, val la pena detenir-se en aquesta reflexió contrastant-la amb d'altres aproximacions teòriques fetes a l'època sobre la problemàtica general del disseny per veure fins a quin punt l'aportació morrissiana explica la seva pròpia obra i poder així determinar que representa aquesta en la tradició victoriana.

Que en el cas de Morris es possible afirmar l'existència d'una veritable teoria del disseny en el sentit més doctrinal del terme, queda perfectament de manifest en comparar les seves idees amb les aportacions teòriques d'altres autors contemporanis, especialment les dels Reformadors als qui tothom reconeix la valua de la seva contribució en la formació del concepte de disseny industrial. Aquesta vessant ha quedat sovint obviada atesa la càrrega de crítica social i política continguda en el pensament de Morris, però tal i com s'ha vist en capítols anteriors, en les seves conferències apareixen moltes afirmacions relatives a problemes pràctics de disseny i relatius a la gènesi de les formes que difícilment poden passar-se per alt des d'un punt de vista estrictament teòric. El fet que la majoria de principis comentats per Morris tinguin un tó molt pràctic fa que sovint semblin més els consells d'un mestre que la formulació de regles generals per al disseny. Una afirmació de Morris sobre si mateix (535), ha fet que freqüentment les seves idees s'interpretin com un conjunt d'observacions pràctiques i d'ofici sobre aquelles experiències que podien ser útils i orientar d'altres dissenyadors (536). Així, per exemple, els criteris compositius que Morris utilitza per explicar les diferències existents entre les tradicions orientals i occidentals -treball per línia o per formació- segons alguns autors, més adequats per explicar l'estil i el sistema de disseny de Morris que no pas per descriure les característiques històriques

de cada tradició artística (537). D'altra banda, era el propi Morris qui preferia presentar-se a si mateix com un home d'ofici, l'única obligació del qual era la de comprovar els grans principis generals a base d'aplicar-los a la practica

"For though this kind of rules of a craft may seem to some arbitrary, I think that is because they are the result of such intricate combination of circumstances, that only a great philosopher, if even he, could express in words the sources of them, and give us the reasons for them all, and we who are craftsmen must be content to prove them in practice, believing that their roots are founded in human nature, even as we know that their first fruits are to be found in that most wonderful of all histories, the history of arts" (538)

Malgrat les seves reticències per la teoria Morris no va dubtar en generalitzar aquests consells tan pràctics, i quan es confronten amb els principis establerts pels Reformadors i per Ruskin, esdevenen un dels grans intents per assolir una síntesi teòrica que permeti explicar el seu estil de disseny, el seu gust personal en relació a la història general de l'art i, també, un nou camí de desenvolupament artístic que permeti posar en pràctica el seu consell principal:

"Your convention must be your own and not borrowed from other times and peoples" (539)

No és difícil veure a Ruskin en el paper del gran filòsof de que parlava Morris en la primera cita referida car en aquests textos sovint es refereix al crític en termes similars. Però si el gran filòsof és únicament aquell personatge capaç de parlar dels grans principis de l'art, de les lleis de l'estètica i de la societat, de la història i de la humanitat tal i com sempre havia fet Ruskin, llavors els principis dels Reformadors també esdevenen mers consells pràctics, interessants únicament per al desenvolupament d'una professió o d'un determinat ofici. Amb una concepció de la relació entre teoria i pràctica com l'exposada per Morris sembla prou plausible que, en tot allò que fa referència directa al disseny, Morris opta per seguir la línia de reflexió iniciada pels Reformadors i així dedicar-se a formular els diversos principis pràctics que regulen un determinat ofici artístic, però prenent del gran filòsof els també grans conceptes estètics. En el moment que aquests consells pràctics adquireixen categoria de principis generals i actuen com a tals, el seu pensament esdevé una teoria del disseny en la qual apareixen perfectament delimitades una reflexió sobre el mateix fet de disseny, una metodologia

de treball i, també, una sèrie de regles que regeixen l'art o la pràctica de dissenyar. A l'ensem ofereixen els elements bàsics per poder establir les característiques de la firma com empresa i la seva posició dins la situació general del consum en la indústria vuitcentista. Però a més d'una reflexió teòrica sobre el disseny, l'aportació de Morris comprèn també una anàlisi de les diverses tradicions històriques de les arts decoratives i les seves possibilitats d'aplicació creativa en la resolució de nous projectes. En qualsevol cas, si es plausible parlar d'una teoria morrissiana del disseny això es justifica per la freqüent advertència que en els seus escrits Morris dirigeix a dissenyadors i professionals "remember that a pattern is either right or wrong" (540). Presa com a premisa, aquesta afirmació demostra com per a Morris la qualitat d'un disseny, o de tot dibuix que hagi de ser llavorat, depèn exclusivament de la seva qualitat intrínseca, i, a l'hora d'emetre un judici valoratiu, Morris no ha de recórrer a instàncies exteriors de tipus social, històric o econòmic (541). Per tot això, la segona gran contribució de Morris a la tradició del disseny es de caràcter teòric.

Que Morris reflexionés sobre el disseny en general i sobre la seva pròpia pràctica en particular, no té res d'excepcional a l'època. Si per alguna cosa es caracteritza el disseny victorià es precisament per la riquesa de reflexions teòriques entorn la problemàtica del disseny i de la millora estètica de les mercaderies industrials, per la diversitat de concepcions paral·leles i per l'existència de debats al respecte. Així, a finals dels anys 70 quan Morris comença a dictar conferències, el panorama del disseny havia canviat sensiblement respecte de quan va començar a treballar: a la majoria de ciutats grans existien escoles de disseny, amb línies pedagògiques diferents i sovint contrastades, les quals, a part de formar un tipus nou de professional, eren centres de reflexió i elaboració teòrica sobre la disciplina. Possiblement les seves reflexions no foren mai tan aprofundides i influents com ho havien estat les desenvolupades a les Escoles Oficials de Disseny fundades pel Departament Governamental d'Art i Ciència a mitjans de segle (542), però no hi ha dubte que afavoriren la reflexió teòrica i tingueren un paper important en la difusió i consolidació del disseny entre la societat anglesa. D'altra banda, durant tot el darrer quart de segle apareixeren i proliferaren uns llibres del tipus manuals de decoració i de bon gust dirigits a les senyoretes casadores i a les mestresses de casa que havien d'arreglar o modernitzar la llar (543). Alguns d'aquests llibres foren escrits per valuosos dissenyadors o "connoisseurs", com Eastlake o Edis (544), d'altres en canvi no són sino l'antecedent de les revistes femenines de decoració, com per exemple el famós llibre *The Young Ladies Treasure Book* (545). Independentment de la qualitat artística

de les propostes fetes amb il·lustracions, consells i receptes, tots aquests llibres demostren la sensibilització existent pel problema de l'estètica i d'el bon gust domèstic que, només en deu anys, s'havia difós entre el públic anglès. A la vegada constitueixen un índex molt significatiu del canvi de gust operat en la societat victoriana des de mitjans de segle. De tot, però, el que més decisivament contribuï a la formació d'un ambient favorable al disseny de qualitat, i d'un públic receptiu als seus productes, va ser l'èxit aconseguit per aquells industrials que havien anat incorporant dissenyadors de renom a les seves plantilles, de manera que no només s'havia aconseguit fer realitat l'antic ideal de les "Art Manufactures" propugnat per Henry Cole, sinó que s'havia creat un mercat específic exclusivament dedicat a aquest tipus d'objectes, els quals, des d'aproximadament 1870, esdevingueren peces d'"Art-Furniture"

Aquests nous professionals desenvoluparen també una labor teòrica dirigida a difondre i confirmar els principis de disseny que havien estat exposats pels seus antecessors del Departament Governamental. Així, per exemple, el 1862 i el 1873 molt abans que Morris iniciés la seva labor de conferenciant Christopher Dresser publicava dos llibres sobre els principis generals del disseny. *The Art of Decorative Design* i *Principles of Decorative Design*, aplicant els conceptes generals que ja havien definit Owen Jones i Richard Redgrave però aprofundint qüestions relatives al material i a la forma. Malgrat que Dresser no fou molt original en els seus plantejaments teòrics (almenys no tant com ho havia estat en els seus dissenys⁽⁵⁴⁶⁾) la seva anàlisi fou la primera on la bellesa no era un concepte sinònim de decoració, ni l'ornament era l'únic camí de millora estètica. La qual cosa li va permetre introduir el problema de la forma com a objecte de reflexió estètica per si mateix⁽⁵⁴⁷⁾. Per la seva banda un altre dissenyador i arquitecte tan influent en l'evolució artística de finals de segle com William Godwin, exposava les seves idees sobre decoració en els diversos catàlegs on publicava els seus mobles⁽⁵⁴⁸⁾ i, en l'àmbit teòric o històric, no dubtava en ajudar Wilde a preparar la seva conferència sobre el renaixement artístic anglès reprenent les idees ja exposades el 1877 a *Art Furniture*⁽⁵⁴⁹⁾. Entre els dissenyadors vinculats al moviment neogòtic que havien d'evolucionar en la direcció marcada per Dresser, Godwin i el propi Morris també contribuïren encara que més modestament a la teoria del disseny William Burgess i Bruce Talbot. El 1865, Burgess publicava el seu *Art Applied to Industry* mentre que el 1868 apareixia el *Gothic Forms applied to Architecture, Metalwork &c, for Interior Purposes* de Talbot. D'altres professionals coneguts a l'època tampoc no titubaren en posar per escrit les seves idees: així, Lewis F. Day, assessor tècnic junt amb

Morris del departament de compres del South Kensington Museum, publica en els anys 80 un recull d'assaigs sobre les arts decoratives *Every Day Art Short Essays on the Arts not Fine* (1882)

A partir dels anys 80, publicar llibres de caracter programatic, dictar conferències o realitzar estudis històrics sobre arquitectes i dissenyadors recents, fou una pràctica corrent entre els membres del moviment de les Arts & Crafts. Sense cap intenció d'exhaustivitat val la pena recordar les revistes THE HOBBY HORSE fundada el 1884 per A H Mackmurdo i l'ARCHITECTURAL REVIEW dirigida per Richard Lethaby fins al 1905, entre els llibres, l'assaig de Lethaby *Problems of Modern Art* (1896) que marcaria una línia de treball en disseny i arquitectura diferent a la seguida pels professionals dels anys 80⁽⁵⁵⁰⁾, llibres amb objectius similars sor. *The Claims of Decorative Arts* (1892) i l'article *Design in relation to use and material* (1890) de Walter Crane⁽⁵⁵¹⁾, també el debat desenvolupat entre Crane i Day recullit a *Moot Points, Friendly disputes upon Art & Industry* (1903), finalment, es inevitable citar també el recull d'assaigs sobre les diverses especialitats del disseny i les arts decoratives recullits com un catàleg en motiu de les exposicions organitzades per l'Arts & Crafts Exhibition Society, i coneguts normalment pels *Arts & Crafts Essays*. En els primers, els del 1888 i 1889, hi apareixeren escrits del propi Morris. Posteriorment proliferaren d'altres tipus d'escrits de dissenyadors i projectistes com els estudis històrics de Lethaby (sobre Gimson 1924, i sobre Philip Webb 1935) o de Crane (*W Morris to Whistler*, 1911), les memòries de quasibe tots els autors importants en el moviment, o els escrits sobre pedagogia del disseny d'Asnbee.

Així, doncs, la labor teòrica desenvolupada per Morris com a professional resulta del tot lògica vistes la tendència del temps i l'ambient en el que es movia. Aquest fet s'accentua quan es recorda que la reflexió sobre el disseny és una part del contingut global de les conferències, i que, en la societat victoriana, la majoria de personatges de renom eren invitats amb una certa freqüència a dissertar a les diverses societats i clubs existents. El fet que moltes d'aquestes conferències fossin dictades a les Escoles de Disseny, especialment les anteriors a 1883, demostra el reconeixement que els contemporanis tributaren Morris com a professional. Una qüestió molt diferent és la de valorar el contingut de les conferències respecte de les idees ja defensades pels professionals contemporanis o respecte de concepcions anteriors. Un segon aspecte important es el de resseguir la possible teoria del disseny com a disciplina continguda en les conferències però integrada i, en gran part, derivada de

la resta del seu pensament. En l'àmbit específic de la teoria del disseny, les conferències de Morris plantejen algunes qüestions importants: en primer lloc, que representaren historicament aquests textos en l'ambient professional contemporani i com incidiren en l'evolució posterior de la disciplina? I, després, fins a quin punt s'insereixen en una línia de reflexió teòrica ja existent i quina relació manté el seu pensament respecte del desenvolupament de l'avantguarda?

Cal tenir en compte que Morris dictà la primera conferència el desembre del 1876, quasibé deu anys més tard de l'aparició del llibre d'Eastlake (1868), uns 20 anys després del llibre d'Owen Jones (1856), amb una diferència de temps similar respecte dels de Dresser, i només sis anys abans que els futurs membres de les Arts & Crafts Movement es constituïssin en associació promotora. Tampoc no es pot oblidar que aquesta és l'època en que s'ha consolidat l'Esteticisme com a moviment artístic capaç d'afrontar projectes d'arquitectura i disseny plàsticament avançats i que, ja per aquesta època, la moda Godwin i el japonèsisme són un fet que relega l'obra de Morris al rerefons de l'avantguarda. En aquest sentit, la labor teòrica de Morris, almenys pel que fa a les primeres conferències (1876-1882), s'insereix perfectament en l'ambient artístic i cultural dels anys 80. Des d'aquesta perspectiva, el "decalage" existent entre el treball professional de Morris i els seus escrits teòrics esdevé decisiva per a poder valorar l'impacte i la novetat que aquests podien suposar a l'època. Així, si durant els anys 70 amb els seus dissenys Morris aconseguia satisfer perfectament les necessitats artístiques del segon període victorià, en els 80 representa un estil consolidat que fins i tot alguns victorians volien superar. És el període, doncs, en el que Morris & Co. es constitueix en alternativa estilística i estètica front al desenvolupament d'una avantguarda que el contesta ⁽⁵⁵²⁾. En aquest sentit, cal considerar fins a quin punt la proposta estètica i l'argumentació teòrica sobre el disseny continguda a les conferències de Morris esdevé la teorització d'una actitud artística enfrontada a la línia de desenvolupament de l'avantguarda, tant si aquesta avantguarda es de caràcter lingüístic, com la derivada de l'experiència esteticista i impressionista, o vinculada a l'estètica mecànica dels enginyers i la producció standard present en les aportacions d'alguns autors contemporanis si bé sempre marginals en l'ambient cultural anglès ⁽⁵⁵³⁾.

En qualsevol cas poder resituar Morris en el context general de la teoria victoriana del disseny exigeix revisar la problemàtica de fons amb la que s'enfrontava el disseny en aquella època. La profusió d'escrits, tant els de caràcter programàtic com els merament descriptius o analítics

respecte d'una situació, o les col·laboracions a diaris, l'aparició de revistes especialitzades o les diverses campanyes de promoció i difusió portades a terme per professionals de diferent signe, palesen si més no l'existència d'una preocupació general per analitzar i definir teòricament les característiques de la nova disciplina així com la necessitat de trobar uns models de referència distints dels tradicionals i uns patrons de qualitat no artesanals. No hi ha dubte que en el rerafons de la majoria de discussions es troba encara irresolt el problema de la indústria i de com establir la qualitat artística dels seus productes. En aquest sentit, el període victorià mig pot no divergir substancialment de la temàtica afrontada en dècades anteriors, però existeixen certs elements que demostren una evolució en els plantejaments i palesen que hi havia a l'aire una idea aproximada del disseny industrial tal i com actualment se'l compren (554). En suma, es tracta del trasvàs històric del que Reynier Bannam denomina l'era industrial a la primera època de la màquina (555). El divorci entre bellesa i ornament que plantejava Dresser en relació als objectes de disseny, el mateix a que abans es feia referència, ni és un primer indici significatiu, la reconsideració de l'acabat mecànic, el descobriment de les possibilitats estètiques dels materials i de la forma per ella mateixa constitueixen d'altres punts il·lustratius del progressiu allunyament que el disseny i les encara arts decoratives experimenten respecte dels models artesanals històrics. Però el detall que possiblement millor indica un canvi de perspectiva respecte a l'enfoc del disseny és la manca de referències directes a la lletja del segle XIX i les seves causes, tema obligat en les reflexions anteriors (556). En conjunt, doncs, es tracta d'una sèrie de reflexions que s'enfronten amb el fenomen del disseny com a activitat projectual i com a operació cultural que acabaran per conformar la base teòrica i conceptual del que, amb el temps, s'anomenarà la cultura del disseny industrial i que, segons molts historiadors (557), faran d'aquesta disciplina un camp d'experimentació i proves a petita escala de tots aquells factors que integren l'ideari bàsic del Moviment Modern.

Malgrat el canvi de perspectiva operat en els ambients de disseny a la societat victoriana, es descobreixen a l'horitzó de totes les reflexions elaborades en aquesta època les aportacions dels autors de mitjans de segle, especialment el pensament de Ruskin per una banda, i, per l'altra, la reelaboració dels principis de Pugin realitzada pels Reformadors seguidors d'Henry Cole i la seva peculiar aproximació al problema de la indústria. Els termes de la polèmica que enfrontà aquestes grans figures a finals dels anys 50, continua subministrant, fins i tot en el cas dels pensadors més innovadors i rupturistes com el segon Lethaby o Voysey, la base conceptual

i les hipòtesis de treball a partir de les quals definir les diverses actituds personals possibles en la pràctica professional, com el problema moral que l'avantguarda presenta en tant que actitud artística, o com les diverses assumpcions del fenomen social de la màquina⁽⁵⁵⁸⁾ Però si entre industrials i projectistes tècnics, el llibre més influent fou la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones, entre els artistes i dissenyadors fou Ruskin el detonant i el veritable inspirador de la majoria de vocacions en el camp de les arts decoratives, de manera que, entre 1860 i 1880, el ressò de Ruskin, especialment el Ruskin dels primers llibres, domina els ambients artístics fins al punt que autors com Eastlake o Godwin intentaràn posar a la pràctica els ideals d'honestetat constructiva i d'integració de l'art a la vida quotidiana assenyalats pel crític⁽⁵⁵⁹⁾

El que ja no és tan evident és que fos Morris l'únic i el principal propagandista de l'obra de Ruskin en aquesta època⁽⁵⁶⁰⁾, sobretot si es tenen en compte les característiques empresarials de Morris & Co descrites en capítols anteriors. En aquest sentit, de cara a mostrar la poca vinculació existent entre el pensament de Ruskin i Morris, en tant que dissenyador professional i director d'una firma comercial, resulten molt més significatives les diferències teòriques i conceptuals que enfrontaren Ruskin i Rossetti a finals dels anys 60, les quals distanciaran la firma dels ideals artesanals i artístics de Ruskin, tant pel que fa al tipus de treball desenvolupat i a l'organització productiva, inspirats directament en Rossetti⁽⁵⁶¹⁾. L'estructura productiva de Morris & Co segueix molt més fidelment un model del treball derivat mimèticament de l'art en el sentit més vuitcentista del terme, un model que accepta sense cap mena de dificultat els procediments tècnics contemporanis més avançats, sempre i quan puguin garantir els nivells de qualitat marcats en l'execució dels productes, i siguin econòmicament accessibles com per poder assumir-los en una estructura industrial determinada. Tal i com ja s'ha anat dient repetidament, res més diferent d'aquella posició nostàlgica, o de l'actitud restauradora de tècniques artesanals i obsoletes, que tan sovint s'han assignat a Morris. Així, doncs, el contrast existent entre la firma de Morris i la crítica al sistema productiu industrial contingut en el pensament de Ruskin és un fet innegable en gran part demostrat per la mateixa rendibilitat econòmica de la firma en relació a d'altres indústries de l'època.

