

Tesi doctoral presentada per En/Na

Anna M. CALVERA SAGUÉ

amb el títol

"Sobre la formació del pensament de William Morris"

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

FILOSOFIA

Barcelona, 16 de setembre de 1988.

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



UNIVERSITAT DE BARCELONA



5.4.2. Els estampats de Morris, caràcters estilístics.

Des del punt de vista estilístic, la unitat artística present en tots els dissenys de Morris per estampats deriva del principi tècnic i el mètode de disseny descrit en el capítol anterior. En síntesi, aquest podria definir-se com el procés de dibuixar sempre en negatiu les formes del motiu ornamental, elaborant així el contragrafisme a base d'omplir les superfícies de color amb un pinzell seguint el procediment propi de les trepes, el sistema més rudimentari per reproduir i repetir un determinat motiu. Si es té en compte aquest principi, no hi ha res d'estrany en que l'efecte global que els dissenys de Morris donen sigui estilísticament tan arcaic i, fins i tot, tan medieval. Ja que, per una banda, la trepa fou un dels sistemes de reproducció més emprats en tota la història de les arts decoratives, i, per l'altra, perquè la mateixa natura del procediment obliga sempre a treballar amb tintes planes perfilades per formes prou sintetitzades. Així, el genèric medievalisme de molts dissenys de Morris no deriva d'una opció revivalista a partir d'un únic model històric, sino que es conseqüència del seu propi mètode de disseny, articulats mimèticament del procediment de trepa. D'aquesta manera, àdhuc en el Morris de Morris & Co, continua vigent el supòsit pre-rafaelista segons el qual el món medieval constitueix una font d'inspiració més temàtica que estilística. Durant tot aquest temps, Morris continuava estudiant i analitzant les millors obres de les arts decoratives, però l'univers d'estudi s'ampliarà enormement fins abarcar quasibé tots els estils històrics i les diferents cultures importants en aquesta tradició artística, especialment l'art oriental. Així i d'altres fets descoberts en els darrers anys han fet variar substancialment l'apreciació actual de l'obra de Morris. Així, si tradicionalment Morris & Co constituïa un dels millors exemples del disseny enquadrat en la tradició del neogòtic, actualment, des dels estudis de Peter Floud, es valoren més tots aquells productes on Morris es demostra com "the great classical designer of his age" (351). De fet, de la mateixa manera que per decidir els sistemes de producció de la firma Morris s'orientà en el seu entorn immediat i en relació a les tècniques habituals a l'època, les fonts d'inspiració i molts dels caràcters del seu estil de disseny es troben en la polèmica teòrica existent en els ambients artístics de l'època i en l'estil dominant en la pràctica professional dels dissenyadors contemporanis.

Un segon aspecte de l'estil i el mètode de disseny de Morris, també esmentat anteriorment, deriva del seu respecte per les tècniques d'elabo-

ració i de l'aprofitament creatiu de les característiques del material que empra. Això, convertit ja pels reformadors en un dels principis fonamentals del disseny, esdevé per a Morris una de les regles d'or de les arts aplicades

"That I think material of capital importance that a pattern-designer should know all about the craft for which he has to draw. Neither will knowledge suffice him, he must have full sympathy with the craft and love it, or he can never do honour to the special material he is designing for" (352).

Des del punt de vista estilístic i formal, això es tradueix en un divers tractament formal i constructiu del "pattern" a fi d'adaptar-lo a les qualitats del material i al procediment d'elaboració. Bàsicament, això repercuteix en el grau de convencionalització del dibuix, en la geometrització dels perfils dels plans i de la disposició espacial dels diversos motius, en el reforçament dels contrastos de color com elements compositius fonamentals i, sobretot, en el grau d'elaboració de tot l'estampat global (353). Si es considera únicament com Morris aborda el problema de l'elaboració artística dels estampats, es revela a primera vista com un dels artistes més representatius del gust victorià, d'altra banda, això també indica una certa adhesió a les tesis defensades per Henry Cole i els seus seguidors.

En aquest sentit, es pot qualificar Morris de victorià perquè comparteix aquella idea d'art tan comú a la seva època segons la qual existeix una jerarquia, quan al valor artístic, entre les diverses arts decoratives i les tècniques corresponents. Les tècniques, o les arts, de més categoria artística són aquelles que requereixen de més treball i més esforç en el procés de fabricació i, per tant, són més elaborades (354). Entre els teixits, per exemple, Morris estableix una escala d'importància que comença amb les indians en el grau més baix fins arribar als tapissos, l'art decorativa o el bell ofici més proper al nivell de les Belles Arts, ja que, per definir-la amb les paraules de Morris,

"tapestry at its highest is the painting of pictures with coloured wools on a warp" (355).

Ara bé, si la gradació s'estableix en base al criteri de la quantitat de treball qualificat que requereix la confecció d'una obra, la idea pot ser un principi totalment victorià però el que demostra és encara la vigència dels canons pre-industrials en determinar el valor artístic dels productes

En el cas de Morris, però, la jerarquia entre els diversos bells oficis s'estableix més a nivell artístic que a partir de la dicotomia mecànic-no mecànic en el caràcter del treball propi de la tècnica corresponent, malgrat que entre ambdós nivells existeixi una certa correlació. Una primera diferència és d'ordre temàtic, així, per exemple, el valor artístic de l'art del tapís depèn de la possibilitat del medi per assumir la representació de figures i d'escenes similars a les que aborda la pintura i, per tant, teixir estampats repetitius suposa un contrasentit amb el medi ⁽³⁵⁶⁾. En considerar els medis tècnics menys valuosos, com les Indianes i els papers pintats, és precisament aquest desavantatge el que, segons Morris, obliga a elaborar més acuradament els estampats ⁽³⁵⁷⁾. És el moment que Morris justifica la necessitat d'elaboració formal a partir de la inferioritat artística d'una tècnica palesa la forta influència victoriana existent en el seu gust i en la seva concepció de l'art. Així, accepta axiomàticament aquella idea de decoració domèstica característica de l'època basada en l'objecte més que en l'espai, en el detall decoratiu i en la necessitat d'ornamentar amb la mateixa intensitat artística tots els recons de la casa ⁽³⁵⁸⁾. En aquest sentit, malgrat reconèixer el caràcter mecànic de tot estampat repetitiu com el fonament artístic de l'ofici, es aquesta concepció de l'ornament el que l'impedeix descobrir els valors artístics de la simplicitat formal o de la subtilitat compositiva que havien de convertir-se en els dogmes centrals dels moviments següents en la història del disseny.

Tanmateix, potser Morris no va descobrir el valor artístic de la simplicitat estructural de les formes i els objectes, però, en explicar els principis que regeixen el disseny d'estampats, va utilitzar els elements estructurals per definir el concepte d'elaboració formal. Sinònim de riquesa artística, elaborar un estampat a nivell formal significava més aviat aprofitar les possibilitats combinatòries de l'estructura geomètrica que organitza el desenvolupament superficial de l'estampat més que no pas la capacitat de detall i realisme figuratiu del motiu ornamental. Així, per exemple, quan havia de definir la natura artística dels estampats, Morris procedia per ordre, ressaltant primer la importància de l'estructura geomètrica de base, i posteriorment, i considerant després els diversos camins formals per poder construir els aspectes més superficials de l'estampat fins establir les característiques que havia de tenir el motiu ornamental bàsic ⁽³⁵⁹⁾. Emprant les paraules de Morris, l'elaboració artística d'un estampat deriva de la utilització d'una sèrie de procediments formals destinats a conferir relleu a la superfície, per donar una sensació de creixement homogeni, per equilibrar els contrastos de color de manera que el prin-

cipli constructiu de l'estampat no resulti evident però sí perceptible ⁽³⁶⁰⁾. D'aquesta manera, la riquesa d'un "pattern" deriva més de la superposició en relleu de diversos plans estructurats cada un en base a una pauta geomètrica. L'anàlisi morrissiana de la història de l'ornament li permet esbrinar els diversos mètodes que històricament s'han emprat per aconseguir l'efecte de relleu explicant-los únicament a partir del balanç entre forma i color com entitats formals quasibé abstractes ⁽³⁶¹⁾. A la vegada, aquesta anàlisi històrica serveix també per justificar el seu mètode de disseny com el més adequat per assolir, amb el millor efecte, el grau d'elaboració que considera més desitjable ⁽³⁶²⁾. D'aquesta manera, l'elaboració formal i la bellesa dels estampats són el producte de la interrelació i la integració compositiva dels diversos elements estructurals i, per tant, independent del tractament plàstic del motiu ornamental. Morris, així, estableix una diferència estètica important en definir l'elaboració formal com una qüestió de qualitat interna de l'estampat, contraposant-la a la idea més comuna d'exuberància o quantitat d'ornament. La possibilitat d'enriquir un estampat sense recórrer a sombrejats, matisacions de color, o a representacions realistes del motiu decoratiu suposa un enfoc de l'ornament diametralment opost al plantejament característic en el disseny del primer període victorià. Això ja estableix una diferència fonamental entre el victorianisme de Morris i tots aquells estampats que el 1850 indignaven als mateixos contemporanis i van ser motiu de l'acusació generalitzada de mal gust.

De tota manera, la jerarquia artística de les arts decoratives no resulta tant clarament victoriana si se la considera com una conclusió lògica de les diferències existents entre ornament i decoració. Malgrat que sovint ambdós conceptes s'utilitzen com a sinònims, existeix una diferència molt subtil que permet donar un contingut tècnic a la gradació morrissiana de les arts decoratives. Prenent com a base la terminologia utilitzada per Morpurgo Tagliabue en analitzar el famós escrit de Loos sobre l'ornament ⁽³⁶³⁾, la decoració es refereix a la satisfacció d'una necessitat estilística mentre que l'ornament suposa un tipus extrínsec de decoració. Des d'un punt de vista més tècnic, la decoració constitueix un atribut propi de la forma dels objectes, i sorgeix necessàriament com efecte del treball d'execució i dels instruments tècnics emprats en la fabricació d'un objecte. Les serifes de les romanes lapidàries, el rastre dels dits en el fang propi del treball en el torn, la textura dels fils segons els diversos tipus de teixit, el rastre del pinzell en aplicar-se sobre una superfície, etc., constitueixen bons exemples de decoració. Malgrat que sigui difícil establir què separa tots aquests elements del concepte de

forma, és evident que tots són recursos que han estat repetidament utilitzats amb fins decoratius. Les diferències de tramat, de teixit, de nusos i de textures han estat sovint objecte de treball creatiu. L'ornament, en canvi, constitueix un sistema de formes que s'afegeix a la superfície d'un objecte creant una nova dimensió artística. Existeixen innumerables exemples d'ornament pertanyents a totes les èpoques històriques i a tot tipus d'estil: en ser un ordre artístic superposat, tot objecte és susceptible de ser ornamentat superficialment.

En la seva visió de les arts decoratives, sobretot en considerar els diversos tipus de teixit, Morris s'adonà que en alguns casos un article porta implícita una gran carrega decorativa mentre que d'altres no en tenen. Així, per exemple, la riquesa decorativa de molts teixits, com els tapissos o les catifes, els velluts i els domassos, prové de la textura superficial que crea el mateix procés de tissatge, en el cas dels teixits a la plana, del cotó de baixa qualitat, de les musselines, però encara més del paper continu, el material es presenta sense una textura rica que valgui la pena evidenciar amb fins decoratius. Llavors tot el pes decoratiu recau en l'ornament ⁽³⁶⁴⁾. D'aquesta manera, és la capacitat decorativa d'una tècnica la que per a Morris estableix el seu valor artístic ⁽³⁶⁵⁾, no la quantitat de treball i d'esforç que requereix un determinat procés de producció i menys encara el caràcter mecànic del treball encara que, a la realitat productiva, existeixi una correlació entre els diferents factors. En aquest sentit, Morris descobreix que el procés lògic de la mecanització tendeix a eliminar tota la qualitat decorativa pròpia dels procediments manuals i la substitueix mitjançant la incorporació d'ornaments. Per aquesta raó, els criteris que cal utilitzar en el disseny de llavorats han de tenir en compte fins a quin punt un determinat dibuix s'integra en la trama decorativa -cas dels teixits i dels Jacquards- o quan actua com a ornament superposant-se a una trama que només constitueix un mer suport -com els estampats-. Aquest seria el contingut fonamental del mètode de disseny emprat per Morris establint la manera com el condicionant tècnic s'incorpora fins a articular el propi disseny, es a dir, explica perfectament aquella característica del disseny de Morris a que anteriorment es feia referència i que per a molts estudiosos diferencia la seva obra de la dels seus contemporanis ⁽³⁶⁶⁾. Des d'aquesta perspectiva, afirmar que la riquesa i l'elaboració formal d'un estampat és inversament proporcional a la riquesa decorativa de la tècnica amb què ha de ser elaborat és una regla que es deriva lògicament de la diferenciació conceptual entre decoració i ornament ⁽³⁶⁷⁾. D'aquesta manera, aquest principi de disseny deixa de ser una mera manifestació del gust dels victorians per l'abarrocamment ornamental

per convertir-se en un concepte bàsic per a comprendre les característiques pròpies de cada especialitat de les arts decoratives.

En un segon nivell d'anàlisi dels estampats, mancat del control estètic que suposen les limitacions d'una tècnica, l'ornament tal i com es planteja en la producció industrial no té cap lligam per definir els seus límits més que els del gust de l'artista. L'únic marc de referència estètic s'estableix en la relació de l'ornament amb l'objecte suport, adequant-se a ell i mantenint-se en un nivell secundari respecte de la percepció artística global de l'objecte. Aquesta fou la principal batalla teòrica lliurada per Henry Cole i els seus seguidors i que, a la pràctica, es traduí en l'estil d'estampats plans, bidimensionals i geometritzats heràldicament que caracteritza els productes del segon període victorià ⁽³⁶⁸⁾. Quan Morris començà a dissenyar estampats, havia acceptat plenament el principi de l'adequació de l'ornament, i, així, quan defineix el grau d'elaboració artística que permet un disseny, considera l'ús que aquest disseny ha de tenir, es a dir, les condicions en les que un estampat es veu una vegada col·locat ⁽³⁶⁹⁾. La gran diferència entre els estampats pensats per a paper o per a teixit de cotó, ultra la major capacitat decorativa que tenen els processos de tintat i els propis tints ⁽³⁷⁰⁾, deriva de la funció per la qual es destinen dins la decoració global d'un espai. Així, per exemple, la principal característica del paper bonic és que sempre va col·locat pla per a que l'estampat apareixi totalment a la vista. D'aquí que el paper requereixi d'un elevat grau d'elaboració formal de manera que els diversos plans d'ornamentació ocultin o dissimulin l'estructura geomètrica de base però a la vegada la suggereixin suficientment com per a que el mateix estampat inviti a descobrir-ne l'estructura. Morris denomina aquest efecte amb el terme "misteri" considerant-lo un requisit necessari per a que un estampat mantingui visualment l'interès i agradi ⁽³⁷¹⁾. També per una raó funcional, el tractament de color ha de ser tal de manera que permeti combinar amb tots aquells objectes artístics, com quadres i mobles, per als que un paper bonic aplicat al mur actua com a rerafons. Els estampats de cotó tenen un ús molt diferent al del paper doncs no s'utilitzen mai per a tapissar parets, tot al contrari

"It is generally used so that it falls into folds or turns round furniture so we need not be so anxious about masking the structure of our patterns, or so afraid of accidental lines" ⁽³⁷²⁾

Si pel que fa a la natura de l'ornament i als criteris del bon disseny, Morris demostra conèixer, i adhoc seguir, els principis teòrics i pràctics establerts pel grup dels Reformadors de mitjans de segle, en

considerar l'estil dels seus estampats resulta molt més difícil veure aquesta relació. A diferència de la tendència geometrista i fortament convencionalitzada defensada i practicada pels dissenyadors més directament vinculats a l'obra de Cole, com Redgrave i sobretot Owen Jones, els estampats de Morris destaquen pel figurativisme dels seus motius i s'inscriuen plenament en la tradició de l'ornament vegetal.⁽³⁷³⁾ Així, per exemple, la gran majoria dels models dissenyats per Morris, tant si es tracta de papers pintats, indians o teixits, porten per títol el nom d'una flor (Daisy 1862, Pomegranate, 1862, Tulip 1875, Marigold 1875, Honeysuckle i Larkspur & Marigold 1875, Iris i Bluebell 1876, Violet and Columbine 1883), o bé noms de plantes (Vine, Willow 1874, 1887 i 1895, Acanthus 1876?,) o bé combinacions de flors i plantes (Tulip & Willow 1873, Vine & Pomegranate 1877), o bé inclouen el nom d'altres animals (Peacock & Dragon 1878, Brother Rabbit i Bird & Anemone 1882) Només en un cas, el títol del model fa referència a una possible escena suggerida pel dibuix Strawberry Thief. Tenint en compte que la característica més destacada dels estampats del primer període victorià era el realisme amb que estaven tractats els motius florals i, en segon lloc, que la reacció dels Reformadors i els seus estudis havien afavorit un canvi radical en l'estil per la qual cosa, en el període posterior a la Gran Exposició, s'havia perdut tot figurativisme i es preferia motius convencionalitzats o bé seguint el sistema de l'arabesc o bé la representació heràldica, aleshores els estampats de Morris podien suposar fins i tot un pas enrera. Si, a més, s'observa que el procediment preferit de Morris consistia en donar relleu als "patterns" mitjançant la superposició de plans, això suposa una contradicció important amb la idea que els estampats havien de ser plans propugnada pels Reformadors.

