

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



4.3. Els escrits de caràcter teòric.

El desenvolupament del pensament teòric de Morris apareix reflexat bàsicament en les conferències. Aquests són els texts on, de tots els seus escrits, Morris explica les seves reflexions d'una manera més directa, clara i contundent. En ells aborda les qüestions de caràcter més general relatives a l'art i la societat elaborant-les sempre des d'un punt de vista teòric. La quantitat i varietat de temes tractats des del podium de l'orador ofereixen una visió molt àmplia de la diversitat d'aspectes que conformen el seu pensament i mostren la seva implicació en els diversos factors de la vida social. Però aquesta varietat de temes abordats, per bé que sempre estan plantejats en la seva especificitat, segueixen un únic fil conductor determinat -i determinant- de tot el seu pensament: la implicació ètica i política d'una teoria estètica. Són, doncs, les conferències el material bàsic per a l'anàlisi del seu pensament. D'altres fonts, però, complementen la seva obra teòrica: en les cartes es pot veure reflexat el procés de formació teòrica de Morris, les seves inquietuds vitals i intel·lectuals, en els articles i les col·laboracions periòdiques es pot resseguir la seva posició personal front als problemes plantejats per l'actualitat política i cultural.

L'interès de la correspondència de Morris obeeix a diversos motius. Algunes cartes constitueixen veritables tractats de pensament polític. Són aquelles dirigides a corresponents als que volia convencer de la seriositat de les seves conviccions socialistes i del poder regenerador d'aquest sistema de pensament. Aquest és el cas de la col·lecció de cartes que Morris envia al Rev. George Bainton de Coventry entre l'Abril i el Maig de 1888 i que van ser publicades com *Letters on Socialism* el 1894.¹³ Un cas similar és la correspondència entre Morris i R. Thompson en relació als problemes globals que suposa la vida dels partits polítics.¹⁴ Però en el seu conjunt, la correspondència personal de Morris aporta moltes dades sobre les diferents activitats que desenvolupà.¹⁵

Les cartes a la família són interessants en relació a la biografia i la personalitat de Morris, especialment les dirigides a les filles. Entre les cartes als amics excel·leixen dues correspondències, les mantingudes amb Aglaia Coronio i amb Georgiana Burne Jones. En aquestes, atesa la intensa relació afectiva que el lligava a ambdues dames, Morris no dubta en manifestar els seus fracassos, les seves debilitats i els innumerables dubtes que l'assetjaren durant la seva vida. Si pel que fa a la biografia

personal són més il·lustratives les cartes a Aglaia, des del punt de vista polític excel·leix la correspondència amb Georgiana. Aquesta constitueix una font documental bàsica per a resseguir l'itinerari polític de Morris. Parafraçant N. Kelvin, Georgiana, qui no acabava de compartir el seu entusiasme pel socialisme, obligà Morris a justificar les seves conviccions, a analitzar les seves creences i els seus motius personals, i per això les cartes dirigides a ella constitueixen una part important de la seva autobiografia política¹⁶. De la correspondència mantinguda amb la resta d'amics, possiblement siguin les dirigides a Webb on Morris es mostra més distès i confiat, i per tant serveixen per a comprendre la dimensió humana de la seva personalitat. Degut a la llarga col·laboració professional entre ambdós amics, sorpren la manca de referències a qüestions de la firma o als problemes tècnics i artístics que compartien. Aquest és possiblement un dels aspectes de la labor professional de Morris més difícil de documentar ja que per a desxifrar el tipus de col·laboració que uneix l'obra arquitectònica de Webb amb la del Morris dissenyador i grafista, cal recórrer a la biografia de Webb¹⁷. Des de la perspectiva de Morris és difícil trobar quina fou la seva relació amb Webb més enllà d'una llarga i fidel amistat. Una cosa similar succeeix amb la relació professional de Morris amb l'altre gran col·laborador seu, Edward Burne Jones. Les cartes de Morris a Edward són potser les menys nombroses de tota la seva correspondència, cosa relativament sorprenent atesa l'estreta amistat que els unia i la quantitat de projectes que emprengueren junts. Si es té en compte quant nombroses es el volum de cartes dirigides a Georgiana, esposa d'Edward, aquest desequilibri resulta encara més sorprenent. Per moltes i diverses que puguin ser les raons¹⁸, el fet és que resta una documentació molt poc fidedigna per a conèixer realment l'ordre i el grau de col·laboració artística entre Morris i el pintor així com els termes en què fou plantejada. La manca de cartes, així com d'altres escrits en que Morris comentà en privat les seves idees referents a la pintura de Burne Jones dificulta encara més comprendre com i perquè aquesta col·laboració es va plantejar i es perllonga durant tota la vida d'ambdós artistes.

Com ja s'han comentat en el paràgraf anterior, un altre bloc de cartes important són les professionals ja que poden documentar moltes de les activitats desenvolupades a la firma. Finalment, les diverses correspondències tingudes amb els companys de partit en el darrer període de la seva vida constitueixen un complement ideal de la seva biografia política. Sovint posen en evidència les diferències existents entre les idees exposades en els llocs "oficials" i la manera personal de veure els esdeveniments i les situacions polítiques, especialment en els moments de

crisi del partit. D'entre aquestes destaquen la correspondència amb Andreas Scheu¹⁹, amb Bruce Glasier²⁰, i amb el Dr. Glasse d'Edimburgh. Aquestes darreres foren editades el 1951 per Page Arnot amb el títol *Unpublished Letters of William Morris* com un pamflet de la LABOUR MONTHLY. Si bé normalment tracten problemes conjunturals pròpis de la vida de partit, també aborden qüestions de fons i ideològiques. Són importants sobretot per resseguir el procés formatiu del pensament polític i social de Morris.

L'edició completa i crítica de la correspondència de Morris és una tasca que en aquests moments està duent a terme el professor Norman Kelvin i actualment només ha aparegut el primer volum *The Collected Letters of William Morris*, vol I 1848-1880 (Princeton, 1984). De tota manera, existeixen edicions anteriors de moltes de les cartes. Algunes es poden trobar en les introduccions als *Collected Works* (1910-1915) de May Morris, i també, a *William Morris, Artist, Writer, Socialist*, (1936) on algunes, molt poques, són el contingut d'un epíleg específic. D'altres es troben disperses en el text de la biografia clàssica de Morris preparada per J.A. Mackail (1899). L'any 1950, Philip Henderson va publicar un primer recull de cartes ordenades cronològicament, *The Letters of William Morris to his family and friends* (Londres, 1950), que reunia, ultra moltes d'inèdites, totes les cartes anteriorment publicades.

Pel que fa als articles, constitueixen un bloc de material molt heterogeni quant al seu caràcter teòric. Morris va escriure prou assíduament als diaris sobre coses molt diverses i per raons molt variades. A més, els diaris on va escriure presenten característiques molt diferents entre ells. Durant els esdeveniments de la Qüestió Oriental i l'agitació subseqüent, Morris va escriure als diaris en suport de la campanya dirigida per Gladstone. Com a president de la SPAB, envia cartes al TIMES i al DAILY CHRONICLE²¹ per defensar un edifici concret de la restauració, o per desencadenar una campanya de protesta en contra de determinades actuacions de l'Administració o dels arquitectes. Les esglésies londinenques de Wren, l'Església de St Marc a Venècia o Westminster Abbey foren alguns dels monuments que motivaren més cartes de Morris. D'altres diaris publicaren cartes i entrevistes de Morris, com el CLARION dirigit per Blatchford, però allà on les seves col·laboracions foren més constants són sense cap mena de dubte en les publicacions dels partits on va militar, el JUSTICE de la S.D.F. i el COMMONWEAL de la Socialist League. Tampoc no rebutjà col·laborar excepcionalment en els òrgans d'altres formacions polítiques com el LIBERTY dels anarquistes o TO-DAY. Mentre dura la seva afiliació a la S.D.F. Morris tenia una secció fixe a JUSTICE, de COMMONWEAL

en fou editor i director durant quasibé tota la vida de la publicació. En ella Morris va publicar-hi articles de fons d'un marcat contingut teòric sovint reproduccions de conferències, les novel·les polítiques per entregues, molts poemes revolucionaris, i durant tot el període de militància va escriure unes notes comentant l'actualitat política i informant als lectors de la posició del partit al respecte.

En termes generals, Morris explica en els articles la seva posició personal davant de qüestions molt concretes o davant de situacions determinades de la vida artística, cultural i política de la seva època. Molts foren escrits en motiu d'un succés molt concret i constitueixen un intent de valorar un fet històric determinat des de la seva postura política. D'altres reflexionen sobre una qüestió política pròpia de l'època i en ells Morris vol explicar la seva posició personal o la del partit, en d'altres comenta un esdeveniment cultural intentant explicar-lo com a tal. Objecte rellevant d'aquestes notes són la qüestió parlamentària, les diferències amb l'anarquisme, l'imperialisme en general i el colonialisme britànic, la Comuna de París, les vagues del moviment obrer, les manifestacions col·lectives, o la llibertat d'expressió. Les notes al "Weal", com Morris les anomenava col·loquialment, conformen un tot homogeni dins la bibliografia de Morris i poden ser considerades com una obra única. Malgrat que hagin estat la base documental de la biografia política de Morris escrita per E. P. Thompson (1955), manca encara una recopilació i edició crítica de tot aquest material tan important per la història del socialisme anglès. Respecte del pensament de Morris, aporten dades fonamentals quant a la seva biografia política i com aquesta podia influir i modificar aspectes centrals del seu pensament global. L'interès principal d'aquestes notes es de caràcter ideològic: en ells Morris posa a prova regularment la seva concepció política tant com a sistema de comprensió de la realitat com la seva capacitat per vehicular una determinada pràctica política.

Els articles no han estat mai publicats de nou fora d'algunes seleccions aparegudes en antologies d'escrits de Morris, on, d'altra banda, normalment només hi apareixen extractes. Els primers articles reproduïts es troben en el segon llibre de May Morris. En el volum dedicat al Morris artista es poden trobar assaigs i col·laboracions sobre temes d'art i disseny que havien aparegut en revistes especialitzades. És el cas dels articles sobre llibres i els diferents escrits sobre oficis artístics publicats en les diverses edicions dels *Arts & Crafts Essays*. En el volum sobre el Morris socialista es troben reproduïdes algunes de les notes al "Weal", els escrits més famosos apareguts a JUSTICE, i articles publicats a TO-DAY. Des de llavors, moltes de les antologies de textos de Morris

reproduïen articles i cartes als diaris²², alguns dels quals han esdevingut veritablement famosos: aquest és el cas de la seva autobiografia política *How I became a Socialist* apareguda a JUSTICE el 1894²³

D'entre el conjunt dels articles en destaquen alguns que tenen un caràcter i un tò similar al de les conferències, són aquells articles de fons en els que Morris reflexiona sobre qüestions de caràcter general amb una finalitat clarament didàctica. Entre els articles més famosos d'aquest tipus es poden citar el *Where are We Now*, aparegut el 15 de Novembre a COMMONWEAL i que constitueix l'escrit de comiat de Morris a la Socialist League, el *A Factory as it might Be* publicat a JUSTICE el 1884, on Morris dona una descripció més acurada de la seva idea del que haurien de ser les fàbriques i com haurien de funcionar (és particularment important en relació a la concepció morrissiana de la màquina com a fenomen social i com a fet de disseny). Aquest tipus d'articles han estat freqüentment reeditats en antologies de l'obra de Morris i quasi sempre amb un tractament similar al donat a les conferències. De fet, molts d'aquests articles de fons, especialment els apareguts a COMMONWEAL són reelaboracions de conferències ja dictades i per tant se'ls pot considerar uns textos perfectament equiparables a les conferències quant a la intenció teòrica. Segons la relació elaborada pel professor Lemire, diverses conferències foren posteriorment publicades al WEAL *Whigs, Democrats and Socialists* (1886), *Our Policy* (1886), *Art & industry in the 14th Century* (1887), *The Society of the Future* (1887), *The Revolt of Ghent* (1888), *The Development of Modern Society* (1890). En aquest sentit, els articles de fons poden ser considerats com conferències i, com a tals, componen també la documentació bàsica per a l'estudi del pensament de Morris.

