

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



7.2. La dimensió social de l'art. Art i societat.

"what I mean by art, what I am really interested in, is not the prevalence of this or that style, not the laying on the public taste whether it will or not a law that such or such a thing must be done in art, not this interests me, and forces me to speak when I had far rather hold my peace, but rather a general love of beauty, partly for its own sake, and because it is natural and right for the dwellers on the beautiful earth to help and not to mar its beauty, and partly, yes and chiefly because that external beauty is a symbol of a decent and reasonable life, is above all the token of what chiefly makes life good and not evil" ⁴⁴

Malgrat que la reflexió morrisiana tracta quasi exclusivament de les arts decoratives o arts menors, sovint apareix emprada una fórmula genèrica per designar conjuntament totes les activitats humanes que comunment s'anomenen art. La utilització del terme genèric respon en gran part a la voluntat de Morris de considerar plegades les diverses arts decoratives en un intent per trobar un nexa que permeti donar compte a la vegada de totes les activitats implicades en la producció d'objectes d'ús, siguin o no processos declaradament artístics. De tota l'obra de Morris, allà on aquesta intenció queda més clarament de manifest es en la perspectiva sociològica de l'anàlisi artística i aleshores el principi de la unitat de les arts respon al programa polèmic que ell mateix s'imposa.

Des de bon començament, Morris es proposa desmentir i provar la falàcia continguda en aquella visió de l'art tant arrelada a la seva època segons la qual l'art i la majoria de manifestacions culturals són una cosa superflua, un luxe totalment innecessari per a la vida diària,

"a foolish accident of civilization -nay, worse perhaps a nuisance, a disease, a hindrance to human progress" ⁴⁵

Front això, la seva intenció última és demostrar la importància que té l'art per a la societat i per als individus, a base de posar en evidència la intenció ideològica implícita en afirmacions com l'anterior. Sens dubte, aquesta és l'actitud típica dels "phillistines" però el que més preocupa Morris és el que sigui una posició mantinguda per un sector important de pensadors de l'època ⁴⁶, i que, a més, sigui constantment confirmada per la direcció que han pres l'art i la crítica artística des del romanticisme. La reflexió sobre l'art, en voler posar de relleu la naturalesa especial de l'art

i caracteritzar l'artista com un tipus singular i superior a persona, no fa altra cosa que allunyar el fenomen artístic de la realitat social i de la vida quotidiana, legítimant des de la mateixa teoria el seu valor de futilitat. Front aquestes idees, la recerca de Morris es proposa demostrar la importància social i cultural de l'activitat artística establint-la com una necessitat real de la vida particular de l'home i de la vida col·lectiva en societat.

"Art is a very serious thing, and cannot by any means be dissociated from the wighty matters that occupy the thoughts of men, and there are principles underlying the practice of it, on which all serious minded men may -nay, must- have their own thoughts" ⁴⁷

La manera com Morris donarà funció social a l'art i definirà les possibles relacions entre l'art i la vida humana constitueix un dels aspectes més característics i polèmics del seu pensament. Dins la teoria de l'art, la perspectiva sociològica ha estat tradicionalment una aproximació important al fet artístic que aporta una sèrie de dades relatives a l'obra d'art i el seu context històric i social, o sobre els plantejaments de l'artista durant el procés de creació però no ajuda a comprendre la natura artística del resultat i, per tant, són dades externes al fet artístic i excedeixen els límits propis de la filosofia de l'art ⁴⁸. Morris tampoc no supera aquest obstacle i sovint el seu concepte d'art apareix excessivament carregat d'intenció crítica respecte de la societat que l'envolta com per limitar-se a descriure la naturalesa del fet artístic segons els requisits de la filosofia de l'art. Per una part, diversos passatges d'aquestes conferències mostren un Morris conscient de la complexitat del fet artístic, dels processos de creació o de l'experiència estètica ⁴⁹, aspectes pels que sentia un respecte reverencial, però que, per a ell, condueixen a un discurs doctrinal que només dona compte del fet artístic. Per l'altra, l'examen de la dimensió social de l'art no s'acaba en Morris en un replantejament de la relació entre ètica i estètica, entre l'art i els seus continguts morals, una temàtica sorgida repetidament en la reflexió contemporània sobre les arts i que havien replantejat els seus immediats predecessors. La seva obra ocupa una posició intermija ja que, des de bon començament, arranca de la constatació d'un fet social que l'empeny a investigar el complicat fenomen de l'art com si es tractés d'un fenomen social i cultural. La seva opció, sens dubte partidista i restrictiva en el plantejament, queda prou patent en exposar les raons del seu interès:

"I must speak plainly and say that as things go it is impossible for anyone who is not highly educated to understand the higher kind of pictures () the aspects of this as regard people in general is to

my mind much more important than that which has to do with the unlucky artist⁵⁰

En el tractament del marc social des del punt de vista específic de l'art, es perfilen en la recerca de Morris dues direccions investigatives diferents però complementàries entre si. Una primera línia estudia tots aquells aspectes de la societat que tenen una intervenció directa en el procés de creació d'objectes d'ús com a factors determinants o condicionants del procés de disseny i de la seva experiència estètica particular, degudament reconvertits en conceptes artístics, entren a formar part del problema específicament artístic amb que s'enfronten el disseny i totes les arts decoratives. La segona direcció pren en consideració la realitat social en conjunt i l'examina en tant que condicions objectives que estableixen el marc natural on sorgeix i es desenvolupa l'art. Cada una d'aquestes direccions de l'anàlisi fa referència a una temàtica totalment diferent i mereixen un comentari especial malgrat que en l'obra de Morris ambdues apareixen barrejades i difícilment destriables entre si. La segona permet averiguar aspectes relatius a la situació de l'art en un determinat període històric però resten delimitats com a fenòmens externs al fet artístic propiament dit, pertinents únicament per a una sociologia de l'art. Els primers en canvi, tenen una doble lectura i, si des del punt de vista del disseny no suposen altra cosa que plantejar-se globalment el fenomen de la creació d'objectes d'ús, des de la perspectiva de l'Art, impliquen una investigació sobre la dimensió social de l'art que es pregunta per la seva funció social, conformant així les bases per a una estètica clarament axiològica.

Es evident que tota aquesta problemàtica ha quedat marginada de la qüestió artística des que aquesta es proposa explicar el fet artístic en la tradició pròpia de les Belles Arts. En aquest camp la funció social de l'art és sense cap mena de dubte una qüestió obsoleta, d'altra banda, les experiències artístiques realitzades en la història més recent sota aquesta bandera l'han acabat d'invalidar demostrant la seva inoperància pràctica en el millor dels casos ha portat l'art a un academicisme dogmàtic i totalment normatiu. Vista des de l'actualitat, la importància que Morris atorga a la dimensió social de l'art i a l'estudi de les condicions socials assimilen la seva concepció artística als plantejaments més característics del segle XIX i, per això es comprèn perfectament que la seva obra hagi quedat bandejada de la teoria de l'art excepte en aquell petit espai conegut com la teoria social de l'art.

En aquest sentit, i sempre en relació a les arts plàstiques, el plantejament morrissià de les relacions entre l'art i les condicions socials s'integra perfectament en aquell corrent de pensament tan vuitcentista que

veu l'art d'un període com una manifestació cultural més i, com a tal, apareix íntimament connectada i depenent del sistema de vida prevalent ⁵¹ Dins d'aquesta tradició són especialment importants les obres de Carlyle i de Mill, ja que foren els primers en proposar una visió omnicomprensiva de la realitat històrica partint de la concepció saint-simoniàna, posteriorment, la idea fou represa per autors com Arnold i Ruskin en les seves anàlisis respectives dels fenòmens culturals, de la literatura en el cas del primer, de l'arquitectura i les arts plàstiques en el cas del segon ⁵² De tots, però, fou Mill qui més es preocupà de mostrar la necessitat de considerar el complex entramat d'idees i obres d'una societat -morals, estètiques, religioses i econòmiques- com aspectes característics i determinants de les formacions històriques ⁵³ Morris, com també Ruskin, va recollir aquesta idea a fi de mostrar la importància social de l'art convertint-lo en el fenomen més representatiu d'una realitat cultural determinada. D'aquesta manera, les obres d'art d'un període esdevenen una de les fonts de coneixement més importants d'aquest. Per això, algunes de les contribucions més importants de Morris pertanyen al camp de la història de l'art i de la metodologia historiogràfica de la crítica artística. Per altra part, les possibles novetats contingudes en l'aproximació morrisiana es troben en el replantejament de la relació existent entre els principis estètics, ètics i polítics, i en el tipus de relació que s'estableix entre aquests i les condicions socials. Amb altres paraules, Morris es pregunta fins a quin punt l'art, com les altres idees que componen el sistema de pensament d'una societat determinada depenen d'ella i són capaços de reflexar-la i expressar-la.