Per aquesta raó, en la seva anàlisi comparada del disseny d'estampats a l'època victoriana, Peter Floud⁽³⁷⁴⁾ indicava l'error de considerar Morris com un dels pioners del disseny actual o com l'únic veritable reformista del gust victorià doncs la realitat estudiada mostrava exactament el contrari. De fet, la veritable revolució estètica havia ocorregut amb anterioritat a la data de fundació de la firma gràcies a la influència de dissenyadors com Pugin, Owen Jones i els seus seguidors més directes i, quan Morris va començar a dissenyar estampats (1862-64), en lloc de treballar en la línia d'aquest moviment, va reaccionar en contra adoptant un estil totalment oposat tornant així a connectar amb l'estil del període anterior⁽³⁷⁵⁾. Des d'aquesta perspectiva, és evident que Morris, a l'inici de la seva carrera de dissenyador, estava totalment passat de moda. Floud justifica la seva apreciació valorant els objectes exposats per la

firma a la sala medieval a la fira del 1862 i les crítiques que reberen, una segona dada important en aquest sentit és el fet que tan aviat com el 1866 la firma rebés de la Corona l'encàrrec de decorar algunes sales de Palau. Tot plegat avala la tesis del conservadurisme estilístic dels productes de MMF&Co., però també els de Morris & Co sempre i quan s'accepti la tesi que existeix una unitat d'estil en tots els articles produïts per la firma i dissenyats per Morris ⁽³⁷⁶⁾. La tesi de Floud es sosté sobre dues apreciacions importants de l'estil de Morris a nivell formal, el figurativisme dels seus estampats -que s'oposaria a la convencionalització plana propugnada pels Reformistes- i, a nivell de concepte, la recerca d'un significat en tots els motius decoratius.

Abans de considerar aquestes dues afirmacions de Floud, val la pena revisar fins a quin punt existeix una unitat d'estil en tots els dissenys de Morris i per quins factors ve determinada. En primer lloc, no hi ha dubte que tots els estampats de Morris són figuratius i tots segueixen el model històric de l'ornament vegetal, almenys tal i com pocs anys més tard serà definit per Alois Riegl (1893) ⁽³⁷⁷⁾. Ara bé, si es considera el grau de figuració o de convencionalització dels motius que conformen els estampats de Morris així com el tractament formal donat als elements estructurals actius en la mateixa superfície del model, apareixen ben clares les diferències essencials que separen els dissenys de Morris de l'estil característic del 1850, tal i com es destacava en paràgrafs anteriors. També es descobreixen, però, algunes variacions importants en l'estil de Morris en funció de la seva evolució com a professional. Abans de considerar quin tipus de figurativisme defineix l'estil de Morris i fins a quin punt aquest és diferent i es contraposa al defensat pels Reformadors val la pena resseguir els canvis estilístics ocorreguts en els articles de Morris & Co.

Seguint recerques desenvolupades pel propi Peter Floud a continuació de l'anteriorment referida, s'observen almenys quatre períodes diferents en els estampats dissenyats per Morris entre 1872 i 1896 ⁽³⁷⁸⁾. Estudiosos posteriors, com Thompson, Clark i especialment Parry, matissen aquestes èpoques en considerar els models específicament creats per teixits ⁽³⁷⁹⁾ i sorgeix un nou període que comprèn els papers pintats dissenyats amb anterioritat a 1872 des del 1868. Parry també prova com Morris deixa de dissenyar per teixits pràcticament des del 1888 i, a partir d'aquesta data, la producció tèxtil de la firma és obra de Dearle en primer lloc, de Kate Faulkner i de May Morris ⁽³⁸⁰⁾. Les diferències relatives a la producció tèxtil es deuen essencialment al sistema de producció emprat en la seva fabricació, així, per exemple, en les indians, els períodes

establerts agrupen els models dissenyats per a la producció exterior, el primer amb una empresa que treballa amb anilines, el segon a la producció feta a Leek i la tercera correspon als models sortits dels tallers de Merton Abbey ⁽³⁸¹⁾ Floud pren com a base d'anàlisi tots els models d'estampats que figuren en el Registre de Patents, un total de 73 papers i cotons entre 1872 i 1896. Els períodes estilístics de Morris establerts per aquests autors són cinc: els dos primers, 1868-1872 i 1872-1876, s'inscriuen de ple a l'època de MMF&Co; els altres tres, 1876-1883, 1883-1890 i 1890-1896, corresponen a Morris & Co.

El criteri utilitzat per Floud per establir la periodització és la distribució dels eixos verticals de l'estampat ja que, en les seves pròpies paraules, Morris demostra una inclinació particular en models "in which the vertical lines sway from side to side as they move up the design" ⁽³⁸²⁾. Les diferències estilístiques sorgeixen també en el tractament del motiu ornamental. Els estampats corresponents als primers períodes, o sia els dissenyats amb anterioritat a 1875, són possiblement els més característics de Morris i, amb el temps, seran els més representatius del seu estil. En general, es caracteritzen per disposar flors tractades bidimensionalment en el pla més exterior que es contrasten amb un fons molt elaborat mitjançant la interrelació de branques o fulles. Els motius que estructuren els fons són els tradicionals en la història de l'ornament vegetal, les fulles d'acant, pàmpols i, un motiu propi de la tradició anglesa segons Cole, les fulles de saize.

Es en aquesta època quan comencen a aparèixer de manera més freqüent estampats plantejats a base d'enfosquir els fons i aclarir progressivament els motius centrals. Des del punt de vista estructural s'observa el recurs dominant del sistema de xarxa modulada o de ortogonalment formant quadrats, o bé a partir de la diagonal del quadrat formant rombes. Ambdós procediments palesen la influència de la composició modular de les rajoles. En els estampats més primitius, com els papers de 1862 (Daisy Trellis) i l'estampat de coto de 1868 (Jasmine & Trellis), aquesta estructura es perfectament visible, àdhuc indicada mitjançant el dibuix d'un enreixat o bé senzillament suggerida en la composició de les branques i la disposició del motiu floral al centre del mòdul quadrat (Fruit o Pomegranate, 1862 i Tulip & Willow, 1873). Els primers models són els que tenen un tractament més realista del detall floral i tenen una certa tendència a reduir el tamany convertint-se en petites taques de color, seguint el model utilitzat amb la pintura del mur al Green Dining Room de 1866. A mesura que les flors són més grans i compostes de més elements el dibuix va simplificant-se, estructurant-se en plans de color superpo-

sats. això ja s'observa a la Indiana Tulip & Willow (1873) però encara és més evident en els models dissenyats el 1875, com Tulip, Marigold o Larkspur pel mateix medi. La formació de l'estil Morris més característic, però, es ressegueix millor en els papers: en aquests, a mesura que el motiu principal augmenta de tamany i es convencionalitza més, l'esforç creatiu de Morris es centra en l'articulació de branques en el segon pla de l'estampat intentant aconseguir un creixement orgànic del motiu i integrat de tal manera que emmascari completament la xarxa geomètrica estructural. Es tracta de l'aplicació del principi del pàmpol continu descobert pels grecs que es mou lliurement per tota la superfície ⁽³⁸⁴⁾ formant una xarxa de cercles que Morris designa per "round diaper formed by continuous circles" ⁽³⁸⁵⁾ Malgrat que el model sigui clàssic, la intenció de Morris consisteix en aconseguir el que, segons les seves paraules, constitueix l'aportació més important del gòtic a l'ornament

"As to the construction of patterns, the change was simply this: continuous growth of curved lines took the place of mere contiguity, or for the interlacement of the straight lines () the universal acceptance of continuous growth as a necessity of border and friezes" ⁽³⁸⁶⁾

En un altre text, Morris encara serà molt més explícit sobre el significat formal de l'ornament orgànic

"The real connected pattern, where one member grows naturally, and necessarily out of another, where the whole thing is alive as a real tree or flower is" ⁽³⁸⁷⁾

El propòsit d'aconseguir un creixement orgànic de l'estampat queda perfectament pales en tots aquells models de papers on apareix en el títol el nom d'un arbre, planta o fulla, es a dir paraules com Vine (1873), Akantis (1875) o Willow. Curiosament corresponen a aquells tipus de vegetal que han ocupat un lloc central en tots els estils històrics de l'ornament vegetal. Però també s'inscriuen clarament en aquest grup models com Jasmine (1872), Powdered Larkspur (1874) o Wreath (1876) estructurats en base al contrast d'un motiu floral i un fons de branques. Aquest segon pla orgànic, que normalment és el primer nivell de color clar sobre un fons fosc homogeni que, al seu torn, serveix de fons al tercer nivell floral tractat amb colors vius i brillants plans, constitueix el caràcter més definidor de l'estil Morris i, amb diverses variacions és el que millor identificarà tots els seus productes. Així, per exemple, un dels papers que més exit va tenir fou Willow Boughs (1887), un model on tot el

joc de l'estampat es planteja en el segon pla. El 1877 seria degudament corregit i adequat per a Jacquard amb llana i seda i el 1895 s'adaptaria aquest mateix model com estampat per coto i, el mateix any, també s'utilitzaria el segon pla de branques i fulles de salze del model Powdered (1874) en el mateix medi (Little Scroll o Willow)⁽³⁸⁸⁾

Vers el 1876 s'observen canvis importants en l'estil de Morris. En el conjunt dels estampats, especialment en els destinats a papers pintats i indians, es pot descobrir una formalització molt més rígida tant en la base estructural com en el tractament del motiu. De la mateixa forma, el segon pla orgànic es geometritza segons les figures més simples cercant sempre la disposició simètrica, i l'ordre constructiu esdevé molt més visible. En termes generals, es pot afirmar que la característica dominant és l'augment de la convencionalització del dibuix i la geometrització de tot l'estampat de manera que flors i fons vegetals deixen de ser identificables, convertint-se en una trama que dibuixa la xarxa modular de l'estructura. Els models més representatius d'aquest nou plantejament són lògicament els dissenys per teixits, Jacquards i catifes mecàniques, però aquest també es descobreix en els estampats. Entre els primers, són particularment il·lustratius els models que integren ocells, com Bird (1878), Peacock & Dragon (1878), Bird & Vine (1879), i Dove & Rose (1879) però també es troben exemples importants entre els models totalment vegetals Crown Imperial, Honeycomb, Tulip & Rose, Iris, Bluebell, tots del 1876, Swivel i Vine & Pomegranate del 1877, Flower Garden i Acanthus del 1879, i el famós domas de seda St James dissenyat el 1881 per reddecorar les sales del St James Palace. Entre els papers pintats, el primer model on s'observa aquesta tendència a la convencionalització del motiu es el ja anomenat wreath de 1876, la formalització anira en augment en models com Sunflower (1879) i Acorn (1879) en els quals, tal com afirma Floud "with rigidly symmetrical 'turn-over' patterns of a type that was very rare among the earlier designs"⁽³⁸⁹⁾. Entre les indians, s'observa el mateix canvi d'estil però aquí sembla motivat per un nou tipus d'influència. El 1876 es l'any en que Morris comença els experiments amb els tints a Leek i, per aquella època, Thomas Wardle es dedicava sobretot als productes teixits amb seda i als estampats de coto. Per organitzar una producció pròpia, Wardle importava molts estampats de la Índia que, sens dubte, mostra freqüentment a Morris al llarg de les investigacions comunes. En la convencionalització de les indians que Morris dissenyà en aquesta època per a que fossin estampades per Wardle s'observa la influència de tots aquests models de la Índia⁽³⁹⁰⁾. Això es pot veure perfectament en models com Indian Diaper (1875), Snakeshead,

Little Chintz (ambdós de 1876) i Pomegranate (1877), en els quals l'estructura de fons s'assimila considerablement als arabesc, les flors es redueixen de tamany i s'integren al segon pla, i apareix la utilització de la línia en el perfilat del color (391)

Per explicar aquest canvi artístic s'han barrejat diversos motius. El primer, avançat ja per Floud i en certa mida per Vallance (392), adueix com una de les causes més significatives el fet que sigui precisament en aquesta època quan Morris comença a treballar en diversos medis simultàniament dels quals és particularment significatiu l'inici de la producció de teixits. Segons aquesta hipòtesi, de la mateixa manera que en les primeres indies existeixen similituds amb l'estil dels papers pintats i de les rajoles (393), en els estampats dissenyats a partir de 1876 hi ha una certa transposició del caràcter de les tècniques del tèxtil i el caràcter dels dibuixos llavorats (394). Més important que el problema merament tècnic, però, resulten més influents les recerques sobre teixits històrics. Floud, en el primer estudi sobre els estampats de Morris, demostra similituds estructurals i estilístiques importants entre els dissenys de Morris en aquesta època i els exemples de què aleshores disposava el South Kensington Museum, pertanyents la majoria al període més tardà del Gòtic i primer Renaixement (395). És generalment conegut l'ús intens que Morris va fer de les col·leccions del museu i la quantitat de temps que invertí estudiant a les seves sales. L'any 1882, el propi Morris afirmava que: «perhans i have used the museum as much as any man living» (396). Pevsner, per exemple, en considerar la influència real de Morris com a dissenyador a la seva època, afirma que el seu gran encert consisteix en haver estat l'únic dissenyador de l'època que havia utilitzat a fons el museu convertint en un mètode de disseny i objectiu perseguit per Henry Cole en fundar-lo (397). Investigacions posteriors a les recerques de Floud i Pevsner han revisat les dates dels teixits més admirats de Morris demostrant l'existència d'algunes confusions històriques importants en la catalogació i sovint han resultat ser imitacions de teixits antics fetes durant el segle XIX (398). Tanmateix, l'autenticitat històrica dels models estudiats per Morris no té més importància que la purament arqueològica a l'hora de caracteritzar el seu estil de disseny però no aporta cap informació nova sobre el seu medievalisme. Quan Morris els utilitzà per inspirar-s'hi, els creia exemples medievals autèntics i, per tant, obres representatives del millor art. Cal tenir en compte que junt a aquests exemples de l'art medieval, Morris també feu un estudi molt profund: dels teixits provinents d'orient, especialment de les catifes turques i perses, fins i tot comprant-ne alguns exemplars (399). Si tot això significa

alguna cosa és precisament la preferència de Morris per aquells períodes de la història de l'art que més excel·lien en cada tradició artística, però sobretot, com plantejava el que es podria qualificar de mètode històric de disseny

Com a mètode de disseny, l'històric és un sistema de creació que s'inspira en els millors exemples històrics de l'art i de les diverses tradicions de les arts decoratives. Consisteix en estudiar profundament les obres antigues intentant esbrinar les seves característiques estilístiques però sobretot com aquestes estan íntimament connectades amb els procediments tècnics de fabricació. Però aquest estudi no tenia perque condicionar les noves obres, el seu propòsit principal era el de comprendre tots els secrets de l'ofici. El propi Morris l'explica perfectament en formular-lo com a consell als estudiants de disseny:

"Don't copy any style at all, but make your own. Study any or all of the styles that have real growth in them, and as for the others, don't do more than give a passing glance at them for they can do you no good" (400)

Formulat d'aquesta manera, la utilització dels exemples històrics com a font d'inspiració no té res d'estrany ni tampoc suposa cap innovació respecte de la tradició del disseny victorià. Abans de dissenyar el seu famós joc de té, Henry Cole es dirigí al British Museum per estudiar els maneces dels exemples grecs (401). Posteriorment, tant ell com els seus col·laboradors defensaren a les pàgines del JOURNAL OF DESIGN la conveniència d'estudiar els millors exemples de les arts decoratives per descobrir els principis de l'art i les regles del gust que regien la pràctica artística en cada ofici:

"we want a series of good examples of damask work of past times to be used, not for imitation, but for the suggestion in the style of treatment" (402)

Per als reformadors, el mètode històric de disseny suposa el procediment contrari a la utilització de la història que caracteritzaria l'historicisme o qualsevol proposta revivalista. L'estudi dels models històrics serveix per comprendre el secret d'un art i, així, poder crear formes adequades a les necessitats d'una nova època, no per adaptar les formes antigues als procediments tècnics actuals, tal i com seria la pràctica habitual dels revivals (403). Tant la visió de Morris com el seu estil de disseny resulten estar molt més pròxims de la postura de Cole i els altres Reformadors que no pas de l'opció revivalista típica de la

tradició del Neogòtic proposant, així, una via de desenvolupament alternatiu coherent amb l'evolució eclecticisme del Reina Anna. Dins l'evolució general de Morris, no hi ha diferències substancials respecte de l'aplicació pràctica posterior en els estudis sobre teixits històrics que vers el 1876 Morris realitzà al South Kensington Museum, i les recerques empreses per la mateixa època sobre els tintos, o les que havia dut a terme en la dècada dels 60 sobre els esquemes medievals en la decoració d'esglésies ⁽⁴⁰⁴⁾, o les que anteriorment havia fet amb manuscrits medievals a la Bodleian Library d'Oxford. Per tot això, les similituds existents entre els dissenys elaborats per Morris a partir de 1876 i els exemples suposadament històrics continguts al museu no impliquen per part de Morris un propòsit revivalista o un intent d'adequar els seus dissenys a una tradició historicista determinada ⁽⁴⁰⁵⁾, ni tampoc, com suggeria Pevsner, que renunciés al seu propi estil o al gust de dissenyar noves formes decoratives pel mer gust "d'inventar" ⁽⁴⁰⁶⁾. Tal i com havia estat definit pels Reformadors de mitjans de segle, l'estudi de la història de les arts decoratives era un mètode de disseny molt aconsellable com a camí per poder controlar les possibilitats que oferien els nous mitjans tècnics i, així, poder continuar la tradició des de la perspectiva pròpia de la nova època. El mateix plantejament s'observa perfectament a Morris, i en el seu cas concret, no suposa més que l'experimentació professional sobre les tècniques i els materials d'una determinada art utilitzant la història com a pretext, com a font d'inspiració i com a guia per establir els criteris de qualitat. D'aquesta manera, el mètode històric de disseny no suposa altre cosa que l'adaptació a la metodologia del disseny del plantejament artístic pre-rafaelista descrit en relació als productes de MFW&Co.