Finalment, existeix un altre bloc d'escrits importants per diversos conceptes. Es tracta d'una sèrie bastant reduïda de prolegs entre els quals els més nombrosos són els escrits pels llibres que ell mateix editava a la Kelmscott Press. El primer que va escriure prologava una obra de Fairman sobre els principis generals del socialisme apareguda el 1888. Marcant les diferències polítiques que el separaven de Fairman, Morris no dubtà en lloar l'empresa de publicar llibres sobre socialisme amb intenció didàctica, valorant-lo en relació a una de les obligacions de tot socialista convençut, fer proselitisme i educar els companys de classe²⁴. Tanmateix, els seus prolegs més famosos són, primer, el que va escriure en publicar a la Kelmscott Press l'*Utopia* de Thomas Moro i, segon, el que explicava les seves motivacions en reeditar el famós capítol de Ruskin *On the Nature of Gothic*. La importància de cada un és de per si prou evident només recordant que Morris fou, per una banda, un dels darrers escriptors que

continua la tradició de les utopies angleses i, per l'altra, que en establir aquest homenatge al mestre Ruskin, el propi Morris es preocupava de delimitar l'àmbit teòric del que es sentia deutor respecte d'ell. Ambdós prolegs es poden trobar entre els escrits reproduïts per May Morris el 1936 si bé el segon es fàcil de trobar-lo inclòs en edicions posteriors del llibre de Ruskin²⁵

4.4. Les conferències

L'activitat de conferenciant ocupa Morris durant els darrers vint anys de la seva vida. Morris actuà per primera vegada com orador en un acte el 22 de març de 1877 en la reunió constituent de la "Society for the Protection of Ancient Buildings". No s'ha conservat cap nota ni document del parlament de Morris apart de la constatació del fet en les actes de la societat. El mateix any, però, era convidat per una institució, el "Trades Guild of Learning", per a dictar una conferència sobre art i disseny. Tal i com apareix a les cartes, Morris va preparar molt curosament aquesta seva primera dissertació, i el text elaborat fou el seu primer escrit teòric: *The Decorative Arts*, que posteriorment seria publicada com *The Lesser Arts*. El mateix any, la seva participació en la campanya d'agitació per la Qüestió Oriental l'impellirà a prendre la paraula en diversos actes públics i meetings. Des de llavors, Morris esdevindrà un dels oradors habituals en actes de caràcter molt diferent davant de públics dispars tant per la seva procedència social com pels seus interessos i formació cultural: institucions com Escoles d'Art, societats filantropiques, clubs culturals o associacions professionals, l'invitaran a dissertar sobre art i disseny, en motiu de les reunions anuals de la SPAB, moltes vegades serà ell l'encarregat de fer el discurs d'obertura com a president o serà el conferenciant invitat a través de la EAO, entrara en contacte amb els cercles polítics que aviat també l'invitaran sovint. Posteriorment, després del seu ingress a la SDF la militància política l'obligarà a participar en quantitat de mitings, a desenvolupar una labor educativa per tots els barris de Londres, i viatjar arreu d'Anglaterra. Pel mateix motiu, també esdevindrà un dels oradors més familiars en els carrers de Londres i en punts claus de la ciutat com Marble Arch. Del 1877 al 1896, entre conferències, discursos i simples intervencions orals, es compten per centenars les seves aparicions en el podium dels oradors.

Darrerament, el professor LeMire ha comptabilitzat i datat les diverses participacions de Morris en actes públics de les que hi ha constància en documents i fonts de l'època²⁶. Normalment els diaris de Londres i els de les ciutats que visitava es feien ressó del seu parlament i, de vegades, fins i tot en reproduïen llargs extractes. En alguns casos, el text de la conferència únicament s'ha conservat en els reportatges apareguts als diaris, especialment al TIMES o a la revista THE ARCHITECT. D'altres fonts importants per a datar les aparicions públiques de Morris són les cartes. En aquestes Morris notifica sovint els actes als que ha d'acudir, als que ha estat invitat, o fa una relació sobre el desenvolupament del mateix. També en correspondències i memòries d'alguns membres del públic es poden trobar referències als seus parlaments. A l'època de militància política més intensa, moltes vegades era el mateix Morris el que publicava a COMMONWEAL una ressenya de les seves intervencions. L'any 1887, Morris, amb una perspectiva molt d'historiador, va confeccionar un diari de les sessions amb l'objectiu d'aportar dades sobre el procés de formació del moviment obrer: "It may one day be published as a kind of view of the Socialist Movement seen from the inside, Jonah's view of the whale you know?" Conegut com *The Socialist Diary*, ha estat recentment editat pel professor Florence Boos²⁷.

L'exhaustiu calendari de les actuacions de Morris com a conferenciant elaborat pel professor LeMire posa de manifest com augmenta el nombre de participacions de Morris en actes públics a mesura que passen els anys i com creix després de la seva afiliació política fins arribar a la intesíssima activitat d'anys com el 1885, el 1886 i el 1887 en què va participar en més de 100 actes. El calendari mostra també quina mena d'actes eren i de quin tipus foren les intervencions de Morris. Està publicat com appendix al llibre de LeMire, *Unpublished Lectures of William Morris* (1969).

Fins fa comparativament pocs anys, les conferències han estat un material poc estudiat de l'obra de Morris²⁸. Contra tot pronostic, quan G.D.H. Cole prepara una antologia d'escrits de Morris per commemorar el primer centenari del seu naixement²⁹ seleccionà només onze conferències i, en el próleg, ho justifica posant èmfasi en la importància del pensament social continguda en aquests textos en els següents termes:

"For I think Morris is alive even more on account of what he stood for an attempted than of what he accomplished; and in these occasional writings he gives a clear and telling presentation of what he was trying to do"³⁰

Posteriorment, Bernard Shaw confirmava aquesta idea a l'opúscle sobre el Morris polític escrit el 1836³¹. No obstant, fou E.P. Thompson un dels primers autors en cridar l'atenció sobre la profunditat teòrica i la qualitat literària d'aquests textos³²; la mateixa idea fou remarcada poc després per Raymond Williams qui els equiparava, quant al seu caràcter filosòfic, als escrits de Carlyle, Ruskin i d'altres pensadors del segle XIX anglès³³. Actualment, les conferències són els escrits més coneguts i més llegits de Morris, fins al punt que Paul Thompson els considera els únics que ténen un veritable valor literari³⁴. A pesar d'això, no totes les conferències de Morris han estat publicades ni totes són de fàcil accés. Fins al llibre de LeMire anteriorment referit (tesi doctoral del 1962, publicada el 1969) no s'havia establert la quantitat de conferències existents de Morris ja que no havien estat destriats els esborranys continguts entre els manuscrits dipositats al British Museum ni tampoc havien estat identificades totes les versions de cada una o la quantitat de vegades que foren dictades. LeMire ha comptabilitzat els texts diferents, ha determinat el tipus de parlament de què es tractà, ha establert les dates i els llocs on foren dictades, les característiques de l'auitori, i els àmbits on han estat publicades, i, finalment, ha confeccionat un catàleg de tots els textos recollint-ho tot en el segon appendix del seu llibre. El seu treball primordial consistí en editar deu conferències inèdites. Posteriorment, Paul Meier, n'ha editat dues més: la primera, *Justice and Socialism* (1885), com appendix del seu voluminos estudi sobre la component utòpica del pensament de Morris³⁵, i altre, *How shall we Live Then* (1889), ho feu a través de la "William Morris Society".

Tant el calendari com el llistat elaborats per LeMire demostren que sovint Morris dictava diverses vegades la mateixa conferència i poques vegades refeia el text original, adhuc quan havia transcorregut un cert temps entre la data en que la dictava i l'època en què fou escrita³⁶. Segons la relació de LeMire, hi ha constància d'almenys 197 textos diferenciats i identificats com a tals. D'aquestes no se n'ha conservat cap escrit d'unes set i, molt probablement, són en realitat reelaboracions de textos ja dictats. Tampoc no s'ha conservat el manuscrit ni cap altre tipus de nota d'uns 96 parlaments, en la majoria discursos i intervencions en reunions i mitings a l'aire lliure, però també d'algunes conferències. D'altres, malgrat que no se n'ha conservat el manuscrit original, han estat reelaborades i es poden trobar en d'altres fonts -especialment al TIMES i a la revista THE ARCHITECT-. D'altres es troben a les pàgines del COMMONWEAL. Dues més, *On the Printing of Books* i *The Art of Dyeing* foren publicades com articles en els *Arts & Crafts Essays*. Finalment, dels diversos discursos i lliçons

inaugurals donats per Morris en les reunions anuals de la SPAB, hi ha constància d'un total d'onze, moltes de les quals només es poden trobar en el butlletí de l'associació, el *S.P.A.B. Annual Report of the Committee* sense haver estat mai reeditades

Les conferències més conegudes són les que el mateix Morris va recopilar i preparar per a l'edició com a llibre. El 1882 Morris va seleccionar cinc conferències de les ja dictades en aquella època i apareixeren amb el títol genèric de *Hopes and Fears for Arts*. Aquest llibret contenia les següents: *The Lesser Arts* dictada el 1877 és la primera conferència de Morris, *The Art of the People*, 1879, *Making the Best of It*, de 1879 de vegades publicada amb el títol *Hints on House Decoration; The Beauty of Life*, 1880 també coneguda amb el títol *Labour and Pleasure versus Labour and Sorrow*, i la conferència considerada com un dels textos més influents en la formació del Moviment Modern, *The Prospects of Architecture in Civilization*, dictada per primera vegada el 1881³⁷. Aquestes mateixes i per aquest ordre estan reproduïdes en el volum XXII dels *Collected Works*. El 1888, Morris va publicar un segon recull de conferències totes d'un marcat contingut polític. El nou volum agrupava sota el títol de *Signs of Change* set conferències que també han esdevingut famoses: *How We Live and How We might Live*, 1885³⁸, *Whigs, Democrats and Socialists*, 1886, *Feudal England*, 1887, *Hopes of Civilization*, 1885, *Aims of Art*, 1886, *Useful Work versus Useful Toil*, 1884³⁹, i *Dawn of a New Epoch*, 1886. Tal qual estan publicades al volum XXIII dels *Collected Works*. Finalment, Morris va preparar un darrer recull de conferències al que havia donat el títol de *Architecture, Industry and Wealth* però no va aparèixer publicat fins el 1902, després de la seva mort. Aquests deu nous textos estan recollits separadament entre els Vols XXII i XXIII dels *Collected Works*. Sense tenir la coherència temàtica dels altres llibres ja publicats, constitueixen una bona mostra de la pluralitat de temes i arguments tractats per Morris en les seves conferències i recullen també dos assaigs apareguts a la FORTNIGHTLY REVIEW el Maig i el Novembre de 1888. Els textos inclosos en aquest tercer recull són, per ordre d'aparició: *The History of Pattern Designing*, 1881, *The Lesser Arts of Life*, 1882, *Art, Wealth and Riches*, 1883, la primera aparició pública de Morris després d'ingressar a la SDF, *Art and Socialism*, 1884, *Textile Fabrics*, 1884, *Art under Plutocracy*, 1883, conferència dictada a Oxford amb el títol *Art under Democracy*, i en la qual la seva declaració de principis polítics va marcar de manera pública i notòria la seva separació de Ruskin, qui estava entre el públic de la sala. *The Revival of Architecture* i *The Revival of Handicraft*, ambdós articles de 1888 anteriorment referits, *Art and*

