

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



- (317) Veure especialment *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pàgs 235-269; *Textile: I Of Dyeing as an Art*, ambdues publicades entre els *Arts & Crafts Essays* reproduïdes a MM(1936)I, pàgs. 249 i ss., i 260 i ss respectivament.
- (318) Segons descriu Palouze, les tècniques de descarge del blau o de l'escarlata consistien en un tractament per rentar el teixit del tint col·locat en els espais que no havien estat reservats per un mordant. Palouze, *Secretos novisimos de artes y oficios*, trad Barcelona 1841, vol II, pàg. 13. Veure també Ø. Wallis *History of Calico Printing* (1850) JOURNAL OF DESIGN, vol III, nº 13, pàgs 5-9
- (319) "At this time (1799-1840) there was also a taste for a new style of print in which improved techniques for the printing of discharges made possible for a first time elaborate patterns depending on tiny white dots on dark grounds" Peter Floud (1961) I, pàgs 15 i ss
- (320) "The most significant single factor in this transformation was undoubtedly the discovery of a method of employing indigo for topical printing - as opposed to dyeing- by the use of potash. Quaker time and red orpiment" Peter Floud (1961) I, pag. 8
- (321) P. Floud (1961) pag. 18. Entre 1799 i 1840 "the general standard of the wood-block suffered no decline in this period"
- (322) La reconeixement de la talla no s'aconsegueix fins el 1870 aproximadament dins del procés general de la industrialització de l'ofici de l'ebenista. Veure Paul Thompson (1967) pag. 86
- (323) Seguint la descripció del reconeixement del llibre de E.A. Parnell *Dyeing and Calico Printing* (1850), Londres, apareguda al JOURNAL OF DESIGN, vol III, num. 13, Març (1850), pàg. 22
- (324) Palouze (trad. 1841) vol II, pàgs 5-10
- (325) "The first dyes used were a mixture of artificial and natural dyestuffs set by steam" Parry (1983) pag. 41. Pàgs. 44 i ss. descripció colors i tints usats per Morris. Segons Parry, "Morris's 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 process 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 of the dyes themselves"
- (326) Carta a Wardle 3/8/1875, Kelvin (1984) pag. 263, veure també la carta del 26/7/1876, pag. 307
- (327) *Textile Fabrics* (1884), CW XXII pag. 290
- (328) "Morris and Wardle's great success was the re-discovery of the technique using kermess, a dye Morris called "the King" Hardly known since the Middle Ages, a supply of the dye was brought for Morris from Athens by Aglaie Coronio" Parry (1983) pag. 44 Kelvin (1984) pag. 303n, i veure també la nota 244
- (329) "The blue vat has to be continually in use for obtaining all kinds of subshades" William Morris *Textile Fabrics* (1884), CW XXII pag. 290
- (330) P. Floud (1961) pag. 21

- (331) Perry (1983) pàg. 44 veure també la nota (242) del capítol anterior
- (332) Perry (1983) pàg. 41, descripció de la combinació de procediments tradicionals i moderns durant els experiments a Leek a partir de les cartes de Morris a Wardle. Veure les cartes del 3/8/1875, 8/9/1875 i 10/9/1875, Kelvin (1984) pàgs. 263, 264, i 269 respectivament
- (333) "learning the complex and often ancient techniques of dyeing excited him, becoming not merely a practical exercise but a romantic rediscovery of a lost world" Paul Thompson (1967) pàg. 112
- (334) "Pliny would have been quite at home in the dye-house of Tintoretto's father or master [(descripció pròpia històrica)] Now, these novelties, the sum of which amounts very little, are all that make any difference between the practice of dyeing under Remises the Great and under Queen Victoria, till about 20 years ago" *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pàg. 255 "as old as Pliny, who speaks of them as being old in his time" *As Dyeing as an Art, Arts & Crafts Essays* (1888) MM (1936) pàg. 261
- (335) *Textile Fabrics* (1884), CW XXII pàg. 291
- (336) Henry Cole i Richard Redgrave (1849) JOURNAL OF DESIGN, vol. 1, núm. 1 Març, pàg. 5
- (337) "The dominating colour scheme of dark blue contrasted with scarlet red in Morris's patterns first appeared in 1859 () and he continued to use this colour scheme throughout his career even where there were no restrictions either on the dyes or fabrics available" Perry (1983) pàg. 38
- (338) JOURNAL OF DESIGN, vol. 1, núm. 1, Març 1849, Review of Patterns, dedicada al disseny d'estampats de cotó (Chintzes), pàg. 5
- (339) "Dark blue contrasted with scarlet red in Morris patterns first appeared in 1859 (Red House) when the only usable fabrics Morris found were Turkey red cottons and dark blue serge" Perry (1983) pàg. 38
- (340) Segons Perry, l'estil es consolida en la secció de brodats: "Morris never used the background fabrics and embroidery yarns available from London shops after his first attempt, but went direct to Yorkshire manufacturers for the ready woven and dyed woven serges he had chosen to work his early embroideries upon. These provided not only interesting textures and weights for his hangings but their colours, because of the nature of the wool itself were subtle and subdued, positive but not brash. Indigo blue, a dye of infinitely varying tones and hues was to become Morris's favourite and it was by selecting heavy dark woollen fabrics for his early embroideries that he first developed his taste for the dark backgrounds which were to become his trademark" Perry (1983) pàg. 15
- (341) "In 1865-66 George Wardle was paid by Morris & Co. to analyse the method used in the medieval decoration of screens and roofs in Norfolk and Suffolk churches. Wardle worked out the exact colour combinations and the technique of stencilling in some cases removing recent layers of paint to examine the original. He sent a large number of drawings [En les primeres decoracions fetes per MMF&Co. i també en posteriors realitzades per Morris & Co.,] the stencil designs used by Morris, the arrangement of monograms and alternately coloured beams, and even the green leaves and red flowers, are very close to Wardle's drawing" Paul Thompson (1967) pàg. 79
- (342) *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, pàg. 186

- (343) "Spacing, the lateral distance of words from one another" *Printed Books, & Arts & Crafts Essays*, (1889), MM(1936)I, pàg. 257
- (344) *Making the Best of It* (1882) CW XXII, pàgs. 103-104. Veure també *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, Pàg. 186 i 187
- (345) MM (1936)I, pàg. 37.
- (346) Lethaby (1902) pàg. 12
- (347) "A sympathy for technique is shown in all Morris's designs, and this above all other factors singles him out from many of his contemporaries who sold designs to whatever manufacturer was interested, irrespective of purpose or finished product" Parry (1983) pàg. 48
- (348) Alf Bæ (1957) pag. 122
- (349) "For me giving up the dyeing schemes means giving up my business altogether, and to give the printing would be a serious blow to it, especially as last summer our balance showed a loss on that account of £ 1.023 To sum up the whole matter - the hitch over the printing seems to be the lack of constant artistic supervision on the spot" Carta a Wardle 17-30/11/1876, Kelvin (1984) pag. 334
- (350) W Morris, Entrevista a THE CLARION, 19/11/1892, citat per E.P. Thompson (1955) pag. 101

5.4.2. Els estampats de Morris & Co.

- (351) Peter Floud (1954)I, pag. 564 El 1967, Paul Thompson representa la mateixa idea "Morris patterns must be enjoyed, not as mere precursors of the present, but for their intrinsic qualities as expressions of both the deeply-grounded understanding and the outstanding skill of their designer" (pag. 131)
- (352) *Some Hints on Pattern-Designing* (1881), CW XXII, pag. 199 En un altre text Morris és encara més enfàtic "Now, order imposes on us certain limitations which partly spring from the nature of the art itself, and partly from the materials in which we have to work, and it is a sign of mere incompetence in either a school or an individual to refuse to accept these limitations, or even not to accept them joyfully and turn them to special account, much as if a poet should complain of having to write in a measure and rhyme" *Making the Best of It* (1880) CW XXII pàg. 106
- (353) *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàgs. 106-110
- (354) Paul Thompson (1967) pàg. 103 "Morris held the characteristic Victorian view that the most elaborate techniques were the best (He saw textiles as a hierarchy from printed textiles to tapestry)". Numeroses cites de conferències i articles de Morris de totes les seves èpoques, avalen aquesta tesi. Veure especialment, *Some Hints on Pattern-Designing* (1881), *The Lesser Arts of Life* (1882), *Textile Fabrics* (1884), i també l'article *Textiles* publicat entre els *Arts & Crafts Essays*, (1889) La indicació de Thompson serveix més per justificar l'elaboració amb que Morris plantejava els seus estampats, àdhuc els que tenien un caràcter tan humil com els dels papers pintats

- (355) Carta de Morris a Thomas Wardle 14/11/1877; publicada per Mackell (1897); MM CW XIII, Introd., pàg. xxv, Henderson (1950) pàg. 98 i Kelvin (1984) pàg. 409
- (356) *Some Hints on Pattern-Designing* (1881), CW XXII, pàg. 194
- (357) "For the rest, the fact that in this art we are so little helped by beautiful and varying material imposes on us the necessity for being specially thoughtful in our designs" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàg. 260.
- (358) "Although he fully understood the kind of patterns suited to machine processes, he never accepted that patterns were by their nature mechanical or that the simplest were often the best" Paul Thompson (1967) pàg. 103 Per les característiques de l'ornament en el primer període victorià, veure l'apartat 6.2. "Fundació de la firma"
- (359) "I will but note that, whereas it has been said that a recurring pattern should be constructed on a geometrical basis, it is clear that it cannot be constructed otherwise, only the structure may be more or less masked, and some designers take a great deal of pains to do so. I cannot say that I think this always necessary. It may be so when a pattern is on a very small and meant to attract but little attention. But it is sometimes the reverse of desirable in large and important patterns, and to my mind, all the noble patterns should at least look large. Some of the finest and pleasantest of these show their geometrical structure clearly enough, and if the lines of them grow strongly and flow gracefully, I think they are decidedly helped by their structure not being elaborately concealed"
Making the Best of It (1880) CW XXII pàg. 109 Veure a *Some Hints on Pattern Designing* (1881) Ed. GOLDEN 1889, pàg. 16, l'explicació dels diversos tipus d'estructura geomètrica adequats per a la construcció d'estampats
- (360) Sobre la importància del relleu i els procediments gràfics per obtenir-lo, veure *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, Pàg. 186 i 187 i *Making the Best of It* (1880), CW XXII, pàgs. 103-105
- (361) "there are two ways of relief for a recurring surface-pattern either that the figure shall show light upon a dark, or dark upon a light ground, or that the whole pattern, member by member, should be outlined by a line of line of colour which both serves to relief it from its ground, which is not necessarily either lighter or darker than the figure, and also prevents the colour from being inharmonious or hard () the first of these methods of relief is used by those who are chiefly thinking about form, the second by those whose minds are most set on colour" *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, Pàg. 186 i 187
- (362) Veure el capítol anterior, 6.4.1 "Tècnica, tecnologia i màquines a Morris & Co" i concretament la nota (344)
- (363) Morpurgo Tagliabue (1960, trad. 1971), pàg. 468 L'escrit de Loos és *Ornamento y Delito* (1908)
- (364) "In this wares which are stretched out flat on the wall, and have no special beauty of execution about them, we may find ourselves driven to do more than we otherwise should in masking the construction of our patterns () the absence of limitation as to number of colours, and the general ease of the manufacture, is apt to tempt us into the a mere twisting of natural forms into lines that may pass for ornamental to yield with this temptation will almost certainly result in our designing a mere multitude" *Some Hints on Pattern-Designing* (1881), CW XXII, pàgs. 190 i 191

- (365) Morris explicarà en termes estètics aquell concepte de decoració en considerar les característiques plàstiques i artístiques del moviment Pre-Rafaelista i els seus diversos representants. *An Address on the Collection of Pictures of English Pre-Raphaelite School* (1891) MM(1936) pàg. 296 i ss.
- (366) "As to the limitations that arise from the material we may be working in, we must remember that all material offers certain difficulties to be overcome, and certain facilities to be made the most of. Up to a certain point you must be the master of your material, but you must never be so much as to turn it surly, so to say. You must master it so far as to make it express a meaning, and to serve your aim of beauty." *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàgs. 107-108. Veure també el final del capítol anterior i especialment les notes (346) i (347)
- (367) "The craft of printing on cloth () our material is so much more interesting that we may indulge in any brightness we can get out of genuine dyes, which for the rest have always some beauty of their own" *Some Hints on Pattern-Designing* (1881), CW XXII, pàg. 192
- (368) "Decoration must be logical to be good" Richard Redgrave *Supplementary Report on Design* (1851), citat per Alf Bae (1957) pàg. 60. Veure també la definició d'utilitat citada en el capítol específicament dedicat a Cole, 231
- (369) "Limitations also, both as to imitation and exuberance, are imposed on us by the office our pattern has to fulfill" *Making the Best of It* (1880) CW XXII pàg. 107
- (370) "What we have to do is () to mask the construction of our patterns enough to prevent people from counting the repeats of our pattern, while we manage to lull their curiosity to trace it out, to be careful to cover our ground equally" *Some Hints on Pattern-Designing* (1881), CW XXII, pàg. 191
- (371) "At the same time in all patterns which are meant to fill the eye and satisfy the mind, there should be a certain mystery. We should not be able to read the whole thing at once, nor desire to do so, nor be impelled by that desire to go on tracing line after line to find out how the pattern is made, and I think that the obvious presence of a geometrical order, if it be, as it should be, beautiful, tends towards this end and prevents our feelings restless over a pattern" *Making the Best of It* (1880) CW XXII pàg. 109. En sentit estètic, és innegable una connexió entre el concepte de misteri plantejat per Morris en els estampats i el gust pre-rafaelista per tot el que sigui misteriós i estrany, que es pot resuir perfectament en l'estètica del "romance" defensada per Morris al llarg de tota la seva vida. La idea comporta necessàriament una interpretació metafísica segons la qual el misteri resulta de les coses que l'art "itself most inspired: the expression of the mystical sense, the stripping away of the prosaic veil of fact that hides from unattentive eyes the profound mystery that surrounds all essences" LeMire (1962) pàg. 102. De tota manera, Morris sap perfectament de les diferències existents entre el tipus de misteri que admet un estampat i el que és característic d'un poema. En descriure l'en termes femals i oposent-lo a la idea de vegetat, el concepte de misteri definit per Morris coincideix perfectament amb la idea d'interès visual establert per estudiosos com Arnheim i d'altres seguidors de la teoria de Gestalt. Veure especialment de Rudolf Arnheim, *Arte y Percepció Visual*.
- (372) *Some Hints on Pattern-Designing* (1881), CW XXII, pàg. 191 i 192
- (373) "From almost twenty years (1855-1873) naturalistic papers remained out of favour. During the whole of this period the only variation allowed to this rigid austerity was that heavy, masculine, almost heraldic versions in gold, reds and purples, often on

flock grounds, were the rigour for halls, dining rooms and libraries, while more finicky feminine versions in gold and white, picked out in light blues, pinks and violets, sometimes of shyni grounds imitating watered silk were allowed for drawing rooms and boudoirs." Peter Floud (1960) pàg. 42. Aquesta tesi ha estat posteriorment recollida per Paul Thompson (1967) i Linda Parry (1983).

- (374) Veure Peter Floud (1954) 1 i 2, i especialment (1960) i (1961)
- (375) "My examination of actual designs from this period (wallpapers, textiles and carpets, dating from 1850 to 1860) convinced me () that a real revolution in design had already occurred before Morris founded his firm in 1861 () When Morris started designing, so far from continuing and reinforcing this revolutionary movement, he actually reacted against it, and to some extent, turned the wheel backwards" Peter Floud (1954) 1, pàg. 564
- (376) Sobre la unitat d'estil en el disseny de Morris "from his earlier till his death", Peter Floud (1954) 1, pàg. 564
Peter Floud (1954) 1 i 11; pàgs. 564 i 615 respectivament Faulkner (1980) pàg. 35 reprèn la tesi de Floud. Seynns Naylor (1971), Morris se'n va ser ni innovador ni original, era un dels millors dissenyadors de l'època. El 1984, Naylor és més taxatiu "Morris was politically a radical, but his approach to design was of necessity conservative" [pàg. 82] Manier i E'ia (1976) no dubta en qualificar aquest conservadurisme de regressiu en el pla lingüístic [pàg. 88]
- (377) Alts Riegl (1893) Podem observar-se d'altres similituds entre les conclusions defensades per Riegl en el seu estudi de l'evolució històrica de l'ornament i l'obra de Morris, fonamentalment la importància estructural de dos motius decoratius bàsics, el pampol i la fulla d'acant
- (378) Peter Floud (1959) *Dating Morris Patterns* i (1960) *The Wallpapers Designs of William Morris* La periodització apareix en l'article de 1959
- (379) Mes recentment les recerques de Floud han estat continuades per Fiona Clerk (1973) en l'àmbit dels estampats i per Linda Parry (1983) en el dels teixits. Amb algunes excepcions, la majoria d'autors fan referència a Floud en comentar els estampats de Morris (Paul Thompson, 1967 pàgs. 123-125, Pevsner (1968) En l'exposició segueixo les dades aportades per Floud inclòint les matisacions establertes per Paul Thompson i Parry
- (380) Malgrat que la primera data donada per les primeres proves que Morris realitzà amb indones sigui el 1873, Parry (1983), pàg. 36, data el primer model dissenyat el 1868. Tanmateix, èdhuc per a Parry, el període estilístic comprès entre el 1868 i el 1873 fa referència únicament als papers pintats
- (381) Parry (1983) pàgs. 44-46 i Paul Thompson (1967) pàg. 126
- (382) Floud (1959) pàg. 15
- (383) JOURNAL OF DESIGN, vol 1, nº 4, Juny 1849, pàg. 106. Article sobre el motiu decoratiu del salze "The Willow Pattern"
- (384) Riegl (1893) trad. 1980, pàg. 101
- (385) *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) Golden pàg. 16
- (386) *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) Golden pàg. 15.

- (387) *The History of Pattern-Designing* (1879) CW XXII, pàg. 122
- (388) Floud (1960) pàg. 43; teixits catalogats a Parry (1983) pàgs. 147-162
- (389) Floud (1960) pàg. 44, veure també Vallance (1897)
- (390) Parry (1983) pàgs. 45-47
- (391) Aquest és el mètode que Morris designa com oriental en explicar tècnicament els sistemes de disseny d'estampats. Veure *Making the Best of It* (1880) CW XXII pàgs. 103-105, i *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) CW XXII pàgs. 186-187
- (392) Una primera periodització i comentari artístic dels papers de Morris apareix a Vallance (1897) que fou recollida per la firma en els seus catàlegs amb posterioritat a la mort de Morris *Illustrated Notices of Morris & Co.* Catàleg de la firma, V&A.
- (393) Parry (1983) pàg. 44, també apuntat per Watkinson (1967) en parlar dels primers papers pintats de Morris, els de 1862 i 1868 (pàg. 45)
- (394) "A more consistent explanation would be that whereas in the earlier years Morris's genius as a pattern-designer could be concentrated almost exclusively on his wallpapers, in his later years his energies were more dispersed with the main concentration inevitably on those other media (e.g. printed textiles 1873, silk-weaving 1876, dyeing 1877, tapestry-weaving 1878) which he took up one by one () A clue to the cause of the change from naturalism to formalism after 1876 is to be found in Morris's increasing preoccupation with the technical problems of weaving" Floud (1960) pàgs. 43 i 44, veure també Floud (1959) pàg. 15 i Watkinson (1967) pàg. 49
- (395) "With his usual thoroughness he made a methodical study of the historical woven textiles in the South Kensington Museum, which were predominantly late-Gothic and early Renaissance silks and velvets with formal symmetrical patterns" Floud (1960) pàg. 44 i (1959) pàg. 15
- (396) *Technical Instruction* (1882) MM (1936) I, pàg. 214 Citat per la majoria d'estudiosos del Morris dissenyador
- (397) "El museu estaba destinado a ser utilizado por fabricantes para mejorar el buen gusto de sus productos. Algunos lo hicieron, pero por sí solo esto no podía bastar para crear un nuevo estilo. Haber hecho esto es el mérito inmortal de William Morris." Pevsner (1968) pàg. 216
- (398) Parry (1983) pàg. 43
- (399) "In 1877, Morris had seen an ancient Persian carpet "that fairly threw me on my back. I had no idea that such wonders could be done in carpets" Carta de Morris citada per Paul Thompson (1967) pàg. 117
- (400) *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) CW XXII, pàg. 200
- (401) Alf Bae (1957) pàg. 47
- (402) JOURNAL OF DESIGN, Vol 1, nº 2, Abril 1849, pàg. 45,

- (403) Veure els paràgrafs finals del capítol 2.3.1 "L'exposició de 1851..." on s'analitzen les diferències tècniques i programàtiques existents respecte del concepte de revival entre els Reformadors de Cole per una banda i la opció artística de Pugin i la tradició del neogòtic per l'altra.
- (404) Paul Thompson (1967) pàg 79
- (405) "In judging of the appropriateness of this rigid patterns, allowance must be made for the fact that Morris was under strong pressure in the 1880's to produce bold, imposing patterns in order to furnish the large houses being built or adapted for rich clients by Philip Webb, his close associate" Floud (1960) pàg 44
- (406) "Morris estaba tan lejos de inventar formas decorativas sólo por el gusto de inventar que, si encontraba modelos que conviniesen a sus propósitos, por remotos que fueran en especie y en tiempo, hacía uso de ellos" Pevsner (1936) pàg 46 Naylor, en la seva crítica de la visió històrica de Pevsner en el llibre sobre els Pioners del disseny, considera que aquesta afirmació de Pevsner demostra la seva incapacitat per a emprendre l'art i els mètodes de disseny de Morris. "It was Morris interpretation and uses of history that so perplexed Pevsner" Naylor (1984), pàgs 82-83
- (407) Floud (1959) pàg 15
- (408) Floud (1959) pag 17 i "frontis" "The only plausible source for this new development is the fifteenth century Italian cut velvet acquired by the South Kensington Museum in 1883. Morris followed this model not only in the direction and angle of the diagonal, but more particularly in carefully arranging the flowers which grow out on either side of the diagonal stem so that their repetition form a subsidiary horizontal and vertical grid, which helps to give personality to what would otherwise be a very restless type of pattern
- (409) Paul Thompson (1967) i Perry (1983) donen la data del trasllat a Merton Abbey, 1881, com l'inici de la tercera etapa estilística de Morris.
- (410) Per una anàlisi de l'obra de John Dearle com a dissenyador d'estampats, veure Perry (1983) pàgs 54-57
- (411) Floud (1959) pàg 18, Perry (1983) pàgs 54-57 i apèndix del catàleg
- (412) Peter Floud (1954) pag 564 i Paul Thompson (1967) pag 123
- (413) Alf Bae (1957) pag 116 Veure també Perry (1983) pàg 48
- (414) Sobre el motiu del saize en els estampats, veure la descripció dels seus avantatges formals tot en comentant un model aparegut al mercat vers el 1849, JOURNAL OF DESIGN, secció "Review of Patterns", vol I, núm 4, Juny 1849, pàg 106 Respecte de la tradició de la tècnica de descargó de l'indi aplicat el tintat del negre, veure l'article aparegut a la mateixa revista vol II, núm 9, Novembre 1849, p 127
- (415) En diversos passatges dels seus escrits, Morris es refereix a l'obra dels Reformadors valorant-la positivament. Les referències més explícites es troben a *Art & Beauty of the Earth* (1881)
- (416) La polèmica sobre l'ornament i el disseny decoratiu protagonitzada per Ruskin i els Reformadors està explicada en el capítol 2.3.2 "Ruskin versus Cole"