Tanmateix, una certa relació entre Ruskin i Morris, especialment a nivell teòric, és indubtable, prou coneguda, i, en bona mida, molt comprensible. Per una part, quan l'any 1876 Morris va dictar les primeres conferències, s'havia allunyat suficientment de Rossetti com per haver

superat les posicions del Pre-Rafaelisme tardà que ell també representava, evolucionant en una direcció oposta a la del pintor. En aquest context, el pensament de Ruskin podia tornar a ser una font d'inspiració vàlida per a la pràctica i, en certa mesura, podia inspirar perfectament l'estil alternatiu al corrent derivat dels Reformadors i de Pugin que dominava en aquell període. En aquest sentit, l'obra de Ruskin aportava els elements bàsics per justificar teòricament el tractament naturalista dels motius ornamentals i, així, servia perfectament per plantejar l'estructura orgànica característica dels seus estampats. En part, resulta del tot lògic que Morris retornés a l'obra d'un Ruskin que, com a crític i pensador, l'havia impressionat profundament durant la seva joventut i, per tant, l'utilitzés com a punt de partida per explicar la seva obra i desenvolupar un pensament propi. La reaparició de Ruskin en la base de la teoria morrissiana del disseny s'explica en gran part per la diferència de temps existent entre l'inici de la labor professional i la de teòric. Així, si en la major part d'aspectes que caracteritzen Morris & Co. com empresa es molt difícil reconèixer el pensament de Ruskin, en les conferències, i més especialment en les primeres, succeeix exactament el contrari: la qual cosa ja indica una modificació en els plantejaments de Morris segons si han de regir la seva pràctica professional o si estableixen el punt de partida de la seva reflexió. En aquest sentit, tal i com indica Peter Floud⁽⁵⁶²⁾ la diferència de temps existent entre l'inici de la pràctica professional i la de la labor de conferenciant ha estat massa sovint obviada, de manera que l'origen i arrel del pensament global de Morris ha induït a interpretacions mixtificadores de la seva obra com a dissenyador. Quan se la té en compte, aleshores apareixen certes inconsistències i algunes contradiccions entre molts dels aspectes claus del seu pensament i la seva manera de dirigir i organitzar la firma. Llavors cal distingir en el pensament de Morris tot el cos doctrinal que, a nivell de consells per a la pràctica d'un determinat ofici, aporten dades que permeten explicar la seva obra com la d'un dissenyador, de tots aquells elements més programàtics que el vinculen directament a Ruskin.

Malgrat tot, per moltes i diverses que siguin les raons que avalen la connexió existent entre Morris i Ruskin a nivell teòric, aquests vincles de cap manera permeten considerar el pensament de Morris únicament com la continuació de les idees de Ruskin, i menys encara interpretar la labor de la firma com l'aplicació pràctica de les ensenyances del crític. La firma en el seu conjunt constitueix més aviat l'exemple antagònic al mode proposat per Ruskin i que ell mateix intentà dur a la pràctica el 1871 amb la fundació del "The Guild of St Georges" (registrat com empresa el 1878). En

aquest sentit, la línia de desenvolupament històrica Ruskin-Morris, establerta pels historiadors en el procés de formació del disseny modern, resulta reductiva respecte de l'obra artística de Morris en tant que dissenyador industrial. Una altra cosa seria considerar el pensament general de Morris, però pel que fa a la teoria morrissiana del disseny, utilitzar l'antagonisme Ruskin-Cole només per situar la figura de Morris en un bandol també resulta mixtificadora i simplista ⁽⁵⁶³⁾

Així, en la majoria d'històries del disseny i de l'arquitectura, la parella Ruskin i Morris, recentment augmentada a la triada Pugin-Ruskin-Morris ⁽⁵⁶⁴⁾, constitueix un dels pols d'aproximació teòrica a l'art, al disseny i al fenomen de la industrialització en el segle XIX, que s'oposa a la postura iniciada per Henry Cole i mantinguda pels membres del Departament Governamental d'Art i Ciència, o sia, Owen Jones, Richard Redgrave, Digby Wyatt, William Dyce, Wornum i Gottfried Semper. Des del punt de vista de la concepció del disseny, cal situar la reflexió de Morris en relació d'ambdues postures. Si en el pensament de Morris existeixen importants punts de contacte amb Ruskin, i també elements d'anàlisi extrets directament dels llibres del pensador, d'altres aspectes igualment importants resulten contradictoris i deriven d'altres fonts de reflexió. Així, en revisar la relació entre Ruskin i Morris en l'àmbit de la teoria del disseny, cal tenir en compte i, en bona mida, incorporar les idees dels Reformadors com una segona línia d'influència important en el pensament de Morris.

Actualment, les coincidències existents entre la labor professional de Morris i les activitats dels Reformadors és prou coneguda com per a no considerar-ne l'efecte en la formació de la teoria morrissiana del disseny. Ja el 1857 Alf Bæe suggeria aquesta connexió i demostrava com alguns passatges de les conferències de Morris fan referència explícita a l'obra dels Reformadors ⁽⁵⁶⁵⁾. Però el que resulta encara més simptomàtic és el fet que Morris rarament es refereixi a aquests professionals en termes desaprovedors. Ben al contrari, en general valora molt positivament la seva labor, aduic quan cal oposar-se a Ruskin. Així, per exemple, Morris es nega a considerar un fracàs l'experiència de les Escoles Oficials de Disseny promogudes pels Reformadors, distanciant-se totalment de les crítiques llançades per Ruskin ⁽⁵⁶⁶⁾. En alguna ocasió, Morris fins i tot utilitza aquests autors com autoritats, particularment quan es tracta de qüestions molt especialitzades com en el cas dels estampats: aquí Morris declara seguir les indicacions donades anteriorment pels Reformadors ⁽⁵⁶⁷⁾, els quals li descobriren els valors artístics d'un art com l'oriental totalment menyspreat per Ruskin ⁽⁵⁶⁸⁾. Recentment, Linda Parry cridava l'atenció

sobre el fet que en una edició de la conferència dedicada al disseny amb un enfoc més pràctic i professionalista, *Some Hints on Pattern-Designing* (1881). Morris no dubtà en utilitzar esquemes i gràfics del *Grammar of Ornament* de Jones per il·lustrar les seves explicacions sobre la natura artística d'un estampat⁽⁵⁶⁹⁾. Finalment, només recordar que aquest possible acord tàcit entre Morris i el grup dirigit per Cole fou recíproc ja que Henry Cole no va dubtar en encarregar projectes institucionals com el Green Dining Room o les sales del St. James Palace a Morris i la seva firma⁽⁵⁷⁰⁾.

D'altres coincidències entre la labor d'ambdós autors resulten encara més significatives per establir la posició històrica de Morris en el disseny anglès. Una primera fa referència al concepte de decoració i al de vivenda. Així, per exemple, si s'observa atentament l'índex d'articles i la temàtica global afrontada pel JOURNAL OF DESIGN entre 1849 i 1852 hom hi descobreix estudis tots i cada un dels diversos articles que integren el catàleg de Morris & Co fins al més mínim detall⁽⁵⁷¹⁾. En el JOURNAL s'hi troben perfectament analitzats els teixits llavorats, els papirs pintats, les indiennes i l'estampació de cotó, les catifes, el mobiliari i la decoració de la vivenda burgesa, a més de la ceràmica, la porcellana, els objectes de metall o bé destinats al parament de la casa o bé a complements de la construcció. Els diferents articulistes consideren aquests productes tant des del punt de vista dels principis que han de regir el disseny, i la creació d'ornaments en un determinat medi tècnic com l'evolució tècnica seguida per aquest medi en el segle XIX. També hi apareixen estudis sobre les diverses tradicions artístiques que millor poden servir als dissenyadors contemporanis en la creació de nous models. Per aquesta raó, resulta del tot plausible veure en les activitats dels Reformadors la principal guia per l'orientació comercial de Morris en la política de l'empresa, especialment a l'hora de decidir quins eren els productes necessaris per a la decoració "moderna" i estructurar el catàleg de la firma, d'una manera semblant a com Street i la tradició del neogòtic l'havia influenciat a l'època de MMF&Co⁽⁵⁷²⁾. Així, doncs, la concepció morrissiana de la decoració domèstica s'estableix mimèticament a partir de l'obra i les indicacions d'altres professionals contemporanis.

A nivell estrictament teòric, els punts de contacte entre Morris i els Reformadors encara són més evidents, especialment en tot allò referent a l'art de dissenyar estampats i a la seva aplicació en la decoració domèstica. Des d'aquesta perspectiva, la reflexió morrissiana sobre el disseny esdevé una veritable teoria del disseny industrial ja que essencialment no és sino una continuació dels principis establerts pels

Reformadors. Tanmateix, aquesta dependència teòrica queda oculta pel fet que, per poder continuar aquest pensament, aquests principis venen interpretats estèticament emprant les idees de Ruskin. Per això, en la teoria elaborada per Morris es poden distingir clarament dues vessants, una més pràctica i doctrinal, que pren com objecte d'estudi el mateix art de dissenyar, i, una segona, que implica una teoria estètica des de la qual explicar els objectes produïts per la firma i justificar el seu paper en el sistema general del consum. Sense caure en un esquematisme excessivament simplista, Morris extrau dels Reformadors l'esquema bàsic des del qual establir l'anàlisi doctrinal, mentres que és Ruskin qui, en tractar directament el problema de l'art, aporta la concepció i el model estètic.

Possiblement sigui en l'anàlisi dels estampats on millor queda de manifest la síntesi morrissiana: sobre tot en contrastar-la amb la polèmica entre naturalisme i convencionalització que havia enfrontat aquests autors. En aquest sentit, la descripció donada per Morris dels dos sistemes bàsics per a la construcció de "patterns" ornamentals, el de xarxa i el de ramificació a partir d'un eix vertical o diagonal, resulta axiomàtica tant pel que fa a les regles generals del disseny d'estampats com pel descobriment dels sistemes constructius històricament utilitzats. En aquest aspecte concret, la formulació de Morris coincideix en les línies més generals amb la racionalització estructural propugnada per Pugin, Cole i Jones, però a diferència d'ells reinterpreta en termes formals el tipus de relleu possible de que poden disfrutar els "patterns" sense que aquest impliqui una tridimensionalitat equiparable a la dels plantejaments figurativistes. La proposta estilística de Morris consisteix en la superposició de diversos plans bidimensionals tal i com estableixen els Reformadors però separats pel nivell de complexitat formal i geomètrica de la trama vegetal. D'altra banda, també la idea del relleu assolit per mitjà de contrastos de color havia ja estat analitzada pels defensors dels "patterns" plans i formalitzats però, en la seva formulació, com a màxim sorgien únicament dos plans superposats. El gran encert de Morris fou el de continuar aquesta anàlisi per poder explicar la superposició de molts més plans bidimensionals incorporant, en la justificació plàstica, els principis organicistes establerts per Ruskin en l'estudi del gòtic i així convertir la geometria de base en una trama orgànica que busca la sensació de creixement en comptes de suggerir una llei matemàtica. D'aquesta manera, Morris aconsegueix una síntesi entre els Reformadors i Ruskin a fi d'aconseguir un efecte naturalista, o més aviat orgànic, com el que proposa Ruskin sense renunciar a cap dels principis de geometrització i

bidimensionalitat establerts pels Reformadors.

El mateix tipus de raonament es pot descobrir en l'enfoc amb que Morris aborda la dicotomia entre convencionalització i naturalisme en el tractament formal del motiu individual. També en aquest aspecte la solució de Morris és eclèctica en el sentit més pragmàtic de la paraula: utilitza el principi de la convencionalització de les formes tal i com l'havien plantejat els Reformadors per poder aconseguir un naturalisme similar al que exigia Ruskin, interpretant-lo no tant en el sentit figurativista de les arts plàstiques com en el d'un organicisme dels elements estructurals ⁽⁵⁷³⁾ Així, Morris troba la millor justificació del figurativisme orgànic dels seus dissenys en els llibres de Ruskin, però aconsegueix exposar-la emprant únicament conceptes formals tal i com havien fet els Reformadors. Amb una visió molt pròpia de dissenyador, Morris mostra el valor plàstic dels diversos components gràfics: la massa, la línia, la fada, el color i, sobretot, els espais de fons resultants, i com cal aplicar-los en un estampat ⁽⁵⁷⁴⁾. Únicament en predicar l'existència de significats com un requisit artístic de tot motiu ornamental, Morris utilitza un principi purament ruskinia, antagònic a les idees generals dels Reformadors. En la formulació de Morris, però, la idea de significació aplicada als dibuixos per llavorar perd aquell sentit místic i transcendent que Ruskin li havia donat per convertir-se en un concepte estètic i formal. Així, per una banda, no es sinc un rebuig de l'abstracció per ella mateixa o de l'excessiva formalització car aquesta pot esdevenir senzillament aburrida i per l'altra, quan s'assimila a la idea de misteri, esdeve un sinònim del que actualment s'anomena per interès visual en les imatges gràfiques.

En qualsevol cas, la reflexió de Morris tracta preferentment de l'equilibri entre convencionalització i naturalisme en el tractament dels motius ornamentals i es planteja sempre dins d'uns límits establerts i condicionats per les característiques de cada una de les tècniques artístiques i pels materials en que treballa ⁽⁵⁷⁵⁾. Així, de les dues qualitats morals definides per Morris, l'ordre i el significat, és el concepte d'ordre el que estableix el nivell de convencionalització necessària de la forma, el significat és un atribut bàsic de la mateixa convencionalització del motiu, el que permet reconèixer un determinat motiu, però necessària per poder establir els criteris que regeixen una bona formalització, adequada al material i a l'objecte que es treballa ⁽⁵⁷⁶⁾. D'aquesta manera, aduoc en la defensa teòrica del naturalisme iniciat pel seu propi estil, Morris utilitza preferentment aquells conceptes dels Reformadors, els mateixos que hauria de replantejar Dresser en tractar del simbolisme de l'ornament vegetal ⁽⁵⁷⁷⁾, com a punt de partida per la seva reflexió completant-los amb

alguns dels principis de Ruskin que li permeten explicar el seu propi plantejament

Pero si en alguns aspectes, la postura de Morris barreja elements de diferent signe, en d'altres es decanta clarament per les idees dels Reformadors i no dubte en oposar-se a les de Ruskin. Així, per exemple, respecte de la postura front a la història, o sia en la confrontació entre el plantejament revivalista de les arts decoratives, tal i com Ruskin el defensava, i el que s'ha designat en capítols anteriors com el mètode històric de disseny, explicat repetidament i promogut pels Reformadors, Morris opta decididament pel segon, intentant a la vegada comprovar els conceptes anteriorment esmentats en l'anàlisi pràctica, i en alguna ocasió utilitarista, dels millors exemples de la història de l'art (578)

Un segon punt fonamental d'acord entre Morris i els Reformadors fa referència al concepte d'utilitat i a la valoració del seu caràcter de condicionant bàsic en el projecte de disseny. Així, Morris comparteix amb Redgrave els dos nivells d'utilitat que aquest autor havia definit en relació als objectes: una utilitat pràctica òbvia continguda en la mateixa definició d'un objecte com a tal, i una utilitat estètica dirigida a millorar les condicions d'un objecte establint els criteris d'adequació entre l'ornament i l'objecte suport (579). Aquest concepte d'utilitat estètica no ha estat desenvolupat tècnicament des d'aleshores i ha quedat relegat a l'àmbit de les manufactures artístiques, es troba a faltar, per exemple, en qualsevol consideració funcionalista o racionalista dels objectes adhoc quan l'anàlisi de la utilitat serveix per a obtenir la bona forma. Malgrat l'evolució històrica del Bon Disseny ("Good Design" (580)), constitueix un principi fonamental en la definició de tots aquells objectes de consum destinats a les vivendes i al públic en general, el propòsit central dels quals és el de mostrar la funció estètica lligada a la funció utilitària (581)

Finalment, respecte del que s'ha considerat la contribució més original i important de Morris a la teoria del disseny (582), les consideracions sobre el material com a condicionant del procés de disseny, torna a aparèixer la capacitat sintètica del seu pensament. Aquí, Morris aplica les indicacions genèriques d'adequació i coherència tècnica donades pels Reformadors incorporant-hi la visió ruskiniana de les falsedats i mentides artístiques continguda en la llàmpara de la veritat. En aquest aspecte concret la síntesi no presenta excessives dificultats, ja els Reformadors havien valorat positivament aquest aspecte del pensament de Ruskin, com també havien pres del crític d'altres conceptes estètics relatius a l'art i les tradicions artesanes (583). Però fou Morris qui, en

definir la mateixa natura del material com una de les eines bàsiques per a la creació en les arts decoratives, va aconseguir convertir una regla d'or de l'artesanaria i de l'art plàstic en un principi vàlid per al disseny lligat a la manufacturació mecànica. En molts passatges Morris explica en termes generals com cal afrontar les limitacions imposades pels materials i com aquestes poden esdevenir l'esperó més efectiu per a la imaginació creativa. Així, per exemple, en tractar de la ceràmica, Morris es totalment explícit no només en relació a la importància del material en el procés de disseny sinó que estableix, a la vegada, la situació de dependència en que la forma es troba respecte del material, i com cal subordinar l'aparició de motius ornamentals en aquests casos:

"Its shape must show to the greatest advantage the plastic and easily-worked nature of clay" (...) a pot of fine materials may be more slightly ornamented both because all the parts of the ornament will be minuter and also because it will be considered more carefully. (584)

D'aquesta forma Morris, planteja, almenys teòricament, un dels procediments creatius que esdevindràn centrals en la projectació d'objectes per a la indústria i es convertirà en una de les premisses del disseny industrial per una banda, i també de les noves arts decoratives tal i com seran practicades en moviments com el Modernisme. Substancialment, consisteix en explotar les característiques plàstiques dels materials de més qualitat, com la plata, o la porcellana fina en els serveis de taula o els vidres més purs, i treballar únicament en la configuració exterior de l'objecte. Aquest fou el camí seguit per Dresser amb les seves peces d'argent a la mateixa època en que Morris es dedicava al disseny d'ornaments per materials comuns.

D'altra banda, el mateix principi que regeix el tractament dels materials en el procés de disseny s'estableix respecte de les tècniques d'elaboració dels objectes. Com a regla, la relació del projecte de disseny amb la tècnica podria resumir-se en el següent plantejament: tot procediment tècnic implica unes limitacions per a la creació ates que permet realitzar una sèrie de coses mentre que d'altres no són possibles. Aquestes limitacions, però, defineixen a la vegada el camp d'actuació a partir d'uns criteris de simplicitat del procés constructiu que permeten definir els nivells d'adequació del disseny. Per això és tant important per a tot dissenyador conèixer perfectament els procediments tècnics que ha d'utilitzar de la mateixa manera que necessita saber les característiques del material que manipula.⁽⁵⁸⁵⁾ En marcar aquests límits, la tècnica esdevé

estímul per a la solució del projecte i, a la vegada, una font d'inspiració per a nous dissenys. Així, si tot projecte ha de ser respectuós amb el material fins al punt de fer amb un material allò que mai no es podria fer amb cap altre (566), el mateix succeeix amb les tècniques d'elaboració. Lògicament, les tècniques protagonistes en la reflexió de Morris, com també en totes les contemporànies, són els procediments mecanitzats ja que es en relació de la indústria que cal trobar els criteris estètics adequats i les practiques d'ofici coherents amb el medi:

" If you have to design for machine work at least let your design show clearly what it is. Make it mechanical with a vengeance, at the same time as simple as possible. Don't try, for instance, to make a printed plate look like a hand painted one, make it something which no one would try to do if it were painted by hand. - (567)

Malgrat que les afirmacions de Morris relatives als materials i a les tècniques derivin dels principis continguts en les làmpares de la veritat i de la bellesa -sobretot del que fa al rebuig de la imitació de tècniques manuals i de la simulació de materials-, tractats en termes d'adaptació funcional i tècnica, Morris hi aporta una dada totalment nova i fonamental per bé que mai no va definir-la explícitament. Es tracta de la diferenciació conceptual entre decoració i ornament, plantejada a partir de les capacitats pròpies de les tècniques i dels materials amb que treballa cada ofici, i la seva disposició natural per a complir la funció decorativa. És molt possible que Morris descobrís la diferència entre ornament i decoració d'una manera totalment empírica, en estudiar les característiques de cada ofici empres a la firma, ja que no apareix teoritzada en els seus escrits, però, malgrat tot se la pot trobar en el rerefons de moltes afirmacions importants respecte del disseny d'objectes d'ús. Aquesta diferència constitueix l'element bàsic per determinar, per exemple, el grau de convencionalització i de naturalisme que admet un motiu en cada tècnica segons actui per procediments decoratius o ornamentals, també permet explicar les diferències estilístiques de Morris segons dissenya per un medi o per un altre. Materials i tècniques es diferencien perfectament segons la seva capacitat decorativa, i així, s'estableix una possible valoració de la seva categoria artística, no segons la seva qualitat. Des d'aquesta perspectiva apareix perfectament definit el problema de la màquina en tant que eina de treball artístic: de tots els procediments tècnics disponibles a l'època de Morris, els més mecanitzats són els que tenen menys capacitat decorativa en el tractament de les

superfícies i, per tant, requereixen de procediments ornamentals per assolir la funció decorativa

La diferència entre ornament i decoració permet explicar molts punts importants del pensament de Morris referents al disseny. En primer lloc, des d'aquesta perspectiva, es comprèn perfectament el fet que Morris, en les seves conferències, sempre prefereixi tractar per separat cada un dels oficis artístics sense mai generalitzar respecte dels principis i els plantejaments del disseny ja que aquests es defineixen per criteris d'adequació en relació al tipus de treball i a les característiques pràctiques de la tècnica d'elaboració de cada un. Això és particularment evident quan Morris descriu la problemàtica dels teixits llavorats i les catifes per una banda, mentre que agrupa en una mateix nivell indians i papers d'empaperar pel fet de ser productes estampats, però també es pot observar clarament en la consideració d'oficis que ell no exerceix directament com, per exemple, la ceràmica o l'ebenisteria⁽⁵⁸⁸⁾. Tal i com s'ha vist anteriorment, la diferència entre ornament i decoració articula d'una manera implícita tota la reflexió teòrica de Morris sobre la natura dels estampats.