Industry in the 14th Century, 1890, i *The Influence of Building Materials upon Architecture*, 1891

D'altres conferències notòries de Morris es distribuïren en pamflets editats per la Socialist League per a vendre'ls en mitings i recullir fons pel partit, aquestes, però, rarament variaren respecte de les ja esmentades. Les distribuïdes com a pamflets foren els textos que conegueren més difusió i algunes foren ja traduïdes a principis de segle⁴⁰. D'altres, les de temàtica més clarament artística foren publicades per la Chiswick Press en uns llibrets confeccionats utilitzant els tipus i el material de la Kelmscott Press. Fou una edició especial coneguda normalment amb l'epígraf "Golden" ates el nom de l'alfabet emprat. Inclou, ultra alguns dels textos ja citats, alguns d'inèdits com el discurs fet per Morris el 1894 a l'Escola d'Art Municipal de Birmingham en motiu del repartiment anual de premis⁴¹. Es componia d' *Art and the Beauty of the Earth* de 1881, *Architecture and History* del 1884, *Art and its Producers* del 1888 i *The Arts and Crafts of Today* del 1889. Totes seran reproduïdes en els *Collected Works*. A l'actualitat i seguint el llistat elaborat per Meier, únicament es disposa del text complet i publicat de 55 conferències. Per la resta, només han aparegut publicats extractes de 13 més en el segon llibre de May Morris, *William Morris, Artist, Writer, Socialist*, 1936, i les dues descobertes recentment per Paul Meier, ja citades.

4.5. Altres fonts documentals relatives a Morris i a la seva època.

Existeixen d'altres tipus importants de material documental per a l'estudi de la personalitat de Morris i també referents a l'ambient cultural en què va viure, ultra els diversos estudis monogràfics realitzats sobre figures importants de la seva època. Això és particularment interessant en relació a la problemàtica del disseny i la seva situació històrica. Si existeixen molts i diferents estudis sobre l'evolució de la cultura, de l'art i del pensament anglès vuitcentista, atesa la importància cultural que molts dels seus protagonistes tenen en la cultura occidental, no succeeix el mateix en tot allò referent a la situació de la producció industrial, a les característiques del gust estètic, a l'estructuració del consum en l'àmbit dels objectes d'ús i de les formes victorians de vida. Actualment, conèixer aquesta dimensió cultural constitueix un pas previ necessari per comprendre realment quina fou l'aportació concreta de Morris en el camp del disseny i les arts aplicades així com per saber quines són i perquè les

Innovacions implícites a la seva obra en el cas que puguin considerar-se com a tals. A partir del progressiu interès manifestat pels historiadors, i per la crítica en general, per tots els aspectes de la societat victoriana han sorgit tota una sèrie d'escrits de professionals contemporanis de Morris molt il·lustratius en tot allò referent als usos i costums de la societat. De la mateixa manera, a mesura que s'han anat considerant les labors d'altres professionals, també els seus escrits han anat adquirint importància com a documents d'una determinada situació històrica i com a vehicles d'un determinat pensament no sempre coincident amb la versió més oficial. Aquest és el cas dels articles, llibres i publicacions del grup de professionals entorn la figura d'Henry Cole. A part de les memòries d'aquest autor, *Fifty Years of Public Work*⁴², el JOURNAL OF DESIGN AND MANUFACTURES publicat entre el 1849 i el 1852 constitueix un material documental bàsic tant per a conèixer la situació real de la indústria a mitjans de segle com la complexa problemàtica afrontada pels professionals del disseny a l'època. Junt als llibres de caire més teòric d'aquests autors, els informes redactats en medi oficial i els articles del JOURNAL componen la bibliografia bàsica relativa a la situació que Morris va trobar en iniciar la seva carrera de dissenyador.

Posteriorment, durant els anys 60 i 70, molts autors i professionals del disseny sentiren la necessitat d'exposar els seus plantejaments i les seves idees⁴³. I algrat que en la gran majoria aquests escrits no destaquin ni per la seva originalitat teòrica ni tampoc per la novetat dels plantejaments professionals i estilístics, suposen un indicatiu important respecte de la problemàtica i els enfocaments propis de l'època. Així els articles i llibres dels neogòtics referents a la continuïtat pràctica del revival, com els de Burgess i Bruce Talbert constitueixen una referència interessant per contrastar la línia de treball seguida a Morris & Co. De la mateixa manera, els escrits de professionals vinculats a corrents artístics oposats al de Morris, com en el cas d'Owen Jones, Dresser, Godwin i Lewis F. Day⁴⁴, indiquen clarament d'altres influències tant o més importants que la seva en l'evolució del disseny anglès en la segona meitat del segle XIX. Un fenomen similar es dona en la majoria de camps professionals abordats per Morris: si en el camp tradicional del disseny i l'arquitectura apareixen d'altres protagonistes, en els camps més especialitzats del disseny tèxtil i del disseny gràfic també s'observen factors de renovació contemporanis i paral·lels a l'empremsa per Morris. Aquest és el cas del moviment anglès per a la renovació tipogràfica desenvolupat per impressors com la Chiswick Press des de mitjans del segle XIX.

Finalment, conjuntament amb l'obra de professionals i artistes

vinculats activament a l'evolució de l'arquitectura i el disseny, existeix un altre tipus de text, majoritàriament escrits per professionals de les arts decoratives, que responen a la intenció de dirigir el gust del públic i de convertir-se en una guia estètica de la bona societat d'una manera similar a com actualment fan les revistes especialitzades. Malgrat que aquests autors no han obtingut un reconeixement històric comparable al de Morris i els seus més estrets col·laboradors, la seva obra va tenir una influència social no gens despreciable fins al punt que constitueixen una documentació molt fidedigna per a conèixer la veritable situació del disseny i el gust estètic aplicat a la decoració victoriana. Es tracta d'aquells manuals de la decoració i guies del consum que proliferaren especialment en els anys 70 i 80 i en els quals, l'autor s'instituïa com a crític artístic. De tots els que foren escrits són particularment rellevants el llibre de Charles Eastlake, *Hints on Household Decoration* (1868), el de Richardson, *The Englishman's House* (1870), llibre que fins i tot va citar el propi Morris en una de les seves conferències sobre disseny⁴⁵ i el de Robert W. Edis, *The Decoration and Furniture of Town Houses* (1881). Entre els llibres de caràcter més divulgatiu, la guia *The Young Ladies Treasure Book* aparegut per primera vegada vers el 1880 constitueix una de les fonts més riques per conèixer les preocupacions artístiques i estètiques que la respectabilitat victoriana exigia de les mestresses de casa i de la vida domèstica, àmbit al que es dirigien els millors esforços de la tradició del disseny victorià. A partir dels anys 90, en canvi, i aparició de les primeres revistes especialitzades com *STUDIO* des del 1893, aportaren un canvi d'orientació fonamental en el procés de conducció del sentit social del gust. Front el públic, substituïren definitivament aquest tipus de llibres mentre que en els cercles professionals aconseguiren concentrar tota la informació referent a les novetats tècniques i artístiques arbitrànt i consolidant d'aquesta manera les noves tendències. Esdevingueren, així, el millor vehicle de difusió nacional i internacional de tots els avenços recents fets en l'àmbit de l'arquitectura i el disseny.

Pel que fa concretament a Morris, existeixen entre els seus manuscrits inèdits d'altres escrits interessants a nivell estrictament biogràfic, que han estat sovint citats pels seus estudiosos. Es tracta d'una sèrie de diaris personals en els que Morris va anar anotant d'una manera poc constant i rigurosa coses que en aquell moment ocupaven la seva atenció o narrant diversos aspectes de la seva vida. Entre aquests destaquen quaderns de notes on apuntava detalls i informacions professionals a la vegada que hi dibuixava esboços per a nous dissenys. D'altres quaderns de notes, en canvi, contenen dibuixos i esquemes relatius als seus estudis

sobre exemples històrics de les arts aplicades, des de manuscrits medievals fins a models ornamentals de teixits orientals⁴⁶. L'únic exemple publicat i el més conegut de tots es indiscuïblement el *Socialist Diary* citat anteriorment. Des del punt de vista professional, aquests quaderns permeten resseguir els estudis i el procés de formació artística de Morris així com datar els canvis importants en l'evolució del seu estil de disseny. Aquest es el cas, per exemple, del procés seguit en relació a la calligrafia i la il·luminació de manuscrits, activitat que Morris va practicar durant els primers anys 70 i que li procurà una formació fonamental en relació a la seva propera activitat d'impressor i tipògraf. Existeixen també alguns diaris personals si bé rarament tenen una continuïtat suficient com per considerar-los una autobiografia completa. D'altra banda, tots aquests diaris i quaderns de notes són una font documental interessant en relació a la seva situació personal i als diversos estats d'ànim experimentats al llarg de la seva vida. No obstant, atès el caràcter fragmentari d'aquests documents, molts aspectes biogràficament importants de Morris resten encara prou obscurs i són difícilment documentables amb el material existent a l'actualitat.

En aquest sentit, un tercer tipus de documentació complementària important sobre la vida i la figura de Morris són els textos autobiogràfics escrits pels seus contemporanis, persones properes a ell, o personalitats importants de la vida cultural anglesa. Lògicament, les que aporten més quantitat de dades referents a Morris són les memòries, diaris i quaderns de notes dels seus amics o de personatges que foren companys seus en alguna etapa de la seva vida. De totes aquestes, les més importants són les memòries d'Edward Burne Jones escrites per la seva esposa Georgiana i publicades poc temps després de la mort del pintor⁴⁷. La llarga convivència entre els dos matrimonis així com les complexes relacions afectives que els uniren fan d'aquestes memòries un interessant testimoni viscut directament de moltes experiències personals de Morris. No obstant això, aquesta mateixa vinculació quasi familiar entre els Burne Jones i els Morris fa que aquest llibre respongui a una certa intenció interpretativa de la figura d'ambdós artistes i per això fou un dels principals factòtums de la reconstrucció bibliogràfica de Morris. De tota manera, el llibre de Georgiana Burne Jones continua sent una font documental bàsica per a l'estudi biogràfic de Morris. D'altres texts similars però no tant importants com aquest darrer són les memòries i papers d'altres amics de Morris, alguns dels quals han estat publicats, d'altres resten inèdits. Així per exemple, el diari de Cornell Price resulta molt útil per tot allò que fa referència als anys de universitat, la documentació relativa a Rossetti

serveix per a conèixer la vida de Morris en la seva primera maduresa, per la mateixa raó no és tot el material referent a la vida de Philip Webb, finalment, molta informació referent al darrer període de la vida de Morris està reflectida en el diari de Sydney Cockerell des que el 1890 va entrar en el cercle d'amics més estret de Morris. Aquesta documentació ha estat profusament utilitzada com a complement pels diferents estudiosos de Morris, especialment pels biògrafs des de Mackail i May Morris fins a Jack Lindsay. Així, per exemple, May va reproduir textualment una entrada del diari de Cockerell relatant una sèrie de comentaris autobiogràfics del propi Morris en una de les introduccions als *Collected works*.