- (417) El llibre on Ruskin discuteix obertament amb Cole és *The Two Paths* (1859). També apareixen referències a Cole i els seus seguidors en molts dels llibres de Ruskin publicats amb posterioritat a 1860.
Des del punt de vista de Morris continuen sent molt més suggerents els primers llibres de Ruskin, especialment el capítol "On the Nature of Gothic" de *The Stones of Venice*, (1853) en el qual Ruskin analitza l'evolució històrica de l'ornament i descriu les diverses actituds artístiques front a la decoració. Malgrat que en publicar aquest capítol com a llibre separat, Morris afirmà en el pròleg que la seva re-edició responia més al valor de les idees socials i polítiques de Ruskin que a les purament artístiques, molts dels conceptes artístics aplicats a l'ornament establerts per Ruskin en aquest capítol apareixen en l'obra de Morris, tan en els seus dissenys com en les conferències sobre disseny. Respecte de la qüestió de si Morris coneixia o no els llibres de Ruskin posteriors a 1860 no hi ha encara proves suficients com per afirmar-ho taxativament. Des de la biografia d'E. P. Thompson i els estudiosos recullen la idea que Morris desconeixia aquests llibres, almenys a l'època en que foren publicats per primera vegada. May Morris afirma que el seu pare admirava *A Joy for Ever* (1857) i Cockerell explica que Morris tenia la intenció de reeditar *Unto this Last* (1860) a la Kelmscott Press. En qualsevol cas, no existeixen dades suficients com per saber si Morris coneixia *The Two Paths*.
- (418) Ruskin *The Seven Lamps of Architecture* (1849) IV, S 3
- (419) Ruskin, *The Stones of Venice* (1851-53), Vol II, part I, cap II "Torcello", Wittick ed *Ruskin's Venice* (1976) pàg. 274
Al S 5 del mateix capítol Ruskin compara els ornaments de diversos estils històrics que utilitzen la combinació de fulles d'acant amb el pampol.
- (420) "Desde el momento que una cosa es frecuente en la naturaleza, podemos conceptuar la bella y considerar como más bella la más frecuente, entendiendo, claro está, visiblemente frecuente, porque las cosas escondidas en las cavernas de la tierra o en el interior del cuerpo animal, no estan evidentemente destinadas por el creador a sostener la mirada habitual del hombre" Ruskin *The Seven Lamps of Architecture* (1849) IV, S 3, trad. (1956) pàg. 143
- (421) William Morris *Some Hints on Pattern-Designing* (1881), CW XXII, pàg. 200
- (422) William Morris "the moral qualities of a pattern which are finally reducible to two order and meaning. Without order, your work cannot even exist, without meaning, it were better not to exist. *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 106
John Ruskin "Més vale un treball grosero que narre una història o recorde un fet, que una obra, por rica que sia, sin significación" *The Seven Lamps of Architecture* (1849) VI, S 7, trad. (1956) pàg. 242. Únicament Alf Bae destaca la similitud conceptual existent entre Ruskin i Morris respecte de la noció de significació aplicada a les arts decoratives.
- (423) "All beautiful works of art must either intentionally imitate or accidentally resemble natural forms" *The Stones of Venice* (1851-53) Vol II, part I, cap 5, S 14 A *The Seven Lamps of Architecture* (1849), Ruskin encara s'havia mostrat més taxatiu fins al punt que només la relectura d'una obra d'art amb la naturalesa constitueix el factor decisiu per a la seva bellesa. "No pretendo sostener que toda ordenación de la línea esté directamente sugerida por la naturaleza, sino que todas las líneas bellas son adaptación de las líneas más difundidas en la creación exterior, que en proporción de su riqueza, de asociación, la semejanza con la obra de la naturaleza tomándola como tipo y como ayuda, se debe buscar más estrechamente y verla con más claridad, y que más allá de cierto punto, muy inferior, el hombre no avanzará en la invención de la belleza sin imitar directamente las formas naturales [IV, S 2, trad. (1956) pàg. 140]

- (424) Ruskin *The Nature of Gothic* (1853) § 47, Jan Morris ed. (1981) pág. 124; en el § 67 Ruskin descriu així el caràcter del Gòtic. Gothic work (...) is naturalist. This character follows necessarily on its extreme love of truth prevailing over the sense of beauty, and causing it to take delight in portraiture of every kind, and to express the various characters of the human countenance and forms"
- (425) William Morris. *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pág. 111.
- (426) "... and need not of necessity have any distinct meaning or tell any history expressible in words" Morris. *History of the Pattern-Designing* (1879), CW XXII, pág. 209
- (427) "El arte de la pintura (...) se propone y procura representar los objetos con tanta claridad como pueda ser posible (...) es la comunicación de un acto de la imaginación" Ruskin *The Seven Lamps* (1849) Lámpara de la veritat, § 4, "Since the function of the naturalists is to represent as far as it may be, the whole of Nature (...) it is evident that [they] are liable to err from shortness of sight (...) seeing only the outside of things, or those points of them which bear least on the matter in hand (...) And because it is always easier to see the surface than the depths of things, the full sight of them requiring the highest powers of penetration, sympathy and imagination" Ruskin *The Nature of Gothic* (1853) § 62
- (428) "Love of natural objects for their own sake, and the effort to represent them frankly unconstrained by artificial laws" Per la definició ruskiniana del naturalisme artístic, veure *The Nature of Gothic* (1853) § 63-66
- (429) Ruskin *The Nature of Gothic* (1853) § 42 i 43, (1942), pàgs. 40-41
- (430) William Morris *History of the Pattern-Designing* (1879), CW XXII, pág. 209
- (431) Ruskin *The Two Paths* (1859) i veure també cap. 2 i 3
- (432) W Morris *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) CW XXII, pág. 181
- (433) W Morris *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) CW XXII, pág. 199
- (434) "It is a principle in art (...) being based on uncontrovertible laws of nature that objects should have variety in the manner of their relief from the ground that there should be a constant interchange of light upon dark, and dark upon light (...) Each manufacture has a mode of ornamentation more peculiarly appropriate to itself, which must be based on nature - nature not merely imitative made use of, but reduced to ornament, first by the selection of the most graceful forms, the few from amongst the many, then by the simplification of the parts, the seeing the general in the individual, then if for a flat surface, by a certain amount of geometrical reduction to one surface, the absolute truth of form being in some degree merged in that which shall give the fullest impression of it... if colour is to be added this also must be simplified the minor shades left out, the large masses retained..." JOURNAL OF DESIGN, vol. IV, núm. 20, Oct. 1850, pág. 41. Veure també l'article dedicat a mostrar les veritables regles que regixen el disseny d'estampats aparegut al vol I, núm. 2, Abril 1849, pág. 57., vol IV, núm. 17, Setembre de 1850, article de Richard Redgrave "Canons of Taste carpets, paper-hangings and Glass, del mateix autor, veure la sèrie d'articles sobre la botànica per determinar les lleis del creixement orgànic aplicades a l'ornamentació, apareguts a partir del vol III, núm. 16, Juny 1850, pág. 98; també en el num. següent l'article dedicat a l'"Indian Principle of Ornament" Sobre el concepte de convencionalització i de natura utilitzat pels Reformadors en definir les lleis del disseny, veure Alf Bae (1957) pàgs. 52-55

- (435) W Morris: *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 106. i *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) GOLDEN, pàg. 9.
- (436) Ruskin *The Stones of Venice* (1851-53) I, cap XX, S 17, i també *The Nature of Gothic* (1853) S 63 i ss. el cap 2 3 2
- (437) "the arrangement of lines and colour is an art analogous to the composition of music and entirely independent to the representation of facts. Good colouring does not necessarily convey the image of anything but itself. It consists in certain proportions and arrangements of rays of light, but not in likeness to anything (...) But the good colouring does not consist in that imitation, but in the abstract qualities and relations of grey and purple. Now the noblest art is an exact unison of the abstract value with the imitative power of forms and colours" Ruskin *The Nature of Gothic* (1853); Jen Morris ed. (1981) pàg. 124
- (438) La diferència entre la convencionalització de la forma i l'estilització explica en gran part l'admiració que, a través de Van de Velde, mostraren tots els artistes modernistes més vinculats a l'estil "coup-de fuet". Veure en diversos escrits de Van de Velde, l'anàlisi estètica sobre la tensió de la línia orgànica. El caràcter orgànic de les línies estructurals defensat per Ruskin és el que permetrà a Gombrich considerar Ruskin com un predecessor de l'expressionisme de principis del segle XX. Gombrich (1979) trad. pàg. 69
- (439) Ruskin *The Two Paths* (1859) Lecture II, S 61 i 62, *Works* XVI, pàgs. 305- 307, ja referit en el capítol 3 2 2
- (440) "Committed to a policy of designing outside commissions, Morris was confronted with the problem of how to satisfy the market without succumbing to its worst aspects. He had the choice of following or leading, being Morris, having his superb gift as a designer, he chose to lead and did lead" Ray Wilkinson (1967) pàgs. 49- 50 Paul Thompson (1967) pàg. 89, defensa la mateixa idea. He sets his own standards and did not bend readily to the winds of 'ashion"
- (441) P Floud (1954) I, pàg. 564 i II, pàg. 564, Paul Thompson (1967), pàgs. 106-108 Per a Thompson, un dels principals artífex del nou naturalisme és Godwin, però també nomba W Crane i Sedding, mentre que Floud únicament cita Dresser i Bruce Talbot Perry (1983) pàg. 49: "Japanese designs had so influenced the market by the mid 1870s that differentiation between western imitations and the original had become difficult". Veure també Naylor (1971)
- (442) "It is true that in none does Morris imitate the extreme realistic naturalism of the typical mid-victorian design but (...) in a way, that is an open retrogression towards Victorian naturalism and away from the geometric conventionalism of the reformers" Peter Floud (1954) I i II, pàgs. 564 i 615 respectivament. Faulkner (1980) pàg. 35, repren la tesi de Floud.
- (443) *Arts & Crafts Essays*, 1888, MM(1936) I, pàg. 249.

5.4.3. El mobiliari de la firma: la cadira Morris

- (444) Normalment tradueixo el terme "patterns" genèric pel d'estampats excepte en el casos molt especials on la tècnica d'elaboració d'un dibuix ornamental, com és el cas dels teixits, contredeix el concepte d'estampat, ja de per sí derivat d'un sistema tècnic malgrat que en el llenguatge corrent s'utilitzi per oposició a ells. Per una definició del terme "pattern" en l'anàlisi dels sistemes ornamentals, veure Gombrich (1979) p. 12
- (445) Especialment a partir de les recerques de Floud sobre els estampats de Morris, la majoria d'autors els consideren com els dissenys artísticament i tècnica més reeixits de tota l'obra de Morris, àdhuc molt superiors als vitralls i als models de teixits manualment, veure en aquest sentit, Floud (1952, 1954, 1960 i 1961), Naylor (1971), Paul Thompson (1967), Watkinson (1967), Parry (1983), McCarthy (1982)
- (446) L'escrit *Technical Instruction* publicat per May Morris entre les conferències del seu pare sobre art, es el text d'una entrevista feta per la "Royal Commission on Technical Instruction" el 17 de Març de 1882 en què s'inquiria a William Morris el seu parer sobre una sèrie de qüestions relacionades amb la professió de dissenyador, la situació de la indústria anglesa, el paper que havia de jugar el Govern i l'organització de l'ensenyament tècnic MM (1936) I, pàgs. 205-225
- (447) *Technical Instruction* (1882), MM (1936) I, pàg. 208
- (448) Parry (1983) pàg. 131
- (449) Conway *Travels in South Kensington* (1882), citat per Parry (1983) pàg. 130
- (450) "It is in Morris's firm root in architecture that gives long term sense and coherence to his craft activities. Webb and Morris they were both a part of the most creative movement in the architecture of their time
Watkinson (1967) pàg. 68
- (451) P. Thompson (1967) pàg. 76
- (452) Veure el capítol 5.3.2 "Caractèrs estilístics dels productes de M&C"
- (453) El nom de "Sussex Chair" és la denominació usada per la firma en el catàleg de 1905 per presentar els diversos models de cadira venudes per la firma. La denominació completa seria "The Sussex Rush-seated Chairs" *Illustrated Notices of Morris & Co.* num. 3, "Upholstered Furniture", Londres 1905 aprox., V&A, Benham/Harris (1984) pàg. 122
Entre els estudiosos, existeixen certes divergències respecte del dissenyador i el descobridor de la cadira Sussex produïda per Morris & Co. Pevsner (1968) i McCarthy (1982) únicament consideren la cadira Morris, la de fusta negra, i atribueixen el disseny a Taylor, Bae (1957) pàg. 114 afirma la participació de Morris en el disseny de la cadira negra mentre que la majoria d'estudiosos neguen qualsevol contribució de Morris com a dissenyador en la secció de mobiliari, Naylor (1971), Thompson (1967) i Benham/Harris (1984) presenten el model de Brown i atribueixen a aquest dissenyador el descobriment del tipus de cadira considerant-lo l'antecedent més directe dels models produïts per la firma, si bé també afirmen el fet que Taylor descobrís un nou model a Sussex del qual en construí el primer prototip Smith en canvi considera Rossetti com el dissenyador de la cadira que els altres autors atribueixen a Brown

- (454) Veure els capítols referents a l'Exposició del 1851 (2.3.1) i a la Fundació de la firma (5.2) Sobre la dicotomia entre artístic i utilitari que regia els diversos plantejaments del disseny en el segle XIX, Gladton (1948), pàgs 366 i ss, i capítol dedicat al "mobiliari constitutiu del segle XIX; també Heskett (1980), pàgs 43 i 44
- (455) Sobre la diferenciació sexista dels mobles J. Gloag (1961) pàg 60 i ss. Entre les cadires de menjador més famoses són el tipus "Belton-Back Chair", conegudes a Espanya com Isabelines, creades durant el període del rococó revival de mitjans de segle Per a Thompson, malgrat ser "the most important feature" del Rococo Revival, de fet van ser "an inconspicuous Victorian development Thompson (1967) pàg. 77 i Gloag (1961) pàg. 66
- (456) "Lost in the contemplation of palaces we have forgotten to look about us for a chair" [Eastlake (1868)], The chair at any rate was now discovered, if only a rush-bottomed one. Nowadays it may perhaps be said that the chair gets more contemplation than the palace" W. Crane (1911) pàg. 53
- (457) La revalorització de Medok Brown com a dissenyador fou desenvolupada especialment per Gillian Naylor (1971) a través d'escrits inèdits de Mackmurdo
- (458) Aquells models que foren rebutjats en l'Exposició de 1859 del Pre-Rafaelista Hogarth Club, al que pertanyien Rossetti, Burne Jones, Morris i Webb entre altres. Arran d'aquest fet, Brown es dona de baixa del club. Naylor (1971)
- (459) Sobre la paternitat del balanci atribuït Franklin i d'altres models, (Gloag (1961) pàg. 72
- (460) Sobre les discussions entre els neogòtics pel tractament de la fusta i els procediments de col·let entre les peces, veure Thompson (1967) pàg. 82 i Gloag (1961) pàg. 39. Segons aquest segon autor, si en els anys 70 es deixà, més o menys genèricament de pintar la fusta, fou en gran part a causa d'Eastlake, qui, en el seu famós llibre de 1868 criticava el pintat i envernissat de la fusta, procediment que utilitzaven els francesos
- (461) El detall no es tan ridícul com pot semblar a primera vista. Maldonado, per exemple, sovint comenta la diferenciació sexista del mobiliari i a partir del diferent sistema del vestit entre els sexes i el sistema de les postures permeses en cada cas. Gloag utilitza aquesta diferenciació per explicar el fracàs del modernisme a Anglaterra: "such objects were rejected by men, and found no place in the study or the smoking room" (1961) pàg. 92
- (462) Per l'evolució de la cadira Windsor, Gloag (1961) pàg. 56, reproducció d'una il·lustració i "despiece" de la cadira elaborat el 1833, Heskett (1980) pàg. 43
- (463) Veure especialment la cadira "Grege" del 1875 de Godwin [Pevsner (1968) pàg. 334], la cadira amb el respall floral del 1883 de Mackmurdo [Pevsner (1968) pàg. 347] i la majoria de cadires altes de Mackintosh, especialment la cadira amb respall de travessers de la Hill House I, 1902 [Pevsner (1968) pàgs. 367-393 i Emery (1983) pàgs. 180 i ss]
- (464) Sobre els mobles de Godwin, veure el capítol 2.5.2 "El disseny esteticista" i també el 2.4.3 dedicat al Revival Reina Anne i l'obra de Richard Norman Shaw
- (465) Sobre l'origen i us del terme "Art Furniture" veure Pevsner (1968) pàg. 325. Per a Paul Thompson (1967) pàg. 87 el terme es refereix a l'"advanced taste of the 70s" originat per la incorporació d'arquitectes i dissenyadors de prestigi al disseny de mobles gràcies a la mecanització de l'ofici d'ebenista ocorreguda per aquesta època. Morris ironitza sobre el concepte d'"Art Furniture" en una de les seves conferències

- veure *Art, Wealth and Riches* (1883) CW XXIII, pàg. 154
- (466) La denominació "mobiliarí Standard" prové de Giedion (1948).
- (467) William Morris *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàg. 262
- (468) "Furniture either depending for its beauty on its own design." Circular de Presentació de la Firma, 1861, Handerson (1950) Appendix 1, pàg. 386
- (469) William Morris *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàg. 261
- (470) Paul Thompson (1967) pàg. 76 i Perry (1983) pàg. 134
- (471) William Morris *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàg. 261
- (472) "Sussex Chair and the Morris adjustable upholstered arm-chair, probably did not become fashionable before 1870" "by 1880 the Firm was selling few of Webb's pieces, while the black rush chair had become widely popular" "Nevertheless the fashion for light black wood rather than plain oak changed the balance of the Firm's work" Paul Thompson (1967) pàgs. 23 i 88
- (473) Morris & Co. utilitza el terme "Cottage Furniture" en un dels seus catàlegs de mobiliarí: veure *Illustrated Notices of Morris & Co* (1905 aprox.) num. 2 "Furniture and Decorative Work" V&A Library. Sobre el caràcter estilístic de la "Cottage Furniture" de Morris & Co, Perry (1983) pàg. 131, per la gènesi històrica d'aquest tipus de mobiliarí, veure Gloag (1961) cap. 3
- (474) "without sinking it, the common craze for mere antiques, Morris & Co. have reproduced some of the best forms of Chippendale and Queen Anne period, especially in regard to carved drawing-room and dining-room chairs" *A Brief Sketch on Morris Movement* (1911) Privately Printed, "Morris & Co. Papers", V&A Library. Document publicat per la firma en motiu del primer cinquantenari de la seva fundació. Sobre les reedicions de Morris & Co., Paul Thompson (1967) pàg. 93
- (475) "since then the influence of our old English 18th Century furniture designers has been restored, and Chippendale, Sheraton and Hebblewhite are again held in honour in our interiors" W. Crane (1911) pàg. 53
Sobre la moda a l'època pel moble d'antiquerí, veure Gloag (1961) cap. 1
- (476) *Illustrated Notices of Morris & Co* (1905 aprox.) num. 3, "Upholstered Furniture" V&A
- (477) Perry (1983) pàg. 135
- (478) Evolució històrica de la butaca o "Easy Chair", Gloag (1961) pàg. 65 i ss.
- (479) Respecte a la transformació de la butaca per la introducció de molles i la imitació dels models exòtics de mobiliarí en el període immediatament posterior a l'estil imperi, veure Giedion (1948) capítol dedicat als tapissers del XIX.
- (480) Paul Thompson (1967) pàg. 77
- (481) Emery (1983) trad. 1984, *Le Corbusier* pàgs. 80 i 81, Breuer, pàgs. 62, 68 i 73, i Mies van der Rohe, pàgs. 178 i 211.
- (482) William Morris *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pàg. 261

5.5. Morris & Co. Interioristes: el concepte de decoració i la vivenda burgesa

- (483) "Even in his own time, Morris reacted strongly against incipient modernism in art and design. Peter Floud has demonstrated how Morris's textiles were, in part, a challenge to the Victorian "progressiveness". He advocated the rooting of patterns in the varieties of natural form, and the revival and development of traditional techniques rather than mechanical abstractions, repetitions and processes. Morris was an aesthetic conservative and, today, it is becoming easier and easier for us to see that it was precisely in this aesthetic conservatism (rather than his conventional revolutionary political ideas) that his true radicalism lay" Peter Fuly (1984) pàg. 93. Veure també Thompson (1967) i Hitchcock (1958) pàg. 317
- (484) "Limitations also both as to imitation and exuberance are imposed on us for the office our pattern has to fulfil" William Morris *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 107. Veure també en el cap. 5.4.2 les referències a l'ús com a límit i condicionant per a l'elaboració de "patterns" decoratius. Sobre els criteris que han de regular la decisió de col·locar o no un determinat estampat, veure *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) i *The Lesser Arts of Life* (1882), ambdós CW XXII
- (485) En el folletó de promoció de Morris & Co. a la Boston Foreign Fair de 1883, Morris comenta els seus models de paper segons les possibles característiques estructurals de les diverses cambres on han de col·locar-se, reproduït a Watkinson (1967) pàgs. 56 i ss
- (486) "Boston Foreign Fair brochure", 1883) Watkinson (1967) pàgs. 56
- (487) "Ha sido característico de las recientes tendencias arquitectónicas y por la influencia creciente del diseño industrial, el que desde hace unos sesenta años, el genio arquitectónico se mide por su capacidad de diseñar un nuevo tipo de silla" Collins (1965) pàg. 271
- (488) "None of Morris's homes survive in their original condition although it is possible through studying contemporary photographs, existing remnants of decoration and contemporary descriptions to get a clear idea of what they were like" Parry (1983) pàgs. 131
- (489) Per la referència dels interiors de Morris segueixo la relació elaborada per Parry (1983) darrer capítol. D'altres indicacions sobre els projectes i les dates de realització, Mackail (1901) i Aymer Vallance (1897)
- (490) Sobre l'obra de Norman Shaw veure el capítol 2.4.3 "El Revival Reina Anna Norman Shaw i l'eclecticisme". Sobre la old Swan House, Pevsner (1968) i Russell Hitchcock (1954), entre els historiadors coneguts de l'arquitectura victoriana
- (491) Sobre la importància de Clouds en la carrera de Webb, Parry (1983) pàg. 141, per la importància de Clouds en la de Morris, Thompson (1967) pàg. 95
- (492) Alguns van ser comprats per Jenny Morris i per May reinterrant-los a les seves cases de Londres, per la qual cosa alguns dels mobles originals de la Red House estan actualment a l'abast del públic. Veure Parry (1983) pàg. 132
- (493) Almenys així ho destacava el comentarista de STUDIO el 1893 "Its chimney-piece of solid white marble is () of the fashion Morris employed many years ago in his own house in Bexleyheath" Citat per Vallance (1897) pàg. 127. Sobre la Red House com a model bàsic en les decoracions de Morris, veure també Paul Thompson (1967)