D'altra banda, aquesta separació conceptual permet a Morris establir una jerarquia quant al valor artístic entre les diverses arts decoratives i no necessàriament per comparació amb les arts plàstiques⁽⁵⁸⁹⁾, però també l'obliga a buscar criteris de qualitat diferents segons es tracti d'una tècnica decorativa o d'un procediment ornamental. En aquest sentit, resulta simptomàtic el capgirament que Morris estableix respecte de Ruskin quan a la relació entre qualitat artística d'un material i d'una tècnica amb el grau d'elaboració⁽⁵⁹⁰⁾ que requereix el tractament del dibuix llavorat. Arts com el tissatge de catifes, i d'altres tipus de teixits pesants, admeten millors motius molt convencionalitzats ja que són el mateix tissatge i la qualitat del fil els millors elements decoratius. Contràriament, la manca de textura plàstica en materials com el paper o el cotó teixit a la plana requereixen de motius ornamentals per poder ser decoratius, els quals poden ser molt més figuratius però en qualsevol cas han de ser molt més elaborats. Per a Ruskin, en canvi, l'elaboració artística aplicada a productes de tan baixa qualitat no era sinó una malversació d'energies i una pèrdua considerable de temps ja que per a ell no existeix cap diferència conceptual entre decoració i ornament. Si per a Ruskin, aquesta afirmació s'ha d'entendre en relació a la seva idea de la unitat de les arts basada en la capacitat ornamental de tota art bella, per a Morris l'ornament no és sinó un substitut de la manca de capacitat decorativa dels mateixos procediments tècnics i dels propis materials. En aquest sentit, Morris deixa perfectament establir

ta la base conceptual per descobrir la capacitat decorativa que té un simple material, sobretot si és noble, per accomplir una funció decorativa sense necessitat d'ornaments suplementaris de la mateixa manera que també poden actuar en la mateixa direcció els punts d'engalament estructurals d'un objecte originats en una cadena de muntatge, axioma que permetra al disseny Industrial i al Moviment Modern renunciar definitivament a l'ornament en la producció mecànica. Aquesta era la manera com estava treballant Dresser per la mateixa època, evident en els seus dissenys d'atuellis de plata per al servei de taula, els mateixos criteris es descobreixen en la sèrie de cadires Sussex produïdes per la firma Tanmateix el fet de treballar amb materials pobres i de qualitat inferior, com el paper, el coto o les rajoles blanques, orientaren Morris vers la problemàtica específicament ornamental i més concretament a l'estudi de la construcció d'estampats i dibuixos llavorats. Així defineix l'ornament esdevingue una especialitat del disseny que, si bé el curs del Moviment Modern havia d'eliminar de la decoració, restara durant tot el segle XX aplicat per aquells sectors de la indústria que han estat marginats del disseny industrial sempre que aquesta disciplina resulta ser un mer appendix de l'arquitectura.

Així doncs, en l'estudi dels procediments ornamentals, Morris es revela com un continuador dels principis establerts pels Reformadors, aprofundint-ne alguns i matisant-ne uns altres fins convertir-los en unes regles de disseny més generals i que poden ser aplicables a diversos estils pràctics de treball. Es en relació d'aquests productes on Morris aconsegueix definir l'activitat professional del dissenyador amb un concepte tan polivalent que s'adequa perfectament a la figura del projectista que treballa amb la màquina. Així, a *Technical Instruction* (1882) Morris defineix el disseny com aquella fase que en la pràctica d'un ofici determinat s'encarrega de la planificació i de prendre les decisions importants prèvies a la fase d'execució⁽⁵⁹¹⁾, en el mateix text, proposa unificar en una sola persona dues funcions normalment separades en la indústria anglesa: la desenvolupada per l'artista i l'exercida per l'anomenat dissenyador tècnic, també conegut com responsable de producció o simplement com a dissenyador⁽⁵⁹²⁾. Aquest i no un altre és el personatge conegut a l'actualitat com a dissenyador industrial. La raó que Morris adueix per aquesta unificació de funcions es la importància de tenir uns coneixements artístics per poder crear objectes de qualitat però molt més encara de conèixer la tècnica i els materials per a aconseguir que els dissenys siguin adequats i elaborats sense perdre cap dels seus valors artístics. Així, doncs, es el coneixement i la familiaritat amb els

processos d'elaboració "the very foundation of all design" (593).

Adhuc a nivell estètic, Morris es revela en aquesta vessant del seu pensament molt acord amb les activitats de la firma i totalment coherent amb els principis per ell establerts. Així, en considerar el disseny d'estampats Morris elabora tota una estètica de la delicadesa, tal i com aquesta categoria estètica estava suggerida en molts dels seus dissenys. De la mateixa forma que del catàleg global de Morris & Co. es desprèn un model de decoració, aquest catàleg oferia ja aleshores el contrapunt perfecte per, d'una banda, definir tèoricament un model de qualitat artística aplicable als objectes de la vida quotidiana, i, de l'altra, establir estèticament els criteris que haurien de servir al disseny en la era de la màquina sense, per això, caure necessàriament en el puritanisme de les formes derivat de teoritzacions posteriors. En paraules de Morris, si la capacitat decorativa d'un determinat ofici manual s'expressa en les qualitats de la textura, la bellesa d'un ornament depèn de la delicadesa de les línies estructurals del dibuix, de la combinació dels colors, i de l'elaboració de tot l'estampat:

"No amount of delicacy is too great in drawing the curves of a pattern, no amount of care in getting the leading of the lines right from the first can be thrown away, for beauty of detail cannot afterwards cure any shortcoming in this." (594)

Tal i com estableix Morris, aquesta delicadesa estructural no divergeix essencialment de la que Dresser demanava en la seva descripció de les formes i els seus perfils: "curves will be found to be beautiful just as they are subtle in character, those which are most subtle in character being most beautiful" (595). La delicadesa estructural i orgànica de la línia condueix necessàriament a un efecte global de gran riquesa plàstica i d'interès formal a través de l'elaboració dels diversos components, així definida, que resulta ser el revers exacte de la recerca de simplicitat rústica i del pintoresquisme estètic que caracteritza les tècniques més decoratives, almenys tal i com Morris havia de practicar-les.

Si en exposar la seva definició del disseny, Morris aconsegueix donar un concepte polyvalent, vàlid tant per a l'artesania artística com per a la producció industrial, això es deu principalment a la seva concepció de l'objecte d'ús. En aquest sentit, Morris no veu cap diferència important entre l'actitud de l'artesà gòtic quan produïa un objecte util i la del dissenyador actual quan s'enfronta amb un objecte similar: tots són objectes destinats a servir en l'exercici de la vida quotidiana. De fet, artesania i disseny no són sino activitats per a fer coses: aquelles coses

que la comunitat necessita ⁽⁵⁹⁶⁾. El caràcter utilitari d'aquestes coses és lògic i totalment obvi, sobretot si es defineixen en relació a unes necessitats corporals de l'home contraposades a unes necessitats espirituals, satisfetes preferentment per les Belles Arts ⁽⁵⁹⁷⁾. Les arts decoratives, però, sorgiren espontàniament quan el fautor descobrí la possibilitat d'embellir aquestes coses generant així un procés de creació artística ⁽⁵⁹⁸⁾. Malgrat que en la narració del procés Morris planteji una sèrie de qüestions importants respecte al treball creatiu i a les condicions socials de l'art, ofereix a la vegada la seva manera d'entendre les possibles relacions existents entre la bellesa i la utilitat, o entre funció i forma, en els objectes d'ús. Val a dir que, en tant que Morris no surt de l'àmbit de l'ornament superficial, el problema de la relació entre funció i forma no pot excedir, per una banda, dels límits marcats pel concepte d'adequació entre suport i ornament que havien establert els Reformadors, i per l'altra del concepte d'utilitat estètica que regeix l'aplicació dels estampats i d'altres sistemes ornamentals. Però adhoc en aquests casos, quan es plantejen els criteris per a les possibles utilitzacions dels estampats i d'altres productes ornamentals, Morris estableix una separació taxativa entre el problema estètic i utilitari. Bellesa i utilitat constitueixen dos atributs independents, per bé que no necessàriament antagonics, i igualment importants a l'hora de determinar el valor d'un objecte determinat. Des del punt de vista artístic, és la bellesa l'atribut determinant, mentre que la utilitat estableix l'àmbit i els límits del veritable confort. En el projecte de disseny, cada un d'ells requereix d'una sèrie de raonaments i d'operacions específiques però totalment diferenciades. Morris és totalment explícit al respecte:

"You who () make such hard, smooth, well compacted, and enduring pottery, understand well that you must give it other qualities besides those which make it fit for ordinary use. You must profess to make it beautiful as well as useful () that has been the view the world has taken of your art, and of all the industrial arts since the beginning of history, and, as I said, is held to this day." ⁽⁵⁹⁹⁾

Possiblement, aquesta independència de la bellesa respecte de la utilitat impedi Morris descobrir el tipus de bellesa anomenada mecànica present en la majoria d'objectes de la producció standard, i en tots aquells que accepten les premisses industrials derivades de la mecanització de la mateixa forma com tampoc no aconseguí reconèixer la capacitat decorativa dels materials nobles i les tècniques industrials, patents ja en l'obra de dissenyadors contemporanis i en els mobles de l'esteticisme. Atenent-se

estrictament al problema de l'ornament superficial, la separació entre bellesa i utilitat resulta del tot lògica atès que la mateixa funció d'aquest tipus d'ornament és la de recobrir una superfície amb un tractament similar a l'artístic per millorar-ne la qualitat estètica. És en el cas d'altres objectes, com els atuellis de ceràmica o de metall, i el mobiliari, on aquesta separació esdevé el medi més idòni per mostrar la oportunitat i la conveniència del tractament ornamental, adhoc quan aquest dificulta la percepció d'un objecte com tal, tant pel que fa al seu valor d'ús com al valor estètic dels diversos atributs formals que el caracteritzen en un sentit o en un altre. No hi ha dubte que en la seva visió de l'estètica com un problema autònom i independent respecte de les qüestions utilitàries, Morris deixa la porta oberta al desenvolupament pràctic d'un ornament al que confereix categoria artística però que aviat hauria de ser considerat superflu i un disturbio per a percebre la veritable natura artística dels objectes. Comparada amb les diverses afirmacions coetànies i posteriors dirigides a mostrar la interdependència de la bellesa i la utilitat en els objectes produïts industrialment, l'afirmació de Morris pot semblar excessivament prudent i sensata i d'alguna manera molt més vinculada a la concepció del disseny pròpia de la tradició victoriana que no pas a la posterior. Actualment, quan els principis i les premisses teòriques sobre les que s'aguanta el Moviment Modern han entrat en crisi i han aparegut quantitats d'objectes on el plantejament ornamental figurativista o estructural no en els que la intenció decorativa és la única funció observable, la separació entre bellesa i utilitat tal com la plantejava Morris ha esdevingut un principi d'allo més prudent i mesurat, capaç de ser referit als problemes més actuals del disseny i de convertir-se en un model estètic que pot controlar els diversos excessos comissos en l'àmbit dels objectes de consum. En aquest sentit, la teoria morrissiana del disseny queda perfectament resumida en el que serà la seva regla d'or i que servia d'encapçalament d'aquest capítol, un màxim que, amb el temps, ha esdevingut una de les més realistes mai formulades en l'àmbit del disseny:

"Have nothing in your houses that you do not know to be useful or believe to be beautiful"

És precisament per la separació conceptual entre utilitat i bellesa en l'àmbit dels objectes utilitaris la que defineix el realisme de la posició teòrica de Morris respecte del disseny i la que estableix la actualitat del seu pensament. En aquest sentit, serà el propi Morris qui, definint la natura del seu negoci, dona la definició del disseny que millor explica les característiques essencials de l'activitat en tant que professió integrada en el complex entramat de la societat industrial:

"On the whole, one must suppose that beauty is a marketable quality, and that the better the work is all round both as a work of art and its technique the most likely it is to find favour with the public" (600)

Una vegada establerts els diversos conceptes que integren la reflexió teòrica de Morris respecte al disseny i que permeten reconèixer-la com una teoria del disseny directament lligada al procés de formació i conceptualització del disseny industrial com a disciplina, resta per considerar tota aquella vessant del pensament de Morris que pren en consideració tots aquells bells oficis que actuen per mitjà de procediments decoratius en tant que oposats als ornamentals. En aquest àmbit concret, la postura de Morris es diametralment oposada a la plantejada en relació dels estampats i d'altres tipus de tractament ornamental. D'aquesta manera, s'observen en la teoria morrissiana del disseny dues línies de reflexió que es corresponen directament amb les dues tendències productives existents a la firma. L'estudi dels procediments decoratius junt a la definició dels criteris i les tècniques de disseny més adequats en aquests medis així com els principis estètics que s'en despreuen, tot articula una vessant del pensament de Morris vàlida únicament per aquella part de la producció de Morris & Co. que es presenta com artesanía artística i serveix per promoure i consolidar la imatge de la firma com una empresa artística.

En l'àmbit dels procediments decoratius, la reflexió de Morris s'articula a partir d'una sèrie de raonaments de tipus històric derivats directament de Ruskin. En primer lloc Morris compren que la qualitat artística i la capacitat decorativa d'algunes manifestacions de les arts decoratives depen exclusivament dels procediments tècnics propis de l'ofici. El seu objectiu es el de descobrir en cada un dels oficis quins són els elements que de forma natural acompleixen millor la funció decorativa en el sentit més artístic del terme. Per influència dels treballs de tissatge i de tints, Morris tendí a considerar la textura com l'únic element formal que posseeix riquesa decorativa d'una manera natural. Des d'aquest punt de vista, les textures que lògicament són més riques i més plàstiques són les obtingudes per procediments manuals, precisament perquè les imperfeccions i la manca de regularitat pròpia del treball manual s'integra perfectament a la trama de fons, enriquint-la plàsticament. D'una banda, la identificació conceptual entre decoració i textura impedirà Morris adonar-se dels valors decoratius dels materials nobles i de les formes pures de l'altra, això ocasiona que, en la teoria morrissiana del disseny,

tots els oficis que actuen per procediments de textura quedin lligats des del punt de vista estètic a la tradició artesanal de producció i al sistema artístic d'execució

La base ruskiniana d'aquesta idea és totalment evident. En el pensament del crític, la imperfecció i la irregularitat en els acabats formals constitueixen la categoria estètica des de la qual plantejar la crítica del Renaixement i la defensa del Gòtic. La imperfecció esdevé sinònim de vitalitat humana, expressió de la felicitat d'un home que treballa amb els seus imperfectes mitjans, per contra, la perfecció del resultat, precisament pel seu caràcter mecànic intrínsec, esdevé pur formalisme buit d'expressions vitals i el símbol més evident de la corrupció de l'esperit humà sotmes a la repetició poc creativa dels mateixos elements ⁽⁶⁰⁾. En la seva aproximació, Morris recull textualment la crítica a la perfecció clàssica formulada per Ruskin, reinterpretant-la com una crítica de la producció industrial i dels acabats mecànics, prenent-los com el símbol més evident de la civilització del segle XIX. D'altra banda, la crítica a la perfecció desenvolupada per Ruskin es confirmava perfectament en contrastar-la amb les millors obres de la tradició artesanal. En aquest context general no es d'estranyar que tota l'anàlisi morrissiana relativa als oficis decoratius consideri sempre la qualitat artística com el producte del treball manual i, per tant, lligada als criteris de qualitat artesanals. A nivell estètic, això es tradueix en l'exaltació artística dels acabats manuals i de tots aquells aspectes que suggereixin i posin de manifest un procés d'execució manual. D'aquesta forma, la separació conceptual entre decoració i ornament serveix a Morris per donar un fonament teòric i disciplinar des del qual justificar aquella estètica de la rusticitat, de la tosquesa i de la honestat constructiva que havia promogut Ruskin i havia inspirat la majoria de dissenys creats en la tradició del neogòtic. Els mobles eclesiàstics i molts edificis de Butterfield i de Street palesen la recerca d'efectes intencionadament rustecs en deixar vistos els materials de construcció, reforçar i massisar els elements estructurals i autoportants, i conferint al conjunt una impressió d'honesta solidesa. Tanmateix serà Webb amb els mobles dissenyats en els primers anys de l'MF&Co qui donarà els millors i més aconseguits exemples d'aquest estil en el mobiliari domèstic.

En el cas de Morris, aquesta estètica relativament contradictòria amb el seu propi fer com a dissenyador d'estampats suposa més que res l'opció estètica més acord amb el seu gust personal. En els seus judicis estètics s'observa sempre una certa preferència per la rudesia d'acabats i per aquelles imperfeccions tan properes del treball manual que contenen

als objectes una impressió de rústega tosquedat encara que artísticament sigui molt refinada. Així, per exemple, aquest model estètic serà el propi de Nowhere: aquest és el parament de taula descrit en els menjadors públics d'aquell Londres utòpic:

"The glass, crockerie and plate were very beautiful to my eyes, used to the study of mediæval art, but a nineteenth-century club-haunted would, I daresay, have found them rough and lacking of finish, the crockery being led glazed pot-ware though beautifully ornamented, the only porcelain being here and there a piece of old oriental ware, the glass, though elegant and quaint, and very varied in form was somewhat bubbled and hornier in texture than the commercial articles of the nineteenth century. The furniture and the general fittings of the hall were much of a piece with the table-gear, beautiful in form and highly ornamented, but without the commercial finish of the joiners and cabinet-makers of our time. (602)

A nivell pràctic, el gust per tot d'ilo altament decoratiu es manifesta en la producció de les *Hammersmith Carpets*, en la de tapissos en la utilització dels pesats teixits dobles de llana per a tapissar els murs en els llibres de la Kelmscott Press però, sobretot, en la fidel adhesió de Morris a l'estil de les cases i els mobles de Webb.