Si els papers de Cockerell són interessants per tot allò que fa referència a les activitats culturals i artístiques de Morris, els de Cobden Sanderson⁴⁸ reflexen aspectes importants relatius al procés de formació del moviment de les Arts & Crafts en els anys 90 i a les activitats polítiques de Morris. El més interessant d'aquestes memòries són les descripcions de totes aquelles activitats de Morris que contrasten i adhoc s'oposen a la imatge de la seva personalitat presentada per les biografies més "oficials" en el sentit que coincideixen amb la versió de la família -Mackail, Georgiana Burne Jones, May Morris i Cockerell-. Així, per exemple Cobden Sanderson es un dels pocs autors que exposa reflexions de Morris totalment oposades a les idees del moviment de les Arts & Crafts, o que intenta comprendre la incomoda posició de Morris en tant que empresari d'una firma de prestigi i militant d'un partit socialista⁴⁹. Una cosa similar succeeix amb els papers dispersos d'Emery Walker, malgrat que aquest darrer relat bàsicament les experiències referents a la Kelsmcott Press⁵⁰. Finalment, les memòries de Wilfrid Scawen Blunt, progressivament més utilitzades pels biògrafs de Morris, han servit per resseguir la vida privada de Morris en la darrera etapa de la seva vida però sobretot per modificar considerablement la imatge de la seva esposa així com a partir d'ells s'ha pogut inferir les relacions extramatrimonials de Jane Morris amb Blunt, autor de les memòries⁵¹. Això no només ha permès reconsiderar la situació personal de Morris durant els anys d'agitació política sino que ha aportat nous detalls sobre les anteriors relacions de Jane amb Rossetti i així revisar la biografia de Morris en el període mig de la seva vida.

Finalment, per a traçar la biografia política de Morris són útils els papers, documents i memòries dels companys de partit. Aquests són una de les poques fonts documentals per considerar la figura de Morris des del punt de vista polític i configuren la única alternativa vàlida a la imatge sorgida de la reconstrucció artística i literària de la seva figura històrica. Atesa la col·laboració i la relació d'amistat personal establerta per Morris

amb els companys militants, destaquen especialment, ultra els papers i correspondència d'Andreas Scheu⁵², les memòries de H.M. Hyndman i d'E. Belfort Bax. Hyndman fou sempre el màxim dirigent de la S.D.F. i qui inicia Morris en la lectura de Marx. La seva col·laboració fou molt estreta fins a l'escisió de la S.L. Les seves memòries descriuen el procés de l'escisió i el trencament polític des de la posició antagònica de Morris⁵³. Malgrat la intenció tendenciosa de moltes de les seves afirmacions, Hyndman ofereix un retrat dur i afectuós a la vegada d'un dels militants del partit per qui sentia més respecte. Les memòries de Belfort Bax, en canvi, tenen un interès de caire teòric, important pel que fa a la formació marxista de Morris⁵⁴. Bax fou la persona amb qui Morris publica conjuntament una sèrie d'articles sobre *El Capital* de Marx a COMMONWEAL sota l'epígraf *Socialism from the Root Up*. Aquests serviren posteriorment per a la redacció d'un llibre publicat conjuntament el 1893 *Socialism, his Growth and Outcome*. Bax era germanista i filòsof de professió i fou la persona que més cura posa en ensenyar Morris la vessant filosòfica de l'obra de Marx i, sens dubte, influí considerablement en la formació del pensament del Morris madur.

4. L'obra de Morris: escrits, documents i fonts.

- (1) Veure l'appendix "A Gazetteer" a Paul Thompson (1967) 2ª ed 1977, pags. 304-313
- (2) Publicada a diverses fonts, Henderson, 1950, trad. castellana, appendix Metken, Barcelona 1981
- (3) Ambdues publicades a Mackail (1897)
- (4) Ha estat publicada a Watkinson (1967).
- (5) Totes aquestes col·leccions de cartes estan recollides entre els V&A MSS, algunes han estat publicades en les edicions de la correspondència de Morris, una selecció figura a Henderson (1950), i totes les anteriors a 1880 apareixen a Kelvin (1984)
- (6) *A Collection of proofsheets, woodcut, illustration and Borders, physheets, circulars and Book-Labels, printed by Morris at Kelmscott Press, 25 vols, Hammer Smith, 1891-98, A Collection of Catalogues, prospectives, leaflets, worksheets Kelmscott Press, London 1892-97; A Collection of proofs and Trial Pages Kelmscott Press, ed. by S. Caxerelli: 1870-1930*
- (7) "He was amused as the fuss going on as to who would succeed Tennyson as Poet Laureate () But to his vast surprise he found that he himself was the candidate being considered. He replied by suggesting instead a court poetaster, the Marquis of Lorne. Some hints of what was going on reached the newspapers, and Bletchford sent a CLARION reporter to interview Morris" Lindsay (1975) pág. 358 Això succeïa el setembre del 1892
- (8) "there has been a rediscovery of the force and spontaneity of Morris's early poems" Peter Faulkner (1973) Introduc. pág. 22
- (9) Entre els facsimils, *The Wood Beyond the World*, Nova York, Dover, 1972, *A Book of Verse*, Roy Strong ed., Scolar Press, London 1980. Per la resta de facsimils editats darrerament veure David and Sheila Latham: *William Morris, an annotated bibliography, 1978-1980*, JOURNAL OF THE WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol. IV, 1980
- (10) Recollides i editades per Peter Faulkner el 1973 en el volum "William Morris" de la sèrie *The Critical Heritage*
- (11) "Almost alone among the dreamers of our time, he accepted life and called it good" Yeats (1896), reproduït a Faulkner (1973) pág. 416. Sobre els altres autors, veure Faulkner (1973) pags. 409-417
- (12) Editat amb el títol *Noves d'Enllaç* a Barcelona per Ricard Duran i Alsina Ed. en el vol. II de la sèrie Minerva. La traducció alemanya fou feta per l'esposa de Liebknecht quan Morris encara vivia. Veure E.P. Thompson, (1955) pág. 633
- (13) Henderson les publica també en el seu recull de cartes, 1950 pags 282-291
- (14) Publicades per Henderson però recollides anteriorment a *A William Morris Book* Nova York, 1907, Elbert Hubbard (ed.)

- (15) Per una anàlisi de la correspondència de Morris, veure la introducció de Norman Kelvin a la seva edició de les cartes, 1984
- (16) Georgiana Burne Jones, "she put Morris on the defensive in social matter, and forced him to examine his motives, his understanding, and his capabilities closely. Forms an important part in his political autobiography" Kelvin (1984) pag. xi
- (17) Lethaby, R. *Philip Webb and his Work* (1935)
- (18) Kelvin (1984) pag. xxxv
- (19) Existeix una col·lecció completa recollida entre la documentació interna de la Socialist League a l'International Institute of Social History d'Amsterdam material utilitzat especialment per E. P. Thompson (1955) Foren editades a la mateixa ciutat per M. Nettlau amb el títol *The Letters to A. Schau from W. Morris and G. B. Shaw* Algunes d'aquestes estan recollides a Henderson (1950)
- (20) William Morris Gallery, Walthamstow, Londres
- (21) La majoria han estat recollides a MM (1936) i, a Henderson (1950), i les anteriors al 1880 a Kelvin (1934)
- (22) Entre les antologies que publiquen articles, veure MM (1936) i II, Holbrook - Jackson (1943), Briggs - Penguin (1962), Morton (1984) i l'antologia *Arte y Sociedad Industrial*, publicada a València per Fernando Torres Ed. el 1975. Veure al respecte la relació d'antologies referida al capítol 3
- (23) Trad. castellana com *Como me hice socialista* a Fernando Torres Ed., València 1975 pàgs. 28-34
- (24) Proleg al llibre Frank Fairmer *The Principles of Socialism made plain and objections, methods and quick remedies for poverty considered* (1888) William Reaves Publ., London
- (25) J. Ruskin *On the Nature of Gothic*, Librairie Hatier, Paris, 1924. Edició francesa en anglès reproduint l'edició feta per Morris a la Kelmscott Press
- (26) Amb anterioritat, R. C. H. Briggs a través de la William Morris Society havia elaborat un llistat de conferències amb referències a les diverses edicions de cada text. *A Handlist of the Public Addresses of William Morris to be found in generally accessible publications* (1961), William Morris Society. Existeixen diferències importants quant a les dates entre aquest llistat i el calendarí elaborat per Leffire (1962)
- (27) Florence Boas ed. *William Morris Socialist Diary* (1887), Iowa University/ William Morris Society, Windhaven Press, Iowa City, 1981. En una carta a la seva filla Jenny del mateix 1887, Morris explicava així el propòsit que l'impulsava a escriure aquest diari: "I am writing a diary which may one day be published as a kind of view of the socialist movement seen from the inside, Jonah's view of the wheel, you know." MM. Introd. CW XX. Reproduïda també a Henderson (1950)
- (28) "But neither these writers nor any of the several hundred others make a concerted attempt to isolate and discuss the significant historical background, ideas and stylistic development of Morris the lecturer (...). No one has given exclusive attention to the full ranges of the lectures, isolated the major themes, traced the development of ideas and of style, or adequately shown the connections between Morris's speeches and their social, political and artistic background" E. Leffire (1962) Introd. pag. XI

- (29) G.D.H Cole ed. *William Morris Stories in print. Stories in Verse. Shorter poems. Selected Writings* (1934) London
- (30) G.D.H Cole ed. *William Morris Selected Writings* (1934), 2ª ed 1948 pàg. xix, citat per Faulkner (1973) pàg. 23
- (31) G Bernard Shaw *William Morris as I knew Him* (1936), escrit com a introducció pel segon volum de la segona recopilació preparada per May Morris [MM(1936)II]
- (32) E P Thompson (1955) pàg. 252 i ss
- (33) Raymond Williams (1958) trad. catalana pàgs 234-247
- (34) "Yet, the very difficulty in writing the grift of the text and the penetration of the argument, makes Morris's lectures the most valuable part of all his literary work Paul Thompson (1967) pàg 45
- (35) Paul Meier *La pensée Utopique de William Morris*, (1972) Editions Sociales Paris Appendix 1 Reproducció de *Justice and Socialism* (1885), pàgs 835-840
- (36) Per aquesta raó, la data donada junt al títol de les conferències correspon a l'any en que fou dictada per primera vegada.
- (37) Veure la traducció a l'antologia de Manier i Elia *Architettura e Socialismo*. Laterza Bari, 1963 elaborada amb la intenció de mostrar el veritable pensament de Morris sobre l'arquitectura i les poques similituds existents entre aquest i la teoria pròpia del Moviment Modern
- (38) Hi ha trad. castellana a Vertice, 1937, amb el títol, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir*
- (39) Traduida com *Trabajo útil o esfuerzo inútil a William Morris Arte y Sociedad Industrial*, Fernando Torres Ed., València 1975, pàgs 81-111
- (40) Veure Manier i Elia (1976) i la nota del traductor al castellà respecte de les organitzacions que a Itàlia i a Espanya traduïren Morris a principis de segle
- (41) *An Address Prices delivered by William Morris at the distribution of prizes to students of the Birmingham Municipal School of Art. 21/2/1894*, edició GOLDEN, London 1901
- (42) *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole*, accounted for in his diaries, speeches and writings 2 vols, London 1984
- (43) Veure al respecte els primers paràgrafs del capítol 5.6 "La teoria morrística del disseny"
- (44) Christopher Dresser *The Art of Decorative Design* (1862), *Principles of Decorative Design* (1873), William Burgess *Art applied to Industry* (1865), Bruce Talbot *Gothic Forms applied to Architecture, Metalwork &c for Interior Purposes* (1868), Lewis F. Day *Every Day Art: Short Essays on the Arts not Fine* (1868)
- (45) *Making the Best of It* (1880) CW XXII, pàg 93