El tercer període estilístic de Morris s'inicia vers el 1883 quan els tallers de la firma ja s'han instal·lat a Merton Abbey i Morris comença a disminuir la seva dedicació al disseny a causa de la militància política. El canvi ara no és tan radical com l'anterior i en molts aspectes. Morris continua treballant en base a un esquema molt formalista altament geometritzat. L'únic canvi significatiu és la substitució dels eixos verticals per unes diagonals, sovint ondulades com una columna salomònica que, a modus de cinta o de tija, articula el procediment repetitiu del dibuix ⁽⁴⁰⁷⁾. Particularment visible en els estampats per indians i papers pintats on la diagonal només té una direcció, també s'observa en alguns dissenys per altres teixits si bé aquí la diagonal s'ondula molt regularment i a base de distribuir simètricament els motius compona una xarxa d'ovals (Granada, 1884, Brocade i Isaohan, ambdós del 1888). Segons Floud, la causa d'aquest canvi es troba en els estudis sobre teixits històrics que Morris encara du a

terme al museu però ara en qualitat d'assessor. La única font plausible per aquesta nova estructura és un vellut italià del segle XV que el museu va adquirir el 1883 (408)

En els estampats, aquesta nova estructura es demostra particularment fructífera. L'ondulant diagonal, si bé és indubtablement més rígida que l'estructura orgànica utilitzada en els primers models, resulta menys rígida que la xarxa romboide propia del període anterior per la qual cosa l'efecte global de l'estampat és molt més ric i simple que molts dels anteriors dissenys. D'altres factors contribueixen en la riquesa plàstica d'aquests estampats. Les flors i els altres motius decoratius, sempre tractats bidimensionalment i enriquits amb la utilització d'una doble línia de dibuix, continuen estant fortament convencionalitzades però molt menys que en els models anteriors. D'altra banda, Morris torna a incorporar el segon pla del fons, un enreixat línial de branques, fulles i flors, tractat amb una línia blanca sobre un fons fosc uniforme aconseguit amb la descargada d'indi. Una segona causa important de l'aparició d'aquest tercer estil és el trasllat a Merton Abbey i la instal·lació d'un taller d'indianes i de tintat propis en els quals es pot dur perfectament a terme el procés de descargada de l'indi (409). Son particularment representatius d'aquest estil els models Evenlode, Wey i Kennet, indianes registrades el 1883, Wandle, Cray i Wild Tulip del 1884, i Medway del 1885, entre els papers potser el més representatiu és el model Norwich de 1889. També en aquesta època la utilització de la diagonal influenciarà profundament Dearle, qui en molts dels seus dissenys utilitzarà el motiu de la cinta o de la tija ondulant fins i tot en vertical (410). En conjunt, si l'estil del segon període es caracteritza per la forta formalització dels seus dissenys i per la convencionalització en el tractament dels motius, el tercer pot identificar-se per una estilització formal dels motius a mig camí entre la representació naturalista i la convencionalitzada. D'altra banda, si en el període anterior el problema tècnic del teixir havia influït tan profundament Morris, en els anys 80 aconseguia separar totalment els dos medis i utilitzar un esquema totalment diferent pel textil i per l'estampació.

El quart període estilístic de Morris que Floud estableix (411), agrupa els models de papers dissenyats entre 1890 i 1896, data de la mort de Morris. Però en aquesta època, la majoria dels dissenys nous produïts per la firma ja no són obra de Morris sinó dels seus deixebles més propers. Morris es limitarà a dissenyar alguns models més de papers pintats, el darrer dels quals i potser el més conegut és el Compton (1896) que posteriorment Dearle adaptaria per estampar-lo sobre cotó. Des de 1890

Morris s'ocupa de problemes de disseny gràfic i de producció editorial a la Kelmscott Press. En qualsevol cas els pocs models dissenyats per Morris en aquesta època constitueixen una síntesi estilística de tots els períodes anteriors, incorporant detalls molt naturalistes similars als dels seus primers estampats junt a la utilització dels eixos verticals de simetria que caracteritzen les fases posteriors

Malgrat l'existència de les fases anteriorment referides en la obra de Morris com a dissenyador d'estampats i de materials llavorats, l'obra de Morris manté una unitat d'estil que permet identificar-la perfectament a partir de la seva sola coherència interna. La unitat d'estil s'estableix precisament pel fet d'haver treballat sempre en l'àmbit de l'ornament vegetal, oscil·lant entre els límits de convencionalitat i naturaisme en el tractament del dibuix segons permetia cada medi per no perdre aquell caràcter originari que dona coherència estilística a tota la seva obra. En relació al context general del disseny en el segon període victorià, els estampats de Morris sorgeixen sempre contrastant amb la tendència general de l'època sense acabar de constituir una alternativa oposta.

Així per exemple tal i com es destacava anteriorment quan Morris comença a dissenyar estampats per a la producció continuada en la dècada dels seixanta, l'estil més difós en el disseny d'estampats seguia les directrius de Pugin tant pel que fa als colors com al tractament formal dels motius: els colors havien deixat de ser tan brillants i contrastats com en els anys 50 optant per les gammes fosques i greus sense deixar de ser tons saturats, o pels equilibris de colors subtilment matisats. A nivell formal, l'arabesc i la xarxa ogival regular havien substituït les garlandes de flors, les escenes bucòliques tan realísticament tractades, o els greus fons arquitectònics que omplien les cases de la primera generació de victorians. Els nous estampats eren bidimensionals i estaven construïts a partir de la interrelació de motius convencionalitzats quasibé heràldicament. Sense acabar d'adoptar les formes abstractes, els estampats d'aquesta època no eren sino la interrelació de formes i colors molt formalitzats que suggerien les formes naturals construint un decorat completament pla. D'aquí que el naturalisme dels primers estampats de Morris i el caràcter orgànic del tractament estructural, però encara molt més l'establiment de dos o més plans de relleu, suposés un contrast amb el que estaven fent d'altres dissenyadors importants a l'època, com el mateix Jones, Dresser, Lewis F. Day, i també els inscrits en la tradició neogòtica com Eastlake o Bruce Talbot. Tanmateix, el fet de reprendre la tradició de l'ornament vegetal així com el de promoure un tractament més naturalista que el normal no implica necessàriament considerar l'obra de

Morris com un retorn a l'estil i el gust dels anys 50 com afirma Floud, o suggereix Paul Thompson ⁽⁴¹²⁾ Tampoc no pot explicar-se a partir d'un antagonisme ideològic o professional entre Morris i els seguidors d'Henry Cole que seria la conseqüència lògica de la batalla dels estils heretada d'historicismes anteriors

Tal i com s'ha anat posant de manifest al llarg de l'explicació, les similituds entre l'obra de Morris i els consells donats pels Reformadors són constants fins al punt que existeix un paral·lelisme clar entre els diversos temes que aquests tracten i els articles que Morris afronta com a dissenyador ⁽⁴¹³⁾ No només sorprèn el fet que les pàgines del JOURNAL comentin totes i cada una de les tradicions decoratives que Morris practica, les coincidències es donen fins i tot en les consideracions de detall també en el JOURNAL es pot llegir un tractat sobre la tècnica de descargada de l'indi o un comentari sobre els avantatges artístics i plàstics del saize com a motiu ornamental bàsic en la resolució d'estampats ⁽⁴¹⁴⁾ Ambdós aspectes són factors fonamentals en l'estil de disseny de Morris i en els procediments d'elaboració emprats a la firma El propi Morris, en escrits i entrevistes palesava d'una manera més o menys directa el seu respecte per l'obra dels Reformadors, aduocant manifestant-se d'acord amb els principis teòrics relatius a les regles i als mètodes de disseny i declara haver seguit les seves indicacions ⁽⁴¹⁵⁾ Per tot això, resulta relativament difícil acceptar el naturalisme de Morris com una expressió d'un enfrontament a l'estil de disseny propugnat pels representants més directes d'aquest moviment

No es pot establir, doncs, la posició de Morris en la tradició del disseny victorià sense tenir en compte tots els factors que tingueren una incidència real en els medis artístics de l'època, com la teoria de l'ornament de Ruskin D'aquesta manera cal considerar el naturalisme de Morris en funció de la polèmica que, sobre el disseny i l'ensenyament del disseny, mantingueren Ruskin i els Reformadors a finals dels anys 50 ⁽⁴¹⁶⁾ recordant que un dels temes centrals en la polèmica fou la dicotomia naturalisme-convencionalització en el tractament de l'ornament En aquest context específic, la postura artística de Morris resulta ser totalment eclèctica ja que, per una banda, accepta dels Reformadors tots els principis relatius als aspectes funcionals i a la composició estructural de l'ornament i els "patterns", mentre que, per l'altra, Morris segueix les indicacions de Ruskin respecte a tot allò referent a la temàtica ornamental i a l'estil artístic D'aquesta manera, la veritable font del naturalisme estilístic de Morris, així com també dels criteris estètics que el justifiquen, són les idees sobre l'ornament de Ruskin, especialment les que

apareixen exposades en els llibres que millor coneixia Morris, *The Seven Lamps of Architecture* i *The Stones of Venice* (417).

Així doncs, la influència de Ruskin sobre el Morris dissenyador es de dos tipus. En primer lloc, existeix una profunda influència de caràcter tècnic, relativament òbvia i sabuda de tothom, similar a la que s'observa en el transfons de les primeres conferències de Morris. En relació als aspectes tècnics del disseny aquesta apareix perfectament delimitada pel fet que Morris utilitzi els conceptes de Ruskin en les seves explicacions sobre l'art de dissenyar ornaments i estampats, i també en la descripció històrica de cada una de les arts que ell practica. Des d'aquesta perspectiva, l'obra de Ruskin aporta a Morris les bases conceptuals necessàries per explicar tècnicament la seva pràctica com artista. En segon lloc, l'anàlisi comparada dels escrits de Ruskin i els models d'estampats dissenyats per Morris posen de manifest un tipus de coincidències que fan perfectament plausible l'existència d'una influència de caràcter purament pràctic. En aquest sentit, possiblement l'ornament vegetal era la fórmula artística més adequada a la personalitat creativa de Morris però també és veritat que sempre fou el tipus d'ornament més lloçat per Ruskin. A *The Seven Lamps* (1849) Ruskin considerava l'ornament vegetal com una de les formes artísticament superiors únicament superada per la mateixa figura humana (418), a *The Stones of Venice* (1853) l'anàlisi de l'ornament el portava a resseguir l'evolució històrica de tots aquells motius bàsics que Morris hauria d'utilitzar repetidament en els seus dissenys, especialment les fulles d'acant i el pàmpol (419). En la seva exposició, Ruskin mostra com, degut a la convencionalització dels seus caràcters estructurals, la fulla d'acant és més fàcil de doblegar mentre que el pàmpol, compost únicament de tres fulles, serveix més per a ramificar. En els seus estampats, Morris utilitza l'acant a base de grans fulles, plegades i obertes, que estructuraven una xarxa circular en el primer pla, mentre que la ramificació del pàmpol el fa servir per estructurar el segon pla. Aquesta utilització de l'acant apareix en innumerables estampats i Jacquards de Morris, entre els quals destaquen els que porten per títol el mateix nom de la fulla però també queda perfectament de manifest en d'altres models corresponents a totes les seves etapes estilístiques: Julio, Anemone, African Marigold, Honeysuckle, o Sunflower en els anys 70, Lea, Avon o Cherwell, Oak o el domas St. James en els anys 80.

Una segona coincidència destacable fa referència a la temàtica ornamental. Tan Ruskin com Morris posen especial èmfasi en utilitzar flors i plantes conegudes com a motius ornamentals. Per a Ruskin, les coses més comuns, aquelles que existeixen amb certa freqüència a la

naturalista, són les més belles ja que aquesta freqüència constitueix una garantia de la seva bellesa intrínseca ⁽⁴²⁰⁾ En convertir-ho en un consell pràctic de disseny, Morris és molt més taxatiu en l'afirmació i recomana utilitzar sempre aquell tipus de flors "that even we cockneys know about"

"Those ornamental forms which are at once most familiar and most delightful to us, as well from association as from beauty, are the best for our purpose" ⁽⁴²¹⁾

Entre les formes més conegudes, Morris inclou, lògicament, les tradicionalment més utilitzades en la història de l'art ornamental

En la vessant teòrica, de tots els conceptes de Ruskin utilitzats per Morris per explicar el seu naturalisme estilístic, el més important es la qualitat significativa de tot tractament ornamental ("meaning") Morris defineix aquest principi estètic com una de les qualitats morals centrals per a que un estampat esdevingui una obra artística Per a Ruskin, la capacitat significativa de l'ornament i de tota obra d'art es el requisit estètic que li permet explicar el contingut espiritual de tot art i especialment de l'estil gòtic ⁽⁴²²⁾ Però tal i com Ruskin i Morris defineixen el concepte aquest es diferencia perfectament de les connotacions literàries característiques de l'ornament victorià El sentit artístic de l'ornament no està en la capacitat descriptiva de la naturalesa o la realitat si bé per ambdós autors significa essencialment "seguir fidelment la natura" ⁽⁴²³⁾ Ruskin matisa la seva idea de significació artística denominant-la genèricament "love of facts", aquella característica de l'art gòtic que permet a l'artista representar els caràcters de la naturalesa sense haver de preocupar-se de buscar la perfecció tècnica o la bellesa ideal, d'aquesta manera esdevé una regla absoluta del disseny ornamental

"all noble design deal with facts to a certain extent, for there is no food for it but in nature" ⁽⁴²⁴⁾

Morris, es ja totalment explícit formulant-la com una regla de disseny necessària des del punt de vista pràctic.