Una primera afirmació important destaca en aquest sentit que, a més, explica en gran part el contingut crític que el concepte d'art detenta en l'obra de Morris. Una correspondència qualitativa existeix entre els dos estadis de manera que, a través de l'art d'un període, no només es pot conèixer la seva forma de vida sinó també saber, per la qualitat creativa d'un estil i el grau de difusió del fet artístic, si les condicions socials són moralment i materialment bones per als seus habitants. Morris pressuposa, doncs, que existeix una correlació directa entre la bondat del sistema de vida i l'esplendor manifestat per l'art d'un període, i creu, per tant, que és possible una valoració moral de la societat a través del seu art. La idea ja es troba perfectament exposada en l'obra de Pugin i en la de Ruskin. De fet tota l'anàlisi de les pedres de Venècia serveix a Ruskin per a datar històricament l'inici de la corrupció experimentada per la societat veneciana. Corrupció que significa, com ja ho significava per a Pugin, el procés de secularització de la societat entera. Morris, que sent un profund disgust

pels arguments sacralitzadors, intentarà comprovar aquesta seva arrelada convicció a través de l'estudi directe de la història de l'art, revisant la correlació existent entre els canvis artístics i les transformacions socials i polítiques esdevingudes a llarg de la història

Arribats aquí, cal observar una característica important de la reflexió morrissiana referent a la valoració ètica de l'art. A mesura que transcórrer les conferències, les consideracions ètiques i morals van cedint pas a una terminologia d'ordre sociològic, històric o polític. Si en un primer moment la correlació històrica que Morris pressuposa entre els fenòmens artístics i les condicions socials s'estableix preferentment en termes morals, en el sentit que tot allò que és bell és bo, cosa que justificaria una interpretació moral de la història de l'art, posteriorment l'emfasi recau en les condicions materials de la vida social, en la mateixa organització social i política d'una societat determinada. Així per exemple, Morris no creu que les arts -des del punt de vista de les tècniques i de les solucions formals, estiguin regides per les mateixes lleis que la conducta moral, tampoc no considera que l'art es redueixi a expressar les passions humanes i els valors morals corresponents, cosa que sí havia afirmat repetidament Ruskin en el cas de l'arquitectura i les arts plàstiques⁵⁴. Com a màxim, en un únic passatge -que no desenvoluparà posteriorment-, apunta la possibilitat que les arts puguin contagiar les seves lleis d'ordre i escalença (order and fitness) al sistema de viure introduint-hi una certa regulació⁵⁵, però en realitat, la possible equiparació de valors estètics i ètics s'opera en Morris des d'una perspectiva sociològica que acabarà per ser un model de comprensió de la realitat social. En els escrits del 1880, la majoria d'implicacions socials de l'art són expressades ja per conceptes sociològics, polítics o històrics, i ha desaparegut tota menció de la religió o d'altres sentiments de caràcter espiritual o epistemològic. La denúncia del caràcter classista de la divisió de les arts i l'origen de la idea de *Bella Art* comentada en el capítol anterior, n'és un bon exemple. Allà on aquest canvi es més fàcilment perceptible es en la utilització del terme "democràcia" per explicar el seu ideal artístic⁵⁶. El mateix plantejament apareix en l'examen de la situació contemporània de les arts. Morris es nega a acceptar la pèrdua de sentiment religiós com la causa històrica determinant de l'evolució artística posterior al Renaixement -així mes tard voldrà demostrar com tampoc no era el sentiment religiós el que inspirava l'art medieval⁵⁷- Morris sabia per experiència personal que el procés de creació artística depèn de moltes i diverses variables. La degradació de l'art assolida en el segle XIX havia de ser, per força, conseqüència de l'evolució pròpia dels oficis artístics, els canvis d'organització experimentats i

l'adopció dels canvis tècnics esdevinguts. Així, si en la valoració de l'art calia recórrer a conceptes de tipus sociològic, per a comprendre una situació històrica s'havien de buscar raons de tipus històric, lligades als aspectes més materials i pràctics de l'ofici.⁵⁸

A nivell estètic, doncs, la reflexió de Morris sobre l'art respon també al propòsit de desproveir l'art de valors trascendentals i idealistes a fi de retornar-lo al seu lloc entre les activitats pròpies dels homes.

"art in my mind means the properly organized labour of all men who make anything"⁵⁹

De fet, Morris vol lluitar contra la idealització de l'art operada a la seva època vindicant els aspectes més senzills i quotidians del fet artístic que poden vehicular la reintegració de l'art en la vida social i cultural. Per això repetidament posa de manifest que, malgrat tot, l'art també pot ser una activitat senzilla i assequible.

"there seems no chance of art becoming universal unless on the terms that it shall have little self-consciousness, and for the most part be done with little effort"⁶⁰

Aquest es un dels punts de la seva reflexió on Morris s'enfronta a Ruskin adoptant una visió del fenomen artístic més propera a Mill o a Arnold. Ruskin reconeixia i lloava en l'art la seva capacitat per conèixer i expressar aquells valors eterns ocults normalment a la percepció humana.⁶¹ Mill, en canvi, estableix una equiparació lògica entre diverses activitats pràctiques⁶², posant així de relleu la implicació de l'art amb els fenòmens històrics globals. El fet que Mill utilitzi la definició pre-industrial d'art, lligada al fer i no al conèixer, dona a Morris la possibilitat de legitimar la seva pròpia visió, mantenint d'una banda la singularitat de la finalitat social de l'art però guanyant la possibilitat de comprendre la seva determinació històrica. D'aquesta forma, malgrat Mill dediqui comparativament molt poca atenció al problema específic de les arts, Morris utilitza la seva concepció dels fenòmens culturals i pot, així, explicar la implicació social de l'art a partir de factors materials i objectius. A la vegada això li permet reconduir la seva reflexió vers el problema específic de les arts decoratives i resituar la qüestió estètica en relació al procés del fer, de l'habilitat manual i la competència professional, aspectes del procés artístic que més fàcilment poden incumbir a la majoria de la població.

Tota aquesta reflexió porta també implícita una actitud polemica molt clara. Examinant les condicions socials i establint els instruments

teòrics per demostrar la correlació existent entre el desplegament artístic i unes condicions socials moralment i materialment bones, Morris està, en realitat, contestant una altra idea sobre l'art molt difosa entre la cultura artística de la seva època gràcies als darrers desenvolupaments de l'art i la crítica posteriors al romanticisme. Es tracta d'aquella antiga idea suggerida per Bernard de Mandeville el 1714 en la seva famosa i revulsiva *Faula de les abelles* i que queda perfectament resumida en el subtítol de l'obra "Private Vices, Public Benefits"⁶³ El segle XIX havia adoptat la tesi segons la qual l'art i les ciències floreixen més i millor en una societat dominada pel vici, les passions humanes i el relaxament general dels costums, adaptant-la progressivament als seus propis interessos de legitimar les condicions socials existents. Amb el temps i a través de l'estètica del sublim, la malvestat de les condicions socials i la perversitat d'unes relacions humanes com les derivades de la revolució industrial s'havien convertit en una font d'inspiració artística per a una concepció de l'art que podia perfectament reconèixer en l'assassinat una forma suprema d'Art. Sense arribar a aquests extrems, l'amoralitat implícita en l'obra d'art esdevenia un dret i una necessitat per a l'artista i, convertit en un principi estètic, entrava a formar part de l'ideari simbolista i de la cultura de l'art per l'art tal com la defensava el Moviment Esteticista contemporani de Morris. Adhuc Ruskin s'havia enfrontat amb aquest fenomen plantejant-se molt seriosament la conveniència i la providència de l'existència del mal en la societat, examinant-lo com a font de vivències estètiques per a l'artista.⁶⁴ Paral·lelament, la mateixa idea desprovista del revulsiu de l'amoralitat, havia estat acceptada pels sectors més benpensants i conservadors de la societat. Segons Morris

"Some people may be inclined to say, and I have heard the argument put forward, that the very opposition between the serenity and purity of art and the turmoil and squalor of a great modern city stimulates the invention of artists, and produces special life in the art of today"⁶⁵

Morris rebutjava d'una manera quasi visceral tot plantejament del gènere i desconfiava de tota concepció de l'art que requeries per a la seva realització del sofriment alié. A part de l'egoisme que demostrava l'artista personalment, la considerava una línia que conduïa irremissiblement a l'auto-destrucció de l'artista i del seu entorn però que, a més, condemnava l'art a ser una joguina per intel·lectuals totalment intel·lectualitzada.⁶⁶ Una postura com aquesta era, al seu entendre, molt més perillosa que la del "phillistine" ingenu contra el que havien reaccionat els romàntics, aquell

que només veia en l'art un vestigi del passat, un mal inevitable però que destorbava l'avenç del progrés. Era més perillosa perquè s'hi descobria un contingut ideològic i polític car, en el fons, legitimava l'ordre de coses existent i significava la renúncia definitiva de l'art a revoltar-se⁶⁷