L'exaltació de la textura comporta necessàriament aquella doble simplificació propugnada per Morris en l'àmbit de la decoració domèstica. La simplificació estructural de la forma serveix per fer més evident el valor de la textura, la simplificació quantitativa d'objectes en una habitació permet valorar els pocs que hi apareixen de manera que uns no destorbin els altres. Tanmateix, aquesta idea de simplificació, que també s'expressa com la recerca d'un acabat matusser, recupera tots aquells valors lligats a l'art popular i espontani, proposant així una certa estètica de la lletjor totalment intel·lectualitzada, atès que requereix d'una gran formació artística per apreciar-la. Així, un criteri estètic esdevé el principal factor diferenciador d'uns objectes que es mostren a si mateixos com a refinades rareses (603). D'aquesta manera, la natura del negoci i el tipus d'elitisme que es despren d'alguns dels objectes que integren el catàleg de Morris & Co queda perfectament argumentat des d'un punt de vista teòric. Els tapissos, les catifes produïdes manualment, els mobles de Webb, o les peces de "cottage furniture", a la vegada que mantenen el prestigi artístic de la firma, serveixen per destriar aquell sector del mercat interessat pels objectes excel·lents - "The market of excellence" per utilitzar les paraules de Morris i de Mackail-

A nivell teòric, però, en identificar decoració i procediment manual, Morris resta en l'àmbit doctrinal dels Bells Oficis totalment lligat a l'estètica ruskiniana, havent d'assumir la revalorització de l'artesanía artística propugnada per aquest autor amb uns principis més aviat contradictòris amb la seva pròpia pràctica com a professional. Aquí s'entreveuen perfectament totes aquelles inconsistències entre el pensament i la pràctica de Morris que indicava Peter Floud. Aquestes es resumeixen en dues contradiccions bàsiques: la primera plantejada per Peter Floud, sorgeix del contrast existent entre una empresa que funciona a partir de la divisió del treball, tan en la forma de la divisió social del treball com en la de la divisió tècnica, i la defensa d'una estètica únicament lògica i conseqüent amb el treball artesani, la natura del qual és la inexistència de divisió del treball en el procés d'execució de les peces. La segona contradicció es planteja en relació a l'elitisme dels objectes de la firma, conseqüència en gran part de l'estètica de l'elaborada senzillesa que Morris defensa, concretament en el fet que la intenció de consolidar una artesanía artística en l'escala més alta del mercat es presenti a si mateixa com un intent per recuperar l'art popular.⁽⁶⁰⁴⁾ Tanmateix cal tenir en compte que ambdues contradiccions es plantejen en relació a una única vessant de la producció de Morris & Co, tota aquella que busca la funció decorativa, i oblida l'estètica de la delicadesa, del confort senzill i sensat continguda en els estampats, les catifes mecàniques, les rajoles, els brodats per coixins, i en general tots els objectes més humils produïts per la firma. Aquests darrers conformen una alternativa estètica basada en el problema ornamental i lligada indefectiblement amb la tradició del disseny i de la producció industrial, independentment del grau de mecanització adoptat per la seva fabricació. Proposaven un model de confort molt més assequible per al públic en general que no pas l'elaborada i subtil estètica de l'avantguarda contemporània, tant si es tracta de les solucions dels esteticistes com les dels modernistes.

De tota manera, en el pensament de Morris i en la seva teoria del disseny, la defensa de l'artesanía i dels acabats manuals derivada dels oficis decoratius ocupen un lloc preferent, cosa que ha portat a considerar-los un dels trets més distintius de la seva obra i prendre'l per contingut bàsic del seu pensament. Això no es en absolut així a nivell doctrinal car, tal i com s'ha anat veient, existeixen dues línies paral·leles d'anàlisi sobre la producció i l'estètica dels objectes d'ús relativament independents. En aquest sentit, quan es consideren les relacions entre la teoria i la pràctica en la labor professional de Morris sovint s'oblida tota la seva reflexió sobre el disseny i els valors ornamentals dels productes

industrials, per la qual cosa inevitablement la producció d'estampats apareix com una inconsistència respecte de les seves idees. Però en el pensament de Morris, l'anàlisi de les formes del treball i la valoració del procés laboratiu de les arts constitueix una de les components bàsiques de la seva comprensió de la societat. Aleshores, la defensa de l'artesania, o més concretament del treball manual, és una conseqüència de la seva concepció de la relació entre art i societat, o més concretament, de la visió de l'art com instància civilitzadora. Deriva, per tant, d'una reflexió global sobre la societat i, malgrat comportar una opció artística en favor de l'artesania, és difícilment traduïble en un principi revivalista i recuperador d'un sistema social superat històricament. En aquest sentit l'estètica de la senzillesa té en Morris, com ja havia tingut en Ruskin, una càrrega crítica clara en relació als hàbits i als costums de vida propis del segle XIX, i d'aquesta manera s'integra en tota una tradició de crítica i reflexió sobre la situació de la societat contemporània. El disseny, com també l'arquitectura i les altres arts decoratives s'integren en el concepte genèric d'art i com a tal participa de la seva capacitat civilitzadora que té una intervenció directa en la formació d'una cultura més enllà de la mera construcció de la cultura material. Art i disseny s'incorporen així a la problemàtica general dels sistemes de producció, del mercat del treball i participen en l'organització del consum acomplint el cicle complet de les mercaderies en el sistema industrial⁽⁶⁰⁵⁾. D'aquesta forma, Morris descobria com el disseny industrial no era només un problema estètic sinó també un fenomen social inserit en les pràctiques econòmiques pròpies d'una societat determinada. Per aquesta raó, Morris ha estat considerat per la crítica com un dels fundadors més sòlids de la teoria social del disseny⁽⁶⁰⁶⁾.

En aquest context, l'opció estètica de Morris per l'acabat manual i la defensa del treball artístic deixen de ser principis doctrinals relatius a la pràctica del disseny per convertir-se en un ideal ètic i polític dirigit a modificar les relacions de producció d'aquesta societat. El valor del disseny com activitat apareix en relació directa de la seva capacitat per intervenir i canviar el mateix procés de producció a la vegada que transforma els hàbits socials i pot variar les lleis que regeixen el consum. Llavors les crítiques al disseny industrial es confonen amb la denúncia de les condicions socials en que aquesta activitat es desenvolupa. Per la mateixa raó, la crítica del treball mecànic deixa de ser un problema artístic per convertir-se en una reflexió sobre les relacions de producció que aquesta comporta, i quan el disseny industrial les accepta queda relegat a mera innovació formal. Des d'aquesta perspectiva, la reflexió

morrissiana sobre la funció social del disseny apareix com l'intent de rebatre la visió pragmàtica i productivista que tenien els Reformadors del disseny aplicat a la indústria. Per a Morris, en l'esquema del capital i del comercialisme, la indústria relega als seus creadors a un segon pla, impedit-els-hi a complir la dimensió transformadora que porta implícita la seva professió.

"It is strange indeed, it is woeful, it is scarcely comprehensible, if we come to think of it as men and not as machines, that after all the progress of civilization, it should be so easy for a little official talk, a few lines on a sheet of paper, to set a terrible engine to work, which without any trouble on our part, will slay us ten thousand men, and ruin who can say how many thousand of families, and it lies light enough on the conscience of all of us" (607)

En convertir la mateixa noció de disseny en un ideal ètic i polític, Morris transmet a la tradició del disseny un compromís moral ineludible des de la seva mateixa pràctica com a professional responsable (606). A través les ensenyances de Morris, el disseny modern va adquirir consciència de la seva capacitat transformadora implicat d'altres activitats humanes en un projecte de reforma i racionalització global de la societat que hom ha qualificat d'"utopia il·luminística" (609). En l'obra de Morris, l'anàlisi de la dimensió social del fenomen del disseny apareix totalment integrada amb la resta del seu pensament. En aquest sentit, pràcticament tota la reflexió morrissiana esdevé una teoria comprensiva del disseny sense que una afirmació tal signifiqui desvirtuar el contingut polític i revolucionari de les seves idees generals. L'anàlisi de la teoria social del disseny tal i com apareix a les conferències, o sia l'itinerari teòric des de la formació d'una teoria sobre el disseny com especialitat artística fins que aquesta reflexió pren forma de compromís polític és l'objecte dels propers capítols.

5. Morris dissenyador NOTES

- (1) "In the card of membership of Democratic Federation, he is described as 'William Morris, designer'" Mackail (1904/49) II, pàg. 87.
- (2) A partir de l'anàlisi de Pevsner, tots els historiadors que han continuat les seves tesis. També Giedion (1948) defensa aquesta visió encara que des d'una altra línia de recerca com és la història de la mecanització de l'entorn humà. Veure també paràgraf 3.2 "Morris dins la teoria i la història del disseny".
- (3) Veure Van de Velde, *La meua vida* (1893), conferència, i també el curs dictat a Amberes a la mateixa època. Veure el respecte Menter i Elia (1976) 3er. cap. Veure també Gropius, *La Nueva Arquitectura y el Bauhaus* (1935), on l'autor repren la tesi de l'existència d'una relació entre la seva obra i la de Morris. Prèviament, però, ja Muthesius a *Das Englische Haus* (1905), Berlin, publica diversos interiors de Morris com a models a seguir.
- (4) En aquest sentit, veure els autors comentats a la introducció històrica, i, per la concepció del terme disseny en l'ambient anglès de mitjans de segle, veure el capítol dedicat a Henry Cole i els seus col·laboradors [2.3.1 - L'exposició de 1851]
- (5) Francis Hutcheson, *Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony, and Design* (1738), edició de P. Kivy, Martin Nijhoff, La Haya, 1973, IV III
- (6) Veure el capítol 2.3.1. dedicat a Henry Cole i l'Exposició de 1851
- (7) A Loos, *Ornamento y Delito* (1908), "Descubrir lo siguiente y lo comunicar al mundo la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual. Crei con ello proporcionar a la humanidad algo nuevo con lo que alegrarse, pero la humanidad no me lo agradeció. Se pusieron tristes y su ánimo decayó. Lo que les preocupaba era saber que no se podía producir ornamento nuevo" (pàg. 30)
- (8) Paul Thompson (1967). Introducció
- (9) Letter to Cormell Price, Juliol 1856, Henderson (1950), p 17-18, i Kelvin (1984) nº 17
- (10) Peter Floud (1954), THE LISTENER, 7/Octubre, pàg. 564
- (11) Gillian Naylor (1971), trad. MOPU (1984) pàg. 58 "la contribució de Morris sobresaï (...) porque era un práctico, y todas sus teorías tienen la convicción de la participación personal en el proceso que describe"
- (12) Entre els primers catàlegs apareguts de l'obra de Morris, veure Aymer Vallance (1897) Actualment, el millor catàleg i estudi dels vitralls de Morris continua sent el de A.C. Sewter, (1974). Per a l'estudi i primeres catalogacions dels "patterns", són els estudis de Peter Floud, particularment l'article *Dating Morris Patterns* (1959) Darrerament, els teixits han estat estudiats i catalogats per Linda Parry (1982) Per als mobles, continua sent fonamental el llibre de Letheby (1935) dedicat a Webb, també reeditat darrerament
- (13) Veure *Illustrated Notices of Morris & Co.* (1910) V&A MSS Cada activitat de l'empresa disposa d'una separata específica "1) House Decoration & Furnishing, 2) Furniture and Decorative Work, 3) Upholstered furniture, 4) Wallpapers, 5) Embroideries, on silk and wool" Utilitza cites textuais del llibre de Vallance per a

comentar els papers pintats

Entre la documentació interna de la firma existeixen diverses circulars, la majoria de les quals ha estat reproduïda en la bibliografia específica. En conjunt són: la circular de presentació (1861); May Morris (introd. CW) dona notícia d'una segona circular en motiu de l'Exposició de 1862 en la qual apareixen propostes i esboços de treballs, per la seva part, Mackeill fa referència a una circular comunicant la inauguració de la primera botiga (1880); A més, mentre estudiava la tècnica del tapís, Morris registrà els seus avenços en un diari, *Diary of work on cabbage and vine tapestry at Kelmscott Abbey* (1879); una altra circular aparegué per comunicar la primera presentació de les "HammerSmith Carpets", l'any 1882, una altra circular comunicava, l'any 1881, el trasllat dels tallers de la Firma a Merton Abbey. Finalment, els textos explicatius dels articles exposats en una fira americana constitueixen un veritable tractat sobre els principis i les tècniques de disseny de cada un dels objectes presentats. *Papers on the Foreign Fair*, Boston (Watkinson, 1967, i Parry, 1983) Veure en el capítol sobre les fonts documentals, la part corresponent a la documentació de Morris & Co (31)

- (14) Henderson (1950) i Kelvin (1984), vol I, 1848-1880. Ambdues edicions de les cartes les ordenen cronològicament
- (15) Burne Jones recorda a les seves memòries: "I think the measurements had perhaps been given a little wrongly and that it was bigger altogether than he had ever meant but set up it was finally, and our studio was one third less in size. Rossetti came, this was always a terrifying moment to the very last. He laughed, but approved" Mackeill (1901) I, pàg. 113, E. P. Thompson (1955) pàg. 46, i Lindsay (1975), pàg. 84
- (16) Mackeill (1901/49) I, pàg. 113
- (17) Steegman (1950), pàg. 92-93. Steegman comenta la moda de celebrar torneigs medievals en els castells d'Escòcia. En un dels més famosos, "the Eglinton Tournament" es ve donar la situació paradoxal que, si bé a l'anada tots els convidats vestits cavallerescament viatjaren a la manera medieval, ates el mal temps d'Escòcia, hagueren de tornar a Londres cobrint-se amb paraigües i viatjant amb tren. Per una descripció del torneig organitzat per Lord Eglinton, veure Banham/Harris (1984) pàg. 72
- (18) Banham (1984), pàg. 24. L'epítet "Merry England" prové d'una comentari irònic de Macaulay per referir-se a l'actitud nostàlgica de la història resumible en la idea de que "cuálquier tiempo pasado fue mejor". "Merry England was not a phenomenon based on historical fact as Macaulay's idea makes clear. It was set of ideas and images, constructed in the present and inscribed into the past, that re-described it as a wholesome prosperous, sociable and active". A finals de segle la fórmula fou utilitzada per Blatchford com a títol de la seva recopilació d'articles al CLARION.
- (19) La base cavalleresca dels ideals de joventut de Morris es tradueixen plàsticament en la tendència artúrica patent en el seu primer quadre i en les obres del segon Pre-Rafaelisme. En el seu cas concret, aflora clarament en el seu primer llibre *The Defence of Guinevere* (1858)
- (20) Ramon Llull *Llibre qui es de l'Ordre de Cavalleria* (1276) i l'edició anglesa fou del 1484 publicada a la Kelmscott Press com *The Order of Chivalry* amb el nº 13 de la llista confeccionada per Sydney Cockerell [MM, CW vol XV, pàgs. xvi]. Sobre el llibre de Llull, veure Sanchis Guerner *L'ideal cavalleresc definit per Ramon Llull* (1958), ESTUDIS LULLLIANS, II, pàgs. 37-62.
- (21) Linda Parry (1983) pàg. 11, descripció de les activitats decoratives empreses a l'època de Red Lion Square.

- (22) Per una descripció de com s'aconseguí l'encàrrec, Lindsay (1975) pàg. 89
- (23) Veure en la introducció històrica, els capítols dedicats al Pre-Rafaelisme i a Burne Jones, 2.3.3. i 2.4.2. respectivament.
- (24) "in confidence to you I should say the whole affair was begun and carried out in two piecemeal and unorganized a manner to be a real success" Carta de Morris a Mr. Thursfield datada el 1869; Kelvin (1984), pàg. 105
- (25) Banham/Harris (1984), pàgs. 159-161, i Kelvin (1984), pàg. 105

5.1. La vivenda victoriana i la Red House

- (26) Rossetti, *Letters*, Gener 1862, MM (1936) i, pàg. 71
- (27) Els grans problemes amb que l'arquitectura del segle XIX s'enfrontava es poden resumir en aquests tres: el de la ciutat, el de les noves tipologies d'edificis requerits per equipar la societat industrial, i, finalment, el de la vivenda urbana. El tema de la vivenda es plantejava en aquesta època en relació a una classe social determinada, també nova, que vivia a la ciutat i havia de fer compatible la necessitat d'apartament amb el fet que el sol urbanitzable tenia ja un valor econòmic elevat.
- (28) La Red House està situada a Bexleyheath, Upton, Kent. Actualment Bexleyheath es troba al límit Sud-est del territori del Gran Londres.
- (29) Belgravia i Pimlico es construïren durant les dècades dels 40 i dels 50.
- (30) "In the bird's-eye view above it will be noticed that the two windows on the right are lower than the other four of the façade. In this arrangement there is one of the most remarkable instances I know of the daring sacrifice of symmetry to convenience [which is] one of the chief nobleness of the Gothic schools" Ruskin *The Stones of Venice*, II, VIII, S 7. Ruskin defensa la mateixa idea com un principi projectual a *Lectures on Architecture and Painting* (1854) pàgs. 84-85.
- (31) Per la deute de Webb respecte als arquitectes del neogòtic, veure P. Floud (1952), Paul Thompson (1967), pàgs. 17 i 59 i Lindsay (1975) pàg. 108.
- (32) "Webb's notebooks from this period contain several sketches of buildings by Butterfield". Paul Thompson (1967), pàgs. 17 i 59. Recullit també per Lindsay (1975) pàg. 108. Peter Blondel Jones (1986) afegeix que l'obra de Butterfield "was the only contemporary architect which Webb sketched and later, at least, the two men were on intimate terms".
- (33) En una carta de resposta a Burne Jones, Morris es refereix a la Red House com "our palace of art", recullint una de les frases més comuns entre la terminologia pre-rafaelista. Mackail (1901) i, pàg. 164. Diversos autors han interpretat la importància de la Red House en la vida de Morris en connexió amb l'obra literària de l'època. Aleshores, l'època del "Palace of Art" apareix com un període de reclusió de Morris sobre si mateix, aïllat de la resta del món que es trencava en decidir fundar l'empresa de decoració com un intent de redimir estèticament l'època (E. P. Thompson, 1955, pàgs. 76 i 96).

Per altre part, també es considera aquesta època com la fase més clarament pre-rafaelista de Morris en la qual, seguint la tendència del moviment, substitueix la crítica per la fugida a una torre d'ivori (Metken, 1981, pàgs. 31-32)

- (34) Linda Parry (1983), pàg. 131.
- (35) P. Floud (1952) L'objectiu de la mostra d'arts decoratives victorienes era el de donar a conèixer la labor de molts dissenyadors oblidats de l'època i contemporanis de Morris. En la majoria de les seves recerques, Floud demostra l'existència d'antecedents de qualitat en el món del disseny que Morris va establir la seva firma, i, per tant, prova que la labor de Morris no era tan innovadora com normalment s'havia cregut.
- (36) "Like the furniture (...) the Red House itself fits naturally into the pattern of thought and design of the sort of architect with whom Morris had worked, and which he would have become had he stayed in the profession".
Watkinson (1967), pàg. 14
- (37) E. Burne Jones (1862) citat per Mackail (1901)
- (38) D'entre els visitants més comunament citats a les biografies i estudis de Morris figura Bell Scott. Entre els visitants que comenten les seves impressions apareixen Aymer Vallance, que va visitar la casa l'any 1863 (*W. Morris, his art, his writings and his public life*, 1897, I, pàg. 49) i Georgiana Burne Jones (*Memoirs of E. Burne Jones*, 1904, citats per Parry (1983), pàg. 13). Per les referències, veure també E. P. Thompson (1955), pàg. 92 i Lindsey (1975) pàgs. 108-111.
- (39) E. Cullinan (1984) ICA pàg. 51. Segons l'autor, això reforça l'efecte asimètric de l'edifici però també pesa una concepció pintoresca de l'espai, segons la qual aquest apareix i desapareix en funció del moviment.
- (40) Peter Blundel Jones (1986) A. J. pàg. 43. L'existència d'una jerarquia de caràcter simbòlic en la distribució dels espais interiors posa de manifest la influència de Pugin en la concepció de la Red House.
- (41) "This was not at all the conventional victorian arrangement although Pugin had used it earlier in his Bishop's palace at Birmingham" Benham/Harris (1984) pàg. 112.
- (42) Charles Eastlake en el seu llibre *Hints on Household Taste*, London, 1868, proposava "a little museum above the mantle-shelf".
- (43) Mobles d'aquestes característiques perduren encara a l'actualitat transformats en l'estanteria del menjador-seia. Es tracta d'un moble pensat, no tant per a col·locar-hi llibres, sino pels records i els presents de Nadal. Si bé han perdut la relació original amb la llar de foc, la substitueixen i centren en ells el punt d'atenció col·lectiva i confortable de l'habitació.
- (44) J. Ruskin *Præterita* (1885-89) II, § 113.
- (45) W. Morris: *Making the Best of It* (1880), CW XXII, pàg. 112.
- (46) Per una descripció de la decoració de les diverses habitacions de la Red House, MM (1936) I, pàg. 12, i Benham/Harris (1984), pàg. 113.
- (47) Parry (1983) pàg. 131, Benham/Harris (1984) pàgs. 112-113; i E. Leary *The Red House Figure Embroideries* (1981) APOLLO CXIII, pàgs. 255-258.