Furthermore you must not only mean something in your patterns, but must also be able to make the others understand that meaning () Now the only way in our craft of design for compelling people to understand you is to follow hard on Nature" ⁽⁴²⁵⁾

Així doncs, per a Morris com a dissenyador i artista, l'opció naturalista era molt més coherent amb la seva admiració per l'obra d-

Ruskin i els seus gustos estètics que l'acusada formalització procedent dels Reformadors i d'altres neogòtics com Pugin. En realitat la capacitat decorativa d'un estampat depenia directament de la seva capacitat de significar, encara que es tracti d'una significació diferent a les que s'expliquen en paraules ⁽⁴²⁶⁾. Des d'aquesta perspectiva, el naturalisme de Morris apareix ben clarament com l'aplicació pràctica del principi ruskinia segons el qual el millor art es aquell que s'inspira directament en la naturalesa

Tanmateix, tal i com Ruskin l'explica en els seus primers llibres, aquest naturalisme no implica cap contradicció insuperable amb el convencionalisme que sovint requereix el tractament de moltes formes per a que siguin artístiques o per aconseguir una funció decorativa. En diversos passatges dels seus escrits, però especialment a *The Stones of Venice*, Ruskin nega el caràcter merament mimètic del seu principi i aleshores la imitació de la naturalesa significa representació d'una impressió, de l'acte perceptiu de la imaginació o de la visió espiritual que sap veure una presència transcendent en la natura ⁽⁴²⁷⁾, d'altres vegades, inspirar-se directament en la natura és un camí per a que l'artista expressi la seva espontaneïtat lliure de convencions artístiques pre-establertes ⁽⁴²⁸⁾, però el que resultara més suggerent per al Morris artista es la idea que veu en la representació de la natura un factor que s'afegeix a la matèria abstracta bàsica, formes i colors, amb que treballa l'art plàstic. En aquest aspecte concret, Ruskin fou més que explícit

"The arrangements of colour and lines is an art analogous to the composition of music, and entirely independent of the representation of facts. Good colouring does not necessarily convey the image of anything but itself. It consists in certain proportions and arrangements of rays of lights, but not in likeness to anything. Now, the noblest art is an exact unison of the abstract value with the imitative power of forms and colours" ⁽⁴²⁹⁾

Així doncs, el naturalisme que Ruskin propugna es, tant des d'un punt de vista estètic com pràctic, totalment diferent del realisme o del figurativisme perquè no defensa la representació mimètica de la realitat exterior, amb finalitats descriptives, sino merament suggestiva d'un referent genèric. Aquest es el principi que Morris recullirà com una de les regles estètiques bàsiques per al disseny de "patterns".

"The absolute necessities of the art are beauty of colour and restfulness of form. Its colour may be brought about by the simplest combinations, its form may be merely that of abstract lines or

spaces, and need not of necessity have any distinct meaning or tell any history expressible in words. On the other hand, it is necessary to the purity of the art that its form and colour, when this bear any relation to the facts of nature (as for the more part they do), should be suggestive of such parts, and not descriptive of them" ⁴³⁰

D'aquesta manera, en l'obra de Morris, convencionalisme i naturalisme constitueixen dos tipus de tractament del motiu ornamental que poden perfectament conviure en un mateix estampat. A nivell purament formal, un ornament naturalista seria el que permet identificar la flor o la planta representada destacada clarament sobre el fons, mentre que la opció convencionalitzada no permetria reconèixer el motiu representat, sinó que només en suggereix el gènere. llavors, la forma serveix merament com element d'integració o d'interrelació amb els altres components de l'estampat. Per a Morris ambdós mètodes -o "camins" per emprar la terminologia ruskiniana ⁽⁴³¹⁾- es complementen i es necessiten reciprocament, de fet, s'integren, en primer lloc, en funció dels requisits formals que marquen els materials i les tècniques d'elaboració, i, en segon lloc, per les necessitats constructives del propi estampat.

"this is done by means of treatment which is called, as one may say technically, the conventionalizing of nature. That is to say, order invents certain beautiful and natural forms, which, appealing to a reasonable and imaginative person, will remind him not only for the part of nature which, to his mind at least, they represent, but also of much that lies beyond the part" ⁽⁴³²⁾

Possiblement sigui en el principi de l'ordre, la qualitat i l'eina estructural bàsica en el disseny d'estampats, on el naturalisme de Morris segueix més fidelment les idees de Ruskin. En aquest sentit, cal diferenciar en els estampats de Morris dos nivells on es manifesta el naturalisme del seu estil. El primer correspon exclusivament al tractament individual dels diversos motius ornamentals, el segon es refereix a la disposició dels elements estructurals de l'estampat i la manera com aquests es desenvolupen sobre la superfície. Si la paraula naturalisme s'aplica millor al primer nivell, la que descriu perfectament el caràcter del segon és "organicisme". Com ja s'ha vist, en el tractament formal del motiu individual, els seus estampats mai no tenen un grau de realisme comparable al característic de l'estil de 1850 ja que flors, fulles i plantes són masses planes de color dibuixades amb una línia perfectament delimitada. Per això, àdhuc en els períodes més figurativistes de Morris, apareix un cert grau de convencionalització en el tractament dels detalls. En canvi, el caràcter orgànic dels

elements estructurals és un dels factors més característic de l'estil de Morris i és el que defineix el primer pla del fons, o també el segon pla ornamental. L'organicisme estructural motiva que l'efecte global de tots els estampats de Morris sigui sempre tan naturalista malgrat la convencionalització evident de motius i detalls. Això és el que li permetrà variar els caràcters estructurals del seu estil segons les necessitats de cada tècnica i, sense canviar la temàtica ornamental, adoptar la màxima convencionalització possible en el disseny de catifes mecàniques sense infringir cap de les regles que ell mateix estableix en relació al desenvolupament estructural d'un estampat.

"Rational growth is necessary to all patterns, or at least the hint of such growth, and in recurring patterns, at least the noblest are those where one thing grows visibly and necessarily from another" (433)

Tal i com Morris defineix el principi regulador de la construcció d'estampats, no existeixen diferències conceptuals importants entre el seu plantejament i el dels Reformadors (434). En aquest sentit, Morris és tan taxatiu com ells: "without order your work cannot even exist () without order neither the beauty nor the imagination could be visible" (435) però en pensar l'ordre estructural dels "patterns" com la representació visual del creixement orgànic, Morris reprèn l'anàlisi de l'ornament gòtic desenvolupat per Ruskin a *The Nature of Gothic* (1853) (436). Ja des de *The Seven Lamps of Architecture* (1849) Ruskin havia destacat la importància de les línies estructurals de la naturalesa com a formes bàsiques de la inspiració artística mostrant el caràcter icònic de moltes formes geomètriques utilitzades en l'ornament. La intensitat artística del Gòtic rau precisament en la utilització expressiva d'aquestes línies en la resolució dels problemes estructurals. D'aquesta manera, Ruskin mostrava l'existència de ritmes estructurals en qualsevol tipus de model ornamental, però, a més, descobreix la importància expressiva i expressionista dels ritmes orgànics per oposició als geomètrics o mecànics (437). Aquest és precisament el model de creixement que Morris adopta en el plantejament estructural dels seus estampats, i, a la vegada, el que estilísticament, li permet convertir la convencionalització necessària del motiu en un sistema d'estilització formal molt més adequada per a l'obtenció del caràcter orgànic dels estampats (438).

Vist en el seu conjunt, sembla prou evident que la veritable font inspiradora de l'estil de Morris en el disseny d'estampats són els escrits de

Ruskin. No hi ha dubte que existeixen divergències fonamentals entre ambdós autors però aquestes venen motivades sobretot per la diferència de perspectiva des de la qual aborden el problema de les arts decoratives, crítica i teòrica la de Ruskin, professional i pràctica la de Morris. Així, per exemple, encara que Ruskin desvaloritzi totalment l'art oriental definint-lo com la manifestació d'un poble cruel i salvatge, Morris no dubta en estudiar-lo profundament considerant-lo una tradició artística dins les arts decoratives que històricament ha produït algunes de les millors obres en catifes o indanes ⁽⁴³⁹⁾. Malgrat tot, des del punt de vista de les fonts del naturalisme de Morris resulten molt més significants les coincidències existents entre les idees de Ruskin i l'obra de Morris, encara que sovint puguin semblar mers detalls.

En aquest sentit, resulta molt més plausible considerar l'obra de Morris des del punt de vista estilístic com l'aplicació pràctica de les idees estètiques de Ruskin que no pas la recuperació artística dels estils del passat, com pressuposen les tesis medievalistes, o menys encara el retorn a les formes decoratives característiques dels anys 50 encara que millorades estèticament. En alguns casos particulars, el medievalisme estilístic de Morris constitueix una conseqüència lògica dels sistemes tècnics adoptats en la resolució del projecte, però en cap cas responen a una actitud revivalista més enllà de la vindicació de tota una tradició històrica pròpia de les diverses arts decoratives a que la firma es dedica. En canvi, si es té en compte la polèmica sobre el disseny i la natura de l'ornament que protagonitzaren Ruskin i els Reformadors pocs anys abans que Morris comencés a dissenyar estampats, l'actitud de Morris com a professional queda perfectament situada. Així, si des del punt de vista teòric i professional Morris es manté al marge de la polèmica a l'hora de la veritat adopta de cada postura el que li és més convenient per al seu treball respecte dels criteris de funcionalitat, de la metodologia, de la concepció del projecte i àdhuc en determinar l'organització productiva de la firma, Morris segueix Coie i els Reformadors, a nivell artístic i en tot allò referent als problemes d'estil, Morris es decanta clarament per la opció de Ruskin, fruit d'un acord estètic general sobre la història de l'art i els estils històrics. Així, de la mateixa manera que respecte del món tècnic Morris es decideix per una tècnica o per una altra sempre ho fa a partir d'una anàlisi de totes les disponibles a la seva època, el seu estil també s'explica molt més en relació a les idees dominants a l'època i a les tendències contemporànies que no pas respecte de possibles models històrics i remots en el temps.

En aquest sentit, i tenint en compte la progressiva acceptació del

sistema de producció industrial de la firma, resulta molt més plausible, tal i com destaca Watkinson⁽⁴⁴⁰⁾, veure en el naturalisme estilístic de Morris una alternativa estètica amb voluntat innovadora confrontada al geometrisme característic dels anys 60. Per altra part, la tendència naturalista no fou seguida únicament per Morris, d'altres dissenyadors importants a la seva època l'adoptaren, en gran part degut a l'influència dels seus primers papers. Dresser, possiblement el dissenyador més original i innovador de l'època, havia estat durant molt temps professor de botànica i aplicà molts dels seus coneixements científics en el disseny d'estampats superficials, seguint les indicacions de Redgrave i Jones amb qui havia estat treballant a la seva joventut. Bruce Talbert, un antic representant de la tradició neogòtica en disseny, i també Lewis F. Day, començaren a dissenyar models naturalistes si bé estilísticament diferents dels de Morris i molt més acords amb l'art japonès que començava a difondre's en els medis artístics anglesos. Finalment l'aparició de Godwin i el seu estil "anglo-japanese"⁽⁴⁴¹⁾ per aquesta època havien de sentar les bases per l'evolució del disseny en els anys 90 establint el que esdevindria la línia de desenvolupament de l'avantguarda anglesa. Així, per la confluència de tots aquests factors, l'estil de disseny que havia de caracteritzar els anys 70 i culminar en el disseny dels 80 va tenir un marcat accent naturalista, si bé el japonèsisme per una banda i la consolidació de l'Esteticisme per l'altra havien de reinterpretar estèticament el naturalisme a partir d'una estilització formalista.

L'actitud artística de Morris respecte de les noves tendències i les noves modes impulsades per l'esteticisme és relativament diferent a la que manifestà respecte dels estils heretats dels anys 50. D'una banda, coincidint amb les primeres manifestacions de recuperació del naturalisme i amb l'inici de la producció de teixits a la firma alla pel 1876, Morris esdevé molt més formalista en el plantejament dels seus dissenys. En aquest sentit, sembla com, per influència dels teixits històrics, Morris adoptés els sistemes formals i heràldics de la convencionalització estilística practicada pels Reformadors durant els anys 60. En qualsevol cas, el formalisme de la segona etapa estilística de Morris no pot considerar-se únicament com una postura conservadora respecte del corrent dominant a l'època, així com tampoc no ho era el naturalisme de la seva primera i la tercera etapes sobre tot quan l'únic marc de referència és el realisme sentimentalista del primer període victorià⁽⁴⁴²⁾. Però tant en escrits com en els seus dissenys, Morris manifesta repetidament la seva oposició a la tendència japonèsista tant a l'art del Japó autèntic -que el considera qualitativament inferior al de la Xina i molt menys decoratiu

que el dels països del pròxim Orient (443)- com de la interpretació anglesa de l'estil. També en aquesta època, l'oposició de Morris al sutil naturalisme japonèsista suposa el manteniment d'una alternativa estilística més coherent amb la seva evolució com artista, sorgit de l'aprofundiment d'aquell estil tan personal que convertirà Morris en un dels grans clàssic en el disseny d'estampats.

Per tot això, malgrat el refús a seguir les tendències dels anys 80, l'estil Morris no pot titllar-se únicament de conservador en relació a l'obra dels seus coetanis. El que més aviat demostra aquesta actitud és el seu allunyament progressiu de qualsevol manifestació artística que porti implícita la idea d'avantguarda. Rebutjant l'actitud avantgardista en el disseny d'objectes domèstics, la pràctica de Morris com a professional esdevé en aquest aspecte concret totalment coherent amb les idees sobre l'art i el disseny que exposarà en les conferències. De tota manera, per determinar la posició de Morris en la història del disseny anglès cal veure els seus dissenys en relació a les possibles aplicacions a la seva obra com a decorador de vivendes. Considerant els seus interiors es pot descobrir millor fins a quin punt cal interpretar l'obra de Morris com una alternativa artística a la línia de desenvolupament de l'avantguarda o, en canvi, constitueix un dels grans representants de l'estil dels anys 70, avançat respecte del disseny dels anys 50 però retrògrad respecte dels seus coetanis i de l'estil de finals de segle. Lògicament, darrera ambdues interpretacions existeix una concepció diferent de la mateixa història, panoràmica i sincrònica la primera, lineal i diacrònica la segona. En qualsevol cas, ambdues recreen la imatge de Morris com a pioner del disseny contemporani i l'àmbit de la seva influència real en la formació del disseny industrial com a disciplina.

5.4.3. El mobiliari de la firma: la cadira Morris

Des de qualsevol perspectiva, els estampats de Morris i, en general, tots els dissenys de models ornamentals repetitius, són sense cap mena de dubte la part més important de la seva obra com a dissenyador i artista. Els papers pintats, les indianes i els diversos tipus de teixits, especialment els mecànics, produïts per la firma demostren per sí sols la originalitat creativa de Morris. Són tots aquells objectes on Morris millor va poder desenvolupar les seves capacitats creatives, experimentant materials i tècniques diferents, buscant nous tipus de productes i aplicant els seus amplis coneixements històrics. De tota la producció de Morris & Co. les seccions del textil -brodats, catifes, teixits, i tapissos-, i la

d'estampació de papers i indianes són aquelles on Morris fou des de bon començament el director artístic absolut i l'únic dissenyador de models, activitat que mantingue fins quasi al final de la seva vida. Fins i tot en els anys 90, quan Dearle l'havia reemplaçat de quasibe totes les tasques, Morris encara va dissenyar alguns models d'estampats per a paper. Per tot això, si alguna cosa defineix clarament el seu estil i la seva obra com a creador són precisament els estampats i els models decoratius superficials ⁽⁴⁴⁴⁾ independentment del medi en que fossin elaborats ⁽⁴⁴⁵⁾

D'altra banda, tant per la mateixa natura dels articles com pel tipus de fabricació que els caracteritza, l'estampació i el tèxtil són les seccions que mes directament incidiren en la transformació industrial de la firma. Amb els tallers de Merton Abbey i la botiga d'Oxford Street, la imatge empresarial de Morris & Co. és totalment diferent de la del taller d'art aplicat existent a Red Lion Square a principis dels anys 60. En els anys 80, Morris & Co. era una fabrica d'articles de qualitat per a l'equipament domèstic dirigida per un dissenyador industrial en el ple sentit de la paraula. Es tractava d'un nou tipus de personatge que, tal i com l'havia descrit Morris en una entrevista concedida a la Royal Comission que investigava la capacitat competitiva de la industria anglesa en el mercat internacional de qualitat ⁽⁴⁴⁶⁾, reunia dues competencies que havien estat separades durant la primera fase de la industrialització, la pròpia de l'artista "who furnish designs as it were ready made" i la dels dissenyadors tècnics, "having next to nothing to do with the drawing, but having what you may call the grinding work to do", es a dir la preparació i la traducció de l'obra artística per a ser elaborada ⁽⁴⁴⁷⁾. Des de principis dels anys 70, Morris dissenyava per a la producció en serie i per a la venda al detall, dirigint i supervisant una producció que rarament treballava per encàrrec, o la contractava a unes empreses exteriors, que en la majoria dels casos estaven equipades amb la tecnologia més avançada a l'època. Però si teixits i estampats corresponen a la vessant de dissenyador de l'obra de Morris i estableixen clarament el caràcter industrial de Morris & Co., no es pot oblidar que la firma desenvolupava d'altres activitats professionals igualment importants.