- (46) "A Notebook of Morris from the Red House days filled with sketches from B M MSS"
Citat per Needham, Drevfus 1976 i Benham/Morris (1984) pàg. 211
- (47) Georgiana Burne Jones: *Memoirs of Edward Burne Jones* (1904), 2 vols
- (48) Cobden Sanderson T J *Journals* (1926)
- (49) Lindsay (1975) pàgs. 268-269
- (50) Needham (1976) Catàleg, Robinson (1982)
- (51) Wilfred Scawen Blunt *My Diaries: being a Personal Narrative of Events* (1888-1914, Londres 1919, 2 vols. Sobre la relació de Blunt amb Jane Morris, Kelvin (1984) Introd pàg xxxii
- (52) La documentació corresponent a Andreas Scheu està dipositada a Amsterdam en el International Institute of Social History. Ha estat utilitzada per E P Thompson (1955) i per Paul Meier (1972). En relació a d'altres companys de la SL veure la bibliografia específicament dedicada a la vida d'Engels a Londres i els estudis de la vida d'Eleanor Marx.
- (53) Henry Mayors Hyndman *The Record of an Adventurous Life* (1911) Londres. Utilitzada especialment per G D H Cole (1953-56), per E P Thompson (1955) i per Paul Meier (1972)
- (54) Ernest Belfort Cox *Reminiscences and Reflections of a mid-and-late Victorian* (1916) Londres. Veure al respecte Paul Meier (1972) pàgs 321-329

5. William Morris, Dissenyador.

Des del punt de vista professional, Morris es definia com a dissenyador, això era el que constava en el seu carnet de militant de la D.F.¹ La utilització d'aquesta paraula no deixa de ser simptomàtica sobre tot si es considera que, historicament, en la polèmica entre l'art i la màquina, Morris ha estat considerat sempre com un dels principals defensors de l'artesanía i dels processos de creació pre-industrials. Apareix així com un dels preconitzadors del retorn al passat com a solució per als mals de la societat industrial ⁽²⁾ De tota manera, cal seguir d'aprop l'evolució de Morris & Co, la seva empresa de productes per a la decoració, tant des del punt de vista dels propis productes com des del de l'organització productiva i dels sistemes tècnics emprats, per establir quines són les característiques de l'obra artística de Morris i quina es la seva posició a la història del disseny. A més, com a rerafons, cal considerar la seva col·laboració amb Philip Webb per esbrinar el paper que Morris té en la polèmica arquitectònica d'aquella època i, conseqüentment, la seva posició en la història de l'arquitectura. Malgrat les noves aportacions del estudiosos de Morris, aquest conserva encara la imatge de pioner del Moviment Modern que, quan ell encara vivia, li atorgaren els seus seguidors més directes, coneguts pel nom genèric de moviment de les Arts & Crafts, i que, poc després de la seva mort, d'altres figures importants del disseny i l'arquitectura de principis del segle XX continuaren atribuint-li³ L'objecte d'aquest capítol, doncs, és el d'analitzar la seva obra artística per a poder contrastar-la després amb el seu pensament i també amb d'altres autors importants en el disseny i l'arquitectura contemporanis⁴

A manera d'introducció, cal tenir present que quan Morris utilitzava el terme dissenyador per identificar la seva professió, la paraula no tenia el mateix sentit que li donem actualment. Malgrat que disseny ja s'havia emprat en el segle XVIII en connexió amb el món dels objectes fins esdevenir un mot corrent en la llengua anglesa s'han de precisar certes diferències respecte del concepte actual. En la cultura setcentista, "design" significava la idea de pla, o sia un projecte regulador que permetia funcionar per si sol un conjunt d'elements encaixats de forma adequada segons cada cas. Per una part, en aquesta concepció apareix clarament perfilada l'analogia amb els mecanismes tan pròpia de l'època, però, per l'altra, aquesta visió tan genèrica del disseny posa l'èmfasi en el procés de planificació prèvi a la producció dels objectes, en l'estructura que en regula el seu funcionament, i, a la vegada, en la definició d'una estratègia

d'actuació. En conjunt, tres aspectes fonamentals en la concepció actual del disseny com a professió que encara es mantenen en el mot anglès corrent. Amb aquesta definició del disseny, no ha d'estranyar gens que algun pensador del setcents pensés el conjunt de la Creació com un gran disseny i qualifiqués Déu de Gran Dissenyador. essencialment el projecte diví funciona sempre per ell mateix⁵

Com s'ha vist en els capítols introductoris, a partir de la situació de les arts decoratives durant el segle XIX i la recerca dels seus principis artístics desenvolupada per autors com Pugin, el grup de reformadors d'Henry Cole, i Ruskin, el problema específic de l'ornament constituïa el centre de la reflexió fins esdevenir gairebé sinònim de la paraula disseny⁶. D'altra banda, si es consideren els caràcters estilístics dels objectes de l'època, cap al 1850 no es dona encara una separació clara entre l'objecte base i el seu ornament i, per això, a mitjans del segle passat, parlar de disseny suposava referir-se a les Arts Decoratives o als Bells Oficis. El disseny s'ocupava i intervenia en totes aquelles practiques artístiques la funció de les quals era essencialment ornamental. En termes generals, quasibé tota la reflexió teòrica sobre el disseny desenvolupada a l'Anglaterra del segle passat es planteja com a tema central la qüestió de l'ornament. No serà fins a l'aportació d'Adolf Loos que la reflexió abandonarà l'ornament per a centrar-se en el problema de la forma, és a dir en la configuració de l'objecte⁷. Com es veurà més endavant, Morris tampoc no es una excepció, però el seu cas es doblement significatiu doncs considera l'ornament tant en el pla de la practica professional com en el de la investigació històrica. Per aquesta raó no és gens exagerat establir el punt de partida de la recerca teòrica en la seva pràctica com a dissenyador tal i com es despren dels textos de les conferències⁸.

L'obra professional de Morris és cronològicament anterior a la de pensador. La fundació de la firma data de 1861 i Morris dictà la seva primera conferència l'any 1877. Durant aquest lapse de quasibé vint anys, la societat que havia de rebre el seu missatge i acceptar la seva obra ja evolucionar i canviar sensiblement però serà Morris qui experimentarà una transformació més significativa. A principis dels anys 60, Morris es considerava un artista plàstic i un escriptor. en ambdós àmbits, pensa la seva feina com la realització dels somnis -"My work is the embodiment of dreams in one form or another"⁽⁹⁾, l'any 1877, participava activament en una acció política i començava a exposar les seves reflexions sobre la relació general entre art i societat, i sobre la seva feina en particular. Normalment, quan es valora la figura del Morris dissenyador s'obvia aquest lapse de temps entre les dues activitats, i d'aquesta forma els principis

renovadors del seu pensament es transfereixen a les consideracions sobre els seus dissenys ⁽¹⁰⁾. Tanmateix, l'inici i les primeres fases de l'activitat de Morris com a dissenyador coincideixen amb les etapes de formació del seu pensament i, lògicament, la pròpia pràctica influencia la mateixa teoria ⁽¹¹⁾. Per aquesta raó, seria necessari estudiar la seva obra i els criteris que la regeixen en un estadi previ a l'anàlisi del seu pensament. L'objecte d'aquest capítol és el de resseguir l'itinerari professional de Morris en l'etapa anterior a l'inici de la seva labor de conferenciant i pensador.

Per analitzar l'obra del Morris dissenyador, i més encara quan es tracta de comparar-la amb el contingut del seu pensament, són pertinents totes aquelles preguntes relatives al tipus d'objectes que dissenya des del punt de vista del disseny actual. És a dir, cal considerar tan els resultats formals aconseguits com la manera d'organitzar el procés de disseny i el de producció utilitzat a la seva empresa. Per una banda, davant l'obra de Morris resta per aclarir fins a quin punt aquesta és assimilable a la pràctica actual del disseny, per l'altra, cal establir també quin grau de coherència pot descobrir-se entre aquesta pràctica i el seu pensament. En aquest sentit, tres aspectes del procés actual del disseny esdevenen decisius per l'estudi de Morris: en primer lloc, com i de quina manera els sistema de producció i els medis tècnics incideixen i condicionen el procés de disseny, en segon lloc, en quin grau aquest dos processos, el de disseny i el de producció, estan separats en l'organització global del treball, finalment, com i de quina manera es preveuen, dins el mateix procés creatiu, la posterior distribució i utilització dels dissenys, o, per a traduir-ho a termes més tècnics, fins a quin punt els plantejaments creatius de Morris pressuposen la standardització de les utilitats dels posteriors consumidors.

A part de les preguntes sobre el procés de disseny, en l'examen dels objectes produïts per Morris, calen d'altres consideracions metodològiques. En qualsevol estudi sobre objectes de disseny, per a valorar la importància dels resultats aconseguits, s'ha de considerar tan el tipus d'objecte que es dissenya com el sistema de formes adoptat. El primer aspecte suposa indagar sobre les funcions seleccionades i el segon, referir-se a l'estil propi d'un autor. Respecte d'aquestes preguntes clàssiques, la figura de Morris apareix com un cas especial. Ja s'ha dit anteriorment que, per una banda, conferia a l'ornament un valor artístic propi, i, en el fons, bona part de la seva obra cal analitzar-la en termes purament artístics. D'aquí que sigui tan pertinent plantejar-se l'anàlisi del seu sistema de formes en relació a un estil o a un credo artístic, com el proposat pels Pre-Rafaelistes, sense perdre el seu caràcter de "pattern", és a dir de model suscepti-

ble de reproducció tècnica. Quant al problema específic de les funcions seleccionades per a la realització dels encàrrecs, és necessari referir-se directament al catàleg de productes de Morris & Co i compararar-lo amb la producció normal a la seva època per a poder descobrir fins a quin punt les seves solucions són innovadores i adequades a les condicions del segle XIX.

Les fonts per a investigar el procés de treball de Morris són diverses. El primer i més important tipus de font són els propis dissenys. La seva obra projectual ha estat comparativament molt estudiada i, des de 1954, està datada rigurosament a partir de les recerques de Peter Floud. Les investigacions sobre el Morris dissenyador s'iniciaren pràcticament després de la seva mort i han seguit fins a l'actualitat sense interrupció¹². En segon lloc, una altre tipus de material important és la documentació derivada del funcionament de la firma, com catàlegs, factures, relacions de clients, i d'altres papers interns⁽¹³⁾. Els impressos interiors donen una acurada visió de l'organització interna de l'empresa i la seva evolució, del tipus d'encàrrecs acceptats i com eren plantejats, els catàlegs i d'altres opuscles de presentació de la firma són particularment interessants per les idees exposades entre els criteris empresarials. Finalment, un tercer bloc important d'informació prove de la correspondència comercial i tècnica de l'empresa, entre les quals destaca la del propi Morris. En aquestes cartes discuteix tant de problemes de concepte amb els clients, com de problemes tècnics amb els col·legues, o de problemes artístics amb els col·laboradors. La seva pràctica professional més freqüent era la de treballar en equip i per això, en tots els diferents camps que Morris aborda es troba sempre un col·laborador especialista en la matèria. Per altra banda, Morris feia de pont entre els seus amics artistes, socis fundadors de l'empresa i que actuaven com a creadors propiament dits, i els tècnics artesans que s'encarregaven de produir els models. Tota aquesta documentació ha estat parcialment publicada i reproduïda per la bibliografia especialitzada. A l'actualitat, la recent edició de la correspondència completa de Morris editada pel professor Norman Kelvin, de la qual només ha aparegut el primer volum, permet accedir pràcticament a la majoria de documents existents⁽¹⁴⁾.