Ruskin havia intuït perfectament el problema si bé mai no va publicar la seva reflexió al respecte: després de descriure la capacitat del gran artista, l'home dotat d'una "sensibilitat exquisida" i d'una capacitat especial per sentir plaer i descobrir bellesa arreu, es preguntava:

"How can you make such a man discontented with world? () How are you to make him to care about future things?"⁶⁸

Sens dubte, la resposta de Morris va dirigida en gran part als dubtes referents a la moralitat de l'art i la seva implicació sociològica experimentats per Ruskin al bell mig de la seva vida, però a qui s'oposa d'una manera més taxativa es a tota la tradició artística derivada de Rossetti i el segon Pre-Rafaelisme en la que destaquen poetes com Swinburne, pintors com Edward Burne Jones i tots els artistes vinculats al Moviment Esteticista. D'una manera quasi programàtica, Morris s'oposa a totes les tesis sobre l'amoralitat de l'art o sobre l'estètica del mal, presentant la bellesa de l'entorn físic i social com un requisit del tot necessari per al desenvolupament artístic. El marc on viuen els homes és, per a ell, fonamental per a la seva formació estètica. D'una banda, la bellesa del paisatge natural i urba és important sobretot per als creadors artístics ja que es la única font d'inspiració per a l'artista i, especialment la naturalesa, ofereix un model estètic etern i veritable. Ja només per això, sembla evident que "those who are to make beautiful things must live in beautiful places"⁶⁹ però a mesura que avança la seva recerca, viure en un entorn estèticament bonic esdevé una necessitat generalitzada, comú a tots els habitants.⁷⁰ La bellesa adquireix en l'obra de Morris una funció pedagògica importantíssima, la mateixa que li havia atorgat Ruskin en la consideració de l'art medieval, en el sentit que tota obra bella és edificant per ella mateixa. Tal i com afirma en la cita que serveix d'introducció al capítol,

"because that external beauty is a symbol of a decent and reasonable life",

però el fet que, segons el seu plantejament, la bellesa no només educa el sentit estètic dels homes sinó que també influeix en el seus comportaments i en la forma de viure, torna a obrir la qüestió de la relació entre ètica i estètica que ha anat abandonant al llarg de la investigació. De

tota manera, la única resposta possible de Morris cal buscar-la en relació a la seva teoria estètica i, gran part, deriva de la seva concepció de les arts decoratives. En qualsevol cas, el que afirma amb tota certesa són els efectes degradants que tenen la lletjesa i la degeneració de les relacions socials.

Llavors, la lletjor progressiva d'unes ciutats mal construïdes i cada vegada més brutes, com eren Londres, Manchester, o Birmingham a la seva època; la lletjor evident de totes les cases massa sovint només omplertes i, a més, amb productes de mala qualitat, barats i cursis ("nasty and shoddy") així com la degradació progressiva del paisatge causada per la implantació de zones industrials embrutidores o per la construcció de pobles i suburbis lletjos, esdevenen l'obstacle principal per al sorgiment de l'art i el seu desenvolupament natural. Si aquesta situació, a la que s'hi afegeix l'empobriment de les relacions humanes derivada del domini del benefici individual i el diner que ja denunciava Carlyle, pot suposar algun tipus d'estímul per a l'artista no és sinó el d'activar les seves capacitats d'ensomni i de fomentar el desig de fugir de la realitat⁷¹. D'altra banda, que una societat pugui no donar cap importància a la qualitat estètica del seu entorn immediat es ja un símptoma prou evident de la degradació de les arts perquè, si més no, palesa ben clarament una insensibilitat estètica total i, per tant, és lògic que aquesta societat no pari cap atenció ni tingui interès per l'evolució de les arts.

Ara bé, la refutació més clara de tota idea de l'art que incorpori la degradació de l'entorn social com un factor positiu es troba, per a Morris, en la pròpia situació de l'art en el segle XIX, àdhuc acceptant el primer Pre-Rafaelisme com un símptoma de millora i un avenç en la pintura comparable al realitzat per la poesia romàntica⁷². Per una banda, Morris encara comparteix les idees sobre l'art contemporani expressades per Rossetti en la circular de presentació de la firma el 1861, però, per l'altra descobreix que, quasi bé vint anys més tard, la situació de l'art no ha variat substancialment. Aleshores, gran part de la seva recerca d'aquesta època esdevé un interès per averiguar perquè un moviment artístic com el Pre-Rafaelisme, del qual considera encertats la majoria dels seus principis artístics -especialment els mateixos que havia destacat Ruskin en relació a la no acceptació de les normes imposades per l'Acadèmia, el bon gust o el concepte d'art o bellesa dominant-, ha fracassat com a forma d'art, quedant com un fenomen marginal i estrany al procés de la societat en el seu conjunt, sense aconseguir d'imposar-se per la veritat dels seus principis o la qualitat dels seus quadres. D'altra banda, mentre els moviments artístics queden aïllats en si mateixos, l'art en el seu conjunt continua en un

estat de degradació mai assolit en el passat, sense trobar una orientació pròpia que s'adequi a l'estructura de la societat on sorgeix i sigui capaç d'expressar-la en el sentit que la majoria de la gent s'hi pugui sentir reconeguda. Malgrat l'existència de moviments artístics en les arts plàstiques i l'arquitectura que són innovadors i, molt sovint, prou correctes en els seus plantejaments -com exemplifiquen els pintors Pre-Rafaelistes, el corrent neogòtic en arquitectura, particularment l'obra de Webb i Shaw-, de l'aparició d'una crítica artística potent ocupada exclusivament en estudiar els fenòmens artístics -com l'obra de Ruskin, la de Fergusson o la d'Eastlake-, i de la creació de tot un aparell de reforma de les arts decoratives i la producció industrial des de les mateixes institucions, que ha elaborat una política específica de reforma i ha fundat escoles dedicades a la formació dels nous professionals -com és la labor d'Henry Cole i els seus col·laboradors-, l'art, prèsi en conjunt, es troba en la mateixa situació contra la qual havien reaccionat tots aquests autors.⁷³

Vista la correcció i els encerts del món de l'art, les raons del seu fracàs només poden ser, per a Morris, de caràcter social i cal trobar-les en les condicions estructurals del marc on s'origina i es desenvolupa l'art. A partir d'aquí, tota la seva reflexió es proposa comprendre quines són les veritables causes de la situació actual de l'art, que si se li apareix molt greu en el cas de les Belles Arts, és de la màxima gravetat en el cas de les arts decoratives i l'arquitectura. Les preguntes rectores del seu pensament es plantejen en relació a la història global de l'art i intenten abordar la situació actual a partir d'unes certeses adquirides en les seves investigacions històriques: perquè s'ha arribat a degradar tant el paisatge en el segle XIX quan tants anys d'història no havien ni tan sols influït en ell o al màxim l'havien sempre millorat estèticament? perquè abans tota obra humana era una obra d'art i ara quasibé cap, o només algunes obres molt especials creades amb aquest únic objecte?, perquè abans no existien diferències de grau entre les arts i tot el que feia tothom era una obra d'art? que havia canviat, doncs, des d'aleshores per a què abans les arts florissin aduoc en períodes històrics molt més endarrerits quant a les condicions socials i polítiques?⁷⁴ De tota manera, el propòsit últim de Morris no és merament descriptiu o comprensiu sinó el de comprovar les possibilitats que té l'art per a resorgir i tornar a expandir-se en el futur per la qual cosa li interessa saber quines haurien de ser les condicions socials en el futur per a què això succeeixi. Les diverses elucubracions realitzades sobre el futur de l'art i de la societat i les fases per les quals caldrà passar abans no es realitzi el seu ideal indiquen, d'una banda, la forta component utòpica que caracteritza el pensament de Morris però també són

el resultat d'una peculiar concepció de la història com a procés de la humanitat, bàsica per a la seva acceptació posterior de les tesis marxistes. Al llarg de tots aquests escrits, Morris desenvoluparà el doble objectiu d'exposar la seva concepció de l'art construint-ne un ideal per al futur, i de comprendre les causes històriques i socials que han portat a la situació actual i que suposen les condicions de la seva superació.