La firma fou des de la mateixa fundació una empresa específicament dedicada a la decoració, amb una especial atenció a la decoració domèstica. En aquest àmbit concret, Morris & Co. aconseguí tanta reputació com a través dels seus productes i realitzà bastants projectes d'interiors, tant si es tractava de decorar tota la casa com d'habitacions aïllades. Destaquen, però, també alguns encàrrecs institucionals per edificis civils a finals dels anys 60, la firma havia decorat el restaurant del recent

Inaugurat South Kensington Museum i dues sales del St. James Palace, a finals dels 70 Morris redissenya d'altres sales del mateix palau i va restaurar els frescs de la Oxford Union Society que el 1857 havien pintat ell, Burne Jones i d'altres molt joves pintors a les ordres de Rossetti. Durant els primers anys de la firma, s'havien decorat bastantes esglésies, però a partir del 1865, gràcies a la carrera de Webb, la firma va començar a decorar la majoria de vivendes que l'arquitecte construïa. Des del 1875, Morris & Co era l'empresa que decorava la majoria de cases construïdes pels arquitectes del Domestic Revival, si bé en aquests casos els encàrrecs no arribaven tant a través de l'arquitecte com del propi habitant. D'aquesta manera, Morris va decorar un dels pisos de la Swan House construïda el 1876 per Richard Norman Shaw, i també algunes de les vivendes de Bedford Park, urbanització projectada i promoguda pel mateix arquitecte.

Des de qualsevol punt de vista és innegable que l'obra de Morris com a decorador va tenir a la seva època una influència comparable a la dels seus estampats, la qual cosa planteja a la crítica problemes molt similars. L'èxit comercial aconseguit per Morris es pot apreciar a partir de la quantitat d'obres realitzades i també per la quantitat d'arquitectes i dissenyadors que decoraven utilitzant els seus articles ⁽⁴⁴⁶⁾. Es podien trobar teixits, estampats i catifes de Morris tant en cases dels barris residencials de Londres, Bedford Park, Holland Park, Chelsea o Palace Green, com en les torres que aquests mateixos clients es construïen o acondicionaven al camp. Així, per exemple, un turista del barri de Kensington afirmava el 1882 de les cases de Bedford Park:

"The majority of residents have used the wallpapers and designs of Morris whose decorative work has become so serious that a branch of the Bloomsbury establishment will probably become necessary in the vicinity" ⁽⁴⁴⁹⁾

Una qüestió molt diferent del mer èxit comercial, però, és la incidència de l'obra Morris en la definició de la vivenda i l'estil de decoració de l'època, i fins a quin punt el seu exemple troba seguidors entre els dissenyadors contemporanis i més joves. Això suposa revisar el tipus de vivenda que es desprèn dels seus projectes en relació als models habitatius propis de la seva època des d'una doble perspectiva: en primer lloc, considerant fins a quin punt les seves solucions aporten innovacions significatives respecte dels hàbits anteriors tan des del punt de vista estilístic com funcional, per la qual cosa s'establiria la posició de Morris dins l'avantguarda artística decimonònica, i, en segon lloc, comprovant si algunes de les seves solucions continuen encara vigents en l'àmbit general.

de la vivenda mitja, popular i autònoma, l'evolució de la qual és sempre paral·lela i eclèctica respecte de la de les avantguardes artístiques. Les comparacions possibles s'estableixen en una triple direcció: en relació als seus precedents, especialment a l'obra i les anàlisis teòriques dels Reformadors de mitjans de segle, en relació als seus contemporanis, o sia envers l'obra de Dresser, Day, Whistler, i especialment Godwin, i finalment, respecte dels professional successius, principalment els representants de les Arts & Crafts, per no sortir de l'àmbit anglès. En qualsevol cas, l'obra de Morris com a decorador està estretament vinculada a la de Webb i a la del Domestic Revival. Només per l'estreta col·laboració amb Webb, Morris va participar activament, encara que com a interiorista, en un dels moviments més creatius i influents de l'arquitectura del seu temps (450)

La col·laboració professional entre Morris i Webb data de l'època de construcció de la Red House i aduic abans quan treballaven plegats com assistents al despatx de Street. Després, Webb fou un dels socis fundadors de la firma i un dels seus col·laboradors més estrets. En els primers anys va dirigir la secció de mobiliari i ell mateix dissenyava la majoria de models produïts, també ajudava Morris en el disseny de brodats i dels fons ornamentals dels vitralls. Durant molt de temps va dibuixar els ocells que apareixien en els estampats (com per exemple els del paper Trellis, 1864), i, en iniciar la producció de tapissos, Webb participà en un dels més importants dissenyant-ne els animals (Forest, 1887). Abans del 1870 donava les línies generals del projecte en les decoracions realitzades per la firma com la del Green Dining Room, el 1866. Posteriorment, a mesura que anava consolidant-se la seva carrera d'arquitecte, Webb es va anar separant professionalment de la firma però sense arribar mai a interrompre la col·laboració. A partir del 1870, Webb esdevingué el millor client de Morris & Co. però sense intervenir personalment en el projecte decoratiu. Des de llavors fins el 1890, quan Dearie succeí Morris com a director artístic, tots els interiors de vivendes projectats per la firma són obra de Morris (451)

Tant pel que fa a la col·laboració professional entre Morris i Webb com al plantejament general de la vivenda d'ambdós autors, resulta particularment il·lustrativa l'evolució seguida per la secció de mobiliari. Aquesta fou una secció relativament especial en el context de la firma creada en la fundació amb la intenció de produir mobles d'una elevada qualitat artística, "mobles de gala" com els havia d'anomenar Morris posteriorment, va anar convertint-se progressivament en un taller de tapisseria complementaria als altres sectors productius i adossada a la

botiga. Durant tota la primera època, la secció era un estudi de disseny de mobles que encarregava, a un petit ebenista de Bloomsbury la construcció de grans mobles que després pintaven els artistes de la firma. En fundar-la, els diversos socis eren perfectament conscients del caràcter artístic que podien tenir els mobles i la importància de disposar de models estilísticament acords amb el tipus de decoració que defensaven. En aquest sentit, consideraven els mobles com a obres d'art, o, molt més coherent amb la filosofia general de la firma, com a possibles supòsits d'obres d'art d'un valor similar al de la pintura mural. Sota l'exclusiva direcció de Webb, entre 1861 i 1865 la secció fabricà armaris, arques, bufets, llibreries i aparadors dissenyats per l'arquitecte i decorats amb escenes cavalleresques i medievals d'un marcat caràcter pre-rafaelista. Paral·lelament Webb i Madox Brown s'encarregaren de dissenyar alguns mobles utilitaris recullint per una banda el concepte de disseny dels mobles anteriors i buscant la qualitat del disseny per ell mateix. L'estil artístic i les característiques constructives dels mobles de la primera època, així com també el seu peculiar i genèric medievalisme han estat comentats anteriorment en relació a l'estil de MMF&Co⁽⁴⁵²⁾, tanmateix, val la pena destacar aquí el fet que, en el context general de la tradició neogòtica victoriana, els mobles de MMF&Co constituïren una de les propostes de mobiliari menys revivalistes i més adequades a les necessitats decoratives de l'època. Fou a partir d'aquests mobles que la firma establí els criteris de disseny del que havia de ser el seu gran encert: els models de cadires populars comercialitzats a partir de 1865 durant la fase següent de la firma.

Vers el 1865 la secció inicià un canvi d'orientació important en la producció que no es consolidaria totalment fins al 1870 i en gran part gràcies a la labor de Warrington Taylor, el primer que s'adona de la importància dels mobles lleugers i del valor dels dissenys de Brown. En primer lloc, la firma incorporà un taller propi d'ebeniseria i l'instal·là als locals de Queen Square. La nova política va consistir bàsicament en potenciar el tipus de moble comú i utilitari i anar abandonant poc a poc la producció de mobles pintats sinó hi havia un encàrrec en ferm. Des d'aleshores la secció s'anà especialitzant en el disseny i producció de cadires i seients de baix preu. Vers el 1864 es comercialitza un model de cadira lleugera i senzilla que Brown havia dissenyat interpretant els models més populars de cadires i continuant el tipus que ja havia dissenyat el 1857. Aquest fou l'origen de les famoses cadires Sussex produïdes per Morris & Co i caracteritzades per adoptar seients de boga⁽⁴⁵³⁾. El segon model d'aquest tipus, coneguda com la cadira Morris, fou una versió de

l'anterior i d'un model popular descobert a Sussex per Warrington Taylor. L'avantatge de la cadira Morris, era la seva capacitat per adaptar-se a diversos tipus de seients com el silló de braços o com el banc, només acoplant l'espatllera. Vers el 1870, aquesta cadira estava perfectament acceptada en la societat anglesa i vers el 1880 era, junt amb els papers i els estampats de Morris, un dels productes més venuts de la firma.

Tant la cadira Sussex dissenyada per Brown per a Morris & Co com la cadira Morris, variant del mateix tipus, constitueixen dos punts de referència importants en l'evolució del disseny industrial en el segle XIX per moltes i diverses raons. La primera raó, i possiblement la més significativa historicament, deriva del fet que es tracta de mobles comercialitzats com a bens de consum, dirigits a la decoració de les cambres nobles i de prestigi social de la casa, i, en canvi, sorgeixen de la interpretació d'un model popular i utilitari sense cap valor artístic reconegut. Només per això, ambdues cadires resulten casos excepcionals en el plantejament de disseny característic del període victorià⁽⁴⁵⁴⁾. En aquella època existia una separació entre el tipus de mobiliari destinat a les sales de la casa i el destinat a les habitacions de servei, com cuines o altres llocs de treball. En el cas de les cadires, per exemple, el parament victorià més habitual preveia almenys quatre tipus diferents de cadires: les destinades al menjador -que havien de ser elegants però sobretot masculines⁽⁴⁵⁵⁾-, les destinades al saló -molt més femenines-, les dels dormitoris -el caràcter de les quals variava segons l'habitador de la cambra-, i, finalment, les de la cuina i serveis. Les cadires de Morris & Co derivaven directament del model prototípic de cadira utilitària present en les cuines i en les habitacions del servei de les cases angleses. Les fases que seguí el disseny d'aquestes cadires fins arribar a la cadira Morris resulta particularment il·lustratiu del procés que pot seguir un objecte fins arribar a la definició completa d'un nou tipus. En aquest sentit, demostra perfectament com un mer redisseny pot esdevenir un objecte totalment nou gràcies a la seva capacitat de satisfer les necessitats socials pròpies d'una època determinada. No és estrany que, des d'aquesta perspectiva un representant de les Arts & Crafts afirmés el 1911 de les cadires de Morris & Co que havien fet descobrir el moble cadira al seus contemporanis⁽⁴⁵⁶⁾. D'altra banda, en considerar l'evolució de la cadira Morris fa ressaltar la figura de Brown com a dissenyador de mobles molt per sobre del rigor estilístic de Webb, per la qual cosa la obra de Brown esdevé l'antecedent més directe del mobiliari vigent a l'actualitat⁽⁴⁵⁷⁾.

Els tipus de cadira Sussex produïts per Morris & Co són una nova síntesi de diversos tipus populars de cadira. Tal i com defineix les

diverses variants comercialitzades el catàleg de la Firma, es tracta essencialment del model popular de seient de boga que Taylor va trobar a la regió de Sussex. Prèviament, però, Brown ja havia fet diversos experiments de cadires, rustiques i refinades a la vegada, utilitzant el seient de boga. Entre els models dissenyats per Brown per a l'empresa de Seddon amb anterioritat a la fundació de la firma ⁽⁴⁵⁸⁾, es troba un model que integra el seient de boga amb l'estructura de potes i montants tornejats, amb barrots plans engalzats, que Franklin havia fet famosa en el segle anterior en convertir-la en balanci ⁽⁴⁵⁹⁾. El tipus resultant és tan popular que no difereix en res essencial de la cadira de fusta de pi típica dels països mediterranis. És prou plaussible que Brown adoptés precisament el model mediterrani i que trobes en aquest tipus de cadira el que seria una de les grans novetats del seu model, el tractament de la fusta. Mentre els dissenyadors del neogòtic defensaven la fusta natural sense tractament exterior -cosa que Brown hauria d'adoptar posteriorment en els dissenys realitzats després de la seva sortida de la firma ⁽⁴⁶⁰⁾- Brown decidí pintar-les de negre, o de verd intens, avançant-se així als mobles lacats imposats pels primers japonesistes però seguint el costum de Portugal y València. El resultat fou una cadira senzilla, simple, adequada tan per a la ciutat com pel camp segons el tractament de la fusta, però que també havia perdut el caràcter sexista habitual dels mobles victorians ⁽⁴⁶¹⁾. D'aquesta manera esdevingué un moble polifuncional, és a dir, utilitzable en tots els recons de la casa, amb la lògica excepció de la cuina.

En la cadira dissenyada per a Morris & Co., Brown va estilitzar la forma exterior dels elements estructurals a fi de poder integrar braços seguint el sistema d'una altra cadira molt popular a l'Anglaterra victoriana, la Windsor. Aquest és el nom genèric de totes aquelles cadires que encastren les potes i els barrots de l'espallera, normalment tornejats, en uns seients molt gruixuts de fusta ⁽⁴⁶²⁾. D'aquest model, Brown adoptà la utilització de barrots tornejats per formar el respallier, fent-los encara més prims, i el sistema d'encaixar les potes i els montants del respallier per separat en el cercle de fusta que aguanta la boga del seient. Per la seva banda, donà forma als barrots i als travessers de l'espallera curvant-los a partir d'un centre imaginari per així augmentar l'elegància de la cadira. D'aquesta manera, un respallier sense ornament configurava una forma plàstica abstracta i plana que contrastava amb el fons Godwin, Mackmurdo, però sobretot Mackintosh, desenvoluparan aquest principi plàstic fins a les últimes conseqüències en les seves cadires ⁽⁴⁶³⁾.

La cadira Morris constitueix una variant del model originari de Brown amb algunes modificacions importants. Mentre el joc del respallier

però disminuint considerablement la longitud dels barrots i disposant-los verticals i paral·lels. En reduir-se de tamany, els barrots accepten un petit tractament ornamental sorgit a base d'incorporar alguns aros formats amb el mateix torn. A més, en l'espatllera apareixen més travessers horitzontals tornejats molt prims, i es disposen rítmicament al llarg de la vertical. També augmenten els travessers entre les potes establint un joc ortogonal de línies paral·leles del mateix valor que segueixen el ritme superior. D'altra banda, els brassos es curven i també hi apareixen travessers. Finalment, el seient, si bé continua sent de boga seguint el tipus Sussex, esdevé rectangular la qual cosa fa possible juxtaposar diverses cadires per formar el banc sense haver d'introduir modificacions estructurals. El model anava sempre pintat o lacat en negre reforçant així l'efecte plàstic i línia de l'estructura. Des del punt de vista plàstic, no s'observen diferències fonamentals entre la cadira Morris i el que havien de ser els caràcters més distintius de l'estil "anglo-japonès" de Godwin (464). També els mobles de Godwin eren negres i estaven construïts a partir d'una estructura estilitzada ortogonal perfectament evidenciada. La gran diferència entre els dissenys de Godwin i els de Morris & Co., visible especialment en relació als models de Brown, és la pèrdua progressiva del caràcter artesanal i rústic dels mobles, present i característic en l'obra de Brown, citat com a referència en la cadira Morris, i inexistent totalment en els models de Godwin. La pèrdua dels valors artesanals, de simplicitat rústica i d'honestat constructiva són els distintius més clars del que havia de ser el mobiliari propi dels 70 i 80, el genèricament anomenat "Art Furniture" (465).

En l'aspecte constructiu, les cadires Sussex de Morris & Co. es caracteritzaven per la gran simplicitat de l'estructura, tant respecte de la quantitat de components diferents com del procés de muntatge. La simplicitat, possiblement no tant extrema com la del famós model 14 de Michael Thonet, deriva, com en el cas anterior, de l'aprofitament plàstic dels diversos elements constructius. Quelcom similar succeïx en considerar l'estilització formal dels diversos elements estructurals, si bé els models de Morris incorporen alguns detalls ornamentals. Tanmateix, com a ornament, es tracta de formes simples sorgides de la mateixa tècnica constructiva, sense necessitat de la intervenció d'altres tècniques: la talla de l'ebenista, el buidat per formar traceria utilitzada habitualment per Webb, o l'adjunció de més elements similars, tal i com actuaria Thonet (model núm 22).