- (494) Veure els capítols dedicats a la Red House (51) i a l'evolució de MMF&Co. (53)
- (495) Paul Thompson considera tres estils diferents en l'evolució de la firma, un primer o primitiu marcadament neogòtic, si bé tal i com s'ha descrit en capítols anteriors, constitueix un estil gòtic i preciosista en el sentit del Pre-Rafaelisme. Segons Thompson, a partir de 1864 s'inicia un estil de transició des del neogòtic original i vers l'estil més madur i més representatiu de la firma. D'aquest, el Green Dining Room constitueix l'obra més important, on el medièvolisme queda reduït a un ambient molt generós. Paul Thompson (1967) pàgs. 84-85. Segons Hitchcock (1958) pàg. 317, el Green Dining Room "es una obra mestra de decoració del segle XIX, sin d'importància alguna com el con el gòtic victoriàno alto de la época"
- (496) Veure especialment la descripció de la fonda i del menjador públic a *News of Nowhere* (1890) Morton (1977) pàgs. 192 i 283 respectivament
- (497) Carta de Morris a Jenny Morris, 10/1/1889, citada per Mackail II, Henderson (1950) pàg. 306. Sobre l'estructuració de les parets, veure *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàgs. 95-97
- (498) "Whatever you have in your rooms think first of the walls, for they are that which makes your house a home." *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pàg. 262
- (499) Cloude i Standen: "the character of the rooms now came from their essential simplicity, in the gradual evolution of their taste, Webb and Morris had achieved a final style which was the reverse of the dark splendour of Red House" Paul Thompson (1967) pàg. 95, sobre l'esquema de color de Cloude, Parry (1983) pàg. 141 "The whiteness of the walls and ceilings were relieved only by the colour and patterns of Morris's fabrics and unstained wood"
- (500) STUDIO, Setembre 1893, citat per Vallance (1897) pàg. 123
- (501) W. Morris *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 92
- (502) "if only our houses were built as they should be, we should want such a little furniture, and be so happy in that scantiness" *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pàg. 261
- (503) Veure l'explicació sobre el tipus de vivenda que Morris qualifica de improvisades en l'arquitectura del seu temps *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàgs. 87-93
- (504) "the simplest and most natural way of decorating a ceiling is to show the underside of the joists and beams duly moulded, and if you will, painted in patterns" W. Morris *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 94
- (505) W. Morris *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 93
- (506) W. Morris *The Beauty of Life* (1880) CW XXII, pàg. 76
- (507) W. Morris *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 93
- (508) "The heavy curtain stuffs sometimes called tapestries, though that is a misuse of the word, () These cloths are made of various kinds of wool - some fine and closely woven, others rough and open in texture, to suit all the purpose for which heavy, or heavyish curtains are required" Boston Foreign Fair Brochure (1883); recitat per Watkinson (1967) pàg. 53

- (509) "Damask for wall-hangings, is now a revived taste in Europe. Not that the use had ever quite died out, but just before the revival, damasks were seldom used except for palaces and the richest houses and they were always silk damasks. One of those we exhibit is a mixture of silk and wool. We call the increased use of these wall-hangings a revival, because of the covering of walls with stuffs, tapestries, or whatever would hang, must have preceded the use of paper for walls, paper hangings by their name being evidently a substitute for something better, but more costly" Boston Foreign Fair Brochure (1883), reeditat per Watkinson (1967) pàg. 55
- (510) "Those middle-class dwellings of which I know most, but what I have to say will be as applicable to any modern kind" Morris: *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 83
- (511) "there is little in these decorative schemes to prepare for the radical challenge to traditional approaches presented by the lectures. Morris's first medieval fervour had been absorbed by contemporary demands for comfort and elaboration and the need to decorate conventionally shaped rooms. The success of his work depended not on an original approach to furnishing, but on his superb sense of quality and detail, pattern and colour" Paul Thompson (1967) pàg. 86, veure també pàgs. 95 i ss.
Si en el cas dels estampats, el conservadurisme de Morris s'estableix a partir de la comparació amb l'obra de dissenyadors contemporanis, en el cas dels interiors apareix en la confrontació un tercer element com és el model de vivenda donat pel propi Morris en els seus escrits. Tal i com s'ha vist al llarg del capítol, existeixen d'altres punts de fricció i àdhuc algunes contradiccions profundes entre el Morris professional i el Morris pensador. Al respecte, veure el capítol següent, 6.6 "La teoria morrística del disseny".
- (512) W. Morris *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pàg. 261
- (513) W. Morris *The Beauty of Life* (1880) CW XXII, pàg. 76
- (514) W. Morris *The Beauty of Life* (1880) CW XXII, pàg. 76
- (515) A les seves memòries, Yeats comenta que Morris "dispraised the houses he had decorated - Do you suppose I like this kind of house? I would like a house like a big barn, where one ate in one corner, cooked in another corner and in the fourth received one's friends. Citat per Lindsay (1975) pàg. 309
- (516) *The Beauty of Life* (1880), CW XXII, pàg. 77. La descripció de la habitació citada anteriorment correspon a la relació d'objectes necessaris per aquest tipus de persona.
- (517) "As for moveable furniture () don't have too much of it, have none for mere finery's sake, or to satisfy the claims of custom () whereas all rooms ought to look as if they were lived in, and to have, so to say, a friendly welcome ready for the income" *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 113.
- (518) *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 113
- (519) "What the 19th Century calls comfort - that is stuffy inconvenience" *News of Nowhere* (1890), Morton (1977) pàg. 285
- (520) El procés d'especialització funcional és un fenomen característic del segle XIX, efecte i causa de la mecanització i de l'economia de mercat que acabarà per transformar i redefinir tot el parc d'objectes de la societat però també incidirà en la vida domèstica comportant l'espai de la casa en habitacions segons activitats determinades. L'especialització de funcions ha estat sovint explicada per l'analogia mecànica i la

metàfora orgànica, ambdues integrants del concepte de funció tal i com el defineix el Moviment Modern Veure al respecte Behrandt (1937) pàg. 180 [trad. 1959], i Collins (1975) capítols específics.

- (521) *The Beauty of Life* (1880), CW XXII, pàg. 77
- (522) Boston Foreign Fair (1883), citat per Watkinson (1967) pàg. 55
- (523) Tradueixo quasi textualment les paraules d'uns escriptors italians descrivint les cases retratades a les comèdies d'Oscar Wilde "Il contrasegno dei salotti oscarwildiani: non è più il buon gusto ma il gusto estetico: per il resto niente è cambiato nel décor di una classe che nella passione feticistica per l'oggetto, vissuto in termini di affinità elettive ritrova intatto il suo pedigree" Oriò Caldiron, Matilde Hochkofler *La scena rappresenta*, Almanacco Bompiani, Milano, 1976, pàg. 93
- (524) Fiona MacCarthy (1982) pàg. 53
- (525) "By what forethoughts, pains and patience can we make endurable those strange dwellings - the basest, the ugliest and the most inconvenient that men have ever built for themselves - and which our own haste, necessity and stupidity, compel almost all of us to live in? That is our present question. *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 83
- (526) "For there is no dignity or unity of plan about any modern house, big or little. It has neither centre nor individuality, but is invariably a congeries of rooms tumbled together by chance hap. So that the unit I have to speak of is a room rather than a house" *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 83
- (527) *The Beauty of Life* (1880) CW XXII, pàg. 74
- (528) "There have been houses rising up among us here and there which have certainly not been planned either by the common cut-and-dried designers for builders, or by academical imitators of bygone styles. Though they may be called experimental no one can say that they are not born of thought and principle as well of great capacity of design" *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 84 Veure al respecte Paul Thompson (1967) pàgs. 62 i ss.
- (529) Carta a May Morris 4/9/1879, Kelvin (1983) pàg. 519, els comentaris sobre l'obra de Shaw es troben a *Architecture and History* (1888), CW XXII, veure al respecte Paul Thompson (1967) pàgs. 61-64
- (530) *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàgs. 81-118 Veure la primera part de la conferència.
- (531) Carta de Morris a Jenny del 1888, citada per MM Introd. CW XIV, pàg. xxiv. En d'altres passatges Morris manifesta el seu total desacord respecte l'estil dels estetes o a la moda de l'època, on sovint es descobreix l'obra de Godwin. Ja s'ha fet referència a les seves crítiques a l'art del Japó i la seva interpretació anglesa. En parlar del mobiliar, Morris critica els models de Godwin considerant - los poc sòlids i construïts amb barrots, en un altre passatge, en parlar de decoració dels murs, Morris critica els colors pastel i grisos que els esteticistes havien nosat de moda per a pintar les parets.
- (532) "The severe and fastidious taste of my father" May Morris Introd. CW II, pàg. x
- (533) Gloag (1961) pàgs. 52-53 Veure a Manier i Elie (1976) pàg. 91 i a Stanisky (1985) com aquest client tipus de Morris esdevindrà en els anys 50 i després de la crisi de

l'avantguarda simbolitzada pel judici a Oscar Wilde, esdevindrà "un productor "intelectualment" moderat animat precisament per el desig de millorar, ensenyar, de reformar. Son los hombres de la generaci3n de Voysey, de Lethaby y de Unwin". Per a Manier i Elie, la proposta d'aquesta generaci3 suposa, a nivell ideol3gic, l'equivalent en l'3mbit de l'arquitectura, de la linia pol3tica dels Fabians

5.6. La teoria morrisiana del disseny.

- (534) *The Beauty of Life* (1880) CW XXII, p3g 77
- (535) "A man of my disposition, careless of metaphysics and religion, as well as scientific analysis, but with a deep love of the earth and the life on it" *How I Became a Socialist* (1894) Morton (1984) p3g 244
- (536) "his advice took the form of general observation rather than definite rules" Alf Bae (1957) p3g 117 "Morris era un pr3ctico, y todas sus teor3as tienen la convicci3n de la participaci3n personal en el proceso que describe. Raramente di3 definiciones claras de buen dise1o, pero en varias ocasiones enumer3 los principios sobre los que basaba su pr3ctica" G Naylor (1971) trad. p3g 58
Bae, a m3s, afirma que Morris no tenia una estima especial per la teoria per ella mateixa: "It is very doubtful whether Morris ever held theory as such in anything but low esteem, as a necessity of evil conditions - born artist as he was - and endowed, as he himself said, with a constructive rather than analytical mind" [id, p3g 115]
- (537) Alf Bae (1957) p3g 117
- (538) *Making the Best of It* (1880) CW XXII, p3g 81
- (539) *Making the Best of It* (1880) CW XXII, p3g 107
- (540) *Making the Best of It* (1880) CW XXII, p3g 110
- (541) "Morris always recognized that within this framework intuitive inspiration was the element that differentiated between a good and an excellent design." Linda Parry (1983) p3g 48
- (542) "As for the establishment at South Kensington, it ceased as early as the middle fifties to be a centre of theoretical development" Bae (1957) p3g 134
- (543) Veure Gloag (1961) i MacCarthy (1982) p3g 53 "Many hand-books of good taste were published, and believed in"
- (544) Charles Eastlake *Hints on Household Taste*, (1868) London, Robert W. Edis *The Decoration and Furniture of Town Houses* (1881)
- (545) Veure especialment *The Young Ladies' Treasure Book* aparegut vers el 1881, i tamb3 el llibre de Richardson *The Englishman's House* (1870).
- (546) Veure el capítol 2.4.4 dedicat a Christopher Dresser
- (547) Veure a Alf Bae (1957) p3gs 142-143 una acurada an3lisi del pensament de Dresser
- (548) Pevsner (1968), p3gs 331-332

- (549) Hitchcock (1958/2^a) pàg. 324
- (550) "En 1896 Lethaby publica *The Problems of Modern Art* donde sienta las bases de una línea de pensamiento bastante distinta de la de Morris, recurriendo en parte a Pugin, pero sobre todo a Webb a quien profesa gran estima, termina por situar la arquitectura en el "reasonable building" Manier i Elia (1976) pàg.94
- (551) "Crane in his writing, teaching and administration led the move away from ornament toward free design, a move toward freedom that made itself felt in other areas about the end of 19th Century () the Art Schools no longer confined themselves to ornament but taught a whole range of the arts" P. Stansky (1985) pàg. 29
- (552) En aquest sentit, no és estrany que el 1882 Godwin i Wilde manifestin el seu respecte per un Morris al que ja consideren antecessor "the greatest handicraftsman we have had in England since the 14th century" Wilde *The English Renaissance of Art, 1882* Faulkner (1973) pàg. 268
- (553) Sobre els diversos autors que durant tot el segle XIX advertiren l'existència d'un nou tipus de Belleza en les màquines i els objectes utilitaris, veure Alf Bae (1957) capítol 3er, veure també De Zurko (1957) els capítols relatius a la teoria funcionalista de l'arquitectura en el segle XIX. Lògicament, la majoria d'historiadors de l'arquitectura dediquen capítols a aquesta tradició arquitectònica
- (554) "An idea of the spirit of true design was in the air" MacCarthy (1982) pàg. 53
- (555) Reynor Banham (1960) Introd. El pas queda perfectament exemplificat amb l'aparició de l'electricitat. Així, l'era industrial es caracteritza tècnicament pel predomini de l'energia mecànica mentre que la primera Era de la Màquina per l'energia elèctrica. Veure especialment pàgs. 13 i ss
- (556) Pugin té el respecte pàgines brillants, el mateix succeeix amb Cole i els seus col·laboradors així, per exemple, el proleg del primer número del JOURNAL OF DESIGN tracta exclusivament aquest problema, veure amb el *Supplementary Report on Design* de Redgrave, 1851, en el cas del Ruskin, la lleitor del seu entorn cultural constitueix un problema tan central que alguns autors la consideren el punt de partida de totes les seves investigacions (concretament Manier i Elia, 1976)
- (557) Especialment Collins (1965), Banham, (1960), la tesi però deriva de la interpretació de la història del moviment modern desenvolupada pel propi Pevsner en el seu primer llibre sobre el tema (1936)
- (558) Bae (1957), un dels pocs historiadors de les idees sobre el disseny afirma que els diferents membres del moviment de les arts & crafts no contribueixen en res a la teoria del disseny [pàg. 132, Manier i Elia (1976), en canvi, destaca la importància programàtica d'un llibre com el de Lethaby per al desenvolupament del disseny industrial i de les arts decoratives més acords amb les necessitats de la primera època de la màquina [pàg.], de la mateixa opinió són tots aquells historiadors de l'arquitectura i el disseny que intenten descobrir en el moviment de les arts & crafts la gènesi conceptual del Deutsches Werkbund i del Moviment Modern de caràcter institucional. Veure el respecte Naylor (1971)
- (559) "Godwin was very much taken by Ruskin's ideas about life being integrated with art and worked towards free artistic creation on the principle of utility combined with beauty." Alf Bae (1957) pàg. 129. Sobre el nefast triomf de Ruskin en la segona meitat del segle XIX dificultant comprendre les sensates indicacions del príncep Albert i els

seus col·laboradors del Departament d'Art i Ciència, veure Steagman (1950)

- (560) "on the whole it seems as if theories of design in the last forty years of the Century was dominated by the Ruskinian teaching as carried out in practice by Morris" Bae (1957) pàg. 134 El mateix autor reconeix però que existeix una segona línia de desenvolupament que parteix d'Owen Jones i a través de Dresser arriba fins a Lewis F. Day i que domina els anys 60 i 70
- (561) Veure els capítols 2.3.4 "Ruskin versus Rossetti" i 5.3 MMF&Co (1861-1874), evolució i cronologia"
- (562) Floud (1954), pàg. 564
- (563) Aquesta és la interpretació més corrent entre els historiadors de l'arquitectura i del disseny. Possiblement sigui Manier i Elia qui, en la intenció de desemmascarar les hipòtesis històriques de Pevsner, és més contundent al respecte. Segons aquest autor, l'actitud que protagonitzen Pugin, Ruskin i Morris consisteix en un esforç per "recuperar el valor de uso frente a la tendencia a hacer se exclusivo del valor de cambio, de cara a la necesidad de apuntalar un mundo artesano en su ocaso" Manier i Elia (1976) pàg. 82
- (564) En general, l'utilització de la parella Ruskin-Morris apareix en quasi totes les històries de disseny industrial i de l'arquitectura moderna. Pevsner fou el primer autor que suggerí una possible connexió entre Ruskin i Pugin, demostrada posteriorment per Raymond Williams (1958) sobretot a nivell de la crítica general de la societat industrial. Des de llavors, la línia Pugin-Ruskin-Morris apareix sempre com una línia de desenvolupament històrica connectada teòricament i pràcticament a l'experiència del Neogòtic i de la recuperació de l'artesania: veure especialment Manier i Elia (1976) i Gert Selle (1972) cap. històric. Únicament el llibre de Collins (1975) intenta descriure l'antagonisme existent entre Pugin i Ruskin en tant que projectista i teòric per una banda, i en tant que dues concepcions diverses de l'art gòtic
- (565) "The reformative activities of Pugin and of the men connected with the Department of Science and Art are also becoming gradually better known to us, and it does not seem at all unlikely that Morris himself may have known about them at an early date" Alf Bae (1957) pàg. 106
- (566) *A Art & Beauty of the Earth* (1881) CW XXII, pàg. 155, Morris no dubta en lloar l'experiència i els mètodes pedagògics de les Escoles Governamentals de Disseny que Ruskin tant havia criticat en els seus escrits, i reconeix que els fundadors de les Escoles coneixien perfectament les regles generals del disseny. D'altres referències explícites als Reformadors es troben a *The Art of The People* (1879), CW XXII, pàg. 35 i a *Making the Best of It* (1880). Sobre les similituds i diferències entre Morris i les idees dels Reformadors, veure Alf Bae (1957) pàg. 115
- (567) Veure en el capítol 6.4.2 "Els estampats de Morris" les fonts d'inspiració estilitica de Morris en aquests mèdi
- (568) "The movement of which the foundation of our art-schools was a part, called the attention of our pattern-designers on the beautiful works of the East" *The Art of The People* (1879), CW XXII, pàg. 35
Per les crítiques de Ruskin a l'art oriental i a un corrent artístic del panorama anglès que pretén inspirar-se en aquest art, veure *The Two Paths* (1857) emmarcat en el comentari general de les idees dels Reformadors i l'Escola convencionalista. Veure també el capítol 2.3.2 "Ruskin versus Cole"

- (569) Linda Parry (1983) pàg. 48 i n 38 Paul Thompson (1967) pàg. 119 exposa les coincidències existents en el plantejament del disseny de catifes entre les indicacions donades per Morris en els seus escrits, les idees exposades per Dresser i les orientacions per al disseny que havien donat els Reformadors
- (570) Veure al respecte el capítol 5.3 "MMF&Co. Evolució i cronologia"
- (571) Veure la nota (414) del capítol anterior
- (572) Veure també en el capítol anterior l'anàlisi estilística dels papers pintats i les indians
- (573) "From the essence of art (pattern-designing) the chief of the limitations is that the decorator's art cannot be imitative even to the limited extent that the picture-painter's art is. *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 106
- (574) "Its form may be merely that of abstract lines or spaces, and need not of necessity have any distinct meaning or tell any history expressible in words" *The History of Pattern Designing* (1879) CW XXII, pàg. 209
- (575) "order imposes on us certain limitations, which partly spring from the nature of the art itself, and partly from the materials in which we have to work, and it is a sign of mere incompetence () to refuse to accept such limitations, or even not to accept them joyfully and turn them to special account" *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 106
- (576) "unless you know plenty about the natural form that you are conventionalizing" *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg. 107
- (577) Sobre l'anàlisi del figurativisme de Dresser interpretant-lo com l'expressió de l'antic simbolisme tan car als victorians, veure Alf Bæe (1957) pàgs. 138-140, veure també Naylor (1971)
- (578) El plantejament del mètode històric de disseny tal i com el definiren els Reformadors ha estat analitzat en el capítol dedicat a l'obra d'aquests autors, el 2.3.1, i en el cas de Morris en el capítol dedicat als caràcters estilístics dels seus estampats, el 5.4.2
- (579) Veure la cita sobre la utilitat estètica apareguda en el capítol dedicat a l'obra dels Reformadors, el 2.3.1
- (580) Veure al respecte les conferències *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàgs. 81-118, i *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pàgs. 235-269
- (581) Veure l'explicació de la funció estètica aplicada als objectes d'ús en la societat contemporània apareguda a l'article *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Einaudi, Torino, 1971
- (582) "El proceso de diseño basado en un entendimiento tanto del pasado como del potencial de los materiales usados, era enteramente personal" Naylor (1971) trad. pàg. 58
- (583) Així per exemple, en l'article dedicat a les mostres d'art oriental exposades a l'Exposició del 51, Owen Jones no dubta en utilitzar la instància religiosa definida per Ruskin, i anteriorment per Pugin, per explicar la vivacitat d'aquesta tradició àdhuc en el segle XIX. Veure "On the distribution of form and colour developed in the articles exhibited in the Indian, Egyptian, Turkish, and Tunisian department" *JOURNAL OF DESIGN*, Vol. V, núm. 28, Juny 1851, pàg. 89

- (584) *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pags 243-244
- (585) "Now, further, this working in materials, which is the raison d'être of all pattern work " *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) GOLDEN, pág 11
- (586) "Those of you who are designing for goods, try to get the most out of your material but always in such a way as honours it most" *Art and the Beauty of the Earth* (1881) GOLDEN, pág 22
- (587) *Art and the Beauty of the Earth* (1881) CW XXII, pág 169
- (588) *The Lesser Arts of Life*, 1882) CW XXII, veure especialment els comentaris sobre la ceràmica, pags 243-247
- (589) Veure el principi del capítol sobre els estampats de Morris, el 6.4.2
- (590) Tenint sempre en compte que elaborat no és mai sinònim de convencionalització o de naturalisme. Un model altament formalitzat pot ser tan elaborat com un de naturalista, per la mateixa raó: un disseny més realista que un altre no necessàriament és més elaborat. Ben al contrari, atesa la natura de l'art de dissenyar estampats, el figurativisme pel figurativisme és freqüentment el procediment més fàcil i simple de resoldre un estampat.
- (591) *Technical Instruction* (1882), MM (1936)I, pag 205
- (592) *Technical Instruction* (1882), MM (1936)I, pag 208
- (593) *Technical Instruction* (1882), MM (1936)I pag 223
- (594) *Making The Best of It* (1880) CW XXI, pag 110
- (595) Dresser *Principles of Decorative Design* (1873), citat per Alf Bæe (1957) pags 142-143
- (596) "The race of man, even when very moderately civilized, has a greater number of wants which have to be satisfied by the organized labour of community, () so hat a very large part of the audience of the masters of the greater arts have been engaged like them in making things the lower things whose first intention was to satisfy the bodily wants" *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pág 236
- (597) *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pag 236 i ss
- (598) *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pág 236
- (599) *Art & the Beauty of the Earth*, 1881, CW XXII, pág 156
- (600) *Technical Instruction* (1882), MM (1936)I
- (601) La crítica ruskiniana a la perfecció pròpia dels sistemes artístics clàssics està plantejada a *The Nature of Gothic on*, a més Ruskin elabora les categories artístiques representatives de la imperfecció gòtica, especialment la categoria de salvatgisme ("savagerness") "The principal admirableness of the Gothic Schools of Architecture that they thus receive the results of the labour of inferior minds, and out of fragments full of imperfection in every touch, indulgently raise up a stately and unaccurable whole" [S 10]. D'altres categories similars són la varietat, la preferència pel grotesc,

i la rigidesa de realització. Posteriorment, en el volum tercer del *The Stones of Venice* la crítica de la perfecció clàssica es desenvolupa de forma paral·lela a l'anàlisi de l'arquitectura renaixentista i esdevé sinònim de perfecció d'execució i d'acabats "the first thing that it demanded in all work was, that it should be done in a consummate and learned way" [Cap 1, ed. Jan Morris, pàg. 208-209]. Essencialment, el que Ruskin rebutja d'aquesta perfecció tècnica és la manca de sentiments i de vitalitat que imposa a l'artista ates que sempre està referida a un problema de coneixement i de ciència "Imperatively requiring dexterity of touch, they gradually forgot to look for tenderness of feeling; imperatively requiring accuracy of knowledge, they gradually forgot to ask for originality of thought" [id].