- (48) Benham/Harris (1984) pàg. 118, nº de catàleg 56, reproducció del manuscrit medieval de procedència del motiu del pom de margarites i del brodat plantejat per Morris
- (49) Sobre les pintures de la sala, Georgiana Burne Jones (1904).
- (50) Veure la periodització de l'estil victorià en arquitectura i disseny establerta per P. Thompson (1967) pàgs. 77-87 (arts decoratives) i (1978), pàgs. 273-274 (Arquitectura).
- (51) Sobre el geometrisme dels estampats en els anys 60 derivat de Puign i dels Reformadors, veure a la introducció històrica els apartats respectivament dedicats a l'exposició de 1851 [2.3.1] i els dissenyadors del període [2.4.3].
- (52) "Bedrooms cupboards are typical of Webb's work: solid, undecorate and handsome" Benham/Harris (1984) pàg. 113
- (53) Veure a Sigmund Giedion (1948), els capítols corresponents al confort medieval i el mobiliari rococó.
- (54) P. Thompson (1967) pàg. 77 sobre els caràcters estilístics del segon període victorià i Gioog (1961) pàgs. 53-57 a partir de Charles Eastlake (1868). "In the sixties a demand exists for plain, undecorated furniture"
- (55) "... consideraba el espacio como un instrumento para vivir. Vivir según un ideal de intimidad protestante, de pequeña "gentry" presbiteriana en el neogótico rustico de Morris" G. Morpurgo Tagliabue (1960) pàg. 452

5.2. Fundació de la Firma en relació al disseny anglès de l'època

- (56) Henderson, 1950, Appendix 1. Tan Mackall (1899) com Watkinson (1967) afirmen que la circular té marques de l'estil de Rossetti. Aquesta circular ha estat reproduïda íntegra diverses vegades. MM, CW II, Introd., pàg. 10, Ray Watkinson (1967) pàgs. 16-17, Lindsay (1975) pàg. 121. La traducció castellana apareix com un dels textos de l'appendix a Metken (1982) i també a Mantel i Elia (1976)
- (57) Henderson, 1950, Appendix 1. És relativament curiós que actualment s'esgrimeixi el mateix argument per a defensar la professió del disseny. Tan aleshores com ara, en el llenguatge corrent disseny és sinònim de car.
- (58) Segons Rossetti descriu la fundació de la firma "in fact it was a mere playing at business, and Morris was elected manager, not because we ever dreamed he could turn out a man of business, but because he was the only one among us who had both time and money to spare. We had no idea whatever of commercial success but it succeeded almost in our own spite". Citat per E.P. Thompson (1955) pàg. 93, També Lindsay (1975) pàg. 116. Burne Jones, en canvi, dona una versió menys casual de la idea "Webb had already designed some beautiful table glass, made by Powell of Whitefriars, metal candlesticks, and tables for Red House, and I had already designed several windows for churches, so the idea grew of putting our experiences together for the service of the public". Memorials, I, pàg. 23.
- (59) Henderson, 1950, Appendix 1. També la cita següent.

- (60) Segons P. Floud (1954/1) pàg. 162, la tendència general en la valoració històrica de la contribució morrissiana es "to give Morris credit -and usually sole credit- for the Victorian Renaissance". La causa d'això no prové tant dels estudis sobre Morris com dels que han intentat establir la relació entre Morris i les Arts & Crafts, i des d'aquest punt de vista, la visió sobre el propi Morris varia sensiblement. D'altra banda, el mateix problema es planteja quan es tracta d'explicar l'itinerari ideològic de Morris. La tesi segons la qual la fundació de la firma respon a una voluntat reformadora similar ha estat defensada repetidament tant pels historiadors de l'arquitectura i el disseny (Pevsner, Benevolo) com pels seus biògrafs (E.P. Thompson, 1955, pàg. 76)
- (61) Carta a A. Schou 5/9/1883, Henderson (1950) pàg. 186
- (62) "The movement of which the foundation of our art-schools was a part, called the attention of our pattern-designers to the beautiful works of the East". William Morris *The Art of the People* (1879) (H & F), CW XXII, pàg. 35
Morris es refereix aquí al moviment de reforma de Henry Cole i els seus col.laboradors en el programa dels quals figurava la reestructuració i difusió de les escoles de disseny respecte als models orientals d'estampats. Owen Jones després de l'exposició va fer una sèrie d'articles en el JOURNAL OF DESIGN (1848-52) sobre els teixits presentats en les sales orientals, que posteriorment recull en el *Grammar of Ornament* (1856) JOURNAL, Vol V, nº 32, Oct 1851
- (63) Dickens caricaturitza Henry Cole com un funcionari estatal defensor de la ideologia dels fets a la seva novel·la *Hard Times*. Veure capítol "Cole vs Ruskin" (232.) de la introducció històrica
- (64) Explicació de Gert Selle (1975) pàg. 57. Tanmateix, aquesta és una de les explicacions més corrents en l'anàlisi del disseny en el segle XIX des del punt de vista sociològic o des de postures marxistes, o senzillament progressistes.
Veure també Giedion (1948) pàg. 335, però Giedion reconeix que no poden imputar-se totes les culpes a la mecanització i apunta una explicació sociològica. Aquesta es la defensada per Heskett (1982) en el capítol dedicat al segle XIX. Per una explicació crítica sobre els mals morals assignats a la ornamentació, Gombrich (1979) trad. pàg. 80 i veure també Steaphan (1950) pàg. 3
- (65) "The faculty of distinguishing good from bad design in the familiar objects of domestic life is a faculty which most educated people -and women especially- conceive they possess. How it has been acquired, few would be able to explain. The general impression seems to be that is the peculiar inheritance of gentle blood, and independent of all training, that while a young lady is devoting at school, or under a governess, so many hours day to music so many to languages, and so many to general science, she is all this time unconsciously forming that sense of the beautiful, which we call taste -that this sense, once developed enable her, unassisted by special study of experience not only to appreciate the charms of nature, in every aspect but to form a correct estimate of the merits of art manufacture. That this impression has gained ground so far as to amount to positive conviction, may be inferred from the fact that there is no single point on which well-bred women are more jealous of disparagement than on this (...) It is however a lamentable fact that this very quality is commonly deficient, not only among generally ignorant, but also among the most educated classes in this country" Charles Eastlake (1868), citat per Gloag (1961) pàg. 33
- (66) Pevsner (1968), pàg. 292
- (67) Giedion (1948), pàg. 351.

- (68) "Architectural sculpture", "it has a true privilege of imagination, far excelling all that can be granted to the more finished work which for the sake of distinction, I will call -and I don't think we can have a much better term- «furniture sculpture»; that is, which can be moved from place to place to furnish rooms" Ruskin *The Two Paths* (1857), Lecture IV, §126 (*Works*, XVI, 363)
 És evident que la paradoxa, o més aviat la literalitat de la definició ruskiniana, pren més sentit en les llengües llatines que en l'anglesa. En les llengües romàniques, els mobles es defineixen a partir del seu moviment oposant-se a bens immòbils; el terme anglès "furniture" que emprà Ruskin recull, en canvi, la idea d'equipament i de solució de les necessitats d'un espai, idea relativament contradictòria amb la fórmula i la definició que en dona el propi Ruskin.
- (69) JOURNAL OF DESIGN, III, nº 14, Abril 1950, pàg. 33, normativa de participació a la Gran Exposició de 1851. Destacat també per Pevsner (1968) pàg. 294. Veure capítol específic de la introducció històrica.
- (70) "Esta concepción -[la que considera important l'Exposició perquè va contribuir a revelar la degradació estètica de la producció industrial]- puede ser valerosa si se piensa en algunas secciones de la Great Exhibition, no así si se toman en consideración otras, sobre todo las dedicadas a las máquinas, a los instrumentos técnicos y a los muebles en serie, en las cuales hallamos objetos que representan un momento muy significativo en el desarrollo del diseño industrial" Posteriorment dona la referència del Saxofon Maldonado (Barcelona 1977), pàg.
- (71) Gloag (1861) pàg. 77 Concretament, Thonet va presentar a l'exposició el seu famós model de balanci.
- (72) JOURNAL, V, 1851, pàg. 158
- (73) Alf Bæe (1957), pàgs. 4 i 9
- (74) Cole va comprar una col·lecció d'objectes com a "Examples of False Principles in Decoration" entre els articles de l'Exposició de 1851 per incloure-ls com una secció educativa prèvia en el museu embrionari del que seria el Victoria and Albert Museum. Dickens, a *Household Words*, es refereix a aquesta sala com "A House full of Horrors" Jervis (1984) pàg. 120
- (75) JOURNAL, V, 1851, pàg. 158
- (76) Giedion (1948) pàg. 366. Aquests dibuixos d'objectes estan publicats en el JOURNAL, I, 1849, pàg. 122 "This illustrations represent how the objects look drawn with a common piece of white chalk on a board"
- (77) Edgar Allan Poe: *Philosophy of Furniture, a Prose, Poems and Essays* (1884) Trad. italiana, Almenacco Bompiani, 1976, pàg. 10.
- (78) G. Selle (1975) pàg. 58
- (79) Sobre el conservadurisme del gust victorià real en el primer període, Paul Thompson (1967) pàg. 76 Pevsner (1968) pàg. 268 "Una substitució universal de la línia recta per la curva es una de les característiques principals del disseny a mitjans de la era victoriana"
- (80) Georgiana Cooper Temple *Atalanta's* (1890) citat per Le Bourgeois (1974) JOURNAL OF THE WILLIAM MORRIS SOCIETY, II, nº 1, Spring, pàgs. 7-9

- (81) Per un anàlisi del naturalisme realista i literari propi del disseny victorià de la primera època, Alf Bae (1957) pàg. 13.
- (82) "Una barrera insuperable de sentiment impidió que esta generación percibiese las formas puras latentes en los objetos hechos a máquina" Giedion (1948) pàg. 368, Segons Giedion, per aconseguir-ho cal renunciar a la perspectiva i tornar als dibuixos de perfil pla com a mètode de projecte
- (83) Alois Riegl *Stilfragen* (1893) i Ernst Gombrich, *El sentit del Orden* (1979)
- (84) Pevsner (1968), pàg. 311 i veure també la darrera part del capítol dedicat a Henry Cole a la introducció històrica [2.3.1.]
- (85) Pevsner (1968), pàg. 291
- (86) "My examination of actual designs from this period had convinced me that this is not so (analitzant exemples de papers pintats, estampats, indians i catifes) dating from 1850 to 1860 (..) these prove that a real revolution in design had already occurred before Morris founded his firm in 1861". P. Floud (1954), pàg. 564

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

- (87) M11 CW IX Introd. Molts autors donen 1874 com a data de la reestructuració de la firma. Correspon al període de discussions i plantejaments del futur de la firma com empresa
- (88) Veure la descripció del moblilar i de la Red House en el capítol 6.1. "La Red House i la casa victoriana"
- (89) És prou coneguda la por de Morris a dibuixar la figura humana i la seva consciència de dibuixar - les malament tal i com ell mateix confessa (Sydney Cockerell, 28/11/1892 *Notes of a biographical talk by William Morris at Kelmscott House* a CW XXII, Introd. pàg. xxxi) La mateixa idea fou confirmada per la seva filla May en les dues biografies (CW Introd. i 1936, 1) Des d'aleshores, la majoria d'estudiosos de la seva obra artística procuren demostrar que de fet existeixen molts més dissenys completament realitzats per Morris dels que normalment es creia. El primer autor que defensà aquesta idea fou Lethaby (1902) pàg. 9; el darrer és Jan Marsh (1986) pàg. 572
- (90) Destacat per Vellence (1897) pàg. 64, i posteriorment recullit per Sewter (1976) i Watkinson (1967)
- (91) Parry (1983) pàg. 11. Els escrits de G.E. Street sobre l'art del brodat són. *Ecclesiastical Embroidery* (1848) i *On Medieval Embroidery*, conferència agraïda a THE ECCLESIOLOGIST (1863)
- (92) Vellence (1897) pàg. 81; També Watkinson (1967).
- (93) Benham/Harris (1984), nº 72 del catàleg *Morris & the Middle Ages* Respecte del moblilar i de M11&Co veure el capítol 6.6.3 "Moblilar i concepte de decoració"

- (94) Veure les cartes de Morris a Frederick Leach de Cambridge discutint la decoració de la Jesus Chapel de Cambridge, edifici de Bodley decorat per la firma durant el 1866. Kelvin (1984) pàg. 44 i ss. Veure també Paul Thompson (1967) pàg. 36.
- (95) Aquest moble, i més particularment el tema de la seva decoració, és per a Floud una prova evident del conservadurisme artístic de Morris i del plantejament general dels productes de l'empresa. Floud no ho refereix a una etapa o a una època de Morris, sinó que ho considera una característica pròpia de tota la seva labor. P. Floud (1954/1) pàg. 162.
- (96) Lindsay (1975) pàg. 162.
- (97) Destacat per primera vegada per Vallance (1899), i posteriorment recollit per Watkinson (1967) i Lindsay (1975) pàg. 126
- (98) En la primera catalogació dels papers pintats de Morris, Peter Floud data aquests tres primers models l'any 1864 guiant-se pel registre de patents (P. Floud, 1959) Watkinson (1967) segueix també aquesta datació. Autors posteriors com Parry (1983) i el catàleg general de l'ICA (1984) coincideixen en datar-los l'any 1862, malgrat que es refereixin i utilitzin la documentació i els escrits de Floud.
- (99) Tal i com suggereix Lindsay (1975) pàg. 145. No hi ha proves de com s'aconseguien aquests encàrrecs.
- (100) Veure l'apartat 2.3.2 "Ruskin versus Cole"
- (101) Reprenent les tesis de Floud (veg. nota 96), és doncs, plausible la tesi segons la qual l'obra de M&F&Co és marcadament conservadora tant des del punt de vista formal, es a dir, dels criteris estilístics proposats, com en els aspectes més conceptuals i purament ètics. L'ideal cavalleresc com a sistema ètic de valors i la llança de la vida senzilla i familiar no suposaven en els anys 60 cap tipus de trencament amb els valors de la societat de l'època, sobretot quan es tradueixien en solucions formals de problemes pràctics i quotidians. Tanmateix, aquest plantejament no es extensible a tota l'obra de Morris i molt menys al conjunt dels seus "patterns" com explica Floud. Cal veure les propostes de Morris en relació a les característiques pròpies i a la tradició històrica del tractament ornamental. Veure l'apartat 6.6.1 d'aquest mateix capítol.
- (102) Per una anàlisi de la decoració de les sales de St James Palace, veure C. Mitchell *St James Palace*, ARCHITECTURAL REVIEW, Gener 1947
- (103) Lindsay (1975) pàg. 137
- (104) "Within a few weeks of his appointment, the rumour spread that he was keeping the accounts of the firm like a dragon, attending to the orders of customers and actually getting Morris to work at one thing at time" Mem. de Georgiana B. J. citat per Lindsay (1975) pàg. 137
- (105) "Morris & I never get hot with one another save on the subject of price. He is nearly always for a low price, seeing the amount of work we do it is absurd, we must have a long price, and it must be considered not so much per foot as so much for painting in glass". Carta de Taylor citada per Lindsay (1975) pàg. 152
- (106) "It is hellish wickedness to spend more than 15/- in a chair, when the poor are starving in the streets. Your Liverpool merchant only loves mahogany because it is heavy like his money and his head" Carta de Taylor citada per Paul Thompson (1967) pàg. 84. Pot ser també significatiu el fet que George Wardle, aleshores un treballador

de la firma, recordi Taylor com la primera persona que parla de socialisme. Carta de Wardle a S. Cockerell 24/8/1896, MM (1936) II Apèndix, pàg. 602

- (107) Lindsay (1975) pàg. 125.
- (108) Veure les cartes de Morris a Edmund Henry Morgan justificant els retards en l'execució de l'encàrrec de decoració de la Jesus College Chapel construït per Bodley a Cambridge durant la tardor i l'hivern de 1866. La decoració consistia essencialment en la pintura mural del sostre i posteriorment en la realització dels vitrells de les finestres. Kelvin (1984) Pàg. 47 i ss.
- (109) Sobre les necessitats d'expansió de la firma vers el 1865, veure a Jack Lindsay (1975), pàg. 144, les memòries de G. Wardle. Sobre els problemes econòmics i la incidència de W Taylor veure Watkinson (1967) pàg. 35 a partir de la correspondència mantinguda entre Taylor i Webb (BM MSS 45350). Paul Thompson (1977) pàgs. 83-85.
- (110) Lindsay (1975) pàg. 133 i ss
- (111) "Taylor was concerned that proper fees should be paid for designs, and proper prices charged to clients, and that an exact account should be kept of all expenditure". R. Watkinson (1967) pàg. 35
- (112) "All the productions of early days had been on the basis of firm orders and commissions, but the 1862 Exhibition committed the firm to a different policy" Watkinson (1967), pàg. 46
- (113) Segons Gloag (1961), a l'època s'havia extès la moda de pintar alguns dels trossos de vidre que deixaven els montants de les finestres de guillotina. Segons el costum eren les mateixes mestresses de casa les que s'encarregaven de pintar - los i així demostraven la seva formació artística (pàg. 36, extracte dels consells de decoració de llibres especialitzats en bon gust *The Young Ladies' Treasure Book*, London, probablement 1881-82, cap IV, pàgs. 67-69.
- (114) "moveable furniture - light Sir - something you can pull about with one hand. You can't stand fixtures, no there are no more castles" Carta de Worington Taylor, Paul Thompson (1967) pàg. 84
- (115) PUNCH, 14 Juliol 1879 Caricatura de la vida burgesa. La cadira negra de Morris apareix com una de les peces normals del mobiliari de la casa. Reproduït a Gloag (1961) pàg. 45.
- (116) "... it was essential for the expansion of the business that a greater variety of goods should be produced for general sale, and this meant manufacture by the trade" Watkinson (1967), pàg. 23
- (117) Watkinson (1967), pàg. 46, destaca també la importància dels papers pintats com símptoma del procés vers la industrialització de la Firma.
- (118) Segons Vallance, (1897) pàg. 22, els experiments amb linoïum duraren fins almenys el 1877 quan un foc a Queen Square va cremar "the stock of linoïum then ready for use and lying stored up in that part of the building which was burnt" Segons Perry (1983), pàg. 74, la primera patent per disseny de linoïum data de 1875 després d'algunes proves per a la producció en els tallers de Queen Square, el stock del qual es va cremar quan l'incendi de la casa. Malgrat que aquest disseny fos estampat per una empresa exterior de la qual no hi ha cap prova que autoritzi identificar - la clarament

Després d'aquestes proves no es feren altres dissenys a Morris & Co. malgrat l'acceptació que tenia aquest material en la segona meitat del segle XIX.

- (119) *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pág. 260
- (120) Veure en el capítol 2 "William Morris i el seu temps" els apartats dedicats a Pugin (2.1.2), Henry Cole (2.3.1.) i, especialment, el dedicat a les diferències entre Cole i Ruskin (2.3.2.).
- (121) Veure a Floud (1954, 1959 i 1961), Parry (1983), Glog (1961) i Praz (1940), l'evolució històrica de la indústria i la difusió del paper pintat a la societat anglesa del segle XIX

5.3.1. L'artesanía artística de MMF&Co.

- (122) Benham/Harris (1984) pág. 131
- (123) "Morris & Co. was in fact an extreme example of the division of labour in glass work (. . .) In the 1860s the designers usually showed lead lines in their cartoons, but in later years the leading was also worked by Morris. The cartoons were then divided among the glass painters, who worked in a long corridor at the back of the house in Queen Square. The most skilful draughtsmen, such as Campfield or Felfax Murray, were given the face and head (. . .) The unity of effect, thus came from the specialization of each painter and the complete control by Morris of the colouring. There was also a less exact but equally important division of responsibility in the designing. Figures and scenes were designed by most of the partners, but the background in which they were set were designed by either Webb or Morris, Webb was responsible for the layout of all the most important early windows as well as heraldic and architectural details and the notable clear style of lettering in the later 1860s and early 1870s Morris tended to replace Webb as designer of the layout and background". Paul Thompson (1967) pág. 138-139
- (124) "The mere fact of modern glass being drawn on paper only, even by such accomplished designers as Mr. Burne Jones, and the transferred to glass by copyists - copyists whom one feels inclined to class as "clerks" - point at once to an inevitable and fatal element of inferiority. What would a man think, having given an order for a picture to an eminent artist, when he discovered that the eminent artist had only drawn it in chalk on paper and then handed it over to his "young man" to copy it in colour on canvas!" J.A. Heaton. *Stained Glass, Ancient & Modern*, article aparegut a la revista HOBBY HORSE, dirigida per Mackmurdo, l'Octubre de 1867. Citat per A. Vellence (1897) pág. 71. La mateixa crítica seria desenvolupada a principis del segle XX per Christopher Wall (1905) en un llibre sobre vitrells per explicar la baixa qualitat artística de la majoria de vitrells produïts per la firma després del trasllat a Merton Abbey. Veure O Fairclough i E. Leary (1961) pág. 5-6.
El més rellevant de la cita anterior és el fet que l'autor critica Burne Jones i els mètodes de disseny emprats a MMF&Co. amb els mateixos arguments amb que Ruskin explicava la impossibilitat de crear art en el segle XIX. La crítica de la divisió del treball i la separació dels treballadors en dues classes intel·lectuals constitueix el concepte central de la crítica ruskiniana a l'industrialisme que posteriorment recullirà Morris en el seu pensament.
Veure al respecte els capítols 2.4.1 "Ruskin i l'economia política de l'art" i 7.4.1 en relació al pensament de Morris

Sobre les diferències entre el pensament de Morris i la seva pràctica professional, veure P. Stensky (1985) pàgs. 4-5.