De tota manera, per a comprendre perquè la dimensió social de l'art ocupa un lloc tan important en la concepció artística de Morris, no es pot perdre de vista el fet que la seva recerca comença i acaba en el problema específic de les arts decoratives enteses com la producció d'objectes d'ús, i, des d'aquesta perspectiva, no només pot sino que necessita incorporar elements sociològics en l'aparell conceptual de l'art. En aquest sentit, l'opció teòrica en favor de la finalitat social, el fet de considerar-la l'únic concepte capaç d'explicar la natura específica de les arts decoratives, resulta perfectament coherent i lògica amb el punt de vista triat en l'anàlisi, però a la vegada explica perquè la recerca de Morris està abocada a prendre una dimensió més sociològica que no pas ètica o estètica. La clau d'això es troba en la substitució del concepte tradicional d'art decorativa pel de producció, -o, més exactament, creació- d'objectes d'ús operada per Morris en la construcció del seu objecte d'estudi. Això li permet establir una unitat temàtica i una continuïtat històrica entre la tradició de les arts decoratives i la del disseny industrial.⁷⁵ Desplaçant el centre d'atenció vers el problema general, i clarament sociològic, de la producció d'objectes d'ús, Morris pot abandonar la conceptualització de les arts decoratives derivada de la tradició artesana pre-industrial i llavors pot considerar conjuntament les diferents variants del disseny que s'han anat imposant al llarg del segle XIX des dels vestigis de l'artesania més tradicional al disseny industrial passant pel disseny ornamental de mitjans de segle i la fórmula sacralitzada i sacralitzadora de l'artesania artística que ell mateix havia impulsat a través de MFW&Co. En aquest context, la problemàtica social adquireix una importància a la vegada pràctica i metodològica, perfilant-se com una component implícita en l'activitat de proveir d'utils la vida de cada dia.

Les arts decoratives i el disseny industrial són, per definició i tradició, activitats indefectiblement abocades a actuar tenint sempre en compte la societat per a la qual treballen durant el mateix procés de creació. Tot discurs teòric sobre el disseny, per molt doctrinal que vulgui ser, requereix d'una anàlisi del medi social i d'una reinterpretació d'aquesta reconvertint els conceptes utilitzats en termes de disseny. Sense entrar en la històrica dicotomia entre art i disseny, que l'objecte propi del

disseny i, conseqüentment el seu sistema de treball, divergeixen en molts aspectes fonamentals dels de les arts plàstiques és una idea corrent i actualment acceptada per tothom. Fins i tot quan el dissenyador treballa amb sèries molt petites i en la creació d'objectes definits com a productes de luxe que requereixen d'una valoració en termes artístics per aconseguir la seva funció de mercaderia, els imperatius socials, siguin estètics o psicològics, intervenen en el procés de disseny.⁷⁶ També en aquests casos, el dissenyador sap que actua segons un model d'art prèviament establert, tan normatiu com poden ser-ho els models de gust, que l'obliga a prendre unes determinades decisions i no d'altres, àdhuc quan el seu propòsit principal és el d'expressar-se a si mateix i vendre la seva personalitat artística. Qualsevol sigui el seu plantejament, el disseny és sempre una activitat directament implicada amb la realitat social que la condiona en la majoria d'aspectes importants. Tota la complexitat del procés de disseny i la problemàtica que presenta el disseny com a disciplina es defineix precisament en aquest seu ser per a la societat, que es planteja com una premissa doctrinal i que defineix el caràcter de síntesi formal que detenten els seus productes. Per utilitzar les paraules de Morris, tot problema de disseny es proposa com una pregunta respecte del destí de l'objecte que cal dissenyar:

"now this must be clear to you... give an artist piece of paper and say to him, 'I want a design' and he must ask you 'What for?, What is to be done with it?' And if you can't tell him, well I dare not venture to mention the name which his irritation will give you."⁷⁷

El recurs a la paraula "artist" no ha de confondre ningú. Pel context però també per la idea expressada, no hi ha dubte que, aquí, Morris s'està referint al tipus d'artista dedicat al món de l'art aplicat i a crear objectes d'ús com a professional creatiu exterior a una empresa.⁷⁸

Aquest estar condicionat socialment del disseny ve determinat quasi exclusivament per la definició de l'objecte de treball. Front a l'Art, la missió específica del disseny, tal i com tradicionalment ho havia estat la de les arts decoratives, és la d'ocupar-se dels aspectes més prosaics de la realitat social i cultural, una realitat que és sempre objectiva, on, fins i tot els factors més difícilment aprehensibles com l'estètic, el simbòlic o el psicològic, tenen un contingut col·lectiu que es tradueix en dades estadístiques. Morris ho havia definit perfectament en parlar de la finalitat de les arts decoratives: el disseny s'ocupa de satisfer les necessitats "corporals" i materials de la vida de l'home a base de subministrar-ne els útils necessaris. Plantejant-se la dimensió social de l'art com un dels problemes centrals de la seva reflexió, Morris no fa altra cosa que afrontar directa-

ment el fet del disseny i assentar les bases per a que un estudi sobre les arts decoratives pugui explicar i ser pertinent per a totes aquelles activitats humanes que s'encarreguen de produir objectes d'ús. Des d'aquesta perspectiva, l'obra teòrica de Morris esdevé inuubtablement una teoria del disseny en el sentit més actual de la paraula que, a més, té la virtut de prefigurar i abordar tota la problemàtica de que s'ocuparan els dissenyadors en els anys vinents. El problema historiogràfic més important és, ara, saber fins a quin punt s'origina en Morris aquesta concepció del disseny que accepta d'una manera axiomàtica la seva implicació social tal i com fou desenvolupada pels corrents més influents del disseny industrial al llarg del segle XX. D'una banda, la voluntat d'abordar globalment el fenomen del disseny suposa una diferència substancial entre l'aportació de Morris i d'altres reflexions anteriors sobre el disseny que s'havien centrat en l'estudi de l'ornament i els caràcters estilístics dels objectes, fossin obres d'arquitectura o productes industrials. Com es pot veure perfectament en aquests escrits, aquest és l'argument polèmic central de les crítiques de Morris a les idees dels Reformadors. Cal, doncs, esbrinar quin és el plantejament propi de Morris establint dos pols de comparació: la teoria del disseny posterior i l'anterior a la seva obra, posant de relleu les similituds i les diferències existents amb cada una.

En aquest sentit, un element que desseguida destaca en la reflexió morristiana és l'existència d'una perspectiva antropològica que justifica la inclusió dels processos econòmics en la concepció de l'art i el disseny en una posició més rellevant que la reservada a d'altres fenòmens culturals, com els artístics o els estètics. Aquest plantejament estava ja implícit en l'anàlisi de la finalitat social de l'art, entenent que quan Morris parla d'art fa referència a totes les activitats implicades en la creació d'objectes d'ús. L'art, aleshores respon i es genera per la necessitat antropològica que té tota cultura de crear-se els bens i els útils materials.

"The race of men, even when very moderately civilized, has a great *number of wants* which have to be satisfied by the organized labour of the community. From father to son, from generation to generation, there has grown up a body of almost mysterious skill, which has exercised itself in making the tools for carrying on the occupation of living, so that a very large part of the audience of the masters of the greater arts have been engaged like them in making things" ⁷⁹

El recurs al concepte de necessitat suposa aquí el tret més important del seu plantejament perquè, primer, permet comprendre com una reflexió sobre l'art requereix d'una anàlisi prèvia de la realitat econòmica

d'una societat i, en segon lloc, com una sèrie de conceptes propis i característics de l'anàlisi social s'integren metodològicament en el procés de creació artística. A través del concepte de necessitat, les condicions socials, que són les que en primera i última instància defineixen el conjunt de necessitats humanes en el si d'una societat, deixen de ser meres condicions d'existència per intervenir activament en el complicat procés artístic. Convertides en funcions, les necessitats vehiculen la vessant utilitària dels objectes i, així, són capaces de determinar tot l'art d'un període. Val a dir que quan Morris pensa aquest tipus de determinació, art no significa en absolut les característiques formals que defineixen un estil concret. Es tracta més aviat d'una determinació de caràcter estructural que incideix en la tipologia dels objectes que una societat produeix, decidint-ne precisament la seva producció. Els objectes de disseny, el resultat de les arts decoratives, deixen de ser considerats des del punt de vista de l'acabat superficial per convertir-se en solucions estructurals que poden satisfer una determinada necessitat, una vegada aquesta ha estat aïllada com a tal i tipificada com una funció que esdevé standard⁶⁰. Tal i com Morris percep el problema, aquesta és una qüestió amb que s'enfronten totes les activitats que volen satisfer les necessitats humanes, tant si els mètodes d'execució utilitzats són industrials com artesans.