Les primeres experiències de Morris en l'àmbit del disseny o de les arts decoratives comencen l'any 1856 quan, seguint Rossetti, deixa el despatx de l'arquitecte G.E. Street per dedicar-se a la pintura. En aquesta època, comparteix un estudi de pintor amb Edward Burne Jones a Red Lion Square i, per a poder-s'hi instal·lar, es fa construir per un fuster alguns mobles al seu gust. Paradoxalment, aquesta primera experiència constitueix una de les poques ocasions generalment reconegudes en que

Morris treballa com un dissenyador tal i com actualment s'enten. decideix quin tipus de mobles vol, defineix la seva forma i en determina les mides, i encarrega la seva realització a un ebenista professional. La sorpresa que Morris i Burne Jones s'endugueren quan van arribar els mobles acabats mostra la seva inexperiència en aquest tipus de treballs però els hi va fer comprendre els límits d'aquest sistema de producció. El moble objecte de tanta sorpresa -un banc amb un respall molt alt, dur i rígid- presentava l'únic avantatge de disposar de molta superfície lliure per pintar. El model provenia dels trons, càtedres i bancs dels cors de les esglésies medievals però era exageradament gran i la seva arribada va transformar l'estudi en un espai molt petit. Quan Rossetti el va veure per primera vegada, ràpidament va donar la seva aprovació artística després de riure molt, i el moble així aprovat va acompanyar Morris a totes les seves llars posteriors ⁽¹⁵⁾

Tant aquest banc com les altres peces del mobiliari de Red Lion Square el en "intensely medieval, tables and chairs like incubi and succubi" segons comentava Rossetti amb un cert to afectat molt victorià. Així, la taula era "As firm and heavy as a rock", i les cadires, "equally firm and not lighty to be moved, such as Barbarossa might have sat in" ⁽¹⁶⁾

La referència medievalista d'aquests mobles salta ràpidament a la vista, però en aquesta primera fase de la seva activitat de dissenyador, Morris no mira tan la vida quotidiana medieval, respecte de la qual l'estil Morris adquirirà els seus caràcters distintius, sinó que recull l'ambient medieval de la cavalleria. Morris coneixia profundament el món medieval a través de les il·luminacions dels manuscrits de la Bodleian Library d'Oxford i de les descripcions literàries de Malory, Scott i Tennyson. Així, per a comprendre Morris com un home profundament vinculat al seu temps, la referència cavalleresca apuntada, no sense ironia, per Rossetti en el comentari anterior, posa en connexió els desitjos i gustos del jove Morris amb la moda cavalleresca difosa a Anglaterra en el segon terç del segle passat. La societat dels anys 30 havia adoptat com a moda les actituds, primer, i les formes, després, de la cavalleria com una reacció general a la rígida i estàtica profusió de símbols clàssics de l'Estil Imperi importat de França i a la sobrietat de l'estil Regència anglès ⁽¹⁷⁾. En aquesta situació, moltes de les construccions neogòtiques de l'època apareixen per satisfer els desitjos de viure les experiències d'una novel·la. Aquesta moda, que alguns autors anomenen "Merry England" ⁽¹⁸⁾, explica en part l'acceptació i difusió del mobiliari neogòtic en l'àmbit domèstic durant les següents fases de la societat victoriana, tan pel que fa al mobiliari de qualitat, dissenyat principalment per Pugin, com a la producció industrial d'imitació

En el cas de Morris, es decobreixen en moltes de les actituds de la seva joventut indicis d'aquesta fascinació pel món de la cavalleria encara que s'integren en una visió del medievalisme que esdevé tot un sistema ètic i un punt de partida teòric per l'anàlisi de la societat ⁽¹⁹⁾. Tanmateix, la mateixa base cavalleresca de la seva joventut aflorirà de nou en la seva maduresa, encara que amb un significat totalment diferent, en el tractament de les seves darreres novel·les però és molt més simptomàtica la publicació entre els llibres de la Kelmscott Press de l'obra de Ramon Llull sobre la cavalleria ⁽²⁰⁾. En aquesta obra, relativament conservadora i nostàlgica ja a la data en que fou escrita, Llull ofereix una sistematització perfecta del codi de valors i de regles que ha d'acomplir la cavalleria com estament específic seguint el model cavalleresc del segle XII. La intenció de Llull era la preservació del sistema feudal autèntic tal i com existia en el passat. Des de la perspectiva històrica de Morris, el llibre de Llull havia perdut el seu caràcter conservador, però difícilment s'escapa la visió messiànica i idealitzada d'una cavalleria ja inexistent, per la qual cosa és relativament difícil entendre l'interès morrissià per aquest llibre si no és en connexió al seu propi ideal cavalleresc definit únicament com a tema literari. En tot cas, l'atenció de Morris per Llull no pot comparar-se a la seva inclinació per d'altres autors medievals com Chaucer, Froissart o el propi Malory, i l'aparició del llibre de Llull en el catàleg de la Kelmscott Press no pot respondre sinó a la voluntat d'oferir una biblioteca de textos medievals amb una certa coherència en la presentació del llibre.

A la seva joventut, els mobles de Red Lion Square sorgien directament per imitació de les escenografies dels manuscrits medievals i dels quadres medievalistes contemporanis però són importants perquè constitueixen la primera tentativa de Morris per definir el caràcter i el tipus d'habitatge amb el qual se sentia còmode i considerava més adequat per a viure dignament. D'altra banda, aquesta primera experiència li va fer descobrir la importància que el coneixement dels processos tècnics té per a la pràctica del disseny ⁽²¹⁾.

Una segona experiència personal fou important en l'orientació professional de Morris cap a les arts decoratives. L'any 1857, Rossetti havia aconseguit l'encàrrec de decorar al fresc part de les parets i el sostre del nou edifici de la Union Society a Oxford, actualment, una de les biblioteques de l'entitat. L'edifici havia estat projectat per Woodward en estil neogòtic mig renà, mig venecià, amb una planta octogonal allargada i un sostre molt inclinat amb bigues i biguetes vistes ⁽²²⁾. Segons el projecte inicial, calia pintar al fresc les parets que conformaven la base del sostre per sobre de les prestatgeries, i decorar els espais del sostre

resultants entre els sistemes de bigues. Per a dur-lo a terme, Rossetti va organitzar un equip de set artistes i va assignar a cada un la realització d'una de les pintures que s'havien previst. El grup estava format per Val Prinsep, Arthur Hughes, Hungerford Pollen, Spencer Stanhope, Edward Burne Jones i William Morris, tots pintors joves i admiradors de Rossetti que dirigia el treball, i junt amb el mestre, formen el que s'ha anomenat repetidament la segona generació del Pre-Rafaelisme ⁽²³⁾. Coherentment amb les tendències del moviment, totes les pintures representaven escenes de la llegenda artúrica.

Cap dels participants en l'experiència no coneixia la tècnica de la pintura al fresc i foren realitzades sense la preparació tècnica específica i, per aquest motiu, les pintures no es veieren ni s'han vist mai bé. Per una banda, tot el procés i la manca de resultats visibles demostraren a Morris la importància de conèixer el procés tècnic i les possibilitats específiques de cada tècnica abans de començar a treballar ⁽²⁴⁾. Però per l'altra, durant la realització d'aquests treballs, Morris també va aprendre a plantejar i a desenvolupar un motiu ornamental. Morris fou el primer en acabar la seva pintura i llavors es feu càrrec de la decoració del sostre. En aquest s'enfronta per primera vegada amb el problema d'omplir una superfície suficientment petita i llunyana com per haver de modificar els plantejaments propis de la pintura. Seguint el pla decidit per Rossetti, plantejà un model a base de figures grotesques integrades en l'estructura existent de biguetes. Tanmateix, quan va restaurar la decoració l'any 1875, substituï el model inicial per un sistema floral tractat en espais independents seguint el procediment típic de les rajoles ⁽²⁵⁾.

Malgrat el fracàs del resultat, el sostre de la Union Society d'Oxford suposa per a Morris la realització del seu primer treball específicament decoratiu de grans dimensions en un espai interior. Anteriorment, ja havia treballat en d'altres arts decoratives puntuals, com són els mobles de Red Lion Square i els experiments amb brodats que ja havia iniciat, però mai no s'havia enfrontat amb el problema concret de l'espai. No obstant això, quan acabaren els treballs d'Oxford, Morris continuava considerant-se essencialment un artista, però, cada vegada més interessat per les arts menors, inicià experiments en aquest àmbit. Així, ja en aquesta època, comença a il·luminar manuscrits.

5.1. La casa victoriana i la Red House

"I wish you could see the house which Morris (who has money) has built for himself in Kent. It is a most noble work in every way, and most a poem than a house" (26).

Quan Morris va decidir casar-se, necessitava una casa per instal·lar-s'hi amb la seva dona i, per primera vegada, va plantejar-se el problema de la vivenda tal i com se l'estava proposant l'arquitectura de la seva època (27). Amb la casa que es va fer construir, la Red House, Morris establí la primera de les seves solucions

Entre els primers aspectes decisius estava el de la seva situació geogràfica i, respecte d'això la decisió de Morris va ser la de construir-la al camp, en una zona rural aleshores molt allunyada de Londres i de difícil accés calia agafar el tren i després fer una petita excursió en carruatge(28) Es va decidir pel Kent perquè li agradava aquest paisatge amb turons suaus, horts i boscos, tan típicament anglès. La casa fou projectada per Phillip Webb, un arquitecte a qui havia conegut al despatx de G.E. Street i per a qui, la Red House fou el primer encàrrec. La casa, doncs, és clarament un obra de Webb però Morris participa molt directament en el projecte orientant i aportant els seus coneixements arquitectònics, per la qual cosa es pot afirmar que les característiques de la casa s'establiren de comú acord

Els trets distintius més destacables de l'edifici són la lliure distribució de la planta i el totxo vist amb el que està totalment construïda, i del qual pren el nom amb que se la coneix popularment. Tanmateix, en relació a l'arquitectura de l'època són també interessants l'efecte general de la casa, el tractament de les façanes, la relació amb el jardí i la concepció de la vivenda a partir de la distribució interior

En síntesi, la Red House és una casa de dos pisos amb una planta en forma de L i una taulada a dues aigües de pendent molt pronunciada (60°). El vertex exterior de la L l'ocupen les dues habitacions principals, el menjador en el primer pis i la sala en el segon. Això està remarcat a l'exterior per dues llars de foc connectades per la xemeneia que sobresurt com una agulla de la taulada. Les ales de la L es reparteixen les altres cambres i els passadissos, concentrats al llarg de la façana sud i est. El forat de l'escala està tractat com un forat independent acoplat per l'exterior a l'angle de la L per descomposar la regularitat geomètrica de base. El trencament volumètric del perfil general de la casa està accentuat

per la disposició de la teulada. Les quatre façanes, molt diferents entre elles, es construeixen a partir de les necessitats d'il·luminació de les habitacions per la qual cosa no es descobreix cap regla compositiva del tractament exterior de les façanes. La composició de base només s'aprecia des de l'interior i depèn de les necessitats de cada una de les habitacions tractades independentment. L'efecte d'irregularitat de les façanes, aconseguit per la disposició dels volums i la varietat del tipus de finestres, es reforça per la inexistència d'ornaments exteriors o d'elements constructius, només suggerits per la direccionalitat dels totxos al formar els emplits i les llindes ogivals de les finestres i portes. L'impressió general que la casa dona des de l'exterior és de fosc: el totxo ja de per si és fosc, i les finestres, poques, semblen realment petites. A l'interior l'impressió és totalment diferent: tots els espais estan perfectament il·luminats i les finestres apareixen en la seva justa mida.