- (125) "the Arts & Crafts Gospel: the criterion is clear, a designer-craftsman must design and carry out the whole job from beginning to end". Peter Floud (1954) II, pàg. 615.
Per a Floud, la demostració més evident del procediment artesanal en un treball deriva del fet que en aquest sistema mai l'obra d'un determinat artista no podrà aconseguir-la ningú més que el mateix artista en virtut de les característiques que defineixen el seu estil
- (126) Paul Thompson (1967) pàg. 20 i Watkinson (1967) i Lindsay (1975)
- (127) El treball de Morris a la secció de vitrells consistia en "he designed a fair number of figures, controlled the all-over colour, set the leading, and drew the design together for the actual making. He chose the glass, supervised the painting, passed the window before firing..." Watkinson (1967), pàg. 38 Veure també Paul Thompson (1967), pàg. 286
- (128) "It is much more remarkable that although all but one of the partners contributed to the glass designing in the first years, often a single window being the work of several hands, the glass had from the first a coherent style"
Paul Thompson (1967) pàg. 138
- (129) Paul Thompson (1967) pàg. 138
- (130) "The work is to be in distemper to be done in the best & most workmanlike manner to be finished to the approval both as to colour and execution" Carta a F R Leech Juny 1866, Kelvin (1984) pàg. 44 Veure també la carta del 14/11/1867 dirigida al mateix destinatari i explicant un projecte i com havia de realitzar-se, Kelvin (1984) pàg. 73
- (131) "His artistic influence was really due to the way he supervised work under his control, carried out by many different craftsmen, under his eye and not so much by his own actual handwork" Walter Crane (1911) pàgs 24 i 27
- (132) "Indeed, it is a mistake to get into the habit of thinking of him as a designer; he was a Work-Master - Morris the Maker" R. Lethaby (1902), pàg. 16
- (133) Circular de presentació de MMF&Co publicada l'11 d'Abril de 1861, Henderson (1950) Apèndix 1. Reproduïda en la majoria de llibres dedicats a la biografia de Morris o a la seva obra professional
- (134) Carta al Rev F G Guy, 19/4/1861, Kelvin (1984) pàg. 36
- (135) Ford Madox Brown (1865) Preface to the Catalogue *Cartoons for Stained Glass*, citat per A. Vellance (1897) pàg. 69.
- (136) Veure en el capítol I "La vida de William Morris", el paràgraf 14 "1856-1860 Morris artista bohemi".
- (137) "As to the parallel between the reproduction of the tapestries from the cartoons and the reproduction of the casts from the original sculpture, it does not hold, for I cannot doubt that the Gothic Tapestries are the artistic completion of designs that were in themselves incomplete" *Casts vs. Tapestries* Carta de Morris a THE EDITOR 26/8/1895, Henderson (1950) pàg. 375. "He always considered that the finished and final form of a particular design, complete in the material for which it was intended,

was the only one to be looked at, and always objected to showing preliminary sketches and working drawings". W. Crane (1911) pàg. 24.

- (138) Sobre el canvi de significat del concepte d'art durant el segle XIX, veure R. Williams (1958), pàgs. 17 i 86-87, Respecte als criteris pre-industrials de valoració de la qualitat artística en els objectes d'ús, Alf Bae (1957)
- (139) Naylor (1971), trad. pàg. 54.
- (140) Per als treballs projectuals dels membres de la *Confraria Pre-Rafaelista* original, veure el capítol 2.3.3. "El Pre-Rafaelisme". També per les de Medox Brown. Les obres de Burne Jones anteriors a la fundació de MMF&Co. són els vitralls per l'empresa Powell & Sons, Whitefriars, dels quals el treball més famós és la finestra de Sta. Frida-wide, Christ Church, Oxford del 1859. Sobre els dissenys Pre-Rafaelistes d'estampats, especialment els de Hunt i Rossetti, veure Parry (1983)
- (141) Veure Metken (1982) pàg. 148; Benham/Harris (1984) pàg. 126.
- (142) William Dyce *Lecture on Ornament*, JOURNAL OF DESIGN, vol 1, núms 1, 2 i 3, Març-Maig 1849; *Drawing Book of the School of Design edited by me in the 1842-43*, JOURNAL, VI, núm. 31, Setembre 1851, pàgs. 1-6, *Education of Artists and Designers*, JOURNAL, VI, núms 35 i 36, Gener-Febrer 1852
- (143) El caràcter artístic més que no pas artesanal de MMF&Co. ha estat considerat, des de Mackail i May Morris, per tots els estudiosos i biògrafs de Morris com a personatge històric. Contràriament, els historiadors de l'arquitectura i el disseny subratllen molt més l'aspecte artesanal sense tenir en compte la possibilitat que l'aproximació de Morris a les arts decoratives fos pura i simplement artística i, per tant, equiparable a les Belles Arts. Unicament Lambourne (1980), pàg. 19, en un estudi sobre el Modernisme i el moviment de les Arts & Crafts, fa una referència de passade a aquesta possibilitat. "What makes this document - la circular de presentació repetidament citada - so surprising in view of Morris later stress on the value of individual executant craftsmanship, is the condescending tone adopted towards the Fine Arts Workmen who by their artistic supervision could transform the smallest work susceptible of art beauty"
- (144) "Las motivaciones de Morris y sus colegas eran muy distintas a las de sus contemporáneos i predecesores. A diferencia de Cole, no estaban preocupados en absoluto por reconciliar arte e industria, (...) Para ellos arte significaba individualismo y búsqueda de la verdad ya fuera en pintura, arquitectura o diseño (...) lo que él y sus colegas estaban intentando expresar era la idea de la unidad de las artes que había estado latente en la teoría Pre-Rafaelista". Naylor (1971), trad. pàg. 54. "En principio la empresa no tenía prevista la unión de arte e industria como intentaban conseguir otros movimientos ingleses, ya que el primero significaba individualidad, búsqueda de la verdad, estudio de la naturaleza y trabajo en el sentido medieval del alpende. Su objetivo era el de crear un medio ambiente de bellas formas pero sin compromisos comerciales" Metken (1982) pàg. 148
Benham/Harris (1984) explica la fundació de la firma com una conseqüència directa de la fragmentació del moviment Pre-Rafaelista a finals dels anys 60 "and its new focus on Rossetti and Burne-Jones" pàg. 126 i 130.
- (145) "Here Messrs Morris, Marshall, Faulkner & Co. (which included a very notable man, Mr. Philip Webb, the architect) began their practical protest against the prevailing modes and methods of domestic decoration and furniture, which had fallen since the great Exhibition of 1851 chiefly under the influence of the Second Empire taste in upholstery, which was the antithesis of the New English Movement". Walter Crane

- (1911) pàg. 17.
- (146) "... the Pre-Raphaelite cult of art as the expression of inner vision and innate genius, as private domain apart from everyday life and social relations", Benham/Morris (1984) pàgs. 98-99. Veure també la cita referida a la nota (141) de Motkan (1982) pàg. 148
- (147) "L'œuvre de Morris prépare la génération de 1873 au culte de l'art pour l'art: ce n'est pas le réformateur, l'évangéliste de l'art utile qui nous intéresse ici; le Morris qui a sa place marquée dans la préparation de l'esthétisme est le pur poète de *Guinevere*, du *Jason*, du *Earthly Paradise* où la réaction contre le victorisme prosaïque, matérialiste et partout diffus" Albert Ferrier *Le Mouvement esthétique et décadente en Angleterre*, Paris 1931. Citat per Letitre (1962), pàg. 107. D'altres autors que recullen aquesta idea són A. Noyes, Cary i Henderson seguint les explicacions de Meckell. Únicament Letitre indica la pervivència d'elements de la cultura de l'art per l'art en tota l'obra de Morris. The feverish, intense, transcendental aestheticism of Morris earlier poetry has often been noted; but his later, less direct aesthetic influence has been largely disregarded" Letitre (1962) pàg. 108
- (148) "William Morris, the greatest handicraftsman we have had in England since the 14th Century" Oscar Wilde *The Renaissance of English Art* (1882) e Faulkner (1973) pàg. 268, i *The Soul of Man under Socialism* (1992) diverses referències a la situació de les arts decoratives
- (149) **Entre la bibliografia especialitzada existeixen punts de vista diferents respecte de la influència de Ruskin en els ideals que regiren la fundació de la firma. Així per exemple: "Las motivaciones de Morris y sus colegas eran muy distintas a las de sus contemporáneos i predecesores () habían absorbido a Ruskin y no tenían deseos de llegar a un compromiso con el comercialismo" Naylor (1971), trad. pàg. 54 Segons Paul Thompson (1967) pàg. 20, la base teòrica de MMF&Co es l'anàlisi ruskiniana del treball i del Gòtic. En general, la majoria d'estudiosos de la història de l'arquitectura i el disseny consideren MMF&Co i Morris & Co com la realització pràctica dels ideals de Ruskin. D'altres autors en canvi metzen aquesta influència ruskiniana indicant algunes inconsistències entre aquests ideals i el plantejament real de la firma. Així, Lindsay (1975) pàg. 115 "In the letter there was a disturbing fusion of Ruskin's notions of wealth and riches. On the one hand, there was to be a use of the stored artistic powers of the group for the benefit of mankind, but on the other hand this use was to be in terms of money-making organisation willy-nilly fighting for its existence in the world of cash-nexus, of profit". Finalment alguns autors remarquen més les diferències que les similituds en aquesta època: Meier (1972) pàg. 208, mostra les poques similituds existents entre Ruskin i els dissenys de Morris a nivell formal**
- (150) Veure el respecte el capítol 2.3.4. "Ruskin versus Rossetti".
- (151) Malgrat que en el context general del disseny anglès, l'estil de MMF&Co i posteriorment de Morris & Co sigui la proposta més conservadora. Veure P. Floud, especialment els articles de 1854.
- (152) John Morley (1873), QUARTERLY REVIEW, A Faulkner (1973) pàg. 13. El propi Oscar Wilde reivindicava Morris entre els antecessors importants de l'esteticisme anglès (1882) *The Renaissance of English Art* (conferència). La vinculació de Morris amb l'esteticisme ha estat sovint posada de manifest, especialment Letitre (1962) pàgs. 107-108 [Veure nota 147 d'aquest capítol]. En un altre escrit, Letitre mostra com aquesta vinculació desapareix en considerar l'obra teòrica de Morris i més

especialment les conferències socialistes [LeFlore, 1963, JOURNAL OF THE WILLIAM MORRIS SOCIETY). L'anàlisi de LeFlore és totalment ancorat respecte del pensament de Morris però oblida tot el procés de formació artística de Morris quant a disseny. En aquest àmbit no es pot oblidar, en primer lloc, el marge de temps que separa la pràctica professional i la labor teòrica, i, en segon lloc, que en el període de formació de Morris cal tenir presents dos pols inspiradors principals respecte dels quals Morris articularà la seva pròpia carrera: Rossetti amb el seu marcat esteticisme i Ruskin amb una teoria social del disseny que acabarà per oposar-se completament a Rossetti.

- (153) "At this time, the revival of Gothic Architecture was making great progress in England, and naturally touched the Pre-Raphaelite movement also". Carta de Morris a A. Scheu 5/9/1873, Henderson (1950) pàg. 186.
- (154) Veure el capítol 2.3.3. "El Pre-Rafaelisme", especialment la nota (24 bis) sobre les idees dels Pre-Rafaelistes respecte a l'opció revivalista.
- (155) Morris *An Address on the Collection of Paintings of the English Pre-Raphaelite School* Birmingham, 24/10/1891, MM (1936) I, pàg. 301
- (156) Cal recordar aquí la base tennyssoniana dels quadres de cavalleria dels primers pre-rafaelistes i també el caràcter literari i de les escenes dantesques pintades per Rossetti en aquella època. A més, cal tenir en compte la melangia i el sentimentalisme tan victorià en la presentació de les escenes artúriques i de cavalleria d'aquesta escola. Un altre fet significatiu és que la preocupació per la correcció històrica dels detalls deriva més de Brown que dels propis Pre-Rafaelistes, i per tant és un factor més característic de l'escola de pintura històrica. Veure Jennifer Harris (1984) pàg. 56, i també el capítol 2.3.3 "El Pre-Rafaelisme"
- (157) Collins (1965) pàg. 57 i ss. Veure el capítol 2.1.3 "Pugin y el moviment neogòtic"
- (158) "We should be better artists and greater men if we did a little more in painting, because three-fourths of the poetry of building lay in its minor arts" G. E. Street (1860) citat per Benham/Harris (1984) pàg. 127
"He [Street] held the architect to be not just a builder, but also a blacksmith, painter, fabric worker and designer of stained glass" Lindsey (1975) pàg. 76
- (159) "Before a Gothic House could be suitable furnished some attempt must be made to improve modern upholstery, and, we must establish a Gothic Furniture" El pensament de Street sobre les arts decoratives està resumit en la conferència *On the Future Art of England* (1858) Veure el respecte Benham/Harris (1984) pàgs. 126 i ss.
- (160) L'única producció inaugurada per MMF&Co. en l'àmbit dels Bells Oficis fou el de les rajoles pintades a mà cer, encara que ja s'havien requerit rajoles artístiques en el si del moviment neogòtic, aquestes no es decoraven per mitjà de la pintura a mà. Vallance (1897) pàg. 80
- (161) Per les diferències conceptuals entre els dissenyadors inscrits en la tradició neogòtica i MMF&Co. en aquesta època, veure Benham/Harris (1984) pàg. 129, comparació entre el moblle de Burgess i el de Morris presentats a l'Exposició de 1862
"Whereas Burgess's pieces are architectural fantasies, of which the painted are an integral part, Morris's furniture simply provides an easel for romantic painters () Burgess's exuberant cabinets were whimsical re-creations of what he hoped medieval furniture have been like. Morris's inspiration was firmly Pre-Raphaelite. He was not interested in reproducing any surviving medieval objects..."

- (162) Ryckwert (1974) pàg. 41.
- (163) Williams (1958) pàg. 211 i Alf Bae (1957) pàg. 23

6.3.2. El medievalisme estilístic de MMF&Co

- (164) Paul Thompson (1967) pàg. 132
- (165) Paul Thompson (1967) pàg. 134
- (166) "Les vitraux de couleur, si essentiels aux églises, sont bien faits chez nous. Un morceau de verre épais, attaché par le plomb, ne porte qu'un seul couleur. Je ne cherche pas à faire des tableaux sur verre, mais à suivre la sévérité des anciens verriers qui accordent leur style avec l'architecture des fenêtres" Pugin, Carte à Adolphe Napoléon Didron (publicada l'any 1843), veure Bae (1957) Appendix 1, pàg. 152
- (167) Paul Thompson (1967) pàg. 134
- (168) Cole/Redgrave *The Art of painting upon Glass*, JOURNAL OF DESIGN, Vol IV, num 21, Novembre 1850
- (169) Sobre els vitralls de MMF&Co veure el llibre de Sewter (1974), i els capítols específics de Paul Thompson (1967) i R. Watkinson (1967).
- (170) Watkinson (1967) pàgs 36 i 37 cita el testimoni de Lewis F. Day, dissenyador contemporani de Morris, on afirma haver sentit a l'inici de la seva carrera comentar is despreciatius respecte de la firma "a set of amateurs who are going to teach us our trade"
- (171) Sobre l'evolució estilística dels vitralls de MMF&Co segueixo la descripció de Paul Thompson (1967) pàgs 143 i s. respecte als procediments tècnics i als diversos materials utilitzats a Morris & Co., veure la carta que Morris envia a Ruskin, datada el 15/4/1883, descrivint tot el procés, Henderson (1950) pàg. 168. Respecte del descobriment del color groc, Sewter (1975), recullit per Lindsey (1975) pàg. 131, i anteriorment per Paul Thompson (1967)
- (172) Entre les finestres més importants realitzades per la firma entre 1862 i 1874, cal destacar les finestres de l'església de St. Martin Scarborough, on fou col·locada la sèrie de la "Parable of the Vineyard" dissenyada per Rossetti i exposada a l'any 1862, junt a una finestra sobre Adam i Eva i una altre sobre l'anunciació de Burne Jones (1862). les finestres de Rossetti, Burne Jones i Morris realitzades per St. Gilles Church, Camberwell (1864), les de l'església de St. Martin, Brighton (1863) dissenyades per Brown i Burne Jones; les de l'església de All Saints, Cambridge (1866) i les del Jesus College de Cambridge (anys 70) i les del Christ Church, Oxford (anys 70), també a Brighton, les de l'església de St. Michel i les de l'Annunciació (1874)
- Dels vitralls civils, els més coneguts són els comprats i exposats al Victoria & Albert Museum amb una sèrie de St. Jordi molt similar a la utilitzada en el famós armer i pintat de Morris, alguns vidres amb escenes de l'armer i "King René Honeymoon", especialment els dedicats a les arts, i d'altres pertanyents a una sèrie sobre la *Merlin and Arthur*, la majoria realitzats en els primers anys 60. A. Vallance (1897) pàgs.