De fet, la connexió que a través de la idea de funció s'estableix entre els objectes de disseny o el producte de les arts decoratives, i les necessitats humanes es el nexa lògic que permet caracteritzar el disseny com una activitat econòmica *stricto sensu*. La similitud amb les definicions més actuals del disseny industrial és ben patent malgrat la dificultat que suposa actualment trobar una definició representativa del disseny que sigui vàlida per a la profusió de línies de treball existents en aquest camp, la realitat econòmica del disseny és un fet reconegut per tots els autors i totes les tendències. Les diferències apareixen a l'hora de valorar en un sentit o en un altre, positivament o negativament, aquesta determinació econòmica⁶¹. Cal tenir en compte que tot el debat sobre tècnica i cultura desenvolupat a l'Alemanya a l'època del canvi de segle i que es perllonga durant tot el període d'entreguerres⁶², coincidint amb la definició professional del disseny industrial a Europa, pressuposa sempre un concepte de necessitat humana provinent de l'economia i la sociologia contemporànies. Des d'aquesta perspectiva es pot comprendre perfectament perquè la major part de les crítiques dirigides contra el funcionalisme i el racionalisme arquitectònic per la filosofia crítica i l'Escola de Frankfurt es plantejen, en la majoria de casos, en relació al concepte de necessitat utilitzat⁶³. Adhuc la reflexió sobre el disseny i l'arquitectura elaborada

des de principis de la dècada del 1970, durant la crisi del funcionalisme teòric i de l'estil internacional, es centra sobre el concepte de necessitat. Des de la perspectiva històrica de William Morris, el fet de prendre les necessitats humanes com el concepte fonamental que defineix les arts decoratives i estableix l'inici del procés de disseny, suposa el principi fonamental per reconèixer en el seu pensament una veritable teoria del disseny industrial en el sentit que se l'entén actualment i, per tant, és un dels factors que més clarament li dona un lloc en la tradició pròpia de la disciplina. Així, a diferència dels seus predecessors, tant els Reformadors com Ruskin, Morris no es planteja ja una anàlisi de l'ornament ni dels problemes estilístics de l'art sinó que es proposa problemes estructurals molt més profunds com pot ser una reflexió antropològica sobre el parc de funcions i d'objectes que caracteritzen una determinada cultura⁸⁴. A la vegada, és el nucli teòric que permet comprendre el nexa entre art i societat que caracteritza tot el seu pensament i explica el seu rebuig a tractar per separat ambdues qüestions. Per la mateixa raó, aquesta comprensió econòmica del fet de disseny i de les arts aplicades explica perquè l'adopció de la concepció econòmica dels fenòmens culturals pròpia de la teoria marxista no va suposar per a Morris cap sorpresa sinó una confirmació del que considerava l'existència natural del seu objecte d'estudi.

Una segona similitud amb la reflexió contemporània del disseny es desprèn de la visió morristiana de les arts decoratives en conjunt. En considerar-les pura i exclusivament com les activitats encarregades de satisfer les necessitats materials de l'home i de la societat entera, Morris comprèn perfectament la dimensió antropològica que els objectes d'ús detenen i s'acosta perfectament al concepte modern de "cultura material". L'art, el disseny, esdevé l'activitat que crea l'habitat de l'home ja que la seva manera d'actuar consisteix essencialment en configurar tots els objectes que intervenen en la vida quotidiana definint el sistema de viure d'una cultura determinada i mediatitzant la relació de l'home amb el seu entorn natural.

"A great subject truly for it embraces the consideration of the whole external surroundings of the life of man, we cannot escape of them if we would so long as we are part of civilization, for it means the moulding and altering to human needs of the very face of the earth itself, except on the outermost desert"⁸⁵

Des d'aquesta perspectiva, la importància de l'art per a la vida de l'home i per a la mateixa estructura d'una societat és òbvia. L'opció en favor de l'art no significa altra cosa que la possibilitat de viure en un ambient estèticament bell i adequat a les necessitats humanes, en un món

on, tant l'entorn natural com l'artificial, són agradables i confortables. En la situació concreta del segle XIX, l'opció de Morris en favor de l'art significa la possibilitat de millorar les condicions de vida, de preservar la bellesa natural del paisatge, de construir bé i de crear objectes que serveixin veritablement al complicat ofici de viure. Queden, doncs, perfectament rebatudes totes les proposicions que veuen en l'art una futilitat, una cosa superflua i allunyada de la vida de cada dia. La inexistència d'un art d'aquestes característiques suposa per a Morris la impossibilitat mateixa de viure, o almenys de viure seguint les normes que una societat determinada imposa.⁸⁶ L'art, com a concepte genèric, adquireix aleshores una determinació material, totalment objectiva, clarament oposada a la majoria de continguts espirituals dominants en la reflexió estètica de la seva època, i esdevé un fenomen completament vinculat a la vida de cada dia.

D'altra banda, la concepció de l'art en relació a la cultura material reporta conseqüències importants a nivell metodològic i teòric. De totes la més important és de caràcter històric ja que aporta les bases metodològiques necessàries per a poder deduir l'estructura d'una societat i les seves formes de viure a partir de l'anàlisi dels seus objectes d'ús i les seves obres d'art.⁸⁷ Aquest era un principi generalment acceptat, de fet, era el procediment emprat per ciències com l'arqueologia i l'antropologia cultural. Per a Morris suposava, en primer lloc, la legitimització de totes les investigacions històriques realitzades en relació a les diverses arts decoratives que havia empres i que, d'alguna manera, havien de revertir en la seva concepció de la societat. En segon lloc, aquesta li confirmava des d'un punt de vista merament històric la seva creença en la correlació existent entre el desenvolupament artístic i la qualitat ètica i material del medi social. Aquesta última no significa altra cosa més que el fet que una societat pot esmerçar temps i esforços en curar el seu entorn material tant des del punt de vista funcional i confortable com de l'estètic.

Morris podia trobar perfectament suggerides les bases conceptuals necessàries per aquesta visió del disseny en l'obra del segon Ruskin quan el crític, a partir de *A Joy for Ever* (1857) i sobre tot d'*Unto this Last* (1860) inicia una anàlisi dels processos econòmics i de les condicions de vida de la societat industrial amb la clara intenció de mostrar com un determinat sistema econòmic organitza la vida quotidiana i poder demostrar, així, perquè el sistema de vida propi de la societat industrial és totalment reductiu respecte de les possibilitats humanes.⁸⁸ Ruskin planteja la seva anàlisi de la producció industrial entorn a la dicotomia entre el "fer per a ser venut i el fer per a ser consumit". A partir d'aquí, posa clarament de manifest com en realitat, és la producció la que defineix la tipologia dels objectes

creats i que no és la lògica del consum sinó la llei de la oferta i la demanda la que, a l'hora de la veritat, regula la creació dels objectes d'ús. Ruskin també mostra la complexitat implícita en el fenomen del consum i les dificultats teòriques amb que s'enfronta tota teoria que vulgui explicar-lo, però apunta la possibilitat que només el recurs a les necessitats humanes, a les veritables necessitats humanes, pot introduir un primer nivell de comprensió a la vegada que pot reorganitzar la producció a base d'imposar una lògica diferent a la pròpia de l'acumulació de capital. Paral·lelament, la comparació amb les arts plàstiques i amb el procés de creació artística permeten suggerir Ruskin un nou model de desenvolupament econòmic que tingui més en compte les necessitats de l'home compreses en el concepte de benestar, el qual no significa altra cosa que la possibilitat per als homes de desenvolupar les seves facultats. Però si el crític havia elaborat una teoria del disseny, cercant la possibilitat de millorar estèticament l'entorn material de l'home per mitjà de la incorporació d'art, Morris pren una línia de desenvolupament inversa i considera la realitat del disseny, i de l'art, com un fenomen econòmic, d'aquesta manera, des de la perspectiva pròpia del procés de disseny, selecciona de la realitat que l'envolta tots aquells aspectes que intervenen directament en la creació d'objectes d'ús i són pertinents per a l'anàlisi del disseny.

En aquest sentit, doncs, l'estudi de les condicions socials suposa, en l'obra de Morris, la possibilitat real de comprendre la natura específica de les arts decoratives i del disseny en conjunt, és a dir, de plantejar en termes generals la problemàtica general de la creació i producció dels objectes necessaris per a la vida quotidiana. Entenent l'art com una activitat dedicada a crear i fer coses, necessitarà, primer, examinar l'origen i les causes del procés de disseny a través dels factors socials que poden engegar-lo, considerar, després, l'organització interna del procés de creació i com aquest deriva d'unes determinades condicions, i finalment, analitzar la recepció del resultat quan retorna a la societat que l'exigia, l'hauria d'haver exigut o que podria exigir-lo si les coses fossin tal com han de ser. Aleshores, lògicament, la investigació morrisiana sobre l'art es desenvoluparà en les dues direccions principals de l'economia, les mateixes que indicava Ruskin en la seva crítica, que són els factors més clarament determinants de l'art d'un període: l'anàlisi de la producció i el sistema de treball, i l'anàlisi de les formes del consum. Ambdós factors, seran els que, de fet, acabarà per establir el possible valor social de l'art.