- (602) *News of Nowhere* (1890) Morton (1977) pàg. 284
- (603) Interpretació de Manier i Elia (1976) a partir de les referències implícites a l'obra de Morris, a l'estètica de Ruskin i a la majoria de mobles creats en el si del moviment neogòtic del darrer quart del segle, contingudes al llibre de Veblen (1899) *Teoria de la classe ociosa* Veure Manier i Elia, pàgs. 86 i ss.
- (604) Veure especialment Veblen (1899) pàgs. 164-170, tesis recollides per Manier i Elia (1976) pàg. 86, des d'una altra perspectiva Gert Selle (1972), pàgs. 64-66 repren la mateixa idea.
- (605) Bonsiepe (1980) *Alternativas para el diseño industrial en países dependientes* DIN 80/2, Agost 1980, pàg. 24 "Morris prevalece con ejemplar lucidez el diseño como un nexo entre producción y consumo".
- (606) Ruskin i Morris, "ambos deben considerarse como los fundadores de una teoría social del diseño" (...) Gert Selle (1972) pàg. 64 veure també Pevsner (1936) i (1968), Rayner Banham (1960) Introd., Parry (1983) pàg. 48, i McCarthy (1982) pàgs. 21-23.
- (607) *Perspects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pàg. 137.
- (608) G. Selle (1972) pàg. 70, De Carlo (1947) pàg. 21.
- (609) "Nos hemos equivocado todos. El diseño industrial no es una categoría estética ni un filón a la tere de la historia del arte, es una utopía iluminística en la que hemos creído con la ilusión de que por un momento, al menos un último ligazón unió la burguesía capitalista con sus antiguas premisas progresistas" Giulio Carlo Argon (1977) Proleg a l'edició castellana del llibre de Maldonado *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona 1977, Gustavo Gili, pàg. 7.

6. El pensament de William Morris.

Dins la història de les idees, i més especialment en el context anglès, la figura de William Morris ocupa aquell lloc tan especial reservat als autors que aconsegueixen una síntesi filosòfica que riu tota una fase històrica del pensament. Conflueixen en la seva reflexió tots els corrents de pensament que dominaven el panorama cultural de l'Anglaterra victoriana. D'una banda, és sense cap mena de dubte el darrer representant destacat de la tradició vuitcentista de reflexió crítica sobre la societat industrial. Respecte d'autors com Coleridge, Carlyle, Pugin i Ruskin, es qui desenvolupa l'examen de la societat industrial i la comminació de les formes de vida que li són pròpies fins a les últimes conseqüències, conferint expressió política al pensament crític i dotant-lo de contingut pràctic tant en l'àmbit polític com en el camp de les arts plàstiques i l'arquitectura i el disseny. La seva figura, a través de la militància socialista dels darrers anys i de l'èxit aconseguit per Morris & Co., estableix la via de sortida més lògica i coherent de tot un corrent de pensament, que, o bé en el terreny artístic i estètic o bé en l'econòmic i social, s'havia dirigit essencialment a explicar i justificar en termes morals i polítics el descontent sentit per les capes més àmplies de la societat presentant-lo com un fenomen latent i propi de les relacions socials sorgides de la nova situació històrica. Des d'aquesta perspectiva, el compromís militant i ideològic de Morris amb el socialisme esdevé el darrer i definitiu pas emprat pel pensament victorià per conèixer i resoldre les seves pròpies contradiccions socials¹.

En aquest context, el socialisme teòric i militant del Morris madur no suposa altra cosa que una nova expressió d'aquelles idees de rebuig i denúncia de la societat burgesa desenvolupades pels autors de qui es declara seguidor, com Carlyle i Ruskin, i que, convertides en un estímul del progrés en favor de les classes més descontentes, estableixen el punt de partida de la seva pròpia reflexió. Aleshores, la famosa i inesperada "conversió" de Morris al socialisme² no representa altra cosa que la conclusió d'una recerca per trobar i comprendre els mitjans necessaris per a transformar una realitat com la que l'envolta i que rebutja visceralment. Des del punt de vista teòric, la seva conversió constitueix essencialment una presa de consciència del fet que la seva visió de la societat coincidia amb la de Marx en tot allò substancial³. La reflexió morrissiana esdevé aleshores un procés de reinterpretació de les seves pròpies idees a partir de Marx. L'elaboració d'aquesta síntesi, és a dir, la relectura de Ruskin en termes marxistes, defineix en gran part la originalitat teòrica de Morris en

el context anglès. Per la mateixa raó, el fet que sigui Ruskin l'objecte de relectura estableix l'originalitat de Morris dins la tradició del pensament marxista.

Previament, però, per desenvolupar la seva pròpia síntesi, Morris requeria poder fer amb Ruskin una operació de "capgirament" similar a la que molt abans Marx havia fet amb Hegel per dotar-lo de continguts materialistes. Així, durant la joventut de Morris, Ruskin havia estat un dels autors que més profundament l'impressionava, primer, donant una nova significació a les seves inclinacions artístiques i el seu gust per tot allò que de medieval restava a l'Anglaterra encara rural de mitjans del segle XIX⁴, i, després, oferint-li un marc teòric des del qual comprendre les seves experiències personals en el camp de la literatura i les arts plàstiques, a l'època socialista la figura de Ruskin, per a qui Morris encara sent un gran respecte i reconeix sempre la importància del seu pensament⁵, queda totalment redimensionada en el seu context històric i ideològic.

"You must understand first that though I have a great respect for Ruskin and his works (beside personal friendship) he is not a socialist, that is not a practical one. He does not expect to see any general scheme ever begun; he mingles with certain sound ideas which he seems to have acquired instinctively, a great deal of mere whims, deduced probably from his early training of which he gives an amusing account"⁶.

Per a realitzar la revisió del pensament de Ruskin, Morris es veu en la necessitat d'utilitzar d'altres aportacions filosòfiques importants a l'època. En l'anàlisi de l'art i de les manifestacions culturals en general, utilitza la seva pròpia experiència professional que pren com objecte de reflexió i marc de referència respecte del qual comprovar les idees de Ruskin i destriar-ne les que realment serveixen per a la seva anàlisi, que merament són brillants suggerències sorgides de l'eloquència i de l'escriure del mestre⁷. Curiosament, Morris destacava totes aquelles vessants del pensament de Ruskin que han estat menys considerades i estudiades habitualment, com les idees econòmiques, la crítica social, i la utilització de la història com a mètode d'anàlisi⁸. D'altra banda, en lloc de dirigir-se als escrits de Ruskin dedicats a les qüestions socials com els apareguts amb posterioritat al 1862, preferia fer referència a les obres que més l'havien influït de jove, les que s'ocupen preferentment d'art i d'arquitectura⁹. Així, des de la seva pròpia experiència com a empresari, fabricant i dissenyador, Morris va poder interpretar en uns termes més ajustats a la realitat industrial l'aproximació ruskiniana a l'economia

política així com l'anàlisi de les relacions socials i econòmiques de la societat industrial desenvolupada pel crític

D'altra banda, en la investigació sobre el pensament de Ruskin, Morris va utilitzar l'obra d'altres autors destacats dins el corrent de la crítica social, els quals, al seu torn, ja havien influït considerablement Ruskin, especialment Carlyle. El pensament visionari de Carlyle suposà per a Morris una referència positiva i negativa a la vegada. A la seva joventut, Morris havia pogut trobar en el Carlyle del *Past & Present* una certa confirmació ideològica de les seves preferències per l'art medieval i, també, una visió de la història que li havia de servir des del punt de vista metodològic en l'estudi de les arts decoratives. A la seva etapa teòrica, l'obra i l'evolució posterior de Carlyle suposaren, a més d'un model metodològic de la història, un exemple de com podia ser tergiversadora la utilització de la història amb fins merament narratius, el medievalisme originari esdevenia així una preocupació pel coneixement científic de la història convertint-se en un potent instrument de crítica de les relacions socials, encara que això ja ho havia fet Carlyle. Aquestes esdevenien el centre d'interès teòric principal, i els processos econòmics apareixien cada vegada més com els únics factors capaços d'explicar els mals endèmics de la societat contemporània. El caràcter determinant que les relacions creatives havien adquirit en la visió de Carlyle ofería també el marc d'explicació més idòni per a comprendre la situació de les arts a l'època. D'altra banda, la lucidesa de l'anàlisi carleyliana de la societat no es corresponia amb les seves conclusions històriques i l'evolucionisme polític al que Carlyle havia arribat constituïa una prova clara de la impossibilitat pràctica de la seva crítica. D'aquesta manera, quedava inevitablement convertit en un "railer against progress" per utilitzar l'expressió del propi Morris.¹⁰

Des d'aquesta perspectiva, l'obra de Ruskin suposava un important pas endavant ja que les seves preocupacions estètiques li havien permès construir un ideal moral menys auster que el de Carlyle i desprovis d'aquell caràcter expiatori tant present en el model del mestre escocès, en el camp polític, però, Ruskin patia del mateix evolucionisme de Carlyle, era incapaç de reconèixer els mínims elements de progrés existents a la realitat i menys encara de formar un ideal de futur diferent substancialment del passat. Ruskin, com també Carlyle, continuava considerant l'art, les manifestacions culturals i les condicions socials units entre si per un vincle religiós. Qui en canvi sí havia intentat oferir un model totalment alternatiu al de Carlyle sense renunciar a l'ideal de progrés humà contingut en la revolta romàntica era John Stuart Mill. Si Ruskin fou el primer en

explicar la importància estètica del plaer humà en el camp de l'art, Mill oferiria per primera vegada la possibilitat de considerar el plaer com un factor de millora moral i social¹¹. En aquest sentit, la reflexió de Mill constituïa una crítica de la societat industrial que no renunciava als avenços socials i morals que aquesta havia suposat històricament i es plantejava el seu ideal com un pas endavant, mesurat i conscient, dins mateix de la societat burgesa acceptava les característiques de la societat industrial com l'únic material de treball vàlid i les considerava les condicions mateixes per a una possible transformació. L'anàlisi de Mill venia complementada per l'obra d'un altre assagista i comentarista social influent a l'època Matthew Arnold, a través de la seva labor pedagògica i reformadora, aporta a Morris l'examen més minucios de la classe social triomfant deixant perfectament clares les possibilitats -o més aviat, la ja absoluta impossibilitat- de renovació i de progrés que oferien les classes mitjanes un cop acomplert el cicle de la revolució burgesa¹².

Així, doncs, en l'operació de capgirament que Morris realitza de les idees de Ruskin, aconsegueix elaborar una síntesi filosòfica de tots aquests corrents de pensament importants a l'època victoriana encara que, per si mateixos, constituïssin pols oposats en la polemica sobre l'utilitarisme com a corrent ideològic o el "phillistinisme" com a sistema de comportaments. Un cop elaborada la síntesi i comprovada la impossibilitat pràctica de la majoria d'aquestes aportacions filosòfiques per a transformar la realitat, el socialisme de Morris apareix com la única opció pràctica possible. De fet, havia arribat al pensament socialista a través de Mill i havia pres aquesta opció política, segons les seves pròpies paraules, gràcies a que "Mill's verdict was against the evidence"¹³. Els anys de labor professional i la seva concepció del treball de creació artística, tant si aquesta actuava per procediments artesanals com industrials, li havien fet nàixer esperances de regeneració social si es modificava el sistema de treball i es confiava més en la labor personal dels treballadors, per altra part, les seves primeres experiències polítiques militants en el sector més radical del partit liberal li havien permès albirar la potencialitat política de la classe obrera si actuava cohesionada en una única força, a més, l'anàlisi teòrica de la societat industrial presa en el seu conjunt venia a confirmar aquestes intuïcions. La classe obrera, doncs, pel fet de ser l'única classe social que treballava directament amb les mans, era l'únic sector de la societat que podia comprendre la producció en termes diferents i, per tant, era la sola força social capaç de mantenir una actitud de progrés i intentar la transformació de la societat. El pensament socialista, -Cobbett, Owen i els cartistes, Saint Simon, Fourier, Proudhon i els

socialistes utòpics¹⁴-, esdevindrà la darrera influència important en la síntesi filosòfica de Morris. Amb la incorporació de l'obra de Marx a la teoria i a la lluita política, la reflexió de Morris assolirà l'elaboració definitiva.

D'altra banda, no es pot oblidar que, ultra pensar les condicions socials de la seva època, l'obra de Morris incorpora tot un altre àmbit de reflexió específica com és la teoria de les arts en general i l'estètica dels productes d'ús. També en aquest cas, i sempre partint de Ruskin i la seva experiència personal, recull les aportacions de la majoria de tendències artístiques contemporànies. Així, de la mateixa manera que en els seus escrits sempre planteja un diàleg amb d'altres aportacions filosòfiques, també en la vessant artística Morris revisa i discuteix la contribució dels corrents artístics més importants del segle XIX: l'herència romàntica, el Pre-Rafaelisme, el Moviment Neogòtic i d'altres opcions revivalistes, els principis defensats pels Reformadors d'Henry Cole, i, finalment, la teoria de l'art per l'art. De la mateixa manera, tota la història de l'art, incloent les tradicions particulars específiques de les arts decoratives i dels bells oficis, componen un segon nivell de reflexió des del qual examinar la situació de l'art contemporani i comprendre els principis estètics que regulen la pràctica artística. Aleshores la postura de Morris esdevé una proposta ambivalent: d'una banda, participa en el procés de definició del sistema contemporani de les arts incorporant les arts decoratives a les Belles Arts ja instituídes, i ajudant a dibuixar el tipus de relació que s'estableix entre aquestes i les disciplines projectuals de caràcter industrial -com el disseny industrial i la "nova arquitectura"¹⁵-, de l'altra, la reflexió morrissiana constitueix un dels primers intents en advertir els costos socials que porta implícita l'opció avantguardista en la trajectòria de l'art ja que renuncia a la seva funció de control sobre el progrés indiscriminat. En la combinació de l'estudi de les condicions socials i de la reflexió sobre el possible futur de l'art, l'obra de Morris apareix com un intent molt aprofundit de definir i analitzar els diversos fenòmens que intervenen directament en el procés de disseny, sia en tant que funcions, sia en tant que condicionants.

Malgrat que des de la perspectiva actual existeixin en la síntesi teòrica de Morris dos nivells i dos objectes de reflexió diferenciats, i diferenciables entre si -la problemàtica artística i l'estudi de la realitat social-, la seva especificitat teòrica no justifica la separació del pensament de Morris en dues vessants, una estètica i una teoria política, i menys tractar-les independentment com sovint ha fet la crítica. Aquesta separació va originar-se immediatament després de la seva mort quan els seus

biògrafs principals, Mackall, Vallance i May Morris¹⁶, es dedicaren a destriar en dos grans blocs els seus escrits segons el contingut. Recentment, però, la major part d'estudiosos destaquen l'arbitrarietat que suposa una distinció tal¹⁷ El veritable objecte de la reflexió de Morris són les connexions existents i les relacions possibles i desitjables entre l'art entès com a fenomen cultural determinat històricament i el medi social i cultural en el que aquest art sorgeix, es consolida i es desenvolupa Morris sempre es va negar a considerar l'art com un fenomen autònom, independent i desvinculat de la resta de fenòmens socials i culturals, principi que havia de ser determinant en la teoria de l'art per l'art i en totes les formulacions avantgardistes¹⁸ Per això, incorpora necessàriament una recerca sobre els diversos fenòmens socials que incideixen directament en el desenvolupament de les diverses expressions artístiques, les reals i les desitjables, com els diferents sistemes de producció, el procés del treball, la qualitat artística i les formes de vida, la figura del consumidor i la de l'usuari

Així, per interpretar la seva experiència personal com artista i dissenyador, Morris elabora, en primer lloc, una teoria del disseny considerant-la una especialitat artística més, la qual, a través de les idees de Ruskin i Carlyle primer i de Marx després, adquireix contingut universal per totes les arts i es converteix, a la vegada, en una filosofia de l'art i en una teoria estètica, una anàlisi crítica de la societat i un estudi històric dels fenòmens artístics i socials, que li permetran intentar la comprensió política de l'economia i plantejar-se la possibilitat pràctica de transformar la realitat En aquest sentit, l'obra teòrica de Morris constitueix un bon exponent del tipus de reflexió sorgida i elaborada en el vuitcents Com moltes altres contribucions filosòfiques importants a l'època, entre les quals destaca la del propi Karl Marx, la de Morris participa d'aquella intenció totalitzadora i universalista que caracteritza el pensament vuitcentista¹⁹ És un dels darrers intents per no desvincular entre si els diversos camps del comportament humà proposant una visió omnicomprensiva de la realitat social una reflexió sobre la societat a través de les seves formes històriques cercant un model que permeti el desenvolupament ple de totes les activitats humanes i la integració dels comportaments individuals per forjar una vida millor

6.1. El pensament de William Morris a través de les conferències.

Un cop establert aquest marc teòric general i definit l'objecte d'estudi a partir dels seus interessos particulars, Morris desenvoluparà la seva anàlisi crítica considerant cada vegada més detingudament els diferents factors que incideixen i determinen el seu àmbit de reflexió concret tenint en compte aproximacions filosòfiques diverses. Una de les qüestions més sorprenents de la seva síntesi es el fet que, malgrat recollir corrents de pensament antagònics ideològicament i filosòfica, Morris manté una unitat temàtica, ideològica i de mètode, al llarg de tot el procés filosòfic seguit.²⁰ Aquesta unitat deriva substancialment del seu programa teòric on l'objecte d'estudi es planteja sempre en relació a un únic problema central, les condicions de vida en la realitat que l'envolta i les possibilitats de l'art en un món futur.²¹ Així, la seva obra esdevé una recerca a través d'autors contemporanis per dotar de contingut els diversos factors que construeixen el seu missatge. Aleshores el compromís socialista de la seva maduresa perd el caràcter de conversió quasi religiosa que sovint se li ha atribuït per convertir-se en un marc teòric i conceptual des del qual reinterpretar i traduir les seves idees sense haver de modificar-les en cap aspecte substancial.²²

Això explicaria perfectament el sistema de raonament seguit per Morris en la seva recerca: consisteix essencialment en replantejar constantment els mateixos temes i redefinir-los incorporant nous significats a la llum de noves lectures. Tal i com reconeixia Morris en una carta,

"since after all I have only one thing to say, and have to find divers ways of saying it"²³

On aquest sistema discursiu queda millor reflexat és en l'estructura de les conferències i la primera d'elles, *The Lesser Arts* (1877), és axiomàtica en aquest sentit. Fruit d'un gran esforç, Morris enuncia en ella tot allò que constituirà l'objecte principal de la seva reflexió, articulant entre si les diverses idees generals, les seves creences i els seus desigs.²⁴ També apareix exposat el deute personal que Morris sent respecte de Ruskin, de qui es declara admirador i seguidor.²⁵ El fet que tan bon punt l'havia dictat decidís publicar-la mostra ja de per si el caràcter definitiu que li conferí en preparar-la.²⁶ Respecte de les conferències següents, aquesta primera situa perfectament el marc teòric general, defineix

l'objecte de reflexió i estableix el model discursiu bàsic. En la resta d'escrits anirà aprofundint d'una manera quasi monogràfica els diversos aspectes puntuals que integren la seva visió i, així, anirà clarificant progressivament la seva postura respecte de cada un dels nuclis temàtics des dels quals establir la vinculació possible entre el món de l'art i la realitat social. En aquest sentit, la seva recerca serà sempre una anàlisi en profunditat d'unes mateixes qüestions, reconsiderades una i altre vegada a partir d'estudis paral·lels. A part de les coincidències temàtiques, en les conferències també es manté constant el sistema d'exposició de manera que un mateix esquema argumental va desvetllant pel mateix ordre els diversos conceptes analitzats: el problema de l'art a la seva època, la definició de l'art i com aquest depèn de les condicions socials, l'establiment d'un ideal artístic i la comprovació d'aquest en el passat i en d'altres períodes històrics: com convertir aquest passat en un model social i artístic per al futur i, finalment, la presentació d'una causa per la qual lluitar, que combina a la vegada el futur de l'art i la transformació de la societat. Per aquesta raó, les conferències esdevenen uns textos amb caràcter assagístic a través dels quals es pot resseguir perfectament el procés discursiu seguit per Morris i veure com aquest va avançant pas a pas en un procés d'una gran disciplina teòrica²⁷.