- 64-77; MM (1936) I, pàgs 18 i ss. Per la localització i detecció de tots els vitrells de MMF&Co. i de Morris & Co, veure Sawyer (1974). Per un resum de la localització actual i estat de conservació d'aquestes obres, veure l'appendix "A Gazetteer" Paul Thompson (1967).
- (173) Descripció comparativa del model més comú de vitrell de la firma, Watkinson (1967) pàgs. 37-39, el model coincideix amb els del Green Dining Room
- (174) Paul Thompson (1967) pàgs. 143-145.
- (175) G. Naylor (1971).
- (176) Citat per Watkinson (1967) pàg. 39.
- (177) Watkinson (1967) pàg. 41
- (178) Sobre la utilització de Chaucer en les primeres obres de MMF&Co., veure Benham/Harris (1984) pàgs 194-211
- (179) Sobre la concepció orgànica de l'ornament de Ruskin veure el capítol 2.3.2 "Ruskin versus Cole". L'argumentació ruskiniana del tema apareix a *The two Paths* (1859).
- (180) "After 1870 Morris's glass began to rely on effects which show much less the feeling for the nature of the medium. Morris was never able with his own pot metals and after the firm moved to Merton in 1881 the firing of painting and stains was entrusted to outside firms. No doubt this lack of involvement in the whole process helps to explain Morris's growing disregard for the material. Poor windows produced by the firm before 1870 are very rare. In the 1870s there was a considerable amount of mediocre work. After 1880 it was common". Paul Thompson (1967) pàgs. 145-147. Webb dona quan a les dificultats tècniques una explicació similar però introdueix altres raons per a no valorar del tot positivament la producció de vitrells de la firma "Stained Glass was so far a success in that there was a rapid and skilled designer who could supply designs, and W. Morris could keep the colour right, but it could never be right good craftsmen's glass because there were no draughtsmen who could translate the beautiful pictures into effective paintings for glass" "Also it was impossible for W. Morris to make the glass and burn it in his own kilns. In a way the glass was surprisingly good, but more by comparison with such work by others than because it was good craftsman's glass, which it never was nor could be under the conditions possible" Carta de Philip Webb a un amic citada per MM (1936) I pàg. 29 a partir del llibre de Lethaby *P. Webb and his work*
- (181) Entre les sèries de rajoles més famoses de MMF&Co. es troben, primer, una sèrie sobre les "Good Women" de Chaucer; segon, una amb la història de la ventafocs, i una tercera amb escenes de la "Belle Durmiente" dissenyades totes per Burne Jones, després, la sèrie dedicada al pes dels mesos i les estacions amb dibuixos de Brown i Rossetti. Les darreres apareixeren entre els articles presentats a l'Exposició de 1862. Venance (1897) pàgs 80-81
- (182) P. Floud (1952) pàg. 112 i Watkinson (1967) pàg. 44
- (183) Segons Venance (1897) pàg. 80, no hi havia a Anglaterra cap indústria que en els anys 60 es dedicava a decorar rajoles pintant-les a mà car aquesta tècnica rudimentària havia estat substituïda pels sistemes mecànics d'estampació. La idea de recuperar aquesta tècnica no pot considerar-se un indicatiu significatiu de la voluntat artesana de la firma perquè les petites quantitats produïdes de cada model i el reduït capital de la firma feia del tot impossible adoptar la mecanització i molt menys

- renetibilitzer la inversió consegüent. Watkinson (1967) pàg. 44; sobre la situació de l'ofici a l'època, Paul Thompson (1967) pàg. 100.
- (184) Sobre el descobriment de la policromia en els edificis medievals, Collins (1965), cap 11, pàgs. 111-116.
- (185) *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pàg. 262. Recullit per Paul Thompson (1967) pàg. 79, Lucie Smith (1979) pàg. 149 i Benham/Harris (1984) pàg. 122.
- (186) G. Naylor (1971), trad. pàg. 61.
- (187) La cadira Sussex fou un disseny atribuït normalment a Brown sobre un prototip descobert per W. Taylor. Benham/Harris (1984), pàg. 122, per l'anàlisi del mobiliari lleuger produït per Morris veure el capítol 6.6.3 "Mobiliari i concepte de decoració"
- (188) G. Naylor (1971), trad. pàg. 61.
- (189) Mackmurdo, citat per G. Naylor (1971), trad. pàg. 61
- (190) Paul Thompson (1967) pàg. 83
- (191) P. Floud (1952), Pevsner (1968), pàg. 328, Benham/Harris (1984) pàg. 129 per Burgess i pàg. 131, sobre l'estil de Seddon
- (192) Benham/Harris (1984) pàg. 129
- (193) Watkinson (1967) pàg. 44 i Morton (1952) pàg. 160
- (194) Watkinson (1967) pàg. 43 recalca àdhuc que en els mobles pintats no es tenen tampoc en compte ni les proporcions, un aspecte fonamental del disseny d'objectes d'ús, "These he seems to have seen no need at all to the meddle with"
- (195) "A law of simple common sense not to decorate things belonging to the purposes of active and occupied life" *The Seven Lamps of Architecture* (1849) cap. IV, S. 19, Clark, pàg. 246.
Per les referències de Ruskin sobre el mobiliari de luxe designant-lo com "escultura a mòbil", *The Two Paths* (1857) IV, S. 26, *Works* XVI pàg. 363
- (196) De l'altre tipus de mobiliari, l'única peça que fou exposada fou l'estreny silló de vimet de Rossetti ja esmentat diverses vegades
- (197) "With the Exhibition of 1862, the resolve to close the book of Pre-Raphaelite medievalism" Benham/Harris (1984), pàg. 132
- (198) "The new English movement represented in the main a revival of the medieval spirit (not the letter) in design, a return to simplicity, to sincerity, to good materials and sound workmanship to rich and suggestive surface decoration and simple constructive forms" Walter Crane (1911) pàg. 17.
- (199) Henry James, carta a Alice James (1869) in Faulkner (1973) pàg. 77 -referit i citat per la majoria de biografes de Morris, trad. castellana Metken (1982) apèndix
- (200) *Address on the Collection of Paintings of the English Pre-Raphaelite School* (1891), MM (1936) I, pàgs. 304 i 302 respectivament.

- (201) "What was new in the Firm then was not the idea, but the particular kind of 'taste; the modification of the Gothic Revival along new lines, which the Red House brought to the venture" Jack Lindsey (1975) pàg. 119, seguint una indicació d'E.P. Thomson (1955) pàg. 123-126.
- (202) Citat per Paul Thompson (1967) pàg. 85

5.4. Morris & Co. Cronologia i activitats de la firma.

- (203) "within a few weeks of his [Taylor], the rumour spread that he was keeping the accounts of the firm as a dragon, attending customers and actually getting Morris to work at one thing at time" Georgiana Burne Jones, Mem citades per Lindsey (1975) pàg. 137
Tant pel que fa a la crisi econòmica de la firma com a la política de Taylor resulta especialment important la correspondència entre Taylor i Webb. Aquesta fou publicada per primera vegada a Lethaby *Philip Webb and his work* (1935) E P Thompson (1955) pàg. 99 Sobre la situació comercial de MMF&Co, veure Lindsey (1975) pàgs. 155 i ss, 159-160 i 163, Kelvin (1984) pàgs. 92-93
- (204) Ja des dels principis de la firma hi havia una voluntat generalitzada de vendre a un preu just des de tots els punts de vista. Segons deia Rossetti a l'època de la fundació, "We are not intending to compete with ____'s costly rubbish or anything of that sort, but to give real good taste at the price as far as..." MM (1936) I, pàgs. 29 i 71
- (205) Veure les cartes de Morris a la seva mare, Emma Shelton Morris, durant aquesta època notificant les decisions del consell, especialment la carta de l'11/6/1872, Kelvin (1984) pàg. 161, també Lindsey (1975) pàgs. 165, 197 i 203
- (206) "Though I seem comfortably off I am always rather lacking of cash my only important resource being what I can get from the firm here, which has so many irons in the fire that it's banker's books often looks very thin"
Carta a Magnusson, 18/3/1873, Kelvin (1984) pàg. 180
- (207) Carta a F Murray, 5/11/1873, Kelvin (1984) pàg. 204
Murray era un dels pintors i dibuixants contractats per la firma durant els anys 60 per la secció de vitrells i de pintura mural, posteriorment fou un dels dibuixants enviats per Ruskin a Itàlia per disposar de bones reproduccions de la pintura italiana renaixentista. Els panells decorats amb motius florals del Green Dining Room del South Kensington Museum són obra seva.
- (208) "My artistic knowledge and taste, on which the whole of my business depends" Carta a Wardle 5/11/1878, Kelvin (1984) pàg. 275
- (209) Benham/Harris (1984) pàg. 132, Pevsner (1968) pàg. 530
- (210) Charles Eastlake, *Hints on Household Taste* (1868) Londres, citat per Benham/Harris (1984) pàg. 132.
- (211) Naylor (1971) trad. pàg. 56, Watkinson (1967), veure també el capítol corresponent al disseny esteticista, 2.5.2 "El disseny esteticista: Godwin i Beardsley"

- (212) Lindsey (1975) pàgs. 203-204. Aquesta crisi econòmica ocasiona el resorgiment del moviment sindical anglès i l'organització del moviment obrer en base a criteris de classe i de partit polític, procés que culminarà en la formació del Partit Laborista. Per altra part, en l'àmbit del consum, el disseny anglès jugà un paper estabilitzador no gens despreciable en la gestió de la crisi fins al punt que un funcionari alemany com Hermann Muthesius anà a Anglaterra a finals de segle per estudiar el fenomen del disseny des del punt de vista dels avantatges econòmics que podia reportar en el desenvolupament industrial.
- (213) Carta a Aglaia Coronio, 11/2/1873, MM CW X, Introd., pàg ix, Henderson (1950) pàg 53, Kelvin (1984) pàg. 178.
- (214) Descripció de la reorganització de la firma: Mackall (1901) pàgs. 308 i ss, Paul Thompson (1967) pàg. 33, Lindsey (1975) pàg. 203 i ss, Watkinson (1967) pàg 45
- (215) Lindsey (1975) pàg. 130-137. L'activitat de Morris a la firma era un fet reconegut per la majoria de socis quasi des de la mateixa fundació de la firma. El propi Rossetti així ho reconeixia en una carta a Norton datada el febrer de 1862 "Morris and Webb, the architect, are our most active men of business as regards the actual conduct of the concern: the rest of us are chiefly confining ourselves to contributing designs when called for" Citat per Lethaby (1902) pàg. 7
- (216) Les diverses cartes de Morris previes a les reunions i les actes d'aquestes han estat publicades per Kelvin (1984) pàgs 210,230,235 i ss.
- (217) Flood (1954), pàg. 56-4 "The earliest published reference to Morris's patterns () dates from 1872 from a third rate, sentimental novel *Maud Mahan* by a certain Annie Hall Thomas", E. P. Thompson (1955) pàg. 197, Watkinson (1967) pàg. 46, Lindsey (1975) pàg. 149
- (218) Lethaby/Steele (1899) pàg. 493, Kelvin (1984) pàg. 210n
- (219) Lindsey (1975) pàg. 305, Kelvin (1984), pàg. 237 n
Kelvin citant l'estudi de LeBourgeois (1971) *Notes and Queries*, 276, Juliol, sobre Rossetti cita una carta d'ell a Watts exposant les seves intencions en l'assumpte "You see my attitude to the world is that I give my share to Morris like the other members - still if this were publicly asserted by me in an emphatic manner and in open chose Thus I really think it seems necessary for me to stay away". Kelvin, seguint Le Bourgeois, són els únics autors que consideren l'allunyament existent entre Rossetti i Morris provocat més per Morris que pel pintor, aquest darrer sempre va considerar la possibilitat de continuar col·laborant amb la firma i "implicitly, his relationship with Morris"
- (220) Brown i Morris tornaren a trobar-se el 1894 gràcies a l'actuació conciliadora d'un amic comú. El 13 de Setembre d'aquest any, Morris escribia aquest amic, Charles Rowley, referint-se a Medox Brown en aquests termes "you are aware that there has been a cloud between him and me, and that I am more than rejoiced it should be cleared off in such a pleasant way by my old friend himself, for whom I have always had the greatest respect and affection", Henderson (1950) pàg. 213
- (221) Carta a F. Murray 11/3/1875, Kelvin (1984) pàg. 245
- (222) "I am sole lord and master here now" Carta a F. Murray 27/5/1875, Kelvin pàg. 254
- (223) "He [Morris] had every right to ask for a fundamental reconstruction" Lindsey (1975) pàg. 203, com a representant més explícit del partit per Morris pres per la

majoria dels seus biògrafs ja des de Mackail; Lethby/Steele, crític de la biografia de Mackail, (1899) mantenen l'opinió contrària i d'alguna manera manifesta una certa comprensió a les pretensions de Brown i de Rossetti. "Mr. Mackail has been less than just to Rossetti in his account of its business affairs...; in estimating the justice of Brown's and Rossetti's claims... It is to be remembered that the former was a poor man and that we have received a smaller share of the orders for work that he conceived he had a right to expect. This was the key of the situation"

- (224) Aproximadament a partir del 1873, comencen a aparèixer en les cartes de Morris a la família i als amics comentaris referents a la firma i explicacions sobre problemes de disseny, cosa que encara no havia succeït mai. Amb anterioritat a aquesta data, quan Morris tracta aspectes del seu treball, per la normaïment de literatura, específicament dels seus llibres.
- (225) A pesar de que a partir del 1873, Morris decideix tornar a dibuixar del natural. Veure la carta a Louie Baldwin del 22/10/1873. "but it seems I must needs try to make myself unhappy with doing what I find difficult -or impossible- so I am going to take to drawing from models again, for my soul's health chiefly, for little hope can I have ever to do anything serious in the thing.", Kelvin, 1984, pàg. 203
- (226) Veure les cartes de Rossetti a Jersey Morris durant els anys 70. Algunes estan recollides a Lindsay (1975) per documentar diversos passatges de la vida de Morris
- (227) "His growing rejection of passivity (in social affairs) had shown itself in his personal life in the driving-out of Rossetti () he must have begun to realise, however vaguely, that it would also hold him back from developing the wider application of his ideas" Lindsay (1975) pàg. 203
Per a Lindsay, el símptoma més evident del progressiu allunyament de Morris respecte de Rossetti es troba en el canvi experimentat per Morris quan el seu ideal femení i en la consideració del paper social de la dona (pàg. 192). Segons aquest autor, en els primers anys 70, Morris substitueix els models de la dona eterna i inaccessible de la seva pròpia muller i dels quadres més sensuals de Rossetti per la vivacitat i la vitalitat de "Clara", la protagonista del *News of Nowhere*. És en aquestes dates, el personatge de Clara apareix perfectament dibuixat en una novel·la inacabada que Morris va provar d'escriure.
- (228) Wardle havia estat contractat per la firma el 1866 com a "draughtsman, book-keeper and utility man in general". Ha realitzat diversos estudis sobre la pintura mural del gòtic conservada en algunes esglésies angleses que posteriorment serviren d'orientació i de guia en el plantejament d'alguns vitrells i de diversos esquemes decoratius en pintura mural, especialment en el projecte de la Jesus Chapel de Cambridge. Lindsay (1975) pàgs. 145 i 169
- (229) Veure el diari escrit pel jove Guy, fill del preceptor de Morris, que va treballar com ajudant a Queen Square durant el 1877. Citat per Mackail (1901) I, pàg. 353
- (230) Veure les cartes de Morris a Mrs Catherine Halliday escrites el 1877 discutint qüestions relatives als brodats, Kelvin (1984) pàgs. 354 i n., i 407-408. Veure també Paul Thompson (1967) i Linda Perry (1983)
- (231) Faulkner (1980), pàg. 35, destaca el testimoni de l'advocat Walter Bagehots, un dels primers clients de la firma habitant de les zones rurals: per mostrar el contrast estètic entre la producció de la firma i el gust imperant a l'època. "We drove in from the Popeners to choose these papers in Morris' original premises in Queen's Square () the moral severity with which these prophets treated decoration and all matters of taste was not at that time quite understood in the rural districts of Somerset. The few

smart houses near Ward's Hill were still decorated by second-hand French designs and white and gold ornament. Relations and neighbours were puzzled by Walter's choice. They were inclined to think Morris papers and furniture too plain and "rather queer"

- (232) "I am prepared to give up all that part of my business which depends on textiles" Carta a F. Wardle 26/11/1875, Kelvin (1984) pàg. 262
- (233) "It was but two or three years after M&F&Co. commenced being that Morris formed the project of adding weaving () Morris's attention is said to have been drawn to the industry of weaving in the first place by the mere accident of seeing a man in the street selling toy models of weaving machines when it occurred to him to buy one and practice upon it for him" Vallance (1897) pàgs. 92-94
Linda Parry (1983) pàg. 58 discuteix aquesta tesi de Vallance com inversament a partir del fet que l'interès de Morris pels teixits no era un interès per la tècnica sino per la qualitat artística del propi teixit i els seus estampats. Un telar de joguina únicament hauria pogut orientar-lo vers els teixits a la plana, un tipus de teixit totalment inadequat per a poder reproduir els seus dissenys
- (234) "I am up to the neck in turning out designs for papers, chintzes and carpets and trying to get the manufacturers to do them" Carta a F. Murray 25/5/1875, Kelvin (1984) pàg. 255
- (235) Per la descripció tècnica de les catifes de Morris, Parry (1983) pàg. 74
- (236) Sobre les imitacions dels productes Morris per altres empreses del ram, veure Mackrell (1899); pàg. 97, E. F. Thompson (1955) pàg. 249, i també Lindsey (1975), Kelvin (1984) pàg. 517, publica una carta de Morris en relació a un procés legal empresarial contra els plagiadors
- (237) "The art of dyeing, since upon that is founded all the ornamental character of Textile Fabrics" William Morris *Textile Fabrics*, (1884) Lectures on A&C, CW XXII, pàg. 290
- (238) Segueix la descripció de Linda Parry (1983) pàgs. 37-38 i de Peter Floud (1961) El descobriment de les anilines correspon a Perkins l'any 1856 i ràpidament es va difondre per tota la indústria tèxtil anglesa
- (239) El tipus de colors que en aquella època s'aconseguien amb les anilines es poden comparar als de les primeres pel·lícules amb color i als de les primeres televisions en color. La descripció crítica de Morris a les anilines es troba a la conferència *The Lesser Arts of Life* (1882), SPAB, CW XXII, pàgs. 257 i ss.
- (240) Parry (1983) pàg. 38, seguint anotacions George Wardle
- (241) Per un llistat exhaustiu dels llibres sobre tints usats per Morris i les diverses fonts utilitzades per a confeccionar-los, veure Parry (1983) pàg. 40. En la correspondència amb Wardle, Morris menciona sovint llibres i autors
- (242) Segons Parry, a partir de les referències bibliogràfiques anotades per Morris en un petit quadern de notes recentment descobert i titolat "Printers Notes", datat l'any 1883, els llibres i autors usats i més seguits per Morris per tanyer el paper de tots els temps comprats entre 1760 i 1877 (pàg. 58)
- (243) Sobre la utilització de tècniques combinades a Morris & Co. veure Parry (1983) pàg. 58 i ss.
- (244) Veure les cartes de Morris a Wardle del 1876 discutint la manera de trobar kerniess

en el mercat (Kelvin, 1984, pàgs. 303 i 307) i de l'11/11/1878 "the question now is, where and how to get kermess in tolerable quantity and at a price to make it usable from the commercial point of view" (Kelvin, 1984, pàg. 500). Veure també les cartes a Agleia Coranto demanant que li aconseguixi kermess a Grècia (Gener i Setembre 1880, Kelvin 1984, pàgs. 554 i 590, respectivament)
 Segons Linda Parry (1983) pàg. 40, el gran descobriment tècnic de Wardle en aquesta època fou la utilització del tint de "kermess" derivat d'un insecte. També destaca per Kelvin (1984) pàg. 303 n.

- (245) L'empresa de Wardle havia estat des de l'origen una sederia en la qual complementava la feina de tintar seda amb la de teixir-la. Durant les recerques amb Morris, Wardle feu proves per tnyir d'altres matèries com llana i cotó. Posteriorment, l'empresa s'establí com a tintoreria amb tot tipus de fil. Veure la correspondència entre Morris i Wardle del 1875-78, especialment la carta del 9/5/1876 on Morris decideix iniciar les proves amb llana (Kelvin, 1984, pàg. 302) "As to going on with the enterprise of the wool dyeing, I am determined to do so in some way or another"
- (246) Parry (1983) pàg. 59. En les cartes de Morris a Wardle per aquesta època no hi ha referències a aquests productes ni tampoc a la forma de produir-les. Respecte de les diverses tradicions en la indústria tèxtil quan el material emprat, veure Giedion (1948) pàgs. 48-52
- (247) Veure les cartes de Morris a Wardle del 25/3/1877 i del 13/4/1877 a Kelvin (1984) pàgs. 358 i 354 respectivament pel procés de contractació de Louis Bazin com a teixidor de la firma. En les mateixes, Morris explica les funcions previstes per al teixidor liones indicant la intenció d'ampliar els tallers aviat. Veure també MM CW XII, Introd. pàg. xxii, Mackell I, 355-356, Vallance (1897) pàg. 95, Paul Thompson (1967) pàgs. 110-116 i Parry (1983) pàg. 61. Paul Thompson (1967) destaca el fet que després de la contractació de Bazin, Morris hagué de dirigit-se als teixidors de Spitalfields (pàg. 115)
- (248) Veure a Kelvin (1984) pàgs. 293 i ss i 279 les cartes de Morris a Wardle escrites el 1875 discutint proves per a tnyir nous materials tèxtils i iniciar la producció de teixits
- (249) Parry (1983) pàg. 58
- (250) "Tom Wardle is a heap of trouble to us, nothing will he do right & he does write the longest winded letters containing lies of various kinds we shall have to take the chintzes ourselves before long and are now daily looking about for premises" Carta a Janey 23/2/1881, Henderson (1950) pàg. 144
- (251) Veure especialment la carta a Wardle 17-30/11/1876, Kelvin (1984) pàg. 334
- (252) "Morris attitude to all textile techniques was up-to-date and labour saving as could be managed without sacrifice of finish and appearance. He used modern chemicals mixed with alum in mordants (dye-setting agents) which proved not only quicker to use but more efficient, although the processes involved in natural dyeing and the preparation and finishing of the printed textiles often including a number of soapings, washing and drying of the cloth could never be curtailed without some loss of brightness or fastness to the dyes themselves" Linda Parry (1983) pàg. 42
- (253) "You see our great difficulty with some of the patterns consists in the effect of them depending on the very nice balance of colour" Carta a Wardle 24/10/1876, Kelvin (1984) pàg. 321.