"To give pleasure in the things they must perforce use, that is one great office of decoration, to give pleasure in the things they must perforce make, that is the other use of it" ⁸⁹

De tota manera, en el pensament de Morris l'art és també un concepte valoratiu que, com a mínim, porta implícita una referència a la qualitat estètica. Això queda patent en el recurs a la idea de plaer que Morris fa sempre que parla d'art. Des del punt de vista específic de les arts decoratives, aquesta concepció de l'art queda reduïda al factor estètic dels objectes d'ús. Si es porta la interpretació estètica del concepte d'art tal i com Morris la planteja fins a les últimes conseqüències, es pot arribar perfectament a denegar el caràcter d'art a la creació d'objectes d'ús i al disseny per a la indústria, especialment quan s'aprofondeix més en els condicionants tècnics imposats pels processos de producció i en el funcionament operatiu del disseny com una activitat d'adequació entre fins i mitjans, que queda perfectament reflexat en la idea de satisfer necessitats impulsada per Morris. Una segona vessant fonamental del pensament de Morris és la investigació desenvolupada per descobrir com la component estètica interve en el procés de disseny i quin paper juga en la implicació social d'aquest. És aleshores quan, afegint-se al principi de crear coses necessàries per a la vida quotidiana, l'art adquireix més poder crític, esdevenint el concepte que millor expressa el seu rebuig de la societat industrial i vehicula el contingut utòpic que caracteritza el pensament de William Morris.

7.3. La natura de l'art: la funció decorativa i el factor estètic en els objectes d'ús.

"Our subject is that great body of art by means of which men have at all times more or less *striven to beautify* the familiar matters of every day life" ⁹⁰

Que en el pensament de Morris existeix també una teoria estètica amb caràcter autònom és un fet Inquestionable per la senzilla raó que, des de bon començament i d'una manera quasi axiomàtica, estableix una separació conceptual i real entre la vessant utilitària i la vessant estètica dels objectes d'ús. En acceptar la dicotomia entre utilitat i bellesa, i considerar-la el tret que defineix la manera de ser específica dels objectes d'ús, Morris està obligat a afrontar qüestions propiament estètiques encara que, com a tal, el problema estètic no ocupa el centre de la seva reflexió. Que Morris accepta aquesta dicotomia, i que no només l'accepta sinó que la pressuposa en tota la seva aproximació al món del disseny i les arts decoratives introduint-la tant en l'àmbit del projecte com en el de la valoració posterior dels resultats, ha quedat prou patent en capítols anteriors ⁹¹. Només cal recordar que segons diu la seva màxima més famosa relativa al disseny i a la decoració domèstica, *Have nothing in your houses that you do not know to be useful or believe to be beautiful*, els únics criteris vàlids per a elegir un objecte són o bé utilitaris o bé estètics. Un altre passatge molt il·lustratiu de la visió de Morris és un comentari relatiu a una catifa dissenyada per ell i teixida a l'empresa on clarament apareixen dos tipus de valoració de l'obra:

"Orchard being finished is a fair success as a manufacture -lies flat on the whole- and as a work of art has points about it" ⁹²

D'altra banda, en passatges on considera qüestions històriques específiques, les raons estètiques constitueixen criteris operatius dins del projecte:

" but at last, the tree won the day, I imagine rather because it was prettier than for other abstruse reasons" ⁹³

Des de bon començament, la bellesa en els objectes d'ús es perfil·lora, en l'obra de Morris, com un atribut sense més finalitat que ella mateixa, com una finalitat sense fi, l'objectiu i el resultat de tot procés creatiu, i

això és especialment així pel que fa als objectes d'ús, al seu modus peculiar d'existència. Morris mai no afirma aquest principi d'una manera taxativa encara que, tacitament, es desprèn de la majoria d'afirmacions respecte de la bellesa i les arts decoratives.⁹⁴ El que sí diu repetidament és que la bellesa constitueix un valor suficientment important com per justificar la quantitat d'esforç i de preocupacions que els artesans han esmerçat en obtenir-la al llarg de tots els temps.⁹⁵ Només cal recordar que, tal i com les defineix en molts llocs d'aquests textos,

"these arts are part of a great system invented for the expression of man's delight in beauty"⁹⁶

Aquesta visió de la bellesa com un fi en si mateix justifica l'acusació d'esteticisme que sovint s'ha dirigit a Morris malgrat la seva concepció social de l'art, o la crítica al corrent i al moviment esteticista. També pot explicar perquè autors com Walter Pater o Oscar Wilde apreciaren tant la seva obra i el nombraven entre els seus predecessors. De fet, Morris recull una indicació explícita de Ruskin qui havia volgut establir-la com a premissa de la seva reflexió sobre l'arquitectura. En el primer passatge de *The Seven Lamps of Architecture* (1849), el crític definia l'arquitectura com aquella forma d'art que, a més de resoldre els problemes pràctics, utilitaris i constructius propis de l'edifici, infon "a la seva forma certs caràcters venerables i bells, si bé *inútils* des d'altres punts de vista". A continuació, Ruskin es encara més categòric si cap "Quan en revestir la pedra s'hi afegeixi un tros inútil, una estria per exemple, hi haurà arquitectura"⁹⁷ Morris recullirà la idea sense més vacil·lacions i no dubtarà en incorporar-la a la seva definició d'arquitectura, la separació entre art i construcció establerta per Ruskin.

"The word of architecture has the meaning of the art of building of nobly and ornamentally"⁹⁸

Vista la separació dels dos àmbits és lògic que cada un disposi d'un examen relatiu i particularitzat. Si tal i com s'ha vist, l'estudi de la vessant utilitària pressuposa una anàlisi de la realitat social canalitzada a través del parc de funcions, la vessant estètica pot plantejar una problemàtica d'una envergadura teòrica i conceptual similar. Atès l'objecte d'estudi de Morris, la única teoria estètica possible es proposa com una anàlisi de la natura i el funcionament del factor estètic en els objectes d'ús. En aquest cas, el primer que cal definir és l'àrea d'influència i el camp operatiu del problema estètic.

"For, and this is at the root of the whole matter, everything made by man's hands has a form, which must be either beautiful or ugly,"
99

En el plantejament de Morris el problema estètic és, doncs, un factor valoratiu que només pren en consideració els aspectes formals dels objectes i per tant es un atribut propi del resultat final, de l'obra consumada. Encara que això pugui semblar una apreciació molt òbvia i fins i tot simplista respecte de la complexitat del problema estètic, suposa una premissa important ja que permet definir l'autonomia de la forma i tractar-la com una qüestió específica per ella mateixa, cosa que indefectiblement revertirà en la conceptualització del procés de disseny i de la creació artística. D'altra banda, afirmar que la forma pot ser bella o lletja, que un determinat model pot estar bé o malament (*remember that a pattern is either right or wrong*)¹⁰⁰ suposa predicar la independència del judici estètic i acceptar que aquest es regeix per unes lleis específiques, de caràcter estrictament formal, les quals determinen en última instància la qualitat del resultat.

Morris expressa aquesta condició emancipada de l'estètica per mitjà del terme art, utilitzat en el seu sentit més genèric, aplicat globalment a totes les activitats implicades en la creació d'objectes d'ús. Això comporta una certa ambigüitat conceptual ja que, a grans trets, pressuposa el principi de la unitat de les arts. Malgrat tot, l'equiparació de les arts decoratives amb les arts plàstiques no té un fonament ontològic sinó un sentit merament metodològic en tant que permet introduir una comparació entre la qualitat estètica dels objectes d'ús i l'artisticitat de l'obra d'art. Morris es troba que l'únic model estètic mínimament elaborat com a tal és el de les arts plàstiques: aquest és l'únic camp on l'estètica ha servit constantment per explicar l'artisticitat, i no disposa, per tant, d'un altre element de comparació. Àdhuc Ruskin havia assenyalat aquest problema però no va acabar de resoldre'l, en part perquè havia negat legitimitat artística a les arts més utilitàries, en part perquè només havia pogut establir una concepció moral de la bellesa. Per aquesta raó, el propi Morris es preocuparà d'indicar els principis estètics que, al seu entendre, regeixen les arts plàstiques i, a partir d'aquí, intentarà fer la traducció a l'àmbit específic de la creació d'objectes d'ús. La necessitat de recórrer constantment als dos termes en comparació fa que en la teoria estètica de Morris apareguin dos nivells paral·lels de reflexió, el corresponent a les arts decoratives tal i com ha estat definit i el que considera globalment un rerafons compost de les diverses activitats artístiques. Malgrat que aquest segon nivell es manté sempre en una posició secundària, pertanyen a ell

algunes afirmacions que només són pertinents per a les arts plàstiques i queden sense parangó possible en el món dels objectes d'ús. Això permet inferir la posició de Morris respecte de les Belles Arts i com aquesta havia variat en relació a afirmacions fetes en d'altres moments de la seva vida, especialment quan era escriptor.

Un primer punt de contacte important entre les arts plàstiques i les arts decoratives apareix a l'hora d'establir la seva natura artística. Ambdues coincideixen en ser, per a Morris, activitats ocupades específicament en buscar i obtenir bellesa en les seves obres ¹⁰¹ que responen al mateix indeterminat sentiment d'atracció per la bellesa, "a love of beauty", en paraules de Morris, "partly for it's own sake" ¹⁰². El factor estètic en els objectes d'ús es perfila, per comparació amb les arts plàstiques, com la recerca expressa de bellesa durant la construcció dels útils i els instruments necessaris per a la vida quotidiana. Atès que la finalitat social d'aquestes arts es satisfer les necessitats materials d'una cultura, el seu objecte en tant que art esdevé, lògicament, el d'embellir l'habitat, "to beautify the familiar matters of every day life".