Des del punt de vista filosòfic, la coincidència entre el mètode expositiu i el de recerca és possiblement la característica més rellevant de les conferències com escrits teòrics. Totes exposen globalment el pensament de Morris però no es fins que es considera el conjunt que hom descobreix la riquesa de matisos que conforma aquest pensament. Quan es resseguix el procés discursiu de Morris es pot observar com, junt a les conviccions més arrelades, hi apareixen també exposats els dubtes que l'assetjen en el seu procés filosòfic. Aquests no són únicament de caràcter teòric o conceptual²⁸, sovint s'enfronta amb els problemes propis de l'exposició literària²⁹. L'esforç que suposà per a Morris preparar aquests textos demostra com la fórmula de la conferència -la "lecture" en anglès- no és únicament el gènere literari que millor li serveix per expressar les seves preocupacions socials i polítiques³⁰ sinó que, en tant que assaigs, estructuren la formació del seu pensament. El propi Morris és perfectament conscient d'aquest fet i quan, a mesura que les dicta, se n'adona del caràcter de conjunt que van prenent decidirà seleccionar les que considera més representatives per formar-ne una col·lecció i fer-ne un llibre

"I give my third lecture to the Trades Guild of Learning in October
(...) Also I have promised to lecture next March at the London
Institute (...) I will be as serious as I can over them and when I

have these two last done, I think of making a book of the lot, as it will about that I have to say on the subject, which still seems to me the most serious one that a man can think of for 'tis no less the chances of a calm, dignified, and therefore happy life for the mass of mankind"³¹

D'altra banda, si des del punt de vista filosòfic les conferències constitueixen assaigs en tant que serveixen per a plantejar i reflexionar sobre temes de gran importància social, el fet de ser conferències, i haver de ser dictades davant públics d'una formació cultural variable, condiciona de manera decisiva la manera d'escriure-les. Morris estava obligat a buscar un tipus d'exposició directe que li permetés fer comprensible el seu missatge.³² Quan, arran de les campanyes d'agitació socialista empreses pel partit, el seu auditori es composava majoritàriament de treballadors, l'esforç de clarificació fou encara més necessari i més quan el tema exposat com els principis del socialisme, presentava una certa complexitat teòrica.³³ Morris utilitza un estil directe, senzill, sovint quotidià i col·loquial, procurant evitar l'eloquència d'altres assagistes famosos, com Carlyle o Ruskin.³⁴ renuncia, àdhuc, a aquell anglès "teutònic", com el qualificava Magnusson, que caracteritza gran part de la seva obra poètica.³⁵ No obstant, malgrat que aquest esforç implicava una certa simplificació de les qüestions tractades i una reducció considerable del vocabulari, mai no condicionà ni va influir negativament la qualitat literària dels escrits. Ben al contrari, en afegir noves dificultats a la tasca de preparació reporta una elaboració literària que no tenen la majoria dels altres escrits.³⁶ D'altra banda, aquest menyspreu pel gust victorià de l'oratória, on les conferències eren també petits exercicis de retòrica, explica perquè aquests textos de Morris són peces més legibles a l'actualitat que la prosa d'altres autors.³⁷

Aquest mateix esforç per simplificar l'exposició del seu pensament explica en gran part la manca de rigor filosòfic i de sistematització de que sovint s'ha acusat Morris. En les conferències, Morris evita la utilització de termes tècnics o excessivament acadèmics que puguin dificultar la comprensió ràpida i immediata del seu missatge en el moment de dictar-les. Busca deliberadament les paraules més comuns i les utilitza en el sentit més general sense introduir explicacions relatives al seu significat que permetin pensar en una concepció particular de tots aquells mots, com "societat", "treball", "moralitat" o "plaer" que ocupen una posició primordial i determinant en el seu pensament.³⁸ Intenta considerar-los des de la pràctica professional quan és possible, des de la vida quotidiana o, com a màxim, des de la perspectiva històrica quan es requereix d'una visió més

matissada. Tampoc no hi ha en el seu pensament cap indicació expressament dirigida a definir o justificar el marc teòric en el qual es situa la seva reflexió. Tot això s'ha considerat sovint un indicatiu de la poca familiaritat de Morris amb la tradició filosòfica europea del segle XIX³⁹, també diferencia el seu pensament de les aportacions plantejades amb una intencionalitat científica o acadèmica. Tal i com ell mateix havia d'explicar,

"I may mention myself as a personality and not as a mere type, especially so to a man of my disposition, careless of metaphysics and religion, as well as of scientific analysis, but with a deep love of the earth and the life on it, and a passion of the history of the past of mankind"⁴⁰

Sense arribar a ser, per això, el socialista sentimental que Engels veia en ell, es precisament aquesta incapacitat sistemàtica el que va permetre Morris preocupar-se tan especialment de trobar un llenguatge i un estil literari comprensible per a les classes socials a les que dirigia preferentment el seu missatge, fent-ho de manera que no hagués de rebaixar els seus plantejaments teòrics. Morris, d'una manera conscient i voluntària, va voler mantenir-se en la posició de la pràctica diària, explicant les seves sensacions més personals i deixant expressar els seus temors i les seves angústies. Va optar per una aproximació més literària que no pas científica de la realitat que analitzava. En molts passatges de les conferències relata vivències personals que li serveixen per exposar una idea d'una manera més vívida que si fos inferida en termes abstractes del seu pensament, a la vegada, les descripcions del món que l'envolta i de les situacions en les que es troba li permeten reforçar encara més la demostració d'una determinada idea. En aquest sentit, respecte d'un pensament tan sistematitzat i científic en el mètode d'exposició com és l'obra de Marx, la solució de Morris resulta totalment original i àdhuc prou reeixida: les seves conferències no només contenen una traducció de la filosofia marxista en els termes propis del pensament anglès sinó que són també un esforç per explicar-la en termes quotidians i per tant més fàcilment comprensibles per a la majoria de la gent no avessada en qüestions acadèmiques. En aquest sentit, el fet d'utilitzar el gènere de la novel·la per explicar la utopia comunista resulta un cas exemplar de la posició de Morris, oposant-se a Marx, Engels, Lenin i les grans figures del pensament socialista que sempre havien manifestat certa desconfiança respecte de les utopies literàries.

6.2. Periodització de les conferències i característiques generals de cada període teòric de Morris.

Ates el cumul d'influències que conflueixen en la síntesi filosòfica de Morris, l'examen del seu pensament esdevé necessàriament una crònica del procés de formació teòrica seguit per ell a fi de veure quines, quan i com, aquestes influències incidiren en la seva evolució personal. D'altra banda, vistes les peculiars característiques del seu procediment discursiu, l'anàlisi ha de tenir en compte dos nivells paral·lels. En primer lloc, considerar i resseguir les modificacions experimentades pels diversos conceptes manejats per Morris en la seva crítica a mesura que avança la investigació sense separar entre si les possibles vessants teòriques que lògicament poden extraure's des del punt de vista de l'interès disciplinar del seu pensament general. el segon tipus de recerca ha de donar compte de les diverses influències intel·lectuals rebudes per Morris, destriar aquelles que li serviren directament per a l'anàlisi i que li permeteren formar la seva síntesi. La unitat de contingut i de mètode assolida al llarg de la seva vida de conferenciant permet, d'una banda, considerar la seva obra com un aportació filosòfica unitària coherent en si mateixa i digna d'atenció per la seva profunditat conceptual. L'interès de considerar detingudament la seva evolució teòrica deriva del fet que aquesta, més que no pas l'estudi sincrònic del seu pensament, permetrà conèixer l'extensió de la seva síntesi i la veritable originalitat del seu pensament. D'altra banda, la comparació amb els autors que més l'influïren resituara Morris en la tradició anglesa de la crítica social i del pensament vuitcentista, d'una banda i en relació al pensament socialista, de l'altra.

Tal i com es despren de les dades biogràfiques i dels seus escrits autobiogràfics, existeix un data clau en la vida del Morris madur. Aquesta és sense cap mena de dubte el gener del 1883 quan va ingressar a la Democratic Federation, l'única organització d'inspiració socialista que existia a l'Anglaterra de l'època. Pel que fa a la seva situació personal, aquest fet incidirà profundament en la seva forma de vida: ultra desenvolupar les activitats pròpies de la vida d'un dirigent del partit, Morris haurà d'atendre les tasques de la militància política convertint-se en un dels protagonistes de les campanyes d'agitació i de propaganda promogudes pel partit. Això l'obligarà a reduir considerablement el nombre de les seves ocupacions per manca de temps i a quasi abandonar-ne algunes: així, per exemple, disminuirà la seva dedicació creativa i gerencial a la firma i també abandonarà quasi totalment la tasca literària encara que durant un

temps, per descansar, traduirà l'*Odissea*. Però el que és més important, arran de la militància, s'incrementa espectacularment el nombre de les seves actuacions en actes públics, com a conferenciant, president, o membre amb veu. Per la mateixa raó, la quantitat de conferències escrites també augmenta en el període posterior al 1883, sobretot després de la formació de la Socialist League, i són aquests nous textos els que componen el cos principal de la seva obra de pensador.

A nivell teòric, l'afiliació al partit socialista suposa el descobriment de la tradició socialista de pensament i de l'obra de Marx. Per indicació expressa de Hyndman, el mateix 1883 Morris va llegir *el Capital* en la traducció francesa del 1872-75⁴¹. L'any anterior s'havia familiaritzat amb els escrits d'altres figures importants de la tradició socialista, com Robert Owen, William Cobbett -qui l'hauria d'influir en l'estil d'escriptura directe de les properes conferències⁴²- i els socialistes utòpics francesos a qui havia conegut a través dels famosos articles pòstums de Mill⁴³. May Morris assenyalava també una represa d'interès pels escrits de Ruskin posteriors al 1860⁴⁴ i destaca que va començar a estudiar economia, el propi Morris cita Adam Smith i Ricardo entre els economistes que anteriorment desconeixia⁴⁵. Totes aquestes lectures, i el fet que fossin realitzades d'una manera tan concentrada, havien d'influir per força en el seu pensament i modificar el seu punt de vista originari sobre la qüestió política en general, fent-li reconsiderar molts dels seus conceptes anteriors en termes econòmics. Tanmateix, Morris havia arribat al socialisme prèviament i els nous estudis no havien de fer-li canviar substancialment les seves idees sinó que venien a confirmar la seva reflexió anterior dotant-la, però, de nova força teòrica. Apareixen aleshores dos períodes filosòfics principals clarament definits, un anterior al 1883, i altra posterior a aquesta data⁴⁶. Els textos escrits entre el desembre del 1877, quan Morris va dictar la primera conferència, i el desembre del 1882, just abans d'ingressar a la DL, són normalment coneguts com "les conferències inicials" ("the Early Lectures"), mentre que els següents són majoritàriament anomenats "les conferències socialistes"⁴⁷.

Malgrat que en conjunt la diferenciació respongui a dades fonamentalment biogràfiques, des del punt de vista dels escrits es confirma quan es considera el procés de formació teòric seguit per Morris abans resumit. L'objecte de les primeres conferències és l'anàlisi del pensament de Ruskin a partir de la seva experiència professional en el camp de les arts i el disseny, i la contrastació d'aquest amb les idees d'altres autors contemporanis importants tant en l'àmbit de la crítica social com en el de les arts. Aquí, malgrat que Morris sempre hagi estat considerat el continuador de la

linia de pensament Carlyle/Ruskin destaca la influència d'un autor com Mill precisament pel fet de ser l'interlocutor principal dels dos autors anteriors ⁴⁸ El resultat d'aquesta fase de reflexió serà per a Morris l'acompliment d'aquella operació de capgirament de Ruskin que li permetrà obtenir un marc teòric prou potent com per assumir l'obra de Marx i completar la seva aportació personal. La reelaboració del pensament de Ruskin centra l'àmbit de reflexió de les conferències dictades amb anterioritat a la primera lectura d'*El Capital* de Marx, l'any 1883, la reinterpretació en termes marxistes d'aquesta reelaboració, entesa com una primera síntesi filosòfica, és l'objecte de les conferències posteriors. En aquest sentit, les conferències socialistes esdevenen una nova síntesi filosòfica a partir de dos únics grans pols, Ruskin i Marx ⁴⁹

D'altra banda, existeixen en els propis textos indicacions suficients com per corroborar la distinció establerta. Els dos blocs de conferències esmentats presenten prou característiques peculiars per separar-les entre si, i més quan cal considerar-les des del procés de formació teòrica de Morris. Unes fan referència a l'objecte d'estudi, d'altres a la conceptualització manejada per Morris, d'altres a la seva posició política personal, i d'altres a la construcció del destinatari del seu missatge. En primer lloc, des del punt de vista de la seva posició política, és especialment significatiu veure com evoluciona el tò admonitori emprat i la manera de presentar la lluita política en les conferències dictades en els mesos immediatament anteriors al seu ingress a la DF i les escrites durant tot l'any següent: així, a *Art a Serious Thing*, (desembre del 1882) apareix perfectament plantejada la necessitat de comprometre's políticament per a poder dur a terme aquella regeneració de la societat que predicava des de la primera conferència però ara es evident que l'únic compromís útil moralment i política es el que pren el bandol dels treballadors sense, però, emprar cap dels conceptes propis de la teoria marxista en l'anàlisi ⁵⁰, a la propera conferència, *Art, Wealth and Riches*, sense modificar substancialment el missatge de les primeres conferències, Morris ja no empra només la crítica social continguda en la concepció artística de Ruskin sinó que incorpora també els conceptes econòmics del Ruskin posterior al 1860 -especialment la distinció conceptual entre la idea de veritable riquesa "Wealth" en el sentit literal de benestar i la de riquesa entesa com a acumulació de mercaderies "Riches" ⁵¹ - Malgrat que com en tots els textos anteriors parteix de la problemàtica artística, assenyala molt més clarament i contundent que abans la producció capitalista i la divisió del treball com els veritables causants de la situació a què han arribat les arts. En aquest sentit, l'anàlisi perd moltes de les connotacions morals que caracteritzaven les

seves admonicions anteriors per centrar-se en la descripció de qüestions objectives des del punt de vista històric. A la conferència següent, *Art under a Plutocracy*⁵² dictada a Oxford el 14 de novembre del 1883, Morris es declara públicament socialista i finalitza el seu parlament animant l'auditori a afiliar-se al partit. El fet que Ruskin hagués col·laborat a organitzar l'acte i es trobés entre el públic, ha fet considerar aquesta conferència com el senyal més notori del distanciament teòric de Morris respecte del mestratge de Ruskin, malgrat que fou el propi Ruskin qui més enfàticament va defensar Morris al finalitzar l'acte⁵³. En les conferències següents, les dictades entre els actes polítics de la Socialist League Morris ja no dubta en utilitzar termes marxistes, com la lluita de classes o la divisió del treball, per explicar el seu propi pensament.

Un dels indicis més clars de l'evolució personal de Morris és el canvi de destinatari a qui adreça el seu missatge esdevingut entre els dos blocs esmentats. En les conferències inicials Morris parla com a representant de les classes mitjes i de les classes benestants i es dirigeix a la seva pròpia classe, a qui intenta convencer moralment de la injustícia implícita en la societat burgesa, les exhorta a tenir un comportament més ètic amb els seus semblants i una forma de vida més propera al veritable ideal artístic⁵⁴. Això implicava una posició de distanciament respecte de la classe obrera a qui considera des d'una perspectiva paternalista i pedagògica. La possibilitat d'educar artísticament als treballadors i fer-els-hi comprendre la importància social de l'art esdevé a la vegada un objectiu i un mitjà per a la 'causa' del resorgiment de l'art⁵⁵. Adhuc en un text com *Art and Socialism* (1884), Morris es dirigeix encara a les classes mitjes en un intent de presentar el socialisme com un sistema de pensament i una solució necessària fins i tot des del seu punt de vista de classe. En conferències posteriors, degut en gran part al fet que cada vegada més els seus auditoris es componen exclusivament de treballadors, Morris es dirigeix directament a ells i aleshores tot el seu esforç teòric respon a l'únic propòsit de fer-se entendre per un públic que sap diferent a ell i ho sent constantment en adreçar-s'hi⁵⁶. Aviat haurà abandonat tota actitud paternalista envers la classe obrera, conscient de la seva força política i respectuós de la seva situació. La "causa" per la que escriu i lluita, ja no és tant la del renaixement de l'art com la difusió de les idees socialistes entre la classe social que pot sentir-se directament afectada per un canvi històric del gènere.

Però que fa a la temàtica general és el propi Morris qui millor va definir les diferències principals. El mateix 1883, en una carta dirigida a Andreas Scheu resumint la seva vida, Morris es referia als textos escrits

des del 1877 en els termes següents.

"Both my historical studies and my practical conflict with the phillistinism of modern society have forced on me the conviction that art cannot have a real life and growth under the present system of commercialism and profit-mongering. I have tried to develop this view, which is in fact socialism seen through the eyes of an artist, in various lectures" - 57

La recerca de Morris en aquesta primera època és una anàlisi de caràcter negatiu sobre les condicions de vida en la societat industrial comprovant la impossibilitat objectiva de realitzar el seu ideal artístic, un ideal que en algunes coses divergeix de la labor desenvolupada amb la firma però que en d'altres recull la seva satisfacció de professional davant el treball i els resultats aconseguits⁵⁸. De fet, la majoria d'aquests primers textos palesen una certa incertesa sobre el futur i una actitud pessimista sobre la situació històrica en general. A través d'ells es pot veure com la seva reflexió no es en el fons altra cosa que la recerca d'una solució mentre que tots els aspectes de la realitat que examina li confirmen el seu sentiment de disgust.⁵⁹

En les conferències socialistes, l'objecte d'estudi es concreta molt més. Morris ja no estudia les condicions socials des del punt de vista de l'art, admetent quan utilitza un concepte d'art que implica totes les facultats vitals i intel·lectuals de l'home. Morris, ara, considera el problema artístic com una conseqüència de la situació en que es troba el procés de treball i, com a tal, depèn de la resta de condicions econòmiques de la societat. Així, des del punt de vista temàtic serà molt taxatiu al respecte:

"I have only one subject to lecture on, the relation of art to labour"⁶⁰

Tanmateix, en publicar un primer recull d'aquestes conferències, el volum *Signs of Change* (1882), serà molt més explícit en relació als motius que l'han impel·lit a escriure, els objectius buscats i al plantejament argumental dels textos. Aleshores queda perfectament palès com l'objectiu primordial del Morris conferenciant era, en primer lloc, didàctic respecte de les idees del socialisme i, en segon lloc, persuasiu respecte de la seva viabilitat política i la seva necessitat històrica. Això explica en gran part el to adoptat per Morris en la preparació dels textos.

"I must ask the reader's indulgence for the repetitions which occur in these peaces. Socialist lecturers speak almost always to mixed audiences and hope on every occasion that amongst those who listen to them there may be some to whom socialism is only a name, and who have sometimes a dim idea, and sometimes none at all, what that name means. I say "hope" since it is to such persons as this that they are specially anxious to give accurate information about their creed"

Posteriorment, el propi Morris estableix perfectament les diferències que separen aquests textos dels escrits més característics de la tradició socialista i com aquestes permeten identificar-los com a tals fins suggerir de quins factors procedeix la seva possible originalitat teòrica

"For the rest, I have only to say that these lectures put some rides of socialism before the reader from the point of view of a man who is neither a professional economist nor a professional politician"

D'aquesta manera, Morris explica perfectament com procedeix la seva síntesi filosòfica i com aquesta deriva d'una continuïtat de pensament i d'acció

"Whatever I have written, or spoken in the platform, on these social subjects is the result of the truths of Socialism meeting my earlier impulse, and given in a definite and much more serious aim"⁶¹

Així, si les primeres conferències aborden majoritàriament qüestions artístiques encara que sempre tractades des de la seva dimensió social i, per tant, en relació a les condicions socials i històriques de la societat industrial, les conferències socialistes es centren en la visió que el socialisme té d'aquestes qüestions i prenen més en consideració tots aquells aspectes de la realitat social i política que afecten l'art i conformen una vida humana plena. Des d'aquesta perspectiva, no té res d'estrany que la majoria de textos dedicats a problemes específics i doctrinals del disseny pertanyin majoritàriament al primer període.

No es pot oblidar que durant tot el període de militància activa, i més especialment des que es fundà la Socialist League, Morris desenvolupa paral·lelament una altra activitat teòrica complementària a la de conferenciant. Es tracta dels articles escrits per al COMMONWEAL. El WEAL era un diari que volia ser tant un òrgan de comunicació interna com un vehicle per a guanyar nous adeptes divulgant el socialisme en centres industrials i cercles obrers. El fet que molts dels articles siguin en realitat reelabora-

cions de conferències demostra en gran part com, malgrat les diferències existents entre els diversos tipus d'escrits, responen a l'objectiu primordial de divulgar el socialisme, propòsit que per a Morris constituïa la veritable tasca política tenint en compte que el socialisme estava molt poc implantat

"our business is more than ever Education History teaches us that no revolt that are without aim are succesful even for a time () the educational process therefore, the forming of a rallying point for definite aims is necessary to our success we must be no mere debating" ⁶²

D'una banda s'havia de lluitar contra la propaganda del sistema establert però, de l'altra, la complexitat teòrica que suposava el socialisme en la seva forma científica feien totalment necessària la labor d'explicació, de difusió i de discussió d'unes idees a l'espera de tenir la força suficient com per poder lluitar una batalla que havia de ser definitiva. Durant tota la dècada dels 80, Morris dedicà els seus millors esforços a aquesta labor de divulgació, negant-se sempre sistemàticament a emprendre d'altres activitats polítiques, com entrar en la dinàmica parlamentària. Aquesta postura pot pecar de "purisme" com sovint s'ha acusat Morris ⁶³, però no hi ha dubte que això fou una de les causes que els seus escrits fossin una de les aportacions teòriques més importants del socialisme anglès al seu propi paradigma filosòfic ⁶⁴. D'altra banda, aquesta postura política explica molt bé el plantejament de les conferències socialistes i les diferències que existeixen entre els diversos escrits polítics de Morris. Desseguida n'apareixen tres grans tipus: aquells que responen a un criteri general i en els quals Morris vol explicar els principis bàsics del socialisme des del seu punt de vista, aquelles que intenten analitzar una qüestió concreta, un esdeveniment important o un problema ideològic sorgit a l'interior del partit, i finalment els escrits de divulgació que volen, comentar o senzillament ressenyar, escrits d'altres autors importants del socialisme. El primer grup es compon primordialment de conferències o transcripcions d'elles en el "WEAL", per tant, integren el material documental bàsic per a conèixer el pensament de Morris. El segon agrupa preferentment els petits articles periòdics coneguts com les notes al "WEAL", són especialment interessants per a comprendre la figura de Morris en tant que dirigent polític. Finalment, els articles en els que estudia l'obra d'altres autors, especialment la sèrie dedicada a Marx sota el títol global *Socialism from the Root Up* (1887), però també sobre Ruskin, sobre Engels o sobre d'altres autors socialistes, serveixen per a resseguir el seu procés de formació

Intel·lectual en el camp del socialisme.