En conjunt, doncs, les cadires Morris aconsegueixen competir, quant a l'estilització formal, simplicitat estructural i belles proporcions, amb la

majoria de cadires famoses del que Giedion anomena la producció "standard" o mecanitzada⁽⁴⁶⁶⁾, però també poden competir amb les de la producció de luxe, patrimoni dels ebenistes. Com en la producció standard, la qualitat del resultat deriva del respecte i l'evidenciació del procediment constructiu. Si les cadires de Morris resulten formalment conservadores respecte a models com els de Thonet, almenys quinze anys anteriors en el temps, això es deu principalment al sistema constructiu utilitzat. La gran innovació de Thonet es de caire essencialment tècnic, consistí en aplicar vapor per curvar la fusta i poder collar les diverses peces, estalviant així el complicat procés de perforar el material i practicar els galzes necessaris per encaixar les diferents peces. La construcció de les cadires Sussex mantenia i reforçava el principi de galzes, per la qual Morris & Co restava fidel al sistema tècnic propugnat pels dissenyadors de mobles neogòtics en els anys 60, Webb especialment. En aquella època, retornar a les tècniques d'encaix suposava reprendre els sistemes més simples i tradicionals en la construcció de mobles oposant-se als procediments de talla i contornejat propis dels ebenistes dels anys 50. Tant les cadires de Morris & Co com, en general, tots els dissenys de Brown, continuaren fidels al principi de les galzes sense altra innovació tècnica que el fet d'utilitzar un procediment tant tradicional per a permetre la serialització i com ja s'havia estandaritzat la producció de la cadira Windsor. En descriure els condicionants tècnics que regulen la construcció i el disseny del moble utilitari, Morris sera totalment explícit i demostra estar perfectament al corrent dels criteris que decideixen les solucions formals des de la perspectiva pròpia del dissenyador industrial:

"Matters of construction, it should not have to depend on the special skill of a very picked workman, or the super-excellence of his glue, but be made on the proper principles of the art of joinery"
(467)

La gran novetat de les cadires de Morris & Co consistí en estilitzar les peces d'encaix, reduir la quantitat de components a pocs tipus a fi d'afavorir la serialització, i, finalment, simplificar estructuralment les formes de manera que el mateix perfil elaborat amb el treball de torn, compensés i reduís la quantitat d'operacions requerides per elaborar els galzes d'unio i el procés de muntatge.

El tractament superficial de les cadires, el quasibè lacat negre, va permetre la utilització d'aquestes com objecte de luxe sense necessitat d'incorporar d'altres accessoris ornamentals. Possiblement sigui gràcies a l'esbeltesa formal de les cadires Sussex que Morris aconseguí fer realitat

l'ideal de disseny que la firma havia establert en la seva fundació per a la creació de mobiliari i que posteriorment Morris havia de fer seu en les conferències. La màxima considerava la necessitat de produir peces de mobiliari que destaquessin únicament per la qualitat del seu disseny ⁽⁴⁶⁸⁾ Posteriorment, en definir el mobiliari utilitari, -cadires, taules de menjador i de treball - Morris establí els següents condicionants de disseny "which should be both well made and well proportioned but simple to the last degree" ⁽⁴⁶⁹⁾ En aquest sentit, la gran aportació de Morris & Co al parament domèstic fou el reconeixement que també requerien de peces funcionals aquelles habitacions de la casa que no entraven en la categoria de serveis, com el menjador, el saló, la biblioteca, o els dormitoris.

A partir de 1870, la secció va anar creixent però sense incorporar dissenys nous. El mateix any, els tallers s'instal·laren en un edifici independent a Great Ormond Yard en les proximitats de Queen Square ⁽⁴⁷⁰⁾ En aquest mateix local fou on Morris va col·locar el primer Jacquard que va comprar en iniciar la secció de teixits. Vers el 1877, quan es va obrir la botiga d'Oxford Street, la firma instal·là en un edifici del davant el taller de tapisseria on els clients podien seguir i comprovar el resultat de les seves compres. El 1881 els tallers d'ebenisteria i de tapisseria no es traslladaren junt amb la resta de dependències de la firma a Merton Abbey. L'ampliació s'efectuà el 1890 sota la direcció de George Jack, un deixeble i col·laborador de Webb que comprà un gran taller a Pimlico i reorganitzà la secció.

Durant aquest temps no apareixeren models de disseny significatiu. Morris, aleshores supervisor en càrrec de la secció, considerava prou reeixits els dissenys de que disposava la firma, especialment els de Webb i sovint manifesta el seu total acord amb els criteris estètics de l'estil de Webb: aduic en els mobles utilitaris. La lleugeresa que Taylor propugnava era necessària en el cas de les cadires pel fet que són uns "mobles" que constantment s'han de moure. En el cas de les taules i d'altres peces, el problema es exactament l'invers: "it should not be so very light as to be nearly imponderable, it should be made of timber rather than walking sticks" ⁽⁴⁷¹⁾ D'aquesta manera tan subtil, Morris criticava el tipus de mobles japonesistes derivats de l'obra de Godwin que començaren a posar-se de moda a mitjans dels anys 70. Morris no canvià la producció de la firma per adaptar-se al corrent ni tampoc incorpora d'altres models de fusta estilitzada pintada o lacada en negre, però la nova moda fou una de les causes més evidents de l'èxit comercial de la cadira Morris, el model negre del tipus Sussex ⁽⁴⁷²⁾ Ben al contrari, es dedica a aprofundir en els models anteriors creant una línia de mobles dirigida a la casa rural o a les

torres del camp ("Cottage Furniture") (473).

La opció presa per Morris en els 70 fou la de reeditar models georgians i propis de la Regència, especialment butaques (474). També dissenyaren alguns models renaixentistes o jacobins dirigits especialment a engrandir el catàleg de "Cottage Furniture". D'aquesta manera, la firma s'adequava a un altre corrent estilístic de l'època, en part paral·lel i en part alternatiu a les tendències japonesista i esteticista dominants en la producció d'"Art Furniture", però totalment integrat en la posició del Queen Anne Revival. Per aquesta època, el Domestic Revival a través de la referència al Reina Anna, havia convertit l'actitud eclèctica davant els estils històrics en un mètode de disseny altament creatiu i original, capaç d'adequar-se a les necessitats de la nova època de manera senzilla i discreta. Aplicat a la decoració, l'eclècticisme es traduí en la combinació de mobles antics i moderns en la mateixa habitació, però també en la recuperació i el descobriment dels grans dissenyadors anglesos de finals del segle XVIII. Els mobles d'Adam, Sheraton, però especialment els de Chippendale, foren revaloritzats i comercialitzats de nou en tant que clàssics del mobiliari (475). Moltes empreses es dedicaren o bé a reeditar-los o bé a reinterpretar-los en la creació de nous models revivalistes. Aquesta mateixa fou l'actitud de la firma. Des del punt de vista de Morris, de tots els mobles produïts per la firma en aquest estil, els més interessants són les butaques pel fet que servien a Morris per aplicar els seus teixits en els tapissats (476).

En aquest aspecte concret, un dels pocs elements en que Morris es distancïa dels procediments habituals a l'època és en la utilització d'indianes com a material bàsic per a la tapisseria dels seients (477) ja que normalment es preferien teixits de seda o velluts. Si Morris es decidí per les indianes no ho feu seguint un criteri estètic sinó més aviat una apreciació funcional. Havia descobert que, de tots els seus teixits, les indianes eren les úniques que resistien el desgast per l'ús, mentre que els Jacquards i els velluts s'espantaven més ràpidament. Des d'un altre punt de vista també val la pena destacar el tipus de butaques per a les que els estampats de Morris resultaven més adequats. Es tracta de butaques i sofàs individuals de molles que, de línies, segueixen perfectament el tipus de seient Regència, però que en el plantejament del tapissat responen perfectament al model de butaca creat en el segle XIX. De fet, els seients presentats per Morris no són sinó variants del que originàriament s'anomena "comfortable", poc després designat familiarment com a "Grandfather" i que actualment coneixem per "silló d'orelles".

El "comfortable" vuitcentista era un silló derivat de la integració

de molles en els seients i respalleres de l'antic model de l'"Easy Chair", o butaca, aparegut a finals del segle XVII (478). El model més senzill d'aquesta es composava d'una estructura de fusta similar a una cadira de braços on es col·locaven coixins en el seient i el respallier. Quan a principis del segle XVIII es descobrí la comoditat, la butaca anà transformant-se, curvant l'estructura a fi d'adaptar-se a les formes del cos humà. Paral·lelament, el rococo intenta integrar els coixins a l'estructura però això no resultà fins que, a principis del segle XIX, s'aconseguí introduir molles i eliminar el coixins com elements exents seguint el model del mobiliari oriental (479). Aquest esdevindrà el model de cadira típic de l'estil Imperi. D'altres modificacions estructurals aconseguiren fer el respallier inclinable fins convertir la butaca en el model més comode de seient, aquell que permetia la relaxació total del cos sense cap formalitat ni cap cura respecte de l'estètica de la postura. Durant l'època victoriana, en part per influència de l'estil Imperi i els seus sofàs, en part per la moda exòtica i arabitzant dels romàntics, foren els tapissers i no els ebenistes els que prengueren al seu càrrec la construcció de butaques. Sense aportar cap tipus de novetat estructural i estètica als models Regència, els tapissers aconseguiren convertir tota la butaca en un immens coixí. D'aquesta manera l'estructura de fusta queda totalment oculta sota la roba i l'encoixinat, i apareixeren els sarrells de passamaneria, els botons per fixar la roba i les borles per remarcar els acabats. El "comfortable", o sia el "silló d'orelles" no es sinó la butaca de braços encoixinada. A l'època de Morris, en gran part degut a la seva pròpia influència i a la de Webb, l'estructura comença a emergir del tapissat, fins combinar els montants de fusta amb les superfícies de roba sense que aquestes s'independitzessin tant com per tornar a ser coixins (480).

Els models de butaca presentats en el cataleg de Morris & Co són peces pensades per mostrar el màxim de superfície de roba. Si d'una banda s'observa una estilització de l'estructura interna derivada de la recuperació de l'estil Regència i Geòrgia, de l'altra oculten l'estructura sota el tapissat i l'encoixinat, seguint el procediment vuitcentista habitual. L'únic element de l'estructura que resta visible són les potes, més llargues o més curtes i perfilades segons si el model s'acosta més al de la butaca o al del sofà individual. La resta està totalment coberta per una tapissaria que utilitzava tots els seus estampats i teixits.

Per si mateixes, les butaques utilitzades per Morris en les seves decoracions no tenen res d'innovador, sobretot si es té en compte la lluita dels dissenyadors del moviment modern per recuperar l'estructura autoportant i retornar els seients i respalleres a la condició de coixins o de mers seients [el LC 2 de Le Corbusier, la Wassily de Breuer, o la

Barcelona de Mies Van der Rohe ⁽⁴⁸¹⁾. Ben al contrari, constitueixen els models més clàssics i tradicionals de seients còmodes. També respecte del mobiliari la postura de Morris es eclèctica i voluntàriament allunyada de l'avantguarda creativa. Opta per aquells models generals i anònims presents, encara ara, a totes les cases i que són els millors elements portadors del confort, signes inequívocs de la tranquil·litat de la llar paterna. En aquest sentit, l'actitud de Morris es una opció clara i explícita a favor del confort senzill, decent i intel·ligent, patent en alguns sectors de la vivenda burgesa del segle XIX.

"Amidst all the narrowness that is more or less justly charged against our English middle classe, it has a kind of orderly intelligence which is not without some value. Such as it is, such houses ought to be () they should look like part of the life of decent citizens prepared to give good common place reasons for what they do" ⁽⁴⁸²⁾

Les diferències entre la idea de confort de Morris i la que caracteritza els Philistines o la burgesia inculta, materialista i opulenta, així com les que el separen de l'austeritat estètica de les avantguardes i l'esteticisme, queda perfectament de manifest en el model global de decoració que Morris proposara en els seus interiors.

5.5. Morris & Co., interioristes: el concepte de decoració i la vivenda victoriana.

Junt a les activitats de disseny i producció d'objectes per al parament domèstic, Morris & Co fou també una empresa de decoració que projectava i dirigia la realització d'obres d'interiorisme subministrant, al mateix temps, els materials bàsics. En els 25 anys que Morris estigué al front de la firma es dugueren a terme innumerables projectes d'aquest tipus entre els quals destaquen, almenys des de mitjans dels anys 60, les decoracions de caràcter domèstic. Pràcticament des de la mateixa època, fou el propi Morris qui, com a director artístic de la firma, projecta i supervisa tots els treballs. Aquesta fou una vessant professional on la firma adquirí tan o més renom que amb els objectes de disseny si bé històricament pot no ser tan significativa. En aquest sentit, tal i com ha

estat sovint destacat, les decoracions de Morris, com molts dels seus mobles i com probablement l'estil dels seus estampats, no excel·leixen per la originalitat de solucions ni tampoc per la capacitat innovadora. Es tracta més aviat de propostes perfectament representatives dels gustos i dels hàbits victorians de finals de segle. El gran interès de les decoracions de Morris rau precisament en aquesta capacitat per representar la seva pròpia època, pel fet de donar una resposta a les necessitats pràctiques i estètiques dels seus contemporanis. Lògicament, des de l'òptica de l'avantguarda tal i com s'estava gestant per aquella època, els interiors de Morris poden ser titulats de conservadors, tradicionals i, àdhuc, benpensants, com sovint s'afirma d'ells ⁽⁴⁸³⁾. Així és així quan es vol veure en l'obra de Morris aquells detalls estilístics i aquella concepció de l'espai interior que anunciïn el que seran els interiors en el Modernisme o en els propers moviments de l'arquitectura i el disseny. En tot cas, si les cases decorades per Morris són interessants històricament és per la quantitat de dades que aporten sobre les formes de vida i els costums domèstics de la societat victoriana més avançada.

D'altra banda, des del punt de vista específic de disseny, els interiors de Morris ofereixen un interès complementari. Serveixen per veure l'aplicació que ell mateix donava als articles que creava i els diversos criteris utilitzats a l'hora d'assignar-els-hi un ús determinat. Això resulta especialment interessant respecte dels teixits atès la diversitat de tipus, productes, de tècniques i de materials existents en el catàleg, però també ho és respecte dels mobles i els plantejaments relatius al mobiliari. L'ús possible d'un objecte constituïa per a Morris un dels condicionants determinants en el disseny d'un estampat o d'un teixit llavorat, però encara resultava un factor més decisiu a l'hora de seleccionar els models que calia utilitzar en la decoració d'una cambra concreta. En aquest darrer cas, l'ús esdevé un concepte polisèmic: de vegades, pot dependre de la mateixa utilització de l'objecte i aleshores cal considerar-ne la durabilitat i el desgast a que un determinat ús sotmet un material -per aquesta raó Morris havia decidit emprar indians i no velluts o domassos en el tapissat de seients, o havia optat pels tints que menys es destenyien amb rentats successius-, d'altres vegades, l'ús està condicionat pel context, és a dir, la relació amb els altres objectes presents en la decoració -així, per exemple, a l'hora d'escollir un estampat per a la paret cal tenir en compte les pintures que ha d'emmarcar, el tipus de mobles col·locats davant seu, o les cortines que estan pròximes ⁽⁴⁸⁴⁾, i finalment, l'ús depèn de les característiques del suport material, -o sia, la forma de l'habitació, el caràcter de l'espai, l'existència o no d'elements

arquitectònics d'interès en l'àmbit que cal decorar, les condicions de llum, etc ⁽⁴⁶⁵⁾. No és d'estranyar que amb aquestes premisses, Morris consideri la decisió d'escollir materials i models per a la decoració com un art de índole arquitectònica:

"Pattern choosing, like pattern making, is an architectural art. A pattern is but part of any scheme of decoration, and its value will be derived in great part from its surroundings" ⁽⁴⁶⁶⁾

Finalment, encara que d'una manera molt tangencial, des dels seus interiors també es poden deduir les idees generals de Morris sobre l'arquitectura ja que aquests treballs constitueixen la seva única aproximació pràctica i professional a l'arquitectura contemporània. La col·laboració amb Webb introdueix Morris en una experiència clarament arquitectònica malgrat que l'arquitectura en si no tingui res a veure amb el disseny de cadires o amb la disposició dels mobles en un espai ⁽⁴⁶⁷⁾. Tanmateix, els seus treballs, però encara més els seus escrits sobre l'art de la decoració, ofereixen una sèrie de criteris estètics i projectuals que van influenciar decisivament en la definició tipològica de la vivenda burgesa, considerant-la no només pels aspectes arquitectònics que compren el problema de l'habitatge, sinó com un problema global que integra arquitectura, edificació i equipament interior. És aleshores quan la labor conjunta de Morris i Webb esdevé especialment rellevant en la història de l'arquitectura victoriana.

Dels interiors decorats per Morris en romanen molt pocs de conservats. L'ús continuat, les reformes normals a les cases o bé pel canvi de propietaris, o bé per adequar-les als nous corrents, han transformat suficientment els interiors com per no considerar-los representatius de la seva obra. En el millor dels casos resten fotografies de l'època, d'altres vegades es poden trobar dades relatives al plantejament i al procés dels treballs en la correspondència professional de Morris o en memòries de personatges de l'època ⁽⁴⁶⁸⁾. D'altra banda, amb el naixement de les primeres revistes especialitzades d'arquitectura i decoració a finals dels anys 80, i encara més a partir del 1893 amb l'aparició de STUDIO, molts dels treballs d'interiorisme famosos a l'època, i entre ells els de Morris, estan publicats o ressenyats a les seves pàgines. Finalment, són els propis escrits de Morris els que ofereixen una visió més acurada dels criteris de projecte emprats i la seva manera d'entendre la decoració d'un habitatge digne.