"Properly subordinated to architecture on the one hand, and to historic art on the other, it ought yet, I think, to play a great part in the making our houses at once beautiful and restful, an end which is one of the chief reasons for existence of all art" ¹⁰³

En termes generals, doncs, Morris creu que l'art és, per definició, un afer que s'ocupa quasi exclusivament de la bellesa ¹⁰⁴. La seva reflexió teòrica al respecte apareix aleshores com una estètica de la bellesa en el sentit més clàssic del terme. Possiblement, aquesta sigui una de les principals causes de les dificultats de Morris per elaborar un discurs global, vàlid també per a les arts plàstiques i la resta de Belles Arts. A la seva època, definir l'art en relació a la bellesa era una visió arriscada i certament reductiva respecte de la complexitat que havia anat adquirint el fet estètic a través dels diversos corrents artístics del segle XIX, i que podia donar peu a inconsistències i contradiccions irresolubles dins mateix de la teoria artística. Dificilment podia comprendre el caràcter artístic de totes aquelles tendències, com el realisme pictòric i literari, basades en la reelaboració estètica de la lletjesa ambiental ¹⁰⁵. Una estètica de la bellesa tampoc no era la concepció més adient per explicar les actituds artístiques centrades sobre una base experimental de tipus personal, o sobre les vivències de l'artista, actitud que Morris no només comparteix sinó que sovint accepta com un element operatiu en la seva obra ¹⁰⁶. Per altra part, el recurs al concepte de bellesa implica necessàriament replan-

tejar tot el problema de les normes estètiques, aquelles que dictaminen sobre els caràcters formals permesos, deriven exclusivament de les regles del gust, i que, tal i com Ruskin havia denunciat repetidament, constitueixen una imposició i un límit a la potencialitat creativa de l'artista. La pregunta principal sorgeix desseguida: fins a quin punt i de quina manera es pot conciliar una estètica de la bellesa que no estigui pre-determinada per unes normes tant rígides i socialment tan arbitràries com les regles del gust? El medievalisme de Morris però també la seva remarcable comprensió de la història de l'art havien de ser per força un obstacle per a una conceptualització de l'estètica amb aquestes premisses. El nucli de la qüestió es troba, lògicament, en la mateixa definició del concepte de bellesa i en el procés pel qual la bellesa esdevé un element objectiu, propi de l'entorn material i la realitat social, però compatible, a la vegada, amb la personalitat subjectiva de l'artista i un model de creació totalment interioritzat.

De tota manera, aquesta concepció de l'art pot semblar a priori molt reductiva i limitada en relació a la complexitat del fet artístic, però no ho és tant des de la perspectiva pròpia de les arts decoratives on, en canvi, resulta ser un plantejament molt prudent i mesurat. De fet, es la conclusió més lògica de la dicotomia entre bellesa i utilitat acceptada com a fonament bàsic del modus peculiar d'existència dels objectes d'ús i, per tant, suposa el primer pas per a poder analitzar l'incidència del factor estètic en aquest camp. Tenint en compte que, en el cas de Morris, la vessant estètica fa referència únicament a la forma, la seva recerca apareix aleshores com un esforç continuat per a poder copsar la bellesa en termes estrictament formals i, després, poder comprendre la relació que s'estableix amb els altres components dels objectes d'ús.

En aquest sentit, la posició presa per Morris consisteix substancialment en una opció de compromís que reprèn i vol ser coherent amb l'actitud adoptada en les creacions literàries i en l'evolució seguida per Morris & Co. Recullint, doncs, el contingut essencial de les seves preferències literàries s'insereix de ple en aquella línia de desenvolupament artístic iniciada per Keats i continuada per autors com Ruskin, Rossetti i el moviment Pre-Rafaelista en general que consideraven la bellesa com un dels atributs essencials en la natura artística, com la seva finalitat bàsica. Keats fou el primer que va resoldre el conflicte entre l'art com a creació de bellesa i la desaparició de la bellesa en la realitat externa i objectiva. Predicant l'existència d'un univers de la bellesa etern i immutable però distint i allunyat d'una realitat quotidiana sempre desilusionadora i decebedora, l'art apareixia com la única activitat capaç de fer real aquest univers estrany i foraní.

Accedint-hi a través de la imaginació i la introspecció personal de l'artista, l'univers imaginat adquireix una realitat tan corpòria com la realitat material, mentrestant la bellesa imaginada, i així objectivada deixa de ser un ideal abstracte per convertir-se en un atribut real des del qual abordar i comprendre la realitat material.

Morris, que s'havia format estèticament en el moviment PreRafaelista i en el pensament de Ruskin, adopta el plantejament artístic de Keats adaptant-lo al seu propi estil. Per a ell, també les arts, o més ben dit, el gran Art, és obra de la imaginació:

"All the Greater Art appeal directly to that intricate combinations of intuitive perceptions, feelings, experience and memory which is called imagination. All artists, who deal with those arts have these qualities superabundantly, and have them balanced in such exquisite order that they can use them for purposes of creation"¹⁰⁷

El millor Art, aleshores, esdevé la representació de les coses imaginades per l'home:

"For I suppose the best art to be the pictured representation of men's imaginings, what they have thought has happened to the world before their time, or what they deem they have seen with the eyes of the body or the soul."¹⁰⁸

En la seva pròpia obra, i molt més explícitament en la literària que en la plàstica, Morris havia posat en pràctica aquest principi utilitzant el recurs del somni. Somniant Morris no només era capaç de percebre perfectament una altra realitat, la que ell desitjava i podia imaginar, sino que a més podia percebre-la d'una manera semblant a com veia la realitat quotidiana. El principi ja estava perfilat tan aviat com el 1856, quan, en un dels primers contes escrits per ell, Morris explicava el valor creatiu i intel·lectual que tenia el somni per descriure la realitat de la imaginació:

"For in my dream I could see even very far-off things much clearer than we see real material things on the earth."¹⁰⁹

De tota manera, el somni constitueix en l'obra de Morris quelcom de més important que un recurs narratiu utilitzat en la majoria de les seves novel·les i escrits poètics que tants estudiosos han destacat¹¹⁰, el "sonnambulisme" que domina molts dels seus escrits, parafrasejant Walter Pater¹¹¹, constitueix una categoria estètica que, anomenada "romance", estableix l'àmbit d'actuació de la imaginació, situa el món de l'art i de la

bellesa, i estructura la via d'accés a aquest món tan especial on succeeixen els esdeveniments artístics. El somni és, a més, el procediment de validació d'aquest món integrat per tot allò que es pot imaginar, desitjar, recordar o temer, ja que en l'univers del somni també poden succeir les coses més espantoses imaginables ¹¹². En síntesi, el món somniat, recull aquella realitat creada i eternitzada per la mateixa evolució de l'art coincidint amb l'univers on pot existir la veritable bellesa. De quina manera el territori dels somnis esdevé l'univers del "romance" és un dels aspectes de la seva concepció estètica menys explicats per Morris si bé aquest és un dels adjectius més emprats per designar l'art que més li agradava. Només en un passatge d'aquestes conferències, l'adjectiu "romance" és un terme que expressa el model estètic que recull tots els valors compresos en la seva imatge personal de la bellesa:

"with that literature in which romance, that is to say humanity, was reborn, there sprang also a feeling for the romance of external nature () joined with a longing to know something real of the lives of those who have before us" ¹¹³

En d'altres, en canvi, resulta ser més aviat un atribut estilístic que, d'una banda, recull un rebuig de la influència de les llengües romàniques en l'anglès, i, de l'altra, l'atracció per tot allò que és nòrdic i no-romàntitzat ¹¹⁴. Des del punt de vista estètic, la idea de *romance* en les arts plàstiques comporta una forta component literària, patent sobretot en el tipus de temes tractats i la manera de presentar-los ¹¹⁵. Aleshores, lògicament, la missió del gran art, que esdevé clarament didàctica car ha de satisfer les necessitats espirituals de l'home, és la mostrar els grans ideals de la humanitat, aquells que li permeten superar-se a si mateixa i elevar-se per sobre de les preocupacions i la banalitat diària:

"Stories that tells men's aspirations for more than material life can give them, their struggles for the future welfare of their race, their unselfish love, their unrequited service () in the best art all these solemn and awful things are expressed clearly and without any vagueness () so raising, his life above the daily tangle of small things that wearies him, to the level of heroism which they represent" ¹¹⁶

La forta presència d'una component literària en la concepció de les arts plàstiques no és cap element estrany ni peculiar de l'aproximació morrisiana, repren una característica de l'art de mitjans de segle 19, de fet, estableix una continuïtat amb la concepció de la pintura pròpia del primer