Tanmateix, el curs de la lluita i de les campanyes polítiques expliquen en part perquè molt sovint en els escrits de caràcter general també hi apareixen les conclusions extreïdes per Morris a partir d'esdeveniments concrets. El seu interès progressiu pel problema de les fàbriques com a centres necessaris de producció i com a dipositàries de la innovació tècnica, el valor de l'agitació política, de les manifestacions, les vagues i l'acció directa, les necessitats d'organització i de disciplina en la formació d'un partit així com el descobriment progressiu de la tàctica i la política, són alguns dels temes amb que Morris s'enfronta diàriament en les seves activitats polítiques i que li exigeixen una resposta específica. Així mateix, també pren en consideració qüestions de caire general com l'imperialisme polític, el parlament i les institucions democràtiques, la família i la qüestió femenina, en un intent de donar una resposta adequada a cada problema però integrada i coherent amb el seu pensament general. Aquesta doble dimensió de les conferències, la visió d'un ideal de conjunt capaç de donar resposta a problemes pràctics i quotidians a la vegada, és un dels factors que dona més actualitat al pensament de Morris.

Si una dada de caràcter biogràfic estableix la demarcació entre els dos primers períodes filosòfics de Morris, un esdeveniment de característiques similars serveix com a cloenda per al període de les conferències socialistes. Correspon a la decisió de sortir del partit i de renunciar a tota militància política activa presa per Morris el 1890 després que una llarga i profunda crisi en el si de la Socialist League aboques el partit a la desaparició del panorama polític. Aquesta decisió no implica en absolut un canvi semblant de pensament ni es pot interpretar com una abjuració del socialisme; Morris tampoc no va dimitir perquè s'hagués desil·lusionat de la lluita política i dels socialistes. Diverses raons l'impel·liren a prendre aquesta decisió, entre les quals no es pot oblidar la complexitat de la crisi del partit i la polèmica amb els anarquistes pertanyents a l'organització. Aquesta polèmica, relativament tardana respecte del que havia succeït a Europa, situa el rerefons teòric del que serà la reflexió morrissiana en els darrers dos anys de militància socialista tant pel que fa a la seva ideologia general com a la concepció de la lluita política. La reflexió de caràcter més general quedarà resumida en el que serà la seva novel·la més famosa, el *News of Nowhere* (1890), si bé continuarà en escrits i conferències del període immediatament posterior, l'anàlisi política, en canvi, queda plantejada en el text que Morris va escriure com a comiat de la Lliga, el famós article *Where Are We Now* aparegut en el darrer número de COMMONWEAL que va dirigir.⁶⁵

A partir de la seva dimissió, la posició política de Morris es modificà sensiblement i això queda perfectament reflectit en el tipus de textos filosòfics escrits a partir del 1890. El procés seguit per la Lliga fins a la seva desaparició com a organització política obliga massa sovint Morris a definir-se políticament primer davant l'escissió de l'ala socialista que, dirigits pels Aveling i amb el consentiment d'Engels, volien incorporar-se a la dinàmica parlamentària, després, front als anarquistes i la marginació en què es trobà el grup de Morris, i, finalment, per les actuacions polítiques de l'organització en tant que grup anarquista militant des les que va haver de desmarcar-se. Un cop desintegrada la Lliga, Morris es va trobar davant un ventall d'opcions polítiques, cap de les quals acabava de satisfer les seves idees ni s'adequava a la seva línia política. D'altra banda, el resorgiment del moviment sindical i l'aparició d'un sindicalisme de nova mena, pressionava per la formació definitiva d'un partit polític representatiu dels treballadors i aquest no havia de ser ni la S.L. ni la S.D.F. de Hyndman. Tant Morris com la seva petita organització havien quedat al marge del procés, incapaces de comprendre el sentit del nou moviment⁶⁶. A més, malgrat els vincles sentimentals i d'amistat que l'unien a la Fabian Society, dissentia de la línia que aquest grup anava prenent i desconfiava de l'opció de participar en els governs locals. Finalment, quan es desencadenà el procés de formació de l'I.L.P., Morris havia experimentat la primera crisi seriosa de gota i això l'obligà a retirar-se de moltes activitats. Així, en els anys 90, sense deixar de ser una de les figures més importants del moviment socialista britànic, Morris va quedar al marge del nou procés polític. Aquesta situació d'independent explica en bona mida les peculiaritats dels textos teòrics i polítics escrits a partir del 1890.

Un dels primers aspectes importants del període comprès entre el 1890 i l'any de la seva mort és la considerable disminució de la labor de conferenciant mentre que s'observa un augment d'articles escrits per a revistes especialitzades, diaris independents u òrgans de partits que no són el seu. Morris va continuar sent un dels conferenciants més invitats per associacions, grups i branques de partits polítics però ja no era el dirigent del partit encarregat personalment d'una labor de proselitisme en relació a una organització, o de l'educació ideològica d'una classe social. S'havia convertit en un dels caps visibles de tot el moviment socialista i sovint era convidat a explicar les seves idees. Llavors, Morris sovint dictava conferències preparades en anys anteriors. D'altra banda, en ser un convidat d'honor i exercir de president, la majoria de les seves aparicions en públic foren discursos improvisats dels que no s'ha conservat cap

document escrit⁶⁷. Les poques conferències que va escriure en aquesta època responen, en general, a qüestions molt precises i ténen un caire molt ideològic. Algunes de les més significatives són les que li permetien explicar i justificar el seu socialisme contrastant-lo amb d'altres opcions d'esquerres. Encara que aquest és l'objecte central de diversos textos, el cas més exemplar és el de *Communism* (1893), una conferència dictada, primer, davant d'un auditori format per membres de la Fabian Society, i després -sovint referida amb el títol *Why I am a Communist*-, en un cercle anarquista⁶⁸. Paral·lelament, d'altres escrits, en la majoria articles, tenen per objecte reflexionar sobre la línia política seguida per ell en la SL, sobre els seus encerts i errors a la llum dels nous esdeveniments polítics. En conjunt tots aquests textos componen una part important del pensament de Morris, i, si són especialment importants, és perquè en ells defineix molt més acuradament el contingut del seu missatge i del seu llegat polític. Una dada significativa de cara a comprendre el contingut filosòfic del seu pensament és el canvi terminològic operat en aquests textos. Així, si en les conferències del període anterior Morris parlava sempre de "socialisme", en aquestes s'ocupa fonamentalment de "comunisme" tant pel que fa a la construcció d'un ideal i d'un model de societat futura, que com a contingut ideològic identificador d'una determinada línia política, diferent d'altres similars⁶⁹.

Una segona característica important d'aquesta època és la represa de la temàtica artística com objecte de reflexió monogràfica. Les activitats de l'Arts & Crafts Exhibition Society i la implantació del moviment arreu d'Anglaterra motivaren algunes conferències de Morris en Escoles i Institucions artístiques, pràcticament des que el 1888 es fundà la societat. De tots, però, els escrits més originals de Morris en aquesta època són els dedicats a les arts del llibre. Des que decidí iniciar-se en l'ofici d'impressor i creà la Kelmscott Press, l'interès artístic i històric de Morris es polaritzà en les activitats de bibliòfil. La història i l'anàlisi dels millors exemplars de llibres impressos i dels llibres manuscrits fou l'objecte d'investigació principal durant els darrers deu anys de la seva vida. Es té constància d'almenys vuit textos diferents dedicats a les arts del llibre, escrits entre el 1890 i el 1895. Alguns corresponen a conferències, d'altres són articles publicats en revistes especialitzades⁷⁰.

La importància d'aquest nou objecte d'estudi es de caire teòric. Els conceptes artístics derivats de les arts del llibre vindran a substituir els models d'explicació de les arts i el disseny extrets de l'arquitectura, cosa que per si sola estableix una diferència important entre la reflexió de Ruskin sobre les arts i l'aportació de Morris. Això permetrà Morris confir-

mar una visió molt més secularitzada de l'art medieval que la que havia donat Ruskin però també li permetrà resituar la qüestió artística -és a dir, la relació que s'estableix entre la qualitat estètica i el procés de treball necessari per a la producció- a partir de les premisses de la indústria més antiga, la impremta.

Així, doncs, el pensament de Morris segueix un procés de desenvolupament propi al llarg d'unes etapes teòriques fonamentals que es corresponen amb els tres grans blocs de conferències establerts anteriorment: en primer lloc, les conferències inicials que comprenen totes les dictades entre el 1877 i el 1882, després, les conferències socialistes, o sia totes les pertanyents al període 1883-1890, i, finalment, les darreres conferències que recullen totes les escrites amb posterioritat al 1890.

Des del punt de vista de la formació d'aquest pensament, l'estudi es planteja primordialment resseguir l'itinerari intel·lectual de Morris tenint en compte les diverses influències que convergeixen en la síntesi filosòfica aconseguida. Des d'aquesta perspectiva les primeres conferències, malgrat no ser els textos capdals del pensament de Morris, assolixen una posició rellevant en l'anàlisi car són aquelles que defineixen el punt de partida i el programa teòric i polític de Morris. Constitueixen els documents més importants per a establir l'originalitat de Morris com a pensador i definir quin és el contingut singular del seu socialisme respecte de la tradició del pensament socialista. En aquest sentit, són les primeres conferències les que permeten saber quines eren les idees del Morris pre-marxista, quines són les similituds teòriques existents entre Morris i Marx i les raons filosòfiques per les quals Morris aconsegueix integrar el pensament marxista sense modificar substancialment la seva posició teòrica. No serà fins a les conferències socialistes que s'acompleix el procés d'aquesta nova integració fins a definir el contingut de la síntesi morristiana total. Això junt al peculiar sistema discursiu de Morris fa que molt sovint aquestes segones conferències siguin bàsicament una relectura dels mateixos problemes plantejats en la primera etapa. Ara bé, de vegades comporten un canvi de perspectives teòriques fonamental que permeten Morris avançar considerablement en la recerca i situar la problemàtica en una perspectiva més pròxima a l'actual. Així, per exemple, les consideracions fetes per Morris en les primeres conferències sobre les màquines, que aleshores suposen una reflexió sobre els sistemes artístics de producció i l'obtenció de qualitat estètica en els objectes d'ús, esdevindrà en la fase següent un minuciós estudi sobre el problema de la fàbrica, del valor progressista que pot revestir la màquina com a fenomen social i una meditació en relació a les possibilitats progressistes que porta implícita

la innovació tècnica i la investigació científica. L'anàlisi de les primeres conferències permet determinar els trets identificatius del pensament de Morris i la base conceptual des de la qual avançarà la seva síntesi particular. Estableix, doncs, el vestibul del seu pensament i, com a tal, defineix més clarament la fase de formació del seu pensament, de reconsideració de totes les seves experiències anteriors.

6. El pensament de William Morris.

- (1) Williams (1958) pàg. 209, E. P. Thompson (1977) pàg. 801, Lindsay (1975) pàg. 376
- (2) *How I Became a Socialist* (1894) JUSTICE, Morton (1984) pàg. 241. El terme ha estat utilitzat per la majoria d'estudiosos de Morris per explicar la decisió de Morris d'afiliar-se a un partit polític (Mackail II, pàg. 81). Alguns autors recullen el mot emprat per Morris per mostrar la seriositat del compromís polític de Morris: "When he decided to become a socialist (...) it was an act of faith" Faulkner (1980) pàg. 111. Veure també E. P. Thompson (1955) pàg. 243.
- (3) E. P. Thompson (1955), Meier (1972) pàg. 312, Paul Thompson (1967) pàg. 241, Lindsay (1975) concdi., Morton (1967) pàg. 12, i en general tots els estudiosos del pensament polític de Morris des de la tradició marxista de pensament. Veure a l'espectre el capítol 3 i La polemica entorn el pensament polític de Morris.
- (4) "The immediate effect on Morris of *The Stones of Kent* was to kindle his already considerable enthusiasm for Gothic architecture." Barnham Harris (1964) pàg. 4.
- (5) Veure en el WEAL una editorial on Morris defensa Ruskin de les acusacions de Bayly citant per MM CW xxi introd. pàg. xxv, citat també per Meier (1972) i Lindsay (1975).
- (6) Carta de Morris a Robert Thompson (24/7/1884), Henderson (1950) pàg. 204, citada també Paul Thompson (1967) pàg. 271.
- (7) "True it is that his unequalled style of English and his wonderful eloquence would, whatever its subject matter, have gained him some sort of hearing in a time that has not lost its relish for literature." *The Beauty of Life* (1880) CW xxii, pàgs. 59-60.
"Creeds of beautiful and ingenious rhetoric, such for example our State Professor" Carta de Morris a J. F. Thursfield 16/2/1877, Henderson (1950) pàg. 84.
- (8) En enviar la llista dels seus llibres preferits a la FALL MALL GAZETTE recomana el: "Ruskin's works, especially the ethical and politico-educational parts of them." MM CW xxii introd. pàgs. xii-xvii. Morris apunta la mateixa idea en el proleg de l'edició de l'edició de *On the Nature of Gothic* a la Kelmscott Press. En aquesta edició, a més, Morris elimina alguns paràgrafs que curiosament corresponen a les parts dedicades més directament a l'anàlisi artístic dels principis de l'ornament.
- (9) E. P. Thompson (1955) pàg. 196, recullit per Lindsay (1975) pàg. 171 i Paul Meier (1972) pàg. 183.
- (10) "It was the consciousness of revolution stirring which prevented me, luckier than many others of artistic perception, from crystallizing into a mere reiler against progress." Citat per Mackail (1901/49) II, pàg. 80. Recullit també per E. P. Thompson (1955) pàg. 243.
- (11) Lemire (1962) pàg. 75.
- (12) Mackail (1901/49) II, pàgs. 83-84. Sobre la crítica de Morris a Arnold, veure E. P. Thompson (1955) pàgs. 243 i 256.
- (13) G. Bernard Shaw (1936), MM (1936) II, Introd. pàg. ix, també Mackail (1901/49) II, pàg. 79. Veure també *How I Became a Socialist* (1894) [Morton (1984) pàg. 242.

- (14) Per un llistat de les diferents influències socialistes en el pensament de Morris veure els capítols II III i IV de Meier (1972)
- (15) Walter Gropius *La nueva arquitectura i el Bauhaus* (1935)
- (16) En els *Collected Works*, la separació es correspon amb una diferència de volum de manera que el XXII agrupa els textos de caràcter més artístic mentre que el XXIII té un contingut més polític. En l'edició de textos elaborada el 1936, la separació també s'estableix per volums i apareix en el títol. Així, el volum artístic es titula *William Morris, Artist, Writer* i el segon *William Morris, Socialist*. La diferenciació s'ha mantingut posteriorment esdevenint quasi una classificació metodològica de manera que Eugène de Lefèvre la manté en l'estructura de la seva tesi doctoral (1962), l'edició de deu conferències inèdites "Lectures on Politics and History" i "Lectures on Art and Literature" igualment apareix en la classificació en la col·lecció de material dipositat en el British Museum.
- (17) Veure Briggs (1960) pàg. 6, Lefèvre (1962) Introd. pàg. ix "It is obvious that any such divisions in a certain nature arbitrary, since Morris's lectures seldom have reference to only one discipline. Rarely do those on politics lack extensive passages on art, and most of the art lectures have carefully drawn connections with politics.
- 18 "For this is indeed an affair of morality, rather than of what people call art () in our mind. It is not possible to dissociate art from morality, politics and religion. *The Art of the People* (1879) CW XXII, pàg. 47
- (18) "When he often lectured in the full-dress Victorian fashion, he attempted to write and speak definitively. Lefèvre (1962) pàg. 15
- (20) Alguns autors consideren que aquesta unitat temàtica i ideològica domina tota la vida de Morris, inclònt totes les seves activitats anteriors a la seva labor teòrica. Veure Lindsay (1975) pàg. 377, una hipòtesi similar es tractada per E. P. Thompson en la seva biografia política. "It is rather, in a central respect, an argument about the Romantic tradition and its transformation by Morris. E. P. Thompson (1977) pàg. 709. No obstant, existeixen en la vida de Morris diverses actuacions que han estat massa sovint objecte d'interpretacions mistificadores. Aquest és el cas de la seva labor com a professional i com a empresari d'èxit comercial. De fet, les darreres investigacions sobre Morris & Co. com empresa moderna de decoració apunten cap a interpretacions molt diferents de la tradicional centrada en la defensa de l'artesania com expressió conscient del rebuig de la producció i la societat industrial. La relació que pot haver-hi entre la labor artística i teòrica, tant si es tracta de desenvolupaments paral·lels i coherents entre si o totalment contradictoris es un dels aspectes que resta encara per investigar.
- (21) "But my message is really the same as it was when I had the pleasure of meeting you. *The Beauty of Life* (1880) CW XXII, pàg. 51
- (22) "When Morris joined the S.D.F., early in 1883, he took a step for which his whole previous life had been a preparation. If he had much to learn he had little or nothing to unlearn. He did not so much become a socialist as discover that he had always been one. Morton (1967) pàg. 12. Paul Thompson (1967) pàg. 241. "He was already fully conscious of the existence of class conflict, but it was not until 1883, when he first read Marx, that he saw it as a positive force for change.
- (23) Reproduït per MM CW XVI Introd. pàg. xv

- (24) Kelvin (1984) i, pàg. 397 n, Faulkner (1980) pàgs. 97 i ss, Morton (1977) pàg. 14 [MM CW XIII, Introd. pàg. xxxvi, en general, destacat per tots els estudiosos recents de Morris. Tanmateix alguns estudiosos prefereixen considerar d'altres conferències com les més exemplars del pensament de Morris anterior al seu compromís polític però representatiu del que aquest serà així, Mackail prefereix *Art and the Beauty of the Earth* (1881) [1901/49, II, pàg. 20] i E. P. Thompson *The Beauty of Life* (1880) [1955, pàg. 255]. Le Mire (1962) pàg. 14 considera el conjunt de conferències de 1881-82 com les que defineixen més clarament els ideals de Morris que es mantindran constants al llarg de la seva carrera de conferenciant.
- (25) "What I have to say upon it can scarcely be more than an echo of Ruskin's words" *The Lesser Arts* (1877) Morton (1984) pàg. 33
- (26) "Yes, I gave my lecture on Tuesday; I send you THE ARCHITECT which had got it all in, but I intend publishing it again myself." Carta a Jenny Morris 7/12/1877, Henderson (1950) pàg. 10. Segons una carta de Morris a Wardle del 1/1/1878, Morris primer la va fer publicar sola, probablement fou en aquesta primera edició on va canviar el títol veure Kelvin (1984) pàg. 429.
- (27) "In preparing his lectures, Morris was exercising and disciplining his mind in a way he had never done before..." in the lectures it is possible to see his thought advancing step by step - the discovery of one conclusion, the forced march to the next. E. P. Thompson (1955) pàg. 252 veure també Lindsay (1975) pàg. 242.
- (28) "I am still on my lecture which bothers me sorely. I know what I want to say, but the cursed words go to water between my fingers." Carta a Janev Morris 10/2/1861 Henderson (1950) pàg. 142.
- (29) "I am hard at work at my lecture which is giving me a great deal of trouble. I get nervous about what I say, or rather how I say it." Carta a Janev Morris 27/2/1881 Henderson (1950) pàg. 145.
- (30) "The literary form which Morris gave to his increasing cultural and political concerns was the lecture." Faulkner (1980) pàg. 16.
- (31) Carta dirigitada a Georgiana Bunne Jones 10/6/1880 Henderson (1950) pàg. 133 adiuo Kelvin (1984) pàg. 579.
- (32) "If I have to write or speak on social problems, I always try to be as direct as I possibly can be." Carta a THE SPECTATOR 20/6/1895, [MM CW XVII, Introd. pàg. xxxviii] Henderson (1950) pàg. 370.
- (33) "I am now about a lecture for a club in connection with the S.D.F. I intend making this one more plain spoken. I am tired of being mealy mouthed." Carta a Jenny Morris Març 1883, Henderson (1950), citada segons Lindsay (1975) pàg. 258.
- (34) Faulkner (1980) pàg. 101. Segons aquest autor, Morris aplica l'avant la lettre les regles de l'estil directe que George Orwell havia de definir com la base literària del "veritable discurs polític".
- (35) "He often used to say that the teutonic, was the poetical element in English, while the romance element was that of law, practice and business." MM citant E. Magnusson, Introd. CW VII, pàg. xvii. A Morris li desagradaven profundament les paraules angleses d'arrel llatina i sempre preferia utilitzar la forma anglosaxona a la llatina. Això no succeïa en les conferències on el desig de fer-se entendre clarament l'impulsava a utilitzar els mots més concrets. Tal i com destacava el crític anònim de la ressenya del *Hopes and Fears for*

Art apareguda a l'ATHENAEUM el Setembre del 1882. "As to the style of this discourse Mr Morris would do well to rid himself of his taste for false archaisms and affected roughness of expression, which at the best are but whims unworthy of his powers" [Faulkner 1973, pag. 287]

- (36) "But it is clearer now than it was to Morris that, struggling for simplicity, he produced his most powerful writing when he addressed himself to those working-class audiences who seemed to him so different from himself" LeMire (1962) pag. 15. E.P. Thompson (1955) pag. 188 sobre el llenguatge de Morris
- (37) Molts autors, com Paul Thompson (1967), Lindsay (1975) o Faulkner (1980), tot remarquant la modernitat del seu estil, consideren les conferències de Morris com els seus escrits de més qualitat literària. Possiblement sigui Paul Thompson el més taxatiu al respecte: "Yet, the difficulty in writing, the grit of the text and the penetration of the argument makes Morris's lectures the most valuable part of his literary work" [pag. 45]
- (38) Paul Thompson (1967) pag. 241
- (39) LeMire (1962) pag. 87 i Lindsay (1975) pag. 379
- (40) *How I Became a Socialist* (1894) Morton (1984) pag. 244
- (41) Sobre les lectures marxistes de Morris veure especialment Paul Meier (1972) pag. 315 i ss. Les fonts utilitzades normalment per documentar aquestes dades són els escrits de May Morris Introd. LW XVI, xvii i xxix i l'edició de la carta de Ward a Cochrane datada el 1898 i reproduïda per May en l'appendix de la recopilació de 1976. Sobre la resta de lectures socialistes la font principal continua sent el testimoni de 1894 veure el resum recullit per E.P. Thompson (1955) pag. 269
- (42) E.P. Thompson (1955) pag. 269
- (43) E.P. Thompson (1955) pag. 269 dona com una dada segura que Morris hauria realitzat aquestes lectures. Paul Meier (1972) en canvi, destaca la manca de proves suficients com per afirmar una lectura dels textos dels socialistes utòpics fins i tot quan en alguna conferència hi apareixen citats (*The Hopes of Civilization*, 1885). Només es pot comprovar a partir de l'anàlisi del pensament de Morris comprovant les possibles similituds conceptuals existents [pags. 241 i ss, veure l'anàlisi desenvolupat en el capítol III] veure les pàgines 250 i ss per a la interpretació morristiana dels capítols de Mill, *Chapters on Socialism*, que Morris cita en l'article *How I became a Socialist* entre els textos principals de la seva formació econòmica
- (44) MM CW XVI Introd. pag. xvii
- (45) "When I took that step I was blankly ignorant of economics. I had never so much as opened Adam Smith, or heard of Ricardo or of Karl Marx" *How I became a Socialist* (1894), Morton (1984) pag. 242
- (46) Alguns autors proposen una altra periodització. E.P. Thompson (1955) pag. 311 i LeMire (1962) pag. 23 inclouen les conferències dictades fins al 1884 en la primera fase teòrica. Thompson parla explícitament de l'estiu del 1884, data en que s'instituirien els meetings socialistes "a l'aire lliure", es a dir en parcs i en els carrers. LeMire en canvi estableix com a primer període el compres entre 1877 i 1884, i el segon, entre 1885 i 1890. La dada que, des de la perspectiva biogràfica, justifica aquesta opció és l'escriso esdevinguda en el si de la S.D.F. el 1884 i la creació de la Socialist League. Des del punt de vista del contingut de les conferències, tenen en compte el to expositiu, la

similitud estructural, el tipus de temàtica tractada preferentment, i els tipus de conceptes utilitzats per Morris en l'anàlisi. Aleshores textos tan declaradament socialistes com *Useful Work versus Useless Toil* (16/1/1884), *Art and Socialism* (23/1/1884) i *Art on Labour* (1/4/1884), segons les dates donades per LeMire en el seu calendari, s'integren en el bloc d'escrius pre-socialistes.