A través de totes aquestes fonts, els interiors de Morris generalment més coneguts són, per ordre cronològic ⁽⁴⁶⁹⁾ la casa de Palace Green,

núm 1, South Kensington, construïda per Webb el 1863 i decorada entre el 1872 i el 1882; "Routon Grange", casa de camp de Mr. Lowthian Bell, a Northallerton, Yorkshire, decorada a partir del 1876., la casa de Mr Ionides, Holland Park, num 1, Londres realitzada entre el 1880 i el 1888, un dels projectes que més projecció social hauria de tenir, un dels pisos de la Old Swan House, Chelsea Embakment, construïda per Richard Norman Shaw durant el període més creatiu i original d'aquest arquitecte, treball iniciat el 1881 ⁽⁴⁹⁰⁾; el mateix any, Morris dissenya mes sales del St James Palace, i en aquesta ocasió va crear especialment un vellut de seda anomenat "St. James Pattern"; el 1887, comença els interiors de Wightwick Manor, una altra casa de camp aquesta vegada d'estil renaixentista angles, Tudor; el 1889 acaba la decoració de la casa Clouds, Salisbury, Wiltshire, que seria una de les obres més importants de Webb i, junt amb la casa Standen (1891), un dels projectes més representatius de l'estil madur de Morris com a decorador ⁽⁴⁹¹⁾, entre 1888 i 1896, es decora Stanmore Hall, famosa no tant per la contribució professional de Morris com perquè la firma va confeccionar especialment per a aquesta casa la sèrie de tapissos del Sant Graal (Holy Grail Tapestries, 1890-94) sobre dibuixos de Burne Jones, el darrer treball projectat i supervisat directament per Morris fou Bullerswood, Chislehurst, Kent, durant el 1890

Finalment, les cases on Morris va viure constitueixen uns exemples inmillorables sobre la seva manera d'entendre la decoració. També en aquest cas, poques de les vivendes es conserven tal i com foren durant la seva vida. Kelmscott Manor, Oxfordshire, fou venuda pels propietaris poc després de la mort de Morris i els seus mobles subastats ⁽⁴⁹²⁾. Actualment ha estat restaurada i es pot visitar però la decoració ha canviat considerablement. La Kelmscott House de Hammersmith, malgrat ser la seu de la William Morris Society des de la seva fundació el 1956 i malgrat els esforços d'aquesta entitat per conservar-la, continua tancada al públic. De totes, potser sigui la Red House la casa de Morris que manté més el caràcter original. Esta decorada amb papers i teixits de Morris. A pesar d'haver estat construïda abans de la fundació de la firma i molt abans que Morris dissenyés estampats, la labor de conservació de l'edifici empresa pels propietaris actuals ha convertit la Red House en un bon exemple de l'estil més madur de Morris.

Considerant els diversos interiors realitzats per Morris al llarg de la seva vida, s'observa una evolució estilística paral·lela a l'entrevista respecte del disseny d'objectes. En l'obra de decoració, molt més que en la de dissenyador, l'experiència de la Red House continuarà sent el model de referència bàsic dels diversos estils. Tan pel que fa a la concepció bàsica

de la vivenda com respecte de l'esquema estructurador de l'espai, les solucions trobades per a la Red House estableixen la tipologia d'objectes bàsica per a la decoració. Així, per exemple, la simplicitat constructiva de les llars de foc de la Red House sense cap tipus d'ornament afegit continuarà sent en els anys 90 un dels trets distintius de l'estil de Morris & Co. en cases de camp com Stanmore Hall, àdhuc quan el decorador és Dearie (493). Tanmateix, es en l'estructuració dels murs on el model resta més constant. El saló i el menjador de la Red House estaven dividides horitzontalment en dues parts desiguals per una línia ornamentada (494). Per damunt d'aquesta línia es formava un fris que centrava el tractament decoratiu de la paret. En el menjador, per exemple, el fris havia d'estar decorat amb pintures al fresc representant escenes de la vida medieval, i, en el saló, per panells brodats amb una temàtica similar, la part inferior es tapissava amb un dibuix ornamental brodat sobre una sarja fosca. El mateix esquema apareix a la primera casa dels Burne Jones el 1860 on el fris havia d'estar també brodat amb figures femenines, i també en el Green Dining Room realitzat el 1866. En aquest darrer, el fris estava decorat amb un ornament vegetal pintat, molt similar al dels estampats més característics de Morris, la línia divisòria s'ampliava fins incorporar petits panells decorats conformant un petit fris. La part inferior de la paret estava aplafonada amb un treball de fusta pintada de verd fosc. Aquest esquema que s'acompanyava de vitralls en les finestres, per la decoració geomètrica del sostre i per l'aparició de grans mobles rustecs sòlids i decorats amb pintures, constitueix el primer estil de decoració de la firma, lleugerament neogòtic en l'esperit però totalment diferent en els resultats (495).

Aquesta estructuració de les parets s'anirà simplificant amb el temps. Fris i paret aniran concretant els espais i proporcions segons les dimensions de l'habitació. Per la decoració del fris, Morris disposa de dos tipus d'articles. El més freqüent és la utilització dels grans panells brodats, dissenyats a la firma i sovint realitzats per les senyores de la casa, on, des d'aproximadament 1870, les figures han quedat substituïdes per ornaments vegetals (menjador de Rounton Grange). A partir del 1878, també s'utilitzen tapissos per decorar el fris (The Forest a Holland Park, num. 1, Greenery al gran Hall de Clouds, i la sèrie del Holly Graal a la Tapestry Room de Stanmore Hall). La importància del fris pictòric constituirà un dels elements més constants en l'esquema decoratiu de Morris fins i tot a *News of Nowhere*, en descriure la bellesa i els encerts estètics de la societat utòpica, un fris bellament pintat amb escenes de contes i rondalles com els que ell explicava a *The Earthly Paradise*,

destaca perfectament delimitat en tots els espais que el protagonista visita ⁽⁴⁹⁶⁾

En la decoració de cases més modestes, com les del propi Morris, el fris desapareix com a tal integrant-se amb el sostre. Resta com un espai superior i, així, delimita horitzontalment l'espai òptic de l'habitació abaixant l'alçada. De vegades, un teixit subtilment llavorat tapissa aquest espai, d'altres està pintat llis del mateix color que el sostre, normalment blanc o d'un to blanquinos. Llavors tota la força de la paret es concentra en el tapissat o en el paper del mur inferior a la línia divisòria. L'efecte de qualitat i de calor augmenta quan s'utilitzen teixits senzillament penjats, el color dels quals contrasta fortament amb el blanc del sostre (salo de Kelmscott House, Hammersmith, Londres). Malgrat la simplificació d'elements i motius que suposa el darrer esquema descrit, encara es descobreix l'articulació estructural bàsica de la Red House.

El model té indubtablement un imprecís origen històric apreses en les innumerables visites arquitectòniques realitzades per Morris en els seus viatges i en les campanyes de la S.P.A.B. En aquests, d'una banda, havia anat descobrint el procediment de disposar les parets en base a plafons modulars ⁽⁴⁹⁷⁾, però, de l'altra, també havia après que, per a poder crear un ambient determinat, era molt més important el tractament decoratiu dels components constructius de l'espai que no pas el farciment de l'habitació amb objectes independents. Per aquesta raó no és d'estranyar que en tots els seus escrits, Morris recomani molt etusivament pensar primer en el tractament decoratiu de les parets "for they are that which makes your house a home" ⁽⁴⁹⁸⁾

Allà on l'evolució estilística dels interiors de Morris apareix perfectament delimitada es en el tractament cromàtic de les habitacions, en el plantejament dels efectes de llum i en la simplificació progressiva de la quantitat de motius ornamentals utilitzats. Si l'efecte general de la Red House era el d'una rica i esplendorosa foscor, la imatge de cases com Clouds o Standen es exactament la inversa: un efecte de simplicitat general gracies a la reducció d'elements ornamentals i de mobles, l'utilització del blanc com a tonalitat dominant present en el tractament dels murs i que contrasta amb la qualitat de la fusta deixada vista, uns mobles adossats, i adhoc empotrats, més aviat plans sense excessius detalls pintats o esculpits, tot dominat pel brillant colorit dels estampats i teixits emprats per Morris en els cortinatges, en els tapissats de seients i en el paviment ⁽⁴⁹⁹⁾. Malgrat que Stanmore Hall no sigui obra directa de Morris, la descripció que el 1893 en feu el crític de STUDIO dona una idea molt clara de l'estil de decoració de la firma en els darrers anys.

"The dining-room was built anew, and in it one feels the largest scope at the artist disposal has resulted in more complete beauty () The tables and chairs, the buffet... and the dining hatch, deserve special notice, while the carpet is perhaps the most noteworthy item in a splendid room () the ceiling in a delicate moulder plaster, also commands attention and yet keeps its right place. The painter ceilings both in the entrance hall and staircase, deserve study not because they are "hand-painted" but because of their beautiful forms and dainty colours. The delicate tones, like those of embroidery on old white silk, are in shades of pinks, purples, tender greens, and spring yellows, on a pale creamy ground, the whole bright yet light and with an aerial effect. This lightness of the ceilings and carpets, with the untouched oak of much of the panneling and furniture gives an air of gaiety most unusual in work of this school" (500)

Si l'esquema cromàtic segueix una evolució des dels tons més foscs, severos i càlids dels primers treballs fins les tonalitats clares i lluminoses derivades del blanc, dels darrers interiors, l'estructura general de l'habitació es modifica respecte de la Red House per la reducció del nombre d'elements que intervenen en l'equipament de les cambres. Però junt a l'eliminació de peces superflues, una segona línia evolutiva es descobreix en l'estil de Morris. Consisteix essencialment en substituir els suports ornamentals adossats a l'estructura arquitectònica per objectes excelsos variables i més mòbils. En aquest sentit, apareixen en el plantejament decoratiu dos nivells diferents d'actuació, complementaris entre si i que d'altra banda, estableixen els usos diversificats dels productes de la firma. El primer nivell interve directament sobre els components arquitectònics i és l'encarregat d'establir el caràcter ambiental de l'habitació actua, per tant, per mitjà d'elements fixes, inamovibles i constants, el segon complementa el caràcter ambiental per mitjà d'objectes independents encarregats d'acomplir o matisar el requisits funcionals d'un espai determinat. Possiblement sigui el propi Morris qui millor expliqui aquesta diferenciació de components en la decoració d'interiors

"As to the parts of a room that we have to think of, they are wall, ceiling, floor, windows and doors, fireplace and movables. Of these the wall is of so much the most the importance to a decorator (501)

Parets, sostres, paviments, finestres, portes i llars de foc constitueixen elements determinats per l'espai arquitectònic i el seu tractament

està totalment condicionat a la qualitat artística de l'obra arquitectònica, de manera semblant a com ho estan les proporcions de l'habitació ⁽⁵⁰²⁾ Les dimensions d'una habitació, la forma i la grandària de les finestres, així com la disposició proporcional de les finestres respecte de la façana i de l'interior són els factors determinants de la qualitat artística de les vivendes, però, ateses les condicions de la construcció en el segle XIX i les característiques de la majoria de cases, aquests elements són inexistents i el decorador no pot guiar-se per ells en plantejar el seu treball ⁽⁵⁰³⁾ En aquest sentit la tasca de decorar no és sinó una labor compensatòria de la manca d'arquitectura, fruit de l'evolució de la construcció en el segle XIX. Per això, en aquests casos, el decorador necessita intervenir directament sobre els elements estructurals per a millorar el propi espai i crear l'ambient que requereix una habitació. En actuar sobre d'aquests elements pot fer no o bé per fer ressaltar la seva bellesa intrínseca de l'arquitectura quan hi es, o bé per emmascarar la seva lletjor. Així, per exemple, la millor decoració per a un sostre, cas de que existeixin i siguin visibles, és l'enreixat de bigues que suporta la teulada, aleshores el tractament més adequat és evidenciar-les de la manera més clara possible ⁽⁵⁰⁴⁾ En el cas del terra el problema es planteja de manera diferent però aquí queden perfectament de manifest els dos nivells d'actuació possibles anteriorment assenyalats: segons el primer, s'hauria d'intervenir en la mateixa construcció del terra de manera que esdevingui sòlid i fixe per mitja de la instal·lació d'un paviment decoratiu, el segon procediment consisteix en col·locar objectes exents de recobriment, com catifes, que siguin mòbils i quedin superposats al terra originari. Només són paviments veritables: els materials de construcció: parquet de fusta, mosaic de rajoles o de marbre, medís amb els que es poden obtenir terres d'una alta qualitat artística i poder ornamental ⁽⁵⁰⁵⁾ L'altre procediment, tan sovint mal utilitzat, és el de cobrir el terra amb catifes però això únicament es pot fer quan el paviment de per si no té cap interès real.

"if it [the floor] be not [good] I admit a small carpet which can be bundled out of the room in two minutes" ⁽⁵⁰⁶⁾, "for 'n all houses that pretend to any taste of arrangement, the carpet is now a rug, large it may be, but at any rate not looking immovable, and not being a trap for durst in the corners" ⁽⁵⁰⁷⁾

En aquest sentit, les catifes, com també els altres objectes exents de la decoració, han de ser mòbils i s'han de veure superposats i independents respecte del suport que cobreixen. Probablement, aquesta distinció entre elements estructurals de l'espai i complementaris a la

decoració pot resultar excessivament òbvia i evident, però permet establir els termes sobre els que es planteja l'evolució de Morris com a dissenyador. A la Red House, per exemple, però encara es més evident en la decoració de The Grange, la llar dels Burne Jones des del 1867, la decoració està basada en el tractament artístic i ornamental dels elements estructurals mentre que en treballs posteriors consisteix en la incorporació d'elements mobils i excents. A la Red House, apart dels pocs mobles dissenyats per Webb, els treballs de decoració consistiren en brodar tapisseries per als murs, o en pintar frescs en el fris superior, en pintar la superfície de sostre remanent entre les biguetes i en incloure vitralls a les finestres, en esquemes posteriors, com a Clouds o a Stanmore. A ill, la decoració parteix de sostres i murs pintats de blanc fins a una certa alçada i l'ambient es defineix per les cortines, el tapissat o estampat del mur, les tapisseries dels seients, les catifes, i els mobles lleugers que donen un contingut funcional a la peça. Així, doncs, una segona línia evolutiva en l'estil de decoració de Morris es la substitució dels procediments típics dels Belle Officis -com vitralls, incrustació de rajoles, pintura mural i fins i tot el treball escultural dels guixaires en el sostre- per objectes tipificats i estandaritzats que recobreixen l'estructura original. Aquesta es la funció predominant i l'encert dels teixits produïts per la firma, els encarregats de donar l'ambient d'una peça. En canvi, és el mobiliari a qui pertoca determinar funcionalment i satisfer les necessitats dels habitants de la cambra.

D'aquesta manera apareixen perfectament delimitats els usos per als quals Morris dissenya els seus productes: molts no són sino elements diferenciats per la qualitat de l'objecte, no per la categoria del dibuix, que serveixen per acondicionar els murs: tant els domassos, els orocats com aquells teixits llavorats en llana, seda i matèries mixtes, sovint mal anomenats tapisos ("heavy curtain stuffs")⁽⁵⁰⁸⁾, són articles per a tapissar els murs d'una manera similar a com ho fa el paper bonic⁽⁵⁰⁹⁾, a part d'això, aquests mateixos teixits llavorats, de doble tissatge i pesats, poden utilitzar-se com a cortines, si bé, en alguns casos, les indanes també poden acomplir perfectament aquesta funció, les indanes, al seu torn, serveixen per a tapissar els seients, especialment sofàs i butaques, els teixits de cotó més prims, com les mussolines per exemple, aporten la base de les cortinetes complementant així la draperia de l'habitació, finalment, les catifes s'encarreguen des del terra d'ultimar l'efecte càlid i l'ambient reposant de l'habitació.

A través dels propis articles de la firma, Morris aconseguia enllestir un model de decoració utilitzant tant per a les cases que ell ha de decorar personalment com per a les que no hi interve directament. Les

conferències i e's diversos opuscles editats per l'empresa, configuren un model de vivenda corrent i accessible per a tothom, a base de descriure els diversos productes de la firma i explicar-ne els usos previstos mostrant solucions que es poden adaptar a les necessitats de qualsevol casa. El propi Morris en una de les conferències on aborda més directament el problema de la decoració domèstica manifesta que les seves apreciacions poden provenir de les vivendes de les classes mitges però són aplicables a tot tipus de casa ⁽⁵¹⁰⁾ Si en els seus interiors, Morris no va seguir al peu de la lletra els consells que donava en els seus escrits ⁽⁵¹¹⁾ això es deu en gran part al tipus de casa que decorava i al status social dels seus clients. En aquestes, degut en gran part al fet que la majoria són obres de Webb i, per tant, la qualitat de l'edifici no requeria mai de modificacions a partir de la decoració, Morris va poder utilitzar preferentment en aquests interiors el tipus de producte més de prestigi que la firma produïa: tapissos a Holland Park i a Stanmore Hall; "Hammersmith Carpets" a Clouds i a la Swan House sense haver de preocupar-se per millorar amb la decoració les condicions arquitectòniques de l'edifici.