- (254) Segons Mackell, a "market of excellence: A *Technical Instruction*, Morris el defineix com "a market for a high class of goods. Mackell II, pàg. 59; *Technical Instruction*, (1882), MM (1936) I, pàg. 209, veure id, pàg. 210 per una definició de la política empresarial de la firma
- (255) Carta a Wardle 3/9/1875, Kelvin (1984) pàg. 268
- (256) Carta a Wardle 26/10/1877, Kelvin (1984) pàg. 405
- (257) Sobre la política de preus a Morris & Co. veure les cartes de Morris a Wardle en aquesta època, Kelvin (1984) pàgs. 273, 275, 280.
"Morris is often seen as an unrealistic artist whose firm produces expensive pieces of handicraftsmanship. It is certainly true that the firm's prices were high." P. Thompson (1967) pàg. 39 La majoria d'autors destaquen l'elevat preu dels productes de Morris & Co respecte al mercat. Pevsner (1936), Handerson (1950) Introd., Parry (1983) pàg. 52, Stansky (1985) pàg. 48
- (258) "It is useful, I think, to know what people charge in the ordinary way even if we are not likely to come near their prices" Carta a Wardle 29/10/1877, Kelvin pàg. 405
- (259) "We have got a few pieces of printed cloths here, and they are hung up in the big room, where they look so beautiful (really) () I don't suppose we shall get many people to buy them however, which will be a pity as [they] we shall be obliged in that case to give up the manufacture" Carta a Aglaia Corcoran 21/10/1875, Kelvin (1984) pàg. 271
- (260) Segons Mackell II, pàg. 59, Morris com empresari es caracteritzava per les següents qualitats "a certain indefinable driving power - a quality as rare as it is valuable - which was quite distinct from his own energy or industry, and which hardly ever failed to effect those with whom he came into personal contact () As competitive commerce He carried on his business as a manufacturer not because he wished to make money, but because he wished to make the things he manufactured." Segons Watkinson (1967), les cartes "show Morris as very clear-headed and business-like"
- (261) "the possibility of establishing a non-artistic manufacture 'tis only a matter of money and trouble but, cui bono? It would not amuse you" Carta a Wardle 14/11/1877, Kelvin (1984) pàg. 409
- (262) "It is no good your screaming and saying you will shut the bloody shop up. You can't afford to do it no longer. I told you some years ago that it would become indispensable to you" Carta de Warrington Taylor a Morris datada el 1869, citada per Lindsey (1975) pàg. 155 "I can't say I am much excited about it as I should be if it were a shed with a half-dozen looms in it!" Carta a Wardle 10/4/1877 citada per Mackell (1901) I, pàg. 353, també Kelvin (1984), pàg. 364
- (263) "I have been thinking much since I saw you about beginning manufacturing in the small way as soon as I can. my trouble is that for the thing to be done satisfactorily it must be done in London (since I live there) [Wardle vivia a Leek] Carta a Wardle 25/3/1877, Kelvin (1984) pàg. 358
- (264) Carta a Jeney 19/3/1881, Handerson (1950) pàg. 147
- (265) "The practical necessity of a factory where all or the most of the work could be carried out under the chief immediate control became more and more apparent" MM, CW XIII, Introd, pàg. xxix
- (266) *Technical Instruction* (1882), MM (1936) I, pàg. 208

- (267) "I am not a capitalist, my friend, I am but a hanger-on of that class like all the professional men". Carta a Georgiana Burne Jones, 1/6/1884. En d'altres escrits, Morris utilitza d'altres qualificatius en referir-se a si mateix que indiquen el seu punt de vista en considerar la seva feina.
- (268) Veure especialment *A Factory as it might be*, I, II i III, (1884) Articles apareguts a JUSTICE; MM (1936) II, pàg. 130.
- (269) Veure els diversos testimonis dels visitants als tallers recollits preferentment a Lindsay (1975) Alguns han estat publicats en el JOURNAL OF THE WILLIAM MORRIS SOCIETY Mackail, qualifica les condicions de treball a Merton Abbey d'"humanized" (1901) II pàg. 59
- (270) Carta a Ruskin 15/4/1883; Henderson (1950) pàg. 169
- (271) Veure especialment l'article de Linda Parry *Hammersmith Carpets*, HALL, núm. 28, Oct. Nov. Dec. 1985, pàgs. 11-17 També, Parry (1983) pàgs. 185 i ss
- (272) Circular publicada parcialment a Mackail (1901) II, pàg. 4
- (273) Mackail (1901) II, pàg. 4
- (274) Especialment, *The Lesser Arts of Life* (1882) i *Textile Fabrics* (1884).
- (275) L'anàlisi comparat de catifes i tapissos com expressió diversa d'un mateix art en el Nord i el Sud apareix més desenvolupat a *Textile Fabrics* (1884), CW XXII, pàg. 284 Veure també, *Textiles* a *The Arts & Crafts Essays* (1888) MM (1936) II pàg. 245
- (276) Apareixen referències als tapissos i a la intenció de revivir l'ofici en la majoria de cartes enviades per Morris a Wardle des del 1877 fins al 1880 quan ambdós homes deixen de col·laborar. D'entre elles la més coneguda és la carta del 14/11/1877 on Morris explica els requisits que cal buscar en els treballadors per contractar-los per teixir tapissos i estableix el nivell de formació ideal. També aquí defineix quin es el seu concepte de l'art del tapís que posteriorment desenvoluparà en les conferències dedicades a les arts decoratives. Aquesta carta i parcialment les altres han estat publicades diverses vegades en tots els reculls apareguts de la correspondència de Morris Mackail (1897), MM Introd. CW, Henderson (1950) El recull més complet d'aquestes cartes es troba en el primer volum de cartes editat per Kelvin (1984)
- (277) Patrocinat per la Reina Victòria, s'instal·len a Windsor uns tallers de tapissos anomenats *The Windsor Tapestry Works* amb la intenció de revivir l'art del tapís. En una carta a Wardle, Morris es refereix a aquest fet en aquests termes "The *Widow Guelph* has been enticing our customers from us & has got an order for tapestry that ought to have been ours. So much for Kings & Scoundrels: you will have to join me in the end in crying death to the aristocrats!" 24/10/1877, Kelvin (1984) pàg. 403
- (278) "Tapestry weaving in which the subjects are so elaborate that, of necessity, it has thrown aside all mechanical aid, and is wrought by the most primitive process of weaving, its loom being a tool rather than a machine. Under these circumstances it would be somewhat of a waste of labour to weave recurring patterns in it" *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, pàg. 194
- (279) Parry (1983) pàg. 100
- (280) "Tapestry at its highest is the painting of pictures with coloured wools on a warp"

Carta a Wardle 14/11/1877; Henderson (1950) pàg. 99

- (281) "the move to Merton (1881) partly because it was less accessible and partly because of new interests marked the end of Morris most active participation in the Firm" Paul Thompson (1967) pàg. 38; veure també Lindsey (1975) pàg. 330.
- (282) Veure la carta a Norton presentant George Wardle i demanant ajuda a Norton pel viatge de Wardle a Amèrica 30/3/1880, Kelvin (1984) pàg. 563 i 564n.
- (283) "I have been living in a sort of storm of newspapers brickbats to some of which I have to reply" Carta a Georgiana Burne Jones Nov. 1883, Henderson pàgs. 190 i 191
Henderson també publica la carta de resposta enviada per Morris al THE STANDARD per la crítica a la seva persona publicada el novembre de 1883
Com exemple de les acusacions llançades a Morris, veure l'article que un autor anònim publica a la SATURDAY REVIEW del Gener de 1885 (reproduïda a Faulkner 1973, pàgs. 287-292 L'autor tracta Morris de traïdor i declara no acceptar cap argument de consciència vist el fet que "a capitalist and profit monger denouncing capitalists and profit mongers without making the least attempt to pour his capital into the lap of the treasurer of the Socialist Church, or to divide his profits weekly with the sons of toil who make them"
- (284) "It is this very sense of helplessness of our individual efforts which arms us against our own class, which compels us to take active part in the agitation which if it be successful, will deprive us of our capitalist position" Carta a l'editor del THE STANDARD, novembre 1883, Henderson pàgs. 190 A causa de les crítiques eperegudes als diaris, Morris també es senti moralment obligat a aclarir la seva posició personal davant els companys del partit. En una carta publicada a JUSTICE 5/2/1884, un redactor afirmava "Mr Morris at once rose to reply to the personal question, and to confess that, while not a capitalist in the ordinary sense of the word, he must admit to his own conscience that he was one of a class that lives upon the labour of the other people" Citat per Lindsey (1975) pàg. 268
- (285) Carta d'Engels a Kautsky 22/6/1884, citat per Lindsey (1975) pàg. 273
- (286) Lindsey (1975) pàg. 268 segons testimoni de Scheu i de Cobden Sanderson
- (287) Citat per E.P. Thompson (1955) pàg. 250 Sobre els clients de Morris, veure Parry (1983) pàg. 130
- (288) Carta de Morris a Georgiana Burne Jones 1/6/1884, Henderson (1950) pàg. 196
Per una anàlisi ideològica de la posició de Morris en aquest document, Lindsey (1975) pàg. 272
- (289) "Some of those who work for me share in the profits formally: I suppose I made the last year or two about £ 1800, Wardle about £ 1200, the Smiths about £ 1600 each, Deony and West £ 400 All these share directly in the profits: Kemyon, the colour mixer, & Goodacre, the foreman dyer, have also a kind of bonus on the amount of goods turned out: the rest either work as day-workers, or are paid by the piece, mostly the latter: in both cases they get more than the market price of their labour: two or three people about the place are no use to the business and are kept on on the live-and-let-live principle, not a bad one I think as things go, in spite of the Charity Organization Society () Well, so far as to my position, which you will see is very different from the ordinary manufacturer's so called..." Carta de Morris a Georgiana Burne Jones 1/6/1884, Henderson (1950) pàgs. 196 i 197

- (290) "The plan was clearly no solution of the question which was copying Morris, but he adopted so much of it as to give some half dozen of us a direct interest in the business. I pointed out that the extension of the plan of the whole shop would involve endless book-keeping- a thing he hated" Carta de Wardle a S Cockerell 24/8/1898, MM (1936) II, Appendix, pàg. 603, també citada a la Introd dels CW XVI, pàg. xviii.
- (291) *How I became a Socialist* (1894) JUSTICE, Morton (1984) pàg. 242 Els articles de Mill són *Chapters on Socialism* (1879) FORTNIGHTLY REVIEW Veure també el capítol 2.2.2 "J.S. Mill i l'utilitarisme anglès".
- (292) J S Mill *Thornton and the claims of labour* (1869), G.L. Williams (1975) pàg. 331
- (293) "The identification of the interest of the workmen with the efficiency, instead of the inefficiency of the work, is a happy result as yet only attained by co-operative industry in some one of its forms" J S Mill *Thornton and the claims of labour* (1869), G.L. Williams (1975) pàg. 331
- (294) Veure el capítol 7.1.4 "Les formes de la creació artística i les formes del treball"
- (295) Carta a Georgiana Burne Jones 1/6/1884, Henderson (1950) pàgs. 196 i 197

5.4.1. Tècnica, tecnologia i màquines a Morris & Co.

- (296) "William Morris has been generally presented as a backward looking simple-life, out of touch with the realities of human progress" Welkinson (1967) pàg. 7. Autors que afirmen Morris & Co com un taller d'artesanía: Pevsner (1936) i (1968) i la majoria d'historiadors de l'arquitectura seguidors d'ell com Behrendt (1937) pàg. 46. La mateixa tesi es manté en les històries del disseny, veure Selle (1972) pàg. 66. La base d'aquesta idea es troba en els escrits sobre Morris dels membres de les Arts & Crafts, especialment d'Ashbee, Leithaby i Crane. Així, segons aquest darrer, "The success of the type of art associated with the name of Morris (...) was no doubt due to the experiments in the actual revival of certain handicrafts" Crane (1907) pàg. 103. Entre els autors que afirmen la tesi contrària, és a dir Morris & Co com una manufactura quasi industrial, veure P. Thompson (1967), pàg. 39, Jack Lindsay (1975) pàg. 142, Ray Welkinson (1967) i Linda Parry (1983).
- (297) "Los verdaderos pioneros son aquellos que desde el principio fueron partidarios del arte de la máquina" Pevsner (1936) trad., pàg. 23.
La dependència del disseny respecte de la màquina és una idea tan recurrent que encara ara constitueix una de les components teòriques bàsiques del mateix concepte de disseny industrial. En aquest sentit, veure la definició del disseny establerta per l'ICSID l'any 1967 i acceptada des d'leshores per la totalitat d'associacions nacionals de dissenyadors professionals: "Un dissenyador industrial és una persona que si qualifica per la seua formació, la seua coneixença tècnica, la seua experiència i la seua sensibilitat visual, està en grau de determinar i materialitzar, la estructura, i mecanisme, la forma, el tractament de les superfícies i les vestes dels productes fabricats in serie mitjançant procediments industrials" [citada per Bonsiepe (1975) pàg. 15, trad. castellana GG Barcelona].
Les causes d'aquesta utilització conceptual de la màquina en el concepte de disseny són de tipus històric: "el núcleo central del pensamiento práctico era el problema de la mecanización o, mejor dicho, de la relación de la arquitectura como arte de diseño y la producción mecánica en todas sus fases desde la construcción de la fábrica hasta la publicidad del producto terminado. Esta relación fue objeto de intenso estudio en doc

puntos críticos: la estética de la construcción en ingeniería y la estética del diseño aplicado al producto industrial" [Rayner Banham (1960), pág. 71]. Per una crítica ideològica d'aquesta idea, Vicente Aguilera Carní (1971) pág. 3.

- (298) "Ruskin y Morris, los cuales no deben considerarse los padres del diseño moderno (...) En cuanto a Morris, sólo se le puede relacionar tangencialmente con el diseño (...) puede considerarse como el fundador de una renovada artesanía artística" Gert Selle (1973) pág. 64.
"Morris no forma parte realmente del diseño industrial, por la simple razón de que aborrecía por igual a este y a la industria" Pevsner (1968) pág. 216
- (299) **Maldonado** (trad. 1977) II part, ni tan sols menciona Morris en el seu resum de la història del disseny, excepte per remarcar la seva oposició a la màquina: "Durante el siglo XIX era frecuente que los escritores y artistas adoptaran una posición de crítica, e incluso de neta oposición, frente a la máquina. Los nombres más conocidos son los de E.A.Poe, Ch. Dickens, J. Ruskin, H. Melville, Ch. Baudelaire, W. Morris, S. Butler y E. Zola"
La mateixa idea es recull en altres historietes del disseny **Mackett** (1980), entre les més recents, sempre es refereix a Morris en relació a Ruskin. Veure les pàgs. 20, 26 i 60. La seva tesi quan a la figura històrica de Morris està resumida a la pàg. 20: "Sus efectos tuvieron un efecto sobre la industria bastante limitado ya que se basaban más en una nostalgia hacia la cultura artesanal del pasado que en un esfuerzo por comprender y mejorar la situación tal como existía en la realidad"
MacCarthy (1982) és probablement la historiadora que millor matissa la posició de Morris en la tradició del disseny industrial anglès, qualificant-la de "purisme" i citant el retrat que Mackett dona del Morris empresari (referit en el capítol anterior). Aquesta postura és l'objecte d'anàlisi en la recerca de **P. Stansky** (1985) dedicada exclusivament a plantejar la dimensió política present en la crítica a la màquina elaborada per Morris i alguns representants del moviment de les Arts & Crafts
- (300) Veure especialment Peter Floud (1954) pàg. 29, G. Naylor (1971), P. Thompson (1967), Lindsay (1975), Watkinson (1967), Parry (1983), Stansky (1985)
- (301) G. B. Shaw OBSERVER 6/11/1949, citat per Paul Thompson (1967) pág. 100. destacat també per la majoria d'estudiosos posteriors
- (302) "Morris essayed to revive the art of weaving velvet with gold tissue, after the method of Florence and Venice in the 15th Century. It was an interesting experiment, and such that will in all probability prove to have been unique in England during the present century. A loom was constructed especially for the purpose". Vallance (1897) pàgs. 95-96
- (303) Parry (1983) pág. 60
- (304) W. Morris *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pág. 249.
- (305) Algrat que des del punt de vista tècnic, el terme Jacquard denomina únicament la montura que s'aplica als telers per elaborar un dibuix llevorat i no un tipus de teler específic, s'utilitzarà el terme "teler Jacquard" per designar els telers equipats amb aquesta montura ja que és la fórmula emprada per la majoria d'historiadors
- (306) **Paul Thompson** (1967), pág. 117, planteja per primera vegada l'actitud paradoxal de Morris front a les màquines de teixir i la poca coherència històrica d'aquesta opció: "In weaving the distinction between power weaving and hand-weaving was less important than that between draw-loom [teler de ilacos] and the Jacquard loom: it is perhaps surprising that he [Morris] never experimented with the draw-loom. One

reason must have been his dislike of the tedious child labour with which it was associated"; Parry (1983) recull la idea però es limita a posar de relleu el fet que Morris "was not interested in historical accuracy in his weaving as he had been in the production of print textiles" pàg 60.

Com es veurà el llarg del capítol la veritable raó per a que Morris adoptés el Jacquard sense ni tan sols preocupar-se de considerar el teler de llacos cal buscar-lo en el principi tècnic que domina tots els seus dissenys. L'associació històrica existent entre el teler de llacos i els treball infantil no pot ser una dada significativa en el cas de Morris, en primer lloc, perquè ell mateix sovint contractava nens i joves per treballar en els seus telers (veure especialment les fotografies de Merton Abbey), en segon lloc, perquè la consideració sobre el treball infantil i juvenil formava part del capítol de formació en un ofici existent des dels grams medievals. Aquest aspecte concret del treball industrial s'integra en la reflexió general sobre la qualitat humana en el treball i sobre les condicions del treball, i no posa en dubte l'existència d'aquest mateix treball

- (307) "because my capital can't compass a power loom" COMMONWEAL, 6/8/1897, citat per Thompson (1967) pàg. 117, Watkinson (1967) pàg. 47, i Parry (1983) pàg. 60
- (308) "Although Morris's use of hand-activated Jacquard looms was forced on him economic stringencies, he soon realized that this system gave the weaver a greater control of the process and resulted in far less mechanical looking fabrics" Parry (1983) pàg. 61
- (309) "It is at least some dozen years since the cotton and calico printers of Manchester first began to print from cylinders, and it was not until within the last 4 or 5 years that the papers stained applied the same principle to the printing papers of a simple character in one or two colours" Cole, Redgrave, JOURNAL OF DESIGN, vol IV, nº 24, Febrer 1851, Article sobre la mecanització dels papers pintats
- (310) Veure la descripció del procés tècnic de l'estampació al bac de papers pintats feta per Ron Sturser, un dels treballadors de l'empresa que ha estat produint els papers de Morris des que tencà Morris & Co el 1940 ICA Londres (1984) pàgs 98-102
- (311) Cole, Redgrave, JOURNAL OF DESIGN, vol IV, nº 24, Febrer 1851, Article sobre la mecanització dels papers pintats
- (312) "In the manufacture of hand-printed wall-papers it was Morris's original intention to use zinc plates prepared by a method somewhat akin to process engraving of the present day, which, however proved to slow and laborious to be practicable. Morris therefore had to have recourse to the ordinary mode of block cutting" Vellence (1897) pàgs. 83-86
- (313) William Morris *An Address to the Kirle Society* (1881), MM(1936)I, pàg. 203
- (314) "Morris became excited at the prospects of improving upon techniques employed in contemporary victorian factories", Parry (1983) pàg. 36
- (315) Per l'origen indi de la producció occidental d'indianes: Henry Cole i Richard Redgrave (1884) JOURNAL OF DESIGN, vol I, núm. 1, Març, pàg. 5 i Peter Floud (1961) I, pàg. 8
- (316) Vers el 1760, Joan Pau Canals, mestre tintorer i fill d'un estamperador d'indianes de Barcelona, descobreix a Valladolid l'aplicació de plati al tint extret de la roja i a les altres plantes tintòries