Estilísticament, la imatge de la Red House no és precisament la d'un edifici gòtic sinó que, només quan se la compara amb l'arquitectura regular i geomètrica de l'època, com Belgravia o Pimlico, apareix clarament l'efecte d'un genèric medievalisme⁽²⁹⁾. L'absència de pinacles i d'altres detalls decoratius típics del sistema formal de Gòtic, o d'altres cites estilístiques d'un període medieval concret, situen la referència historicista en els elements purament constructius de l'edifici i, sobre tot, dificulten la identificació d'un estil o d'un període determinat. Morris i Webb recollien d'una banda, la tradició constructiva medieval popular que, mes o menys havia perdurat fins ben entrada l'edat moderna, i, de l'altra, la manera d'organitzar el projecte en l'arquitectura gòtica, tal i com Ruskin l'havia explicat en la seva anàlisi de la façana marítima del Palau Ducal de Venècia⁽³⁰⁾. Consisteix en prendre com a punt de partida les necessitats de la distribució interior i deixar en un segon pla la composició formal de la façana. Però des del punt de vista estrictament arquitectònic, la Red House no constituïa una novetat absoluta.

Alguns dels arquitectes del Gothic Revival victorià, com William Butterfield i George E. Street⁽³¹⁾, havien aconseguit superar la limitació tipològica imposada per l'historicisme dels anys 30 i 40, segons la qual l'estil gòtic només es considerava adequat per als edificis religiosos. Butterfield, reprenent l'anàlisi complexiva de l'arquitectura gòtica desenvolupat per Pugin en els seus escrits, el va aplicar als "cottages" construïts entre 1848-50 aconseguint el primer pas per a la secularització de l'estil no assolit per Pugin més que en la construcció de la seva pròpia casa. Street no només segueix Butterfield i Pugin en el concepte i en la manera de les seves restauracions sinó que també va aplicar els mateixos

critèris en la construcció d'edificis civils, com escoles i rectories rurals. En comparació amb aquests arquitectes, l'obra de Pugin no va sortir-se de l'historicisme del gòtic perpendicular anglès car estava molt més determinada històricament i basava més la seva correcció en l'adequació dels motius ornamentals. Les cases de Butterfield i Street, si per una banda aconseguen allunyar-se definitivament de la concepció palladiana del "cottage" present a Anglaterra des de l'època d'Inigo Jones i de Wren fins i tot en alguns "capriccios" neogòtics, per l'altra marquen el canvi d'orientació del moviment neogòtic que, a través de l'obra posterior de Webb, de Burgess i sobre tot de Norman Shaw, establirà els caràcters essencials de la vivenda victoriana, i burgesa, molts d'ells encara vigents actualment

Quan Webb va projectar la Red House, coneixia perfectament l'obra de Butterfield perquè l'havia estudiat i dibuixat, tal i com demostren els seus blocs d'apunts ⁽³²⁾, també coneixia perfectament l'estil i els mètodes de Street perquè havia treballat molt de temps en el seu despatx. A través de Street estava familiaritzat amb els principis i els criteris defensats per Pugin, i, així, si per a l'acceptació de Morris es descobreix com a rerefons el pensament de Ruskin, en el cas de Webb apareix com influència més important l'aproximació de Pugin. En la Red House, Webb va aplicar conscientment els principis de Pugin, com palesa perfectament la distribució funcional i jerarquitzada de l'interior, i, per l'altra, utilitzà el model de les cases de Butterfield i Street. Per això, la Red House no constitueix dins la història de l'arquitectura una de les fites en direcció al Moviment Modern, es tracta més aviat d'un bon exemple de l'arquitectura domèstica del Gothic Revival molt representatiu del període victorià mig (High Victorian). En canvi, en l'evolució del propi Morris i en el seu pensament, la Red House sí que constitueix una fita important. La decisió d'optar per aquest model de vivenda i aquesta tradició arquitectònica, posa sobre tot de manifest l'existència per part seva d'una concepció de la vida quotidiana, malgrat que també pugui interpretar-se com una de les respostes que Morris donarà al seu rebuig de la societat industrial ⁽³³⁾. En tot cas, com a resposta és la més passiva de totes. Per a la formació de Morris, la Red House suposa a la vegada, la causa i el camp d'experimentació per a la seva feina futura d'artista decorador ⁽³⁴⁾.

En aquest sentit, és prou coneguda l'anècdota que Morris no va trobar res en el mercat que li agradés o que fos adequat per a l'amoblament interior de la casa. Ningú no ha demostrat si realment va buscar molt, o si aquesta fou una decisió a priori, presa acceptant sense més les crítiques pre-rafaelistes a les arts decoratives de l'època i als seus criteris

estètics. Per una banda és innegable que en les dècades anteriors existia tota una corrent de crítica envers la situació de les arts decoratives i la degradació dels objectes industrials, però en els anys 60 la situació havia variat sensiblement. Tal i com va posar de relleu P. Floud amb una exposició sobre les arts decoratives victorians (35), a l'època en que Morris es va traslladar a viure a la Red House, existien en el mercat prou bons exemples de disseny àdhuc en estil medieval. L'obra de Pugin com a decorador no era despreciable, sobre tot si se la compara amb el que després Morris adoptà a casa seva, o, fins i tot, amb els primers dissenys de Webb, tampoc no ho eren els dissenys de Butterfield i Street, encara que normalment haguessin treballat més en l'àmbit del mobiliari eclesiàstic (36). Burgess, de qui després Morris produí i comercialitzà alguns models de cadires, havia fet ja els seus primers mobles, finalment, també Madox Brown, si bé amb un medievalisme menys definit, havia presentat les seves primeres col·leccions. En qualsevol cas, Morris i els seus amics, entre els quals figurava el propi Brown, decidiren decorar la Red House ells personalment.

"making Red House the beautifullest place of the earth" (37)

Des del punt de vista de la concepció de la vivenda que es desprèn de la Red House, cal considerar els següents aspectes: la distribució interior i els tipus de funcions escollides, la manera de tractar els elements constitutius de cada ambient, i, finalment, el tipus de mobiliari construït específicament per a la casa. En aquest sentit, són particularment pertinents el tractament de les xemeneies, del sostre i de les parets. De la originària Red House, romanen poques coses: alguns mobles, excessivament grans o tan específicament dissenyats per a la Red House que Morris no va poder endur-se'ls quan, l'any 1865, tornà a Londres, algunes pintures murals inacabades a la sala, en darrer lloc, d'altres elements decoratius integrats a la construcció, com els vidres pintats de les finestres dels passadissos, l'estructura de fusta de l'escala i la barana, i els detalls ornamentals pintats en alguns sostres. És difícil poder extraure conclusions molt generals respecte del gust i les preferències reals de Morris en aquesta època, però resten testimonis de visitants contemporanis útils per a poder comparar la Red House amb d'altres models de casa victoriana (38). El comentari més generalitzat dels contemporanis és l'efecte estrany que els hi donava la casa i una impressió d'exotisme imprecís.

Possiblement, un dels aspectes més sorprenents de la casa des de

l'òptica actual és la seva relació amb el jardí. A l'època de la seva construcció, la casa estava situada al bell mig d'un hort i, així, aprofitava la plantació d'arbres fruiters com a elements decoratius i components de la concepció del jardí. Els horts s'extenien principalment pel sud i l'oest de la casa, o sia al voltant de l'ala de la L que conté passadissos i serveis: per tant, sembla com si tot l'edifici dongui l'esquena al camp com si prometés l'existència de: jardí a l'altre costat. Molt més similar a un pati o a un claustre, el jardí es centra al voltant d'un pou de totxo amb una teulada cònica molt alta integrat a l'angle de la L. La connexió entre la casa i el jardí s'estableix en un únic punt, una porta i un porxo, que, a l'ala nord, comunica amb les cambres inferiors. Només les finestres de l'estudi del pis superior donen a aquest pati, la resta de finestres que es veuen corresponen als passadissos i a les escales. En conjunt, malgrat l'estudiat entorn de la casa, l'edifici es replega completament sobre si mateix i posa de manifest un plantejament concèntric. Per altra part, la relació entre jardí i fabrica estableix una relació de continuïtat entre els espais interiors i l'exterior basada no en l'evidència immediata sinó en l'aparició de recorreguts alternatius, visual i tangiblement diferents. En aquest sentit, es plausible descobrir un fort contingut pintoresquista en la concepció de l'edifici (39).

Des del punt de vista de la distribució interior, la planta baixa es destina a les funcions més comunitàries, i la primera planta, a les privades. Junt a aquesta repartició horitzontal de les funcions generals, es dona també una separació vertical que estableix simbòlicament una jerarquia interna. Així, l'escala divideix dues àrees de la casa que corresponen a les dues ales de la L i que s'expressa per una diferent valoració de les portes d'accés a elles. L'ala nord, la més important, és destina a les activitats de la família, i l'ala oest, als serveis i a l'allotjament dels convidats (40). Visualment, l'existència d'aquesta jerarquia es manifesta, a més per la diversitat en els accessos, per l'amplada dels passadissos, les mides globals de la casa i de les habitacions, i també en el tractament del sostre. Aquest tipus de jerarquia prové de Pugin però suposa un retrocés respecte de les solucions victorians. Implica tornar al model pre-industrial d'organització de la vivenda en el qual l'ordenació d'espais s'estableix en funció de les persones habitants i el seu rang social, i no ho fa partint de l'especialització dels espais en base a activitats funcionals.

Respecte de la concepció actual de la zonificació interior de la vivenda, en la Red House destaquen la quantitat d'habitacions destinades a la vida diurna, atès que en un principi els seus habitants tenien previst treballar "a casa". Les habitacions de Morris, el dormitori, el vestidor i

l'estudi, es troben totes al primer pis de l'ala nord, perfectament visibles des de l'exterior, a més, adjacent al vestibul, hi havia una habitació destinada a despatx o a sala d'espera pels possibles futurs clients. La resta d'habitacions importants de l'ala nord són, com ja s'ha dit anteriorment, la sala i el menjador. Aquesta no era la distribució convencional de la vivenda victoriana, només Pugin l'havia utilitzat anteriorment sobre tot pel fet de destinar les habitacions principals a la planta sota taulada sense recobrir el sostre ⁽⁴¹⁾, però en d'altres aspectes importants respon a les tendències de l'època. Així, destina cada espai a una sola funció i accepta el procés d'especialització funcional de les cambres respecte dels quals decideix les necessitats arquitectòniques, com tipus i quantitat de llum, orientació, proporcions d'espais i sistemes circulatoris interiors. El mateix procés d'especialització, centrat en la incomunicació directa entre cuina i menjador, es reflexa en el tractament del mobiliari i en els esquemes generals de la decoració.