De tots els seus interiors, probablement siguin les seves properes cases els que més s'acosten a l'ideal de vivenda descrit en les conferències. En aquestes, la paraula clau és el terme "simplicitat". Cal entendre aquest concepte des de dos punts de vista principals: "I mean first as to quantity, and secondly as to kind and manner of design." ⁽⁵¹²⁾ El primer fa referència a la quantitat d'objectes existents en una casa, el segon, es defineix en funció de les seves característiques estructurals. Respecte de la quantitat, Morris fou molt explícit i, així per exemple, en descriure l'equipament adequat per al saló d'una persona a qui qualifica de "saludable", enumerava únicament els següents elements:

"First, a book case with a great many books in it, next a table that will keep steady when you write or work at it, then several chairs that you can move, and a bench that you can sit or lie upon, next a cupboard with drawers, next, unless either the book case or the cupboard be very beautiful with painting or carving, you will want pictures or engravings, such as you can afford, only not stopgags, but real works of art on the wall, or else, the wall itself must be ornamented with some beautiful and restful pattern () then there will be the fireplace of course, which in our climate is bound to be the chief object in the room." ⁽⁵¹³⁾

De tota aquesta descripció, una de les coses que més destaca és el fet que les diverses peces de mobiliari esmentades apareixen quasi sempre per raons funcionals, és a dir, serveixen, o haurien de servir, per poder

desenvolupar totes aquelles activitats, no massa delimitades com a tals, però que són les pròpies d'una habitació d'estar

"a room, I mean, which he would not have to cook in much, or sleep in generally, or in which he would not have to do any very little manual work" (514)

Aquest és el segon sentit del terme simplicitat aplicat als objectes i a la decoració aconseguir que fins i tot les funcions desenvolupades en una habitació siguin "simples" en el sentit més moral del terme. Així, no només el disseny pot ser simple constructivament, o rude d'efecte, o rigoros en la concepció, adhoc les activitats per a les que serveix un objecte no han d'estar excessivament elaborades o precisades sinó definides en termes genèrics. D'aquesta forma, Morris s'oposava a una de les tendències conceptuals més representatives del mobiliari victorià com és la progressiva especialització funcional de cada tipus de moble i objecte, de manera que cada un accepta un únic ús i nom està obligat sempre a requerir-ne de nous. En aquest sentit, per a Morris una determinació funcional genèrica no només és desitjable en el cas dels objectes sinó també en el cas de les habitacions. Aquestes han de permetre desenvolupar comodament diverses ocupacions diferents a l'hora, possiblement no tantes com va afirmar alguna vegada (515), però sí les normals i lògiques en el que ell qualifica de "healthy person" (516)

Així definida, la simplicitat esdevé en l'anàlisi morristiana un principi estètic lligat per una banda a la idea de confort i per l'altra als valors socials afegits als objectes. Lògicament Morris s'oposava a la pràctica acumulativa i barroca que caracteritza molts interiors victorians, més encara quan aquesta acumulació no serveix sinó per a aparentar i demostrar un determinat status social (517). Reivindica un tipus de decoració que serveixi per a viure i que, com a valor estètic intrínsec, posi en evidència la vida que transcorre entre les quatre parets

"A drawing room ought to look as if some kind of work could be done in it less toilsome than being bored. A Library certainly ought to have books in it, but so ought each and every room in the house more or less. Also, though all rooms should look tidy, and even very tidy, they ought not to look too tidy" (518)

Tanmateix, la importància de la idea de simplicitat propugnada per Morris no és sinó una redefinició molt més pràctica del concepte de confort que la idea habitual en la societat victoriana, mera acumulació d'objectes inútils (519). En aquest aspecte concret, Morris s'avança conside-

rablement a l'obra dels Reformadors i també a la de Ruskin. Ambdós havien lluitat pel confort, els Reformadors identificant-lo amb el progrés material i tecnològic aplicat a la llar, Ruskin resituant-lo espiritualment com la conseqüència de la reincorporació de la qualitat artística a la vida quotidiana a través del resorgiment de les arts plàstiques i l'arquitectura. Per a Morris, en canvi, el veritable confort és una dimensió senzilla, confortable i domèstica que pot tenir una llar acondicionada per a simplement viure-hi. D'una banda, rebutja la idea segons la qual el confort deriva de la màxima especialització funcional d'objectes i cambres, i, per tant, es nega a acceptar la proliferació conseqüent d'objectes domèstics com un signe de millora en les condicions de vida. Morris s'oposa així a qualsevol concepció mecanicista de la vida⁽⁵²⁰⁾ voient recuperar per a la decoració l'ambigüetat i el misteri pròpis del plantejament artístic, per altra part, quan cal concretar aquesta dimensió artística dels objectes, el confort continua sent un problema de qualitat en l'entorn immediat de la vida humana del tot invers a la idea de refinament o d'excessiva elaboració característica de concepte corrent de luxe. Així, per augmentar el valor artístic d'una decoració, que no el valor estètic, només cal millorar la qualitat dels pocs i simples objectes que decoren una casa. Decorar, aleshores, consisteix en substituir materials i productes barats per objectes d'art o per medis adequats al mateix fi escollits entre les diverses especialitats de les arts decoratives: "all this is not luxury, if it be done for beauty's sake and not for show."⁽⁵²¹⁾ D'aquesta manera, sense renunciar a una simplicitat estructural i conceptual de l'entorn domèstic, Morris defineix perfectament un model de vida confortable, raonable i digne, mesurant-lo únicament en relació al propi habitant de la casa, les seves necessitats i als seus gustos i a on la única veritable categoria estètica és la qualitat d'agradable:

"What we call decoration is in many cases but a device or way we have learned for making necessary things reasonable as well as pleasant to us."⁽⁵²²⁾

Morris demostra per primera vegada la viabilitat estètica del confort sempre i quan aquest es basi en l'elegància de la senzillesa i doni resposta als ideals de respectabilitat i comediament moral de la burgesia a la vegada que resolti les seves necessitats pràctiques tal i com aquestes havien quedat definides per l'evolució de l'arquitectura domèstica a la ciutat i al camp en la segona meitat del segle XIX. Des d'aquesta perspectiva, el model de decoració proposat per Morris amb els articles de la firma és un producte que serà accessible a sectors cada vegada més amplis de la societat ja que, per una banda, no necessàriament requereix d'un

nivell adquisitiu molt elevat i, de l'altra, tampoc no exigeix de l'usuari una formació refinada i preciosista. Així, Morris estableix els principis i dona els estris necessaris per a fer realitat l'antic somni dels Reformadors de mitjans de segle, recuperar el bon gust en els interiors domèstics. Però, en no definir els seus principis de decoració com a model de gust sinó com a principis artístics practicables en tant que personalitzats, Morris aconsegueix instituir una alternativa practica i mes accessible que les propostes per l'avantguarda que s'estava gestant en aquells moments a través del moviment esteticista. És indubtable que l'estil de decoració de Morris, així com molts dels dissenys comercialitzats per la firma, resulta ser el model antagònic dels subtils i estilitzadíssims interiors realitzats ja en aquella epoca pels autors integrats en el corrent esteticista, com Whistler, Godwin i els seus seguidors. La diferència, aquí, s'estableix precisament en el mateix concepte de gust: mentre en Morris el gust desapareix com a tal immers en el seu ideal comunitari i col·lectiu de l'art i l'estetica, en l'esteticisme i l'avantguarda esdevé un model definit no tant com a bo sinó com estètic, patrimoni d'una refinada classe social que, vivint els objectes i l'entorn en termes d'afinitat electiva, retrova el seu "pedigree" (523). El mateix fenomen es donava entre el public (524) vers el 1880: rodejar-se d'objectes especials i saber triar els de mes qualitat era considerat entre els cercles més sofisticats com una habilitat sinó un art.

Tanmateix, en comparar molts dels interiors projectats per Morris amb les idees sobre la decoració domestica i el model de vivenda exposades en les seves conferencies, els ulls actuals desseguida queden sobrats per la manca de simplicitat patent en aquestes cases. La profusió de teixits d'estampats decoratius, l'existència d'un fris amb tapissos o grans brodats o la elaborada combinació de colors, donen als espais de Morris una imatge de riquesa i adhuc de refinat abarrocamment que no només contrasta amb la rigurosa simplicitat estructural dels mobles de Webb i amb la frescor tranquilla de molts dels estampats del propi Morris, sinó amb el mateix principi de senzillesa defensada en els seus escrits. S'ha de remarcar que la majoria dels seus interiors foren vivendes de les classes mes elevades i estaven resoltes amb els productes que més prestigi podien reportar a la firma, com empresa artistica: catifes elaborades a mà, grans brodats, els teixits de material mes ric o tapissos. Totes aquestes cases no representen sinó una petita part de les possibilitats d'aplicació que els dissenys de Morris permeten, sobretot quan es consideren tots aquells articles de producció mecànica dirigits a la decoració de les cases més corrents de l'epoca i que constituïen la base principal de les vendes de la firma.

Aquest doble nivell d'aplicació del model de vivenda proposat per Morris queda encara més de manifest en les diverses afirmacions fetes en els seus escrits respecte de l'arquitectura del seu temps des de la perspectiva pròpia del decorador. En molts d'aquests escrits apareixen comentaris i referències tant sobre l'arquitectura barata i de consum, edificada massivament en els suburbis, com sobre les obres construïdes pels arquitectes de renom dins d'una tendència artística determinada. En aquest sentit, Morris es preocupa de mostrar com les seves indicacions sobre l'art de la decoració serveixen també per a decorar aquestes cases que no demostren cap intencionalitat artística ni cap preocupació per la bellesa en la seva planificació (525) i que, amb el temps, constituïran la gran realització de l'arquitectura victoriana del període mig. Així, per exemple, la manca d'una planificació arquitectònica en la definició de la planta obliga a plantejar la decoració com un problema individual i específic de cada habitació per separat (526). Però el que resulta més simptomàtic és que Morris utilitzi els mateixos criteris estètics i funcionals establerts respecte dels objectes i del confort global d'un interior per apreciar els valors d'una obra d'arquitectura: "Simplicity and solidity are the very first requisites of it" (527). Des d'aquesta perspectiva no és estrany que Morris ja des dels primers escrits es mostri totalment d'acord amb la tendència del Domestic Revival tal i com l'havia formulada Webb i desenvolupada Norman Shaw. A finals dels anys 70, la recerca de la simplicitat el conduirà a valorar l'estil Queen Anne històric i a reconsiderar l'arquitectura georgiana de principis del segle XIX, vist el fracàs compartit del Neogòtic i de l'arquitectura acadèmica o clàssica (528), una dècada més tard, l'obra de Norman Shaw -de qui havia decorat cases- i els ideals de simplicitat continguts en el seu concepte de confort li serviràn per confrontar l'obra dels arquitectes més avançats de l'època, com Godwin i el darrer Norman Shaw, rebutjant essencialment el plantejament avantgardista i preciosista patent en el rebuig de la tradició vernacular d'aquests edificis, "those new houses you know on business" (529).

A nivell pràctic, potser sigui a *Making the Best of It* on Morris concreta amb més detall com han de ser els diversos elements arquitectònics enumerant els criteris formals que estableixen aquests elements com els més adequats i més convenients: proporcions de les habitacions, tractament de la façana, relació de la casa amb el jardí, disposició, tamany i proporcions de les finestres, situació de les portes i tractament ornamental, són alguns dels aspectes de l'edifici als que dedica especial atenció (530). En tots aquests comentaris, Morris sempre es refereix als exemples d'edificis més comuns i es preocupa de donar les indicacions de com

tractar cada element i donar-l'hi un pes específic en la decoració que pugui estar a l'abast de tothom. L'interès d'aquest comentari no és sinó el de mostrar com el mateix suport de la decoració, en aquest cas l'espai interior tal i com el defineix el projecte arquitectònic, estableix uns condicionants funcionals i estètics que cal seguir a l'hora de plantejar la decoració i seleccionar els diversos objectes que la componen. Els criteris de conveniència, solidesa i simplicitat aplicats per igual a la construcció arquitectònica i a la decoració de l'interior integren definitivament Morris en l'experiència de l'eclecticisme vernacular del Queen Anne Revival dels anys 70. Possiblement sigui la seva capacitat per satisfer aquestes necessitats des del punt de vista del confort i del sentit comú amb objectes produïts en base a stocks i mecanitzats en la major part del procés d'elaboració el que confereix un lloc important a Morris en la formació del concepte actual de la vivenda.

Així doncs, la posició de Morris en la història del disseny de l'habitatge i la influència de la seva obra tant a la seva època com posteriorment, queda matisada en funció del punt de vista històric utilitzat. En aquest sentit, també el model de casa dissenyat per Morris participa de les mateixes propietats definides anteriorment en relació dels seus dissenys. Respecte dels seus contemporanis, l'estil decoratiu de Morris representa una línia de desenvolupament en la formació de la vivenda burgesa paral·lela, i fins a un cert punt, alternativa a la seguida per l'avantguarda en la genesis del moviment Modern.

En relació a l'estil dels anys 50 i de la primera societat victoriana les cases i les idees de Morris suposen un plantejament totalment diferent del concepte de decoració i del tractament dels seus components. En els anys 70 constitueix una de les solucions més representatives de l'estil propi del segon període victorià, aquell on dominen l'eclecticisme i el revival Reina Anna. En els anys 80, en canvi, l'estil de Morris adquireix definitivament la seva posició alternativa respecte de les noves tendències en la decoració i el disseny. Si en el seu temps, les cases esteticistes li desagradaven profundament—"they appear to me too much made up of goose giblets and umbrellas" (531)—, en períodes subsegüents el seu gust, malgrat ser tant sever i sobri (532) com el dels corrents més representatius del segle XX, no aconsegueix adaptar-se al tipus de simplicitat que aquests proposaven. L'estil de Morris fou un art conceptualment senzill però basat en el tractament ornamental, mentre que els corrents de finals de segle i posteriors començaven a descobrir la riquesa artística en la puresa de la forma per ella mateixa. Per tot això, però sobretot a partir del camí estètic seguit per l'avantguarda des d'aleshores, Morris esdevé un

dels més grans i més victorians dissenyadors de la seva època.

A la vegada, és en la seva oposició pràctica a l'esteticisme i teòrica a l'avantguarda, quan Morris, precisament pel victorianisme dels seus productes i dels seus principis de decoració, aconsegueix establir un dels models estètics més reeixits i més seguits per a totes aquelles vivendes que sempre s'han construït fora i malgrat els dictats de l'avantguarda artística. El seu model de confort, prudent, reposat i respectable, però sobretot còmode i agradable, esdevingué un marc de referència obligat per a totes aquelles cases amb vocació de normalitat, model que, curiosament, a l'actualitat encara continua vigent en aquest àmbit. L'estètica senzilla i corrent de la major part dels seus productes li va permetre entrar, a mesura que creixia la capacitat adquisitiva de les classes socials inferiors, en la majoria de cases i amb el temps el patró Morris s'ha convertit en la imatge més habitual de la casa popular de la civilització industrial.

El caràcter alternatiu i complementari de la postura de Morris front a l'evolució històrica de l'avantguarda queda perfectament palesa en el retrat rodot del client de la firma: un personatge típic de l'època victoriana que, en els mateixos anys 80, no s'avenia amb el tòpic de la societat del seu temps però que tampoc no es sentia identificat amb la sofisticació afectada i decadentista de l'esteticisme de l'època. Segons el descriu Gloag, aquests clients eren

"happy intellectuals and fortified by "hand-woven" gulfrock, they were blandly contemptuous of the good plain philistine of the middle and upper classes, deploring their taste and laughing at their tidy, regulated lives. They were unconventional, inclined to socialism and statistics, not averse to comfort, though affecting to despise deeply cushioned upholstery, far from austere in their private lives, and sometimes far from chaste. Their views and general approach to life differed from the intense "Art for Art's sake" aesthetes. They were devoted to country life, not the established hunting, fishing and shooting life of the country families and their parvenu imitators, but the simple life idealised by the pastoral poets. Many of them, like Morris himself, spent much of their time in the country, where they acquired houses and adapted cottages, and partly furnished them with their own works" (533)