- (47) Mackail (1899), E.P. Thompson (1955) pàgs 245-48 per les conferències inicials "first lectures" i pàgs 304-312 per les conferències socialistes. En tota la bibliografia posterior, la denominació habitual per aquestes conferències i aquesta època de la vida de Morris es la de "pre-socialista" veure al respecte Morton (1994) en explicar els criteris de la seva selecció Lindsay (1975) pàg 265, considera la lectura del *Carta* com la dada que estableix el canvi de període teòric: "His work after 1883 is a steady and consistent attempt to clarify and express all that illumination of *Carta*'s merit to him".
- (48) "In *Hopes and Fears for Art* (1852) Morris tried to protect the voice of Ruskin from the mouth of Mill. He could whole heartedly accept the doctrines mentioned above, but he had not yet developed his own future moral system." LeMire (1962) pàg 77.
- (49) El 1884, "Morris paused to acknowledge both Ruskin and Marx." (E.P. Thompson 1955, pàg. 784)
- (50) A *Art a Sentimental Tring* (1882), LeMire (1969), Morris manifesta ja el seu més total acord amb la causa dels treballadors industrials. Veure també Lindsay (1975) pàgs 253-254. Fera a alguns anys que Morris sentia la necessitat d'un compromís públic, oposat a la seva societat i de vincular-se activament a la lluita política tal i com es desprèn d'una carta del 1880: "I do not see any prospect that something more startling could be done than mere constant private grumbling and occasional public speaking to the standard of revolt against sordidness." [Carta a Georgiana B-J. Julini 1880] Henderson (1950) pàgs 144-150. La novetat de les conferències de 1882 es va progressivament apareix més clarament definida la necessitat d'entrar en el bàndol dels treballadors i abandonar les classes mitges adhuc quan aquestes ja havien demostrat històricament la seva voluntat de progrés.
- (51) La distinció ruskiniana apareix ja plantejada en el títol de la conferència: *Webbs and Riches*.
- (52) Originalment, el títol d'aquesta conferència era *Art under a Democracy*. El canvi de títol motiva un comentari sarcàstic de Ruskin a propòsit del concepte de Democràcia.
- (53) El comentari de Ruskin sobre la conferència de Morris es troba a *The Art of England* (1884). Veure Lindsay (1975) pàg 263. Lindsay (1975) pàg 263.
- (54) "But further I earnestly wish that the middle classes, to whom hitherto I have personally addressed myself, should look to all these matters and become discontented also, as they certainly should be, since they themselves suffer from the same system which oppresses the poor." Carta a Maurice 1/7/1883 [Henderson (1950) pàg 176].
- (55) L'actitud paternalista adoptada per Morris en aquesta època ha estat destacada per primer lloc per George Wardle qui sempre va comprendre la labor política de Morris en base a la voluntat d'educar als treballadors [Carta de Wardle a Cockerell (1898) recollida per MM CW XVI, Introd, pàg XII i a (1936) II]. En tant que criteri definidor de les característiques de les conferències, l'actitud de Morris respecte la classe obrera ha estat destacada per E.P. Thompson (1955) pàg 245, comparant la seva postura amb la de Carlyle, Ruskin i Arnold, per Paul Thompson (1967) pàg 46 i per Lindsay (1975) pàg 244. Aquest darrer cita les conferències *The Art of the People* (1879).

The Prospects of Architecture in Civilization (1881) com les mes representatives d'aquesta actitud

- (56) "Some twenty persons in a little room as dirty as convenient and stinking a good deal. It took the fire out of my fine periods. I can tell you. It is a great drawback that I can talk to them roughly and unaffected. Also I would like to know what amount of real feelings underlies their bombastic revolutionary talk when they get to that. I don't seem to have got at them yet - you see, this great class gulf lies between us" Carta de Morris a Georgiana E - J 27/5/1885, citat per Lindsay (1975) pag 291
- (57) Carta a Scheu 5/9/1883, Henderson (1950) pag 187
- (58) "You see, I work pretty hard, and on the whole very cheerfully, not altogether I hope for mere judding, still less for praise, and while I work I have the cause always in mind, and yet I know that the cause for which I specially work is doomed to fail, at least in seeming, I mean that art must go under, where or how ever it may come up again. I don't know if I explain what I'm driving at, but it does sometimes seem to me a strange thing that a man should be driven to work with energy even with pleasure and enthusiasm at work which he knows will serve no end but amusing himself, and I doing nothing but make-believe then, something like Louis XIV's lock-making?" Carta a Georgiana E - J 17/11/1882 Henderson (1950) pag 156
- (59) MM (1936) pags 62 i 66. This is indeed the key-note to all Morris's thoughts in these days, the question is turned over on many sides, and the answer has not come yet! A la conferència *On the Popular and Decorative Arts* (1880) MM (1936) I, pag 64, Morris's excusa per no ser capaç de donar solucions i limitar-se a plantejar problemes. Un comentari similar es troba al final de la conferència *Art and the Beauty of the Earth* (1888) (CW XX).
- (60) Carta de Morris a Charles Rowley 25/10/1883 Henderson (1950) pag 189
- (61) Les tres cites pertanyent al prefaci de *Signs of Change* (1888)
- (62) Nota al WEAL dedicada a la política de la SL (MM CW XIX Introd pag xxxiii)
- (63) Adopció del terme punista per qualificar la línia política mantinguda per Morris veure N Fearson (1981) pags 23 i 24, Lindsay (1975) pag 311, E P Thompson (1955) en relació a la qüestió parlamentària Paul Thompson (1967) en relació al seu pensament polític, Menton (1967) i (1984)
- (64) G D H Cole (1953) II i E P Thompson (1955) pag 304 "the vision of the Cause was Morris's special and his most permanent contribution to the British Socialist Movement"
- (65) COMMONWEAL 15/11/1890 Aquest article va ser reelaborat en una conferència, *Seven Years Ago and Now*, dictada el 30/8/1891 i de la que no se n'ha conservat cap escrit veure LeMire (1969) Calendar, Appendix II, num 165
- (66) G D H Cole (1953) II i E P Thompson (1955)
- (67) LeMire (1969) Appendix I i II
- (68) Aquest text fou publicat per primera vegada el 1903 per George Bernard Shaw en els FABIAN TRACTS num 113. Per al segon títol, veure Lindsay (1975) LeMire (1969) Appendix I, els identifica com un sol text dictat dues vegades si bé constata l'existència de dues conferències diferents, una pertanyent al 1892, *Communism, i.e. Progress*, i

I altre, corresponent a la publicada per Shaw del 1893 veure al respecte Lemire (1969) Appendix II

- (69) Mackail (1901/49) III, pag. 294 en parlar del socialisme de Morris, constata dues fases de reflexió: la relativa al "state socialism earlier and communal socialism later theory". Recullit amb més profunditat per Lemire (1962) pàg. 73-74. Veure també Thompson (1961)
- (70) Actualment es té constància d'almenys set escrits dedicats monogràficament a les arts del llibre, dels quals els més coneguts i reproduïts són la conferència *The Woodcut Book* (1916/1893) i els assaigs *Printing* (1893) publicat entre els *Arts & Crafts Essays* i l'article *On the Artistic Qualities of the Woodcut Books of Ulm and Augsburg in the Fourteenth Century* publicat a la revista BIBLIOGRAPHICA. Tots aquests han estat editats per May Morris el 1936.

7. El pensament de Morris en les primeres conferències.

7.1. Qüestions prèvies: el sistema de les arts

En totes aquestes conferències inicials, l'art és el concepte al voltant del qual gira tota la reflexió morrissiana. Punt de partida i a la vegada objecte d'estudi, l'art es analitza en aquests textos des de tots els punts de vista, i convertit en un concepte universal amb continguts relatius a la vida i als comportaments socials. Quan Morris parla d'art, ho fa en diferents contextos i amb diversos significats, dels quals uns són tractats específicament en tant que conceptes centrals de la seva aportació mentre que d'altres reflexionen i contenen el canvi de significació operat en el concepte d'art al llarg del segle XIX. Així, de vegades l'art equival a l'Art amb majúscula sorgit després del romanticisme i aleshores fa referència a una determinada qualitat dels objectes que els converteix en obres d'art. En aquests casos esdevé una categoria estètica que distingeix uns productes dels altres, en converteix alguns en obres singulars que exigeixen d'una consideració especial en tant que obres d'art i estableix diferències de grau entre elles en base a un nou tipus de qualitat, l'artística, referida a si mateixa. En d'altres contextos utilitzant voluntàriament i d'una manera programàtica el sentit pre-romàntic de la paraula, l'art identifica totes aquelles activitats humanes ocupades en la creació, sigui d'objectes d'artefactes o d'obres d'art. En aquest cas, la paraula designa exclusivament un procés de treball i es tracta d'un concepte eminentment pràctic relatiu a la creació artística. Des d'aquesta perspectiva, la reflexió morrissiana pren en consideració el sistema de les arts tal i com s'havia anat establint al llarg del segle i les diferències que permeten considerar determinades activitats com superiors, autònomes o totalment separades de la resta. Finalment, en l'obra de Morris l'art adquireix també un significat genèric, i, prè a com a fenomen cultural, denomina el conjunt d'obres i de productes realitzats per una societat en un determinat període històric. L'art adquireix aquí una dimensió històrica que el vincula directament a l'evolució global de la societat, causa i efecte a la vegada del seu funcionament.

Malgrat les diferències teòriques i conceptuals que puguin haver-hi, tots aquests significats diversos no són oposats en el pensament de Morris sinó que apareixen interrelacionats composant el marc teòric general que permet establir diverses línies d'investigació disciplinària. D'una banda, el fet que existeixi una certa reflexió sobre les categories estèti-

ques i sobre l'essència del fenomen artístic, permet descobrir en la seva obra una teoria o filosofia de l'art, encara que aquesta no prengui en consideració les arts plàstiques o les Belles Arts en conjunt. Aquesta teoria de l'art s'ocupa específicament del procés artístic, busca les connexions possibles entre els diversos gèneres artístics i predica el principi de la unitat de les arts però en uns termes diferents als habituals a l'època. Per altra part, les consideracions sobre la mateixa pràctica de l'art, sobre les activitats concretes estipulades com artístiques, indueix Morris a reflexionar sobre el procés i les formes del treball humà amb les consegüents diferenciacions socials assignades a cada una. Finalment, la dimensió històrica que pren el concepte d'art l'empeny necessàriament a pensar el procés històric, el desenvolupament dels fenòmens culturals, i a considerar més detingudament la idea de progrés sense deslligar-lo dels veritables valors civilitzatoris. A la vegada, tot reverteix en una redefinició de la història de l'art i del valor instrumental que un coneixement d'aquest tipus pot tenir per a la pràctica artística i l'estudi de l'art.

Abans d'analitzar la concepció morrisiana de l'art, val la pena aturar-se en una qüestió de principi i precisar el sistema de les arts de que Morris s'ocupa específicament. En primer lloc, cal constatar que, malgrat ser un escriptor de reconegut prestigi, en tots aquests textos Morris rarament tracta qüestions de literatura.¹ En els pocs passatges de les conferències on fa referència a escriptors i poetes, la poesia apareix en qualitat d'exemple de les idees exposades sobre la situació contemporània de les arts en general en funció del principi de la unitat de les arts.² Els escassos comentaris sobre literatura no donen altres indicacions que les que es poden deduir dels seus gustos com a lector i de les seves obres d'escriptor: reconeixen un model estètic que orienta Morris en la majoria d'apreciacions sobre l'art de la seva època, sobre bona part de la seva obra professional i sobre moltes de les qüestions que abordarà en les conferències, la literatura com a forma artística, però, resta totalment al marge de la seva investigació teòrica. Si en el cas de la literatura les referències són mínimes, en el d'altres arts, com el teatre, la música o la dansa, són completament inexistentes. Morris arranca de la seva experiència com a dissenyador i artista ja que foren aquestes ocupacions les que, en els primers temps, motivaren la majoria de conferències³, després, les activitats de la S.P.A.B., l'obligaren a elaborar més acuradament les seves idees sobre arquitectura. Per tot això, el que la reflexió de Morris prengui sempre en consideració les arts visuals tradicionals, o sia pintura, escultura i arquitectura, i les aportacions crítiques, corresponents no ha de suposar cap sorpresa.

No obstant, el veritable objecte d'estudi de Morris es situa en un àmbit molt més restringit. Només iniciar la seva primera conferència, en el primer paràgraf de *The Lesser Arts*, afirma ben clarament que la seva recerca versara exclusivament sobre les arts decoratives, també anomenades arts menors i que, sobre aquestes, tractarà de:

"the nature and scope of these arts, on their condition at the present time, and their outlook in times to come" ⁴

Tot seguit adverteix que no parlarà ni tan sols de passada de les arts plàstiques, tampoc del gran art de l'arquitectura, encara que, al seu entendre, totes les formes artístiques estan en realitat íntimament relacionades entre elles, tal i com sempre ho havien estat -en textos posteriors, però Morris haurà d'abordar l'arquitectura com un problema autònom i manifestar la seva posició particular al respecte- En aquest sentit és important constatar com accepta ja des del mateix punt de partida una situació històrica determinada malgrat no compartir-la des d'un punt de vista teòric a la seva època, les diferents arts estaven no només separades en especialitats autònomes sino totalment divorciades entre si ⁵ i la distinció entre Belles Arts i arts menors era habitual en el llenguatge artístic. De tota manera, amb la seva opció en favor de les arts decoratives Morris acceptava i reprenia tota una tradició autònoma de reflexió que, des que el 1753 es va fundar la Society of Arts & Manufactures, s'havia dedicat específicament, al llarg de tot el segle XIX, a esbrinar la natura artística d'aquestes velles arts fins que Alois Riegl la completaria en termes historiogràfics a l'acabar el segle. Cal tenir en compte que tant l'interès per les arts decoratives com el fet de plantejar el seu estudi en funció dels repertoris estilístics i els sistemes ornamentals, es correspon històricament amb l'aparició de la decoració domèstica com a problema independent i separat de l'arquitectura i coincideix amb el desenvolupament d'una concepció de l'espai interior centrada en l'objecte i el detall més que en el propi espai.

Quan Morris va iniciar la seva labor teòrica a mitjans de la dècada del 1870, les arts decoratives es trobaven en una situació substancialment diferent de la que havia inspirat al seus predecessors immediats, com Pugin, Ruskin, Henry Cole i la resta de Reformadors, i, lògicament, també havien variat els plantejaments teòrics amb que s'afrontava la creació d'objectes d'ús. La professió de dissenyador havia estat definida com a tal i adhuc, quan significava creació d'"Art Furniture", havia assolit un cert reconeixement social. Gràcies a l'èxit comercial d'algunes empreses, com la mateixa Morris & Co., les arts decoratives havien demostrat ser un sector

important de l'economia anglesa, per la qual cosa l'estudi teòric d'elles adquiria una importància extrartística.⁶ El problema general de les arts decoratives havia estat reformulat en termes d'arts industrials, tenint en compte que el concepte que havia experimentat un canvi més radical de significat era el terme d'indústria. Si gràcies a l'aportació de diversos autors les arts decoratives havien assolit definitivament categoria artística, la reflexió es preguntava ara per la mateixa producció d'objectes d'ús.

En aquest context, el fet de dissertar sobre la pròpia experiència professional era prou habitual a l'època com perquè Morris, un dels dissenyadors de més èxit, no ho fes. Els seus plantejaments, però, sigui per influència directa de Ruskin, sigui per la voluntat de desmarcar-se del corrent contemporani de disseny seguidor dels Reformadors, sigui per la convicció dels perills implícits en una concepció de l'art com la promoguda per l'esteticisme, excedien en escaix els merament doctrinals i des de bon començament es proposaren com una teoria general de les arts decoratives enteses com creació d'objectes d'ús. És aleshores quan el programa teòric de Morris adquireix certa originalitat respecte d'altres aproximacions fetes per professionals de l'època. La seva investigació es planteja tres direccions fonamentals: en primer lloc, l'anàlisi pròpiament dita d'una determinada pràctica artística des d'una aproximació teòrica general; en segon lloc, una consideració crítica sobre la situació de les arts a l'època; i, en tercer lloc, sobre les possibilitats de desenvolupament futur que no descarta la construcció utòpica d'un model d'art des del qual examinar i reaccionar front a la situació actual. Tots tres nivells de reflexió coexisteixen barrejats i totalment interrelacionats en la recerca tal i com apareix exposada al llarg d'aquests textos.

De tota manera, malgrat el canvi de perspectiva ocorregut en el període comprès entre 1860 i 1880, l'aparell teòric i conceptual emprat majoritàriament en l'anàlisi del disseny depenia encara de les aportacions fetes vint anys abans per Pugin, Ruskin i els Reformadors.⁷ L'obra de Morris constitueix un bon exemple d'això, i, de fet, són aquestes fonts les que estableixen el marc teòric i el punt de partida de la seva recerca tal i com ell ho reconeix repetidament. Així, si en diversos passatges cita explícitament Ruskin reconeguent el seu deute envers ell, també dirigeix paraules elogioses a la labor i les idees dels Reformadors. La manera com Morris accepta la majoria de principis doctrinals establerts pels Reformadors en el camp del disseny ornamental ja ha quedat prou patent en capítols anteriors. Ara bé, de forma similar a com accepta moltes de les idees d'aquests autors, existeixen punts de divergència importants i, només en la definició de l'objecte d'anàlisi, apareixen diferències prou notables que indiquen un

canvi d'òptica, imputable sens dubte al marge de temps transcorregut, però que descobreixen una intenció polèmica en la postura de Morris

Així, per exemple, respecte dels Reformadors, Morris demostra una sensibilitat i un propòsit totalment diferent en relació al fet del disseny i la seva relació amb les Belles Arts. La intenció inicial de Morris no és el de mostrar el caràcter artístic de les arts decoratives ni el de posar en evidència les similituds de pràctica i concepte existents en relació a la pintura i l'escultura amb l'objectiu d'equiparar-les i trobar un lloc per a les arts decoratives en el sistema de les Belles Arts. Aquest era un aspecte del problema dirigit essencialment a promoure l'interès dels artistes per una determinada ocupació professional. Morris tampoc no preten establir l'especificitat de les primeres ni definir doctrinalment el disseny industrial com per poder confeccionar un pla d'estudis i formar un nou tipus de professional més especialitzat.⁸ El que sí comparteix amb els Reformadors es una intenció didàctica respecte del públic per a que aquest sigui capaç de reconèixer el veritable art entre la multitud de productes que se li presenten al mercat, però el seu objectiu principal és més aviat el d'explicar les causes de la separació existent entre les diverses formes artístiques, comprendre la marginació de les arts decoratives respecte de les Belles Arts, i, finalment, advertir de les conseqüències que té i pot tenir l'aïllament mutu de les arts, atès que, per a ell, la categoria artística de les arts decoratives, com també la de moltes altres activitats humanes, es un fenomen evident i, per tant, axiòmic. En aquest sentit, en el seu programa es planteja, en primer lloc, l'oportunitat i la validesa històrica de la separació disciplinària de les arts que, malgrat estar avalada per la pràctica professional, porta implícita una concepció de l'art que li sembla totalment restrictiva i impedeix una comprensió global del fenomen artístic. Reapareix aquí el concepte o ideal pre-romàntic d'art a partir del qual és més fàcil plantejar un sistema de les arts que sigui més globalitzador i integri la pluralitat d'activitats humanes que componen la vida en societat. Aleshores, Morris, recullint les idees estètiques generals de Ruskin, s'enfronta amb el mateix concepte d'art i, a través d'aquestes conferències, intentarà trobar-ne un que sigui aplicable i pugui ser compartit per formes artístiques molt diverses entre si. Aquesta seria una nova interpretació del principi de la unitat de les arts promogut des del romanticisme, basat en una possible equiparació de totes les activitats dedicades a fer coses tangibles.