Entre els elements constructius decisius en la decoració i en l'ambientació d'un espai interior, possiblement són les llars de foc les més importants i encara és més significatiu com s'organitza el seu entorn immediat. Tal i com aconsellen els llibres de decoració victorians, les llars de foc són un dels recons de l'habitació on cal parar més atenció ja que, sobre tot en les sales, decideixen la distribució de la resta dels mobles al seu voltant i, en una vetllada, són el centre de totes les mirades. A més, constitueixen el focus de radiació de la sensació d'acolliment de la cambra. El costum victorià era el de rodejar la xemeneia de lleixes, que progressivament s'anaren multiplicant per a concentrar-hi objectes, records, porcellana, o estatuetes. Eastlake, persona de reconegut bon gust ⁽⁴²⁾, va dissenyar alguns mobles especialment pensats per col·locar a la paret al voltant de la llar de foc ⁽⁴³⁾, amb molts prestatges per a poder-hi col·locar, fins i tot, algun llibre. El mateix Ruskin recorda la xemeneia de casa seva i el culte decoratiu que se li dedicava:

"...our toys were what we happened to take a fancy to in places - a cow in stalactite from Matlock, fisher doll wife from Calais, a Swiss farm from Berne, Bacchus and Ariadne from Carrara. But among these toys, principal on the drawing-room chimney-piece always put away by my mother at night and "put out" in the afternoon..." ⁽⁴⁴⁾

Amb el temps, serà el propi Morris qui ofereix una crítica més despiatada dels excessos decoratius commesos pels victorians amb les llars de foc utilitzant el model de les llars antigues.

"Now I think there is nothing about a house in which a contrast is greater between old and new than this piece of architecture. The old, either delightful in its comfortable simplicity, or decorated with the noblest and most meaning art in the place; the modern, mean, miserable, uncomfortable, and showy, plastered about with wretched sham ornament, trumpery of cast-iron, and brass and polished steel, and what not -offensive to look at, and a nuisance to clean- and the whole thing huddled up with rubbish of ash-pan, and fender, and rug, till surely the hearths which we have been bidden so often to defend (whether there was a chance of their being attacked or not) have now become a mere figure of speech the meaning of which in a short time it will be impossible for learned philologists to find out" (45).

El tractament de les llars de foc a la Red House constitueix un dels aspectes més estranys de la casa respecte del costum de l'època. A l'interior, les xemeneies s'integren en la mateixa arquitectura de la casa. Les dues corresponents a les habitacions principals estan tractades com una superfície plana, o sia sense prestatges ni llindars, amb la direccionalitat del totxo vist com a únic detall decoratiu. Aquest tractament plàstic junt a una sobrevaloració del tamany confereixen a les xemeneies de la Red House encara més importància que les més representatives del mobiliari victorià. Sens dubte, aquest tractament estructural i llis hauria de sobtar molt els visitants victorians, però el model havia estat assajat en els edificis rurals de Butterfield i Street. L'únic detall pictòric que presentava la xemeneia de la sala principal (drawing room) era el lema "Ars Longa, Vita Brevis", rotulat amb una cal·ligrafia semi-gòtica, que presidia i orientava la vida dels seus habitants.

Respecte del tractament decoratiu de les parets, l'esquema assajat a la Red House és el model bàsic que Morris -lògicament amb Webb- utilitzarà en la majoria de treballs posteriors. Essencialment, coincideix amb el plantejament general del Green Dining Room del South Kensington Museum, una de les obres de conjunt de Morris millor conservades. El criteri rector en aquests esquemes és la partició de la paret en dues parts amb una línia a una alçada aproximadament similar a la del sostre de les cases actuals (uns 2,50 m). En termes generals serveix per determinar l'alçada òptica de l'habitació. En aquella època, a més, coincidia d'alçada amb els mobles més alts adossats a la paret. La part superior configura un fris ornamental entre la pròpia línia divisòria i la junta de la paret amb el sostre de manera que queda enmarcat entre dues línies que poden estar bé tractades ornamentalment, o bé limitar els motius del fris. La innovació de

la Red House és la de tractar el fris a base de panells brodats ⁽⁴⁶⁾. Aquests, en el fris del menjador, representaven figures femenines, extretes dels contes de Chaucer, brodats a ma sobre lli, i posteriorment aplicats sobre un fons de vellut que cobria la resta de la paret, seguint el procediment de l'últim període medieval ⁽⁴⁷⁾. Els brodats, a més, participaven en la decoració de la majoria d'habitacions com a tractament ornamental d'altres tipus de tèxtils necessaris, com les cortines del dormitori de Morris. En aquest cas, el motiu decoratiu utilitzat seguia els criteris d'estampació: un pom de margarites derivat d'un manuscrit medieval que Morris posteriorment tornarà a utilitzar en d'altres models i en d'altres tècniques -el model "Daisy"- ⁽⁴⁸⁾. És la primera vegada que Morris dissenya per a teixits que s'han d'aplicar a la decoració d'espais concrets però ja en aquesta primera aplicació es descobreix un concepte nou en la seva utilització. Des de l'adaptació de l'estil Imperi, els teixits en els interiors victorians jugaven el paper decisiu en la decoració "immobil" de les cambres però sempre tractats com a cortinatges i per tant establint volums Morris, en canvi, seguint el model medieval dels tapissos, els col·loca plans i uniformes en tota la paret inferior al fris com a rerafons per d'altres motius pictòrics. En d'altres treballs, tampoc no descarta la possibilitat que sigui la mateixa tapisseria la que defineixi per mitjà dels motius ornamentals la línia divisòria de la paret i el tractament del fris. Aquesta utilització dels teixits va permetre, a més, reduir sensiblement la quantitat d'objectes mobils necessaris per a la decoració i per a l'ocupació de l'espai.

El tractament dels murs de la sala seguia criteris relativament diferents. La variació no estriba tant en la concepció compositiva sinó en el tipus de solució proposta. Per una banda, l'estructura del sostre, tan inclinat i alt, dificultava enormement l'aparició del fris ornamental. El propi sostre, amb l'estructura de bigues vista acomplia aquesta funció. Per l'altra, Morris es decidí en aquest espai per la utilització de pintures murals veritables que havien de pintar ell i el seu cercle d'amics i que lògicament restaren inacabades ⁽⁴⁹⁾. Potser es aquesta una de les habitacions més clares i lluminoses de la casa però en gran part això es deu a la inexistència de les pintures previstes. Pel que fa al plantejament decoratiu, tal i com destacaren la majoria de contemporanis, el color de l'ambient general de la casa s'assimila a la tonalitat típica del gust victorià del període mig ⁽⁵⁰⁾, atesa per una banda la foscor de la fusta vista, l'ocupació tèxtil de les parets, el vermell fosc del totxo vist, i els colors brillants amb que s'havia tractat la decoració del sostre.

Quan al tractament ornamental dels sostres, aquests són de per si bastants sorprenents tan en relació als treballs decoratius posteriors de

Morris i al seu estil d'estampats, com a la decoració de la resta de la casa. Els motius són totalment geomètrics i monocroms en un color normalment brillant i primari, amb una disposició similar al de les rajoles, la qual cosa contrasta amb el figurativisme característic de l'estil posterior de Morris. Per altra banda, el geometrisme en els motius ornamentals s'havia difós en els articles dels anys 60 a través de l'obra de Pugin, i també d'Owen Jones i els altres Reformadors. Morris coneixia aquests autors, i en molts aspectes compartia les seves idees, però no a l'època de la construcció de la Red House. Aleshores encara no havia iniciat la seva carrera de dissenyador i aquests autors només podien interessar-lo en connexió a l'arquitectura. Aquest no era el cas de Webb, més familiaritzat com arquitecte amb les tesis de Pugin. Per tot això, és més plausible que l'ornament del sostre de la Red House es degui a l'orientació directa de Webb i palesa una certa tendència a seguir els corrents estètics del període i a adoptar els principis defensats pels seus antecessors.⁽⁵¹⁾

Tot el mobiliari de la Red House és obra de Philipp Webb. La seva característica principal és la sensació de robustesa aconseguida per l'evidenciament d'uns elements constructius molt sòlids⁽⁵²⁾. En relació a l'estil de l'època precedent, els mobles de Webb podien semblar "simples" però, en realitat, eren bastant complexes quan a la concepció del moble, com per exemple el buffet dissenyat per al menjador, encara que simplificaven abastament la quantitat de motius ornamentals que, d'altra banda, s'integraven perfectament amb la base estructural. Com a criteri general, els mobles de la Red House com ja havien estat els de Red Lion Square, era el de disposar de molta superfície per a poder-los decorar amb pintures prenent com a model el mobiliari medieval d'església. Com a referència medieval encara es mes clara la preferència per un moble com les arques, molt corrent i necessari a l'Edat Mitjana però que en el segle passat havia perdut tota raó de ser havent evolucionat des de feia temps cap a tipus de contenidors més fixes i rígids (calaixeres, vitrines, armaris, etc.)⁽⁵³⁾. Les arques de Webb i Morris, tan les de la Red House com les dissenyades posteriorment, eren un tipus de prisma molt allargat que presentaven la cara longitudinal, que havia de ser pintada, a l'alçada dels ulls d'una persona asseguda.

En aquests dissenys, Webb seguia també el model de moble religiós de Butterfield i Street, caracteritzat pel rigor constructiu, el retorn a les línies rectes i als volums sòlids, i la pràctica desaparició del detall ornamental gòtic com a principal element definidor de l'objecte. En conjunt, doncs, desenvolupaven els principis defensats per Pugin i característics de la seva darrera producció. Per tot això, doncs, en la seva obra d'aquesta

època, Webb estava seguint el corrent de la nova moda, rebutjant les línies curves que havien envaït tots els objectes en els anys 50 i eliminant els vestigis barrocs i rococós de l'estil anterior a favor d'una tendència a la simplicitat ⁽⁵⁴⁾. Però en els mobles de la Red House, la recerca de la simplicitat no es tradueix necessàriament en una simplicitat estructural sinó en una pèrdua de l'ornament que cada vegada apareix com un element merament superficial. Quan es busca la simplicitat estructural, en canvi, aquesta es tradueix en un rebuig de la comoditat, com en els bancs, únic tipus de seient dels que es té notícia en aquesta casa. En aquests mobles no palesen cap tipus de preocupació per adaptar-se al cos humà. el seient del banc, ensamblat amb una total ortogonalitat, es un tauló de fusta dur i rígid, i bastant estret d'amplada, la qual cosa obliga a adoptar una postura no gens comfortable.

Potser aquest és un dels aspectes menys victorians de la Red House, es tracta del rebuig constant de la filosofia del confort. L'austera i luxuosa simplicitat artística volia ser l'opost del "cosy corner", aquell silló completament encoixinat tan coquetó que es col·locava prop de la llar de foc a les habitacions oficialment femenines. Morris i Webb prefereixen el concepte medieval de confort basat en la sensació de serenor i tranquil·litat que es desprèn del mateix espai de l'habitació. A la vegada, però, Morris adoptava també el recolliment monacal, dedicat al cultiu de les arts, però conscientment separat del fosc món exterior, com una nova versió de la intimitat puritana ⁽⁵⁵⁾.