Si en relació als Reformadors, l'obra de Morris suposa essencialment un canvi de programa teòric, les diferències respecte de Ruskin deriven primordialment de la concepció de les formes artístiques. Només el

fet de preferir les arts aplicades a les arts plàstiques suposa un canvi de perspectiva prou important ja que, essencialment, Ruskin havia voigut demostrar la capacitat decorativa de les millors obres d'art de la història.⁹ Morris posa en evidència aquest canvi de perspectiva establint com a premisa una idea d'art decorativa que contradeix totalment una de les regles artístiques fonamentals de Ruskin, la que el crític havia formulat com

"a law of simple common sense not to decorate things belonging to purposes of active and occupied life"¹⁰

En contraposició, Morris afirma

"it is good for any hour of the day to be wholly stripped of life and beauty, therefore, we must provide ourselves with lesser (I will no say worse) art which to surround our common work-a-day or restful times"¹¹

En el rerafons d'ambdues afirmacions existeix, lògicament, una diferent concepció del plaer i de l'experiència estètica. En aquest cas, però, es important destacar, en primer lloc, que Morris accepta, front a Ruskin, la possibilitat per a l'art de participar en les tasques pròpies de la vida quotidiana, justificant aquesta seva arrelada convicció per l'existència d'una tradició històrica específica. El següent pas, sempre front a Ruskin, es el de definir la natura específica de les arts decoratives, es a dir, d'un art que s'aplica i pot tenir una presència real en tots els àmbits de la vida dels homes, servint tant a les activitats laborals i pràctiques com a les pròpies de l'oci, com de fet són les Belles Arts i la seva peculiar experiència estètica. Ja només pel fet de tractar-se d'un art essencialment aplicat i aplicable, sorgeix el seu caràcter tècnic i instrumental expressat en termes de finalitat social. Així, l'existència o no d'una finalitat clarament social és el que permet Morris establir una diferència fonamental entre les arts decoratives i les Belles Arts. Posteriorment serà la comparació entre finalitats diverses el que delimitarà teòricament les formes artístiques.¹² De tota manera, prendre la finalitat coma tret distintiu de les arts decoratives permet Morris situar la seva reflexió en un marc general, almenys tan general com el que havia emprès Ruskin. Negligint les possibilitats conceptuals derivades dels processos tècnics, a partir dels quals es pot definir l'àmbit d'actuació propi de les arts decoratives particulars, Morris pot abandonar el discurs purament doctrinal, que com a tal l'interessa, però que considera secundari respecte de les profundes qüestions amb que s'enfronten les arts des seu temps.¹³ D'altra banda, un plantejament

d'aquest tipus l'obligaria a tractar per separat cada un dels diversos oficis i a destacar els elements que els distingeixen entre si: de fet, aquest és el plantejament adoptat en els escrits més directament orientats a disseny i a decoració de la llar.¹⁴ Però a més d'encobrir els factors d'unificació entre els diversos oficis, l'anàlisi de les arts decoratives a partir dels medis tècnics impedeix reconèixer aquella dimensió estètica per la qual les arts decoratives poden ser considerades arts, quan, en realitat,

"these arts are part of a great system invented for the expression of man's delight in beauty"¹⁵

Tal i com s'apuntava anteriorment, a mesura que Morris desenvolupa el seu pensament, també les Belles Arts per comparació amb les menors, adquireixen una finalitat específica que defineix el seu objecte de treball i, per extensió, la seva essència artística particular. Així, a *The Lesser Arts of Life* (1882), un dels darrers textos del període, l'objecte de les Belles Arts es el de satisfer les necessitats espirituals i intel·lectuals de l'home, mentre que les arts decoratives subministren els objectes necessaris per a subvenir les seves necessitats materials i físiques en l'acompliment de les tasques vitals.¹⁶ La mateixa idea es manté en un escrit posterior¹⁷, però ara, aquestes diferències de finalitat, a més de presentar-se com a vessants complementaries d'un mateix fenomen cultural, recullen una jerarquia de valors i integren, en el cas de les arts decoratives, el condicionant tècnic de l'ofici. Així, les Belles Arts satisfan

"the languid demand for the more intellectual side of art",

mentre que les decoratives o aplicades proveeixen

"a demand for the less intellectual side of the arts, to wit the ornament of industrial arts, that side of which should be done by handicraftsmen"¹⁸

En un altre passatge Morris no dubtarà en emprar el concepte d'utilitat, entesa com una determinada finalitat social, per designar les diferències de finalitat entre les arts,

"explaining exactly what I mean by useful, that is to say, which does not minister to the body when well under command of the mind, or which does not amuse, soothe or elevate the mind in a healthy state"¹⁹

D'aquesta manera, Morris pot comprendre també les Belles Arts com un problema d'adequació entre fins i mitjans, on lògicament és possible equiparar els mitjans des del punt de vista de les tècniques específiques i dels processos d'elaboració. Aquest seria el primer pas en el replantejament morrissà de la unitat de les arts. A la vegada, és també el primer símptoma del caràcter axiològic que tindran l'estètica i la teoria morrissiana de l'art en el seu conjunt. D'altra banda, les consideracions sobre el valor social de les diverses arts li permeten invertir l'ordre jeràrquic establert en el sistema tradicional de les arts i, si mai no esmenta la possibilitat de valorar les arts menors molt per damunt les Belles, aconsegueix mostrar la immediatesa que aquestes tenen per a l'organització social. D'altres principis fonamentals de la seva teoria de l'art corroboraran aquesta idea i li permetran posar en dubte totes aquelles formulacions que subjectivitzen l'art i persegueixen una autonomia de la realitat social i històrica com a requisit per al desenvolupament artístic. Però a més, el tipus de finalitat que segons Morris defineix les arts decoratives li permetrà trobar una vinculació social i política del fet artístic deslligada d'aquells pressupostos morals, religiosos i trascendentals que dominaven l'aproximació de Ruskin.

Un cop establertes i acceptades les diferències existents entre les arts a partir de la seva finalitat social²⁰, sorgeix, lògicament, el cas singular de l'arquitectura, una forma artística intermija que participa d'ambdues condicions. Per una part, la finalitat última de l'arquitectura es fa de satisfer necessitats materials i, per això, intervé directament en la conformació de l'entorn de la vida humana i en la transformació de l'habitat natural, per l'altra, es una de les activitats que, per tradició, pertanyen al grup de les Belles Arts però, de fet, ho és perquè junt a l'acompliment d'una determinada funció, pot expressar també els valors, les preocupacions i les esperances de tot un poble²¹. Des de bon principi, Morris manté l'arquitectura en aquell lloc preferent que li havia atorgat Ruskin en el sistema de les arts, però si la reflexió del crític s'havia proposat establir la relació existent entre l'arquitectura i les arts plàstiques²², Morris, recullint els principis establerts per Owen Jones²³, la replanteja en relació a les arts aplicades. Tenint en compte que moltes d'aquestes són en realitat bells oficis, és a dir, oficis que complementen la construcció, la problemàtica de Morris adquireix un punt de vista més tècnic i especialitzat que el de Ruskin ja que, així definida, suposa plantejar-se la participació del disseny en el projecte arquitectònic. De tota manera, la doble condició artística de l'arquitectura planteja a Morris problemes teòrics impor-

tants en relació al concepte d'art, però, a la vegada, actua com a nexse d'unió entre les dues formes artístiques, vehiculant l'aplicació de l'estètica de Ruskin a la resta d'arts decoratives ²⁴ Prèviament, però, Morris necessita definir quin tipus de lligam existeix entre l'arquitectura i les arts decoratives en relació a l'objecte i al mètode.

En un primer moment, Morris només destacarà les similituds existents entre l'arquitectura i la majoria d'arts aplicades quant a objecte i finalitat, especialment de totes aquelles que, com l'arquitectura, tenen una intervenció directa en la configuració de l'escenari material de la vida domèstica ²⁵, aleshores, l'arquitectura esdevé a la vegada origen, resum i marc d'aplicació de les arts decoratives

"It is this union of the arts, mutually helpful and harmoniously subordinated one to another, which I have learned to think of as architecture" ²⁶

De fet, està utilitzant el mateix esquema exacte que Ruskin havia plantejat en relació de l'escultura i, en conseqüència, també de la pintura però, a més, sempre seguint les indicacions de Ruskin, Morris considera aquestes arts de pintura i escultura com a tractament ornamental i les assimila a les arts decoratives de manera que, per comparació, pot incloure en el sistema tota la resta d'arts decoratives. Establertes com a model, aparèix una reordenació de les arts decoratives segons si les seves obres s'aproximen o s'allunyen de la pintura mural i l'escultura adossada: el tapís es situa en els llocs més propers de l'escala mentre que el paper bonic queda relegat a l'extrem oposat. Malgrat tot, aquesta idea no implica en el cas de Morris prendre l'ornament arquitectònic, ni tampoc els detalls estilístics, exteriors, com els factors determinants del valor artístic de l'arquitectura: aquesta és una pràctica artística molt especialitzada que acull la resta de les arts a les quals ha d'orquestrar integrant-les en un únic producte. És en aquest procés on l'arquitectura mostra el seu caràcter aplicat, la seva submissió a una finalitat, i, aviat, aquest aspecte sobresurtirà per damunt de les seves capacitats expressives i espirituals com a *Bella Art*. Llavors, la idea d'arquitectura ja no divergeix en res essencial del concepte d'arts decoratives

"This is which I have called architecture: the turning of necessary articles of daily use into works of art" ²⁷

Després, quan sigui evident que el valor de l'arquitectura, en tant que construcció d'habitacles per a l'home, és de tipus funcional i moral: car el seu veritable objectiu és el de promoure una vida digna i feliç en els

seus habitants ²⁸, Morris ja no trobarà cap obstacle per considerar-la definitivament una més, encara que la més important, entre les arts decoratives ²⁹ Malgrat que això pugui semblar una definició excessivament funcionalista de l'arquitectura, cal tenir en compte que es en el significat del concepte de "vida" on Morris supera el concepte de funció, entès com utilitat restringida a les necessitats primàries. Només cal recordar que, en parlar específicament de disseny i de decoració domèstica utilitza normalment un concepte d'utilitat més lligat als valors estètics que als estrictament funcionals ³⁰

D'aquesta manera, Morris instaura l'arquitectura com origen i model de totes les arts decoratives i pot així aplicar l'estètica i la teoria de l'art que Ruskin havia construït en relació a les Belles Arts al camp propi de les arts decoratives ³¹ La teoria morrissiana de l'art esdevé, aleshores, la traducció de les idees de Ruskin sobre l'arquitectura aplicades a l'artesanía i al disseny, desinteressant-se totalment de les arts plàstiques "pures o intel·lectuals" per utilitzar les seves pròpies paraules. Aquestes només apareixen en el rerefons teòric de Morris quan existeix un paral·lelisme evident en tant que activitats que manejen el factor estètic en l'elaboració de les seves obres. Per aquesta raó, la teoria morrissiana de l'art es, en realitat, una teoria del disseny en la qual tota reflexió estètica ve condicionada per la realitat d'aquest fenomen cultural tan específic.

Aquest és el motiu pel qual hi ha comparativament escasses referències a les arts plàstiques en aquests escrits de Morris malgrat ser una reflexió sobre l'art. De fet, n'hi ha quasibé tan poques com a la literatura, i, quan n'apareixen, no sobrepassen el nivell de la crítica artística ³² Mai no impliquen una reflexió general sobre la creació plàstica de la mateixa manera com tampoc no hi ha elaborada una teoria de la literatura ³³ La reflexió de Morris respon a la necessitat d'elaborar una teoria estètica orientada específicament al disseny i a les arts decoratives, i, com a tal, sempre afronta el factor estètic des de la perspectiva pròpia de la producció d'objectes d'ús. En aquest sentit, gran part de la originalitat teòrica de Morris respecte de la filosofia contemporània de l'art deriva del fet d'haver considerat les arts decoratives un objecte digne per a la reflexió estètica fins al punt que són aquestes les que articulen tot el discurs estètic. Tenint en compte que, a la seva època, la solució més idònia per afrontar els canvis esdevinguts en els sistemes de producció i de vida derivats de la revolució industrial ja no semblava ser la vinculació dels artistes al món de la indústria sinó que calia trobar el tipus d'art que podia sorgir del nou sistema productiu, la postura de Morris esdevé en aquest cas exemplar. Consisteix en replantejar la natura artística de les arts decoratives en

termes purament estètics i, renunciant fins i tot a la possibilitat d'assimil·lar-les a les Belles Arts, dedicar-se a examinar la natura estètica dels objectes d'ús. Aleshores, la mateixa essència artística de les arts decoratives queda reduïda al factor estètic i, com a tal, esdevé una component dels objectes d'ús que s'integra com un condicionant més en la resolució del projecte. D'aquesta manera queda homologat a d'altres components com els funcionals i tècnics.

"The two elements that go to make anything which can be correctly described as a work of industrial art, namely the utilitarian and the artistic elements () That has been the view the world has taken of your art, and of all industrial arts since the beginning of history, and as I said, is held to this day whether from the form of habit or otherwise." ³⁴

D'aquesta manera, les arts decoratives esdevenen una labor d'integració de condicionants de diferent signe independents entre si que els hi confereixen aquell caràcter de síntesi formal que sempre les ha identificat com a tals, que ha regit la seva pràctica professional des de temps immemorials i que el disseny industrial ha volgut heretar com a tret distintiu.

Delimitada la dimensió estètica com una component dels objectes d'ús, és possible reconèixer una comunitat d'ofici entre les diverses formes artístiques que defineix una unitat de llenguatge, de problemàtica i de mètode, i, per tant, un marc de col·laboració recíproca, dins del qual cada forma artística apleix un paper determinat. Tal i com Morris explica a *The Lesser Arts* (1877), les arts intel·lectuals aporten continuament nous continguts i investiguen noves possibilitats plàstiques que les arts aplicades s'ocupen d'aplicar en els seus productes, incorporant-los així a la vida quotidiana i fent-los comprensibles a tots els membres de la comunitat. Per aquesta raó, l'especialització a que han arribat les Belles Arts en el segle XIX, però encara més la seva volguda autonomia respecte de la realitat social i històrica, resulta perniciosa per a l'avenç creatiu d'ambdues formes artístiques. Les arts aplicades perden l'orientació marcada per les arts plàstiques mentre que aquestes es troben sense la possibilitat de difondre's, quedant aïllades i sense medis per aconseguir la finalitat que els hi és pròpia. ³⁵ Morris planteja aquí una idea d'estil artístic que implica tant una relació amb la societat que el fonamenta com també defineix els llaços estètics i formals que uneixen les diverses manifestacions culturals d'un període històric determinat. ³⁶ Atesa la situació artística de la seva època, aquest concepte d'estil, si bé formulat en termes d'art popular, aviat es perfil·larà com un ideal artístic i com un objectiu polític des del

qual pensar i demostrar la necessitat d'una transformació radical de la societat. A nivell teòric, la idea d'art popular esdevé un nou instrument d'anàlisi des del qual reconsiderar les diverses formes artístiques i establir una nova tipologia que no sigui únicament disciplinària. Aleshores la separació de les arts i la seva jerarquització en Belles i Menors construïda en el segle XIX adquireix indefectiblement un nou significat.

En primer lloc, Morris entreveu la separació de les arts com el resultat d'un procés històric de diverses característiques que ha trasbalsat completament totes les activitats humanes. Malgrat que l'origen del procés es situa en el Renaixement, l'especialització doctrinal i els mals que aquesta reporta per a la creació artística no s'han fet patents fins al segle XIX amb la consolidació del sistema industrial de producció.³⁷ Llavors, atenent-se estrictament al procés històric seguit per l'art, apareix ben clarament el caràcter classista que en última instància porta implícit el concepte de Bella Art. Ja el títol d'arts "menors" que sovint s'atorga a les arts decoratives indica aquesta divisió jeràrquica, però connotacions similars es descobreixen en els mots utilitzats per designar els que les cultiven:

"we call by various names, which I am ashamed to say do in most people's minds imply inferiority: *artisan* for instance, or *operative*"³⁸

Una cosa semblant succeeix en els termes relatius a l'àmbit productiu i, així, àdhuc una paraula com "craft" (artesanía), que en anglès manté la idea de "traça", d'"habilitat", o de "competència" en l'exercici d'un ofici,³⁹ ha sofert una variació semàntica en els darrers temps:

"The word craft, and his adjective, "crafty" have been degraded and misapplied in modern English very unfortunately, as I think, they are used to express thikiness or dishonesty, where we ought to use the words guile or guileful"⁴⁰

Així, doncs, la distinció terminològica entre artista i artesà no expressa altra cosa que una diferència de classe totalment arbitrària per la qual els artistes han aconseguit una posició social negada als artesans i que no té cap relació amb la quantitat dels seus ingressos.⁴¹ D'aquesta manera, el problema de la separació de les arts esdevé, en l'obra de Morris, una denúncia del concepte de Bella Art mostrant com, en el fons, la major part de la teoria vuitcentista de l'art no és sinó un intent per col·locar determinades activitats humanes en una posició de superioritat respecte d'altres i justificar així les divisions existents entre els homes. Establen-

ta com una jerarquia de graus de l'intel·lecte, aquesta separació de les arts reflexa perfectament la situació social i palesa com totes les transformacions històriques ocorregudes en els darrers temps només han portat a una redistribució de les classes socials

"the assertion of the hierarchy of intellect in the arts an old foe with a new face indeed born out of the times that gave the death blow to the political and social hierarchies, and waxing as they waned, it proclaimed from a new side the divinity of the few and the subjugation of the many, and cries out, like they did, that it is expedient, not that one man should die for the people, but that the people should die for one man" ⁴²

En aquest aspecte concret, la postura presa per Morris esdevé el revers exacte de l'argumentació dels Reformadors, ja que, per a ell no es tracta tant de reivindicar el dret de les arts decoratives a assolir una categoria tan superior com la de les arts plàstiques sinó de denunciar la falsetat implícita en aquesta idea de superioritat afegida. Però a més de representar l'estructura classista de la societat burgesa, darrera l'exaltació de les Belles Arts s'amaga una jerarquia de valors que, establerta com una escala de graus, opera també en l'àmbit de les arts decoratives, revertint en una classificació artística i social de les persones implicades en aquest sector. D'una banda, l'evolució experimentada pel concepte d'art al llarg del segle XIX, en la qual aquest ha perdut tots els valors lligats a l'ofici, ha incidit en el conjunt d'arts aplicades originant, primer, una infinitat de termes per designar-les quan en el fons són un mateix tipus d'activitat, i, després, una sèrie de canvis semàntics en la majoria dels mots que han portat una confusió especialment important en els termes relatius al món de la producció.

Així per exemple, només per designar el tipus d'arts sobre les que versa la reflexió de Morris existeixen diverses fórmules segons es consideri l'àmbit d'actuació, "arts industrials", la manera d'acomplir la funció estètica, "arts decoratives", la seva condició material, "arts aplicades", la seva posició respecte de les Belles Arts, "arts menors", també en relació al procés de treball apareixen paraules diferents, "oficis artístics" o "Bells Oficis", que diferencien aquestes arts d'altres activitats productives. En anglès existeix un darrer terme, "handicraft", que si bé normalment s'el tradueix per "ofici artístic", denota prioritàriament el caràcter manual del procés de treball i equival a la idea d'artesanía. Tots aquests termes no realment eren sinònims car la utilització d'un o altre contenia implícitament un judici de valor sobre el seu nivell artístic. Tenint en compte els

canvis operats en el concepte d'indústria, la relació possible entre arts decoratives i arts industrials, o bé quedava trencada, o bé acceptava, una dependència amb la producció industrial, renunciant definitivament a la tradició artesana de l'ofici artístic. D'aquesta manera, les arts decoratives es transformaven en unes activitats dedicades exclusivament a decorar, o sia, a dissenyar ornaments per als productes de la indústria, quedant com a meres creacions aplicades sobre un suport obtingut prèviament i perdent-se, així, el caràcter d'ofici contingut originàriament en el terme. A més, això les allunyava definitivament del fer propi de les Belles Arts amb el conseqüent risc de perdre el vincle de mètode i de pràctica, i la possibilitat d'explicar els valors artístics operants en la creació d'objectes.

D'altra banda si es considerava la tradició de les arts ornamentals i, per tant, es tenia en compte la seva evolució històrica en els darrers segles, tota l'organització productiva i laboral de la indústria quedava inclosa en l'àmbit d'actuació propi de les arts decoratives car històricament, la indústria es obra directe dels propis artesans i, en el món contemporani, s'ocupa de crear productes amb la finalitat social reservada a les arts decoratives. La indústria també es dedica a satisfer les necessitats físiques i materials de l'home i, de fet, es el principal proveïdor dels objectes precisos per a tal fi. Per això mots com "treballador", "operari" o "obrer", -"workman" o "operative"- s'integren d'una manera natural i coherent en el discurs sobre les arts decoratives i són tan pertinents per a l'anàlisi d'aquestes com l'evolució semàntica operada en els conceptes d'"artesà" i de "manufacturer" -"artisan", "manufacturer", "craftman", "handicraftman"- Des d'aquest punt de vista, la mateixa diferenciació classista que separava artistes i artesans apareix en menor escala entre artesà i treballador però, en aquest cas, el procés històric que ha originat aquesta situació suposa una transformació tan radical que la demarcació resulta ser salvable.

"the handicraftsmen they are not taught to be artists, nay are not allowed to be, are in fact turned into "operatives" which I take it is another name for "machines" ⁴³

D'aquesta manera, Morris amplia considerablement el seu objecte d'estudi, del que si bé han quedat excloses les arts plàstiques, inclou tota la realitat de la indústria a més de les arts decoratives tradicionals i el disseny industrial. El criteri de selecció s'estableix ara en el producte de les arts i, considerant específicament el sector dels objectes d'ús, el camp a examinar recull totes les activitats humanes dedicades a la creació i producció d'aquests. Des d'aquesta perspectiva apareix una gradació dels

objectes similar a l'apareguda en els altres temes d'anàlisi si bé derivada de la pràctica artesana per la qual també els objectes d'ús es diferencien entre si segons es tracti d'una producció de luxe o d'una producció comu. L'art adquireix aquí un segon tipus de finalitat social car és un dels factors decisius en l'establiment d'aquesta dicotomia. L'opció d'incloure ambdós tipus d'objectes en una única reflexió suposa un punt de vista totalment innovador fins i tot respecte del mateix concepte d'art decorativa. Aleshores, la possible unitat de les arts es planteja com una possibilitat d'equiparació entre tots els oficis i activitats de l'home i deixa de ser, així, un principi estètic o artístic per esdevenir un ideal ètic i polític que incideix en tots els àmbits de la vida social. Esdeve així, un valor amb intencionalitat social que respecta les distincions derivades dels tipus i les formes artístiques sempre i quan aquestes recullin diferències d'ofici i no tinguin una traducció directa en l'escala social. Així, l'art adquireix inevitablement una dimensió social que si bé no influeix teòricament en la definició de la seva naturalesa artística, sí que estableix unes condicions objectives per a la seva existència que la teoria necessita plantejar-se, com a tals, si vol explicar la complexitat del fenomen artístic. A la vegada, permet pensar l'estructura cultural com un producte històric coherent que s'expressa i es denota a si mateix en les manifestacions artístiques i l'organització social del món de l'art.