Pre-Rafaelisme, adhoc l'estil ornamental del primer període victorià es caracteritzava per la literalitat del seu figurativisme. El que és ja més sorprenent és que Morris la teoritzí quan gran part de la seva pràctica professional constitueix un esforç per eliminar-la de la majoria d'oficis artístics. Tanmateix, el fet de mantenir-la en referir-se a les arts plàstiques pot suposar l'únic principi estètic que expliqui la seva llarga entesa artística amb un pintor com Burne Jones i la seva admiració per tot el que representa la seva pintura. També esclareix perquè Morris considera l'estil de Burne Jones com el més adequat per a resoldre els motius ornamentals d'aquelles arts decoratives, com els vitralls i els tapissos, més pròximes tècnicament i conceptualment a la pintura mural. En la teoria morrissiana de l'art, aquesta component literària és una categoria abstracta que permet fer ressaltar la singularitat del fet artístic i expressar-lo com la materialització d'una bellesa que, d'acord amb el model somniat del "romance", sintetitzava molts ideals humans. Així, l'art no només pot donar realitat a la bellesa formal sino també a una sèrie de models de comportaments i de costums regits per uns ideals morals, com els de l'heroisme èpic, que si no són exactament millors, si que almenys són més artístics. El Gran Art, aleshores, es una activitat de l'esperit, que, combinant imaginació i habilitat tècnica, impressiona l'home i estimula les seves emocions fins commoure'l profundament.

"the imaginings thus represented are always beautiful indeed, but oftenest stirring to men's passions and aspirations, and not seldom sorrowful or even terrible () Take note, too, that in the best art all these solemn and awful things are expressed with such life and power that they impress the beholder so deeply that he is brought face to face with the very scenes among them for a time" ¹¹⁷

Aleshores, les millors obres d'art, les que tenen dret a ser considerades "Grans", poden ser perfectament descrites com

"some creation of man which appeals to his emotions and his intellect by means of his senses" ¹¹⁸.

Fins aquí, Morris es mostra un continuador de les idees estètiques difoses a l'època entre un cert sector important de la pràctica artística, concretament, entre els representants d'aquella tradició que opta pel refugi i l'evasió personal construint-se un univers de l'art i la bellesa totalment fictici, ideal i artificios ¹¹⁹. La idea no suposa cap aportació teòrica important més enllà de l'adaptació personal d'un corrent artístic acceptat i prou cultivat entre els artistes de l'època de la qual Morris es

manifesta seguidor. Descobreix, però, que tot raonament d'aquest tipus no condueix a una comprensió de la bellesa per ella mateixa sinó a un plantejament general dels fenòmens estètics implicats en el fet artístic representatiu de les arts intel·lectuals. La bellesa esdevé un principi relatiu, dependent de l'experiència personal de l'artista i avalada únicament per l'univers de l'art. El problema real sorgeix a l'hora d'adaptar aquesta concepció de l'art a l'àmbit de les arts decoratives i comprovar la validesa d'aquestes afirmacions en un camp més restringit, prosaic, i íntimament connectat amb la realitat material.

En aquest sentit, el primer pas de Morris en la seva reflexió consisteix en establir les diferències estètiques derivades de la diversitat de medi tècnic i de finalitat artística. Només això imposa certes reduccions importants al concepte d'art, almenys tal i com havia quedat definit en l'àmbit de les arts plàstiques i les arts intel·lectuals en general. Aquesta prudent mesura, deguda en gran part a l'experiència personal de Morris, suposa una diferència fonamental respecte de Ruskin ja que el crític, predicant la capacitat decorativa del millor art, no havia pogut copsar el canvi de plantejaments artístics i la modificació de criteris estètics que comportava.

Una primera diferència apareix, segons Morris, en relació als sistemes de representació emprats i als procediments plàstics. Totes les arts decoratives consistents en aplicar tractaments ornamentals sobre superfícies, i més especialment quan es tracta de superfícies planes, no actuen pel mateix criteri de representació plàstica, excepte en aquells casos, com el tapís, en que el medi tècnic té unes possibilitats de representació i expressió similars a les de la pintura. Per dir-ho en paraules de Morris

"By the word pattern-designing () I mean the ornamentation of a surface by work that it is not imitative or historical, at any rate not principally or essentially so whatever material relief it may have is given to it for the sake of beauty and richness, and not for the sake of imitation, or to tell a fact directly",

és a dir,

"from the essence of art, the chief of the limitations () is that the decorator's art cannot be imitative even to the limited extent that the picture-painter's art is" ¹²⁰

De la mateixa manera, degut a la dimensió utilitària i als problemes d'aplicació implícits en els objectes d'ús, per molt artístics que puguin ser en el resultat final, mai no poden apel·lar a les emocions humanes de la mateixa manera a com ho fan les Belles Arts. Encara que no existeixi una finalitat utilitària clara més enllà de l'estrictament ornamental, els

problemes amb que s'enfronta el dissenyador són sempre molt més senzills i limitats, i a més, mediatitzats per criteris d'aplicació, d'adequació i d'utilitat estètica. Morris sap, a diferència de Ruskin, que un estampat sobre paper, o un teixit llavorat, fets per a ser penjats a les parets d'una vivenda normal i corrent no poden, de cap de les maneres, representar "all these solemn and awful things" ni tampoc expressar-les "with such life and power that they impress the beholder so deeply that he is brought face to face with the very scenes among them for a time". La idea de rodejar-se d'imatges tan potents és totalment contradictòria, en primer lloc, amb la serietat i profunditat del quadre i seria totalment contraproduent per a una obra d'art que se la tractes com si fos un paper bonic, en segon lloc, faria totalment impossible crear ambient agradable i confortable, que respiri la tranquil·litat i el repos suficients per a que una persona pugui viure còmodament la seva vida privada.¹²¹ Així, la mateixa grandesa del gran i millor art

makes it a thing to be handled carefully for we cannot always be having our emotions deeply stirred that wearies us body and soul, and man, an animal that longs for rest like other animals, defends himself against the weariness by hardening his heart, and refusing to be moved every our of the day by tragic emotions, nay, even by beauty that claims his attention over much.¹²²

Això suposa, en primer lloc, renunciar definitivament a la component literària definida en relació a les arts plàstiques: els ornaments no poden narrar una història com ho fan les altres arts i, si han de ser també comunicatius, han de trobar la seva manera peculiar de ser-ho així com definir quin tipus de coses és el que han de dir.¹²³ En segon lloc, suprimint la dimensió narrativa i literària de l'ornament, Morris abandona definitivament un dels principis estilístics que més caracteritzen la concepció victoriana de l'ornament, present en la reflexió i l'obra de tots els Reformadors de mitjans de segle i latent encara en la reflexió de Christopher Dresser.¹²⁴ Finalment, i aquest és potser l'aspecte més significatiu en l'aportació de Morris, això suposa refutar totalment la idea de funció decorativa de les arts plàstiques establerta per Ruskin, concretament de la pintura i l'escultura en relació al projecte arquitectònic.¹²⁵ Guiant-se pels millors exemples de catedrals gòtiques i d'edificis monumentals antics, tant l'escultura gòtica adossada com la pintura mural medieval però també la pintura del Renaixement que hauria d'apreciar pocs anys més tard, les arts plàstiques esdevenien per al crític el millor conjunt ornamental a que l'home podia optar en la decoració de les seves habitacions i edificis. De fet, la distinció entre construcció i arquitectura establerta pel crític com

un de les seves principals premisses teòriques no recull altra cosa que la presència de detalls ornamentals en determinats edificis i el fet que són aquests detalls els que estableixen les diferències entre els edificis relatives al grau de monumentalitat. El significat i el sentit social de les arts plàstiques s'acompleixen, aleshores, en la realització de la funció decorativa i a aquesta funció es pot trobar integrada en la resolució de tota obra artística. Adhuc quan, per la seva natura de Bella Art, l'objectiu prioritari és d'un altre tipus i de més importància intel·lectual. L'art esdevenia aleshores el procediment més noble i adequat per a conferir bellesa als objectes utilitaris, sempre i quan es tinguessin en compte certes limitacions imposades pel sentit comú. Sense entrar en l'anàlisi de la funció decorativa de l'art desenvolupada per Ruskin¹²⁶, és evident que aquest plantejament implica la mateixa identificació entre ornament i bellesa que havien pressuposat els reformadors en els seus estudis sobre l'ornament aplicat a la indústria. A mitjans de segle, bellesa i ornament eren sinònims fins al punt que ornamentar era considerat l'únic procediment que palesava l'esforç conscient de l'artista per millorar la qualitat estètica d'un objecte. La base artesana d'aquesta concepció és òbvia: al llarg de molt temps, el procés artesanal de producció afavoria l'ornamentació i tractava la riquesa ornamental com l'únic procediment per diferenciar els objectes en graus de perfecció.

Aquest no és ja el cas de Morris. L'ornament és per a ell un camp molt específic de l'art aplicat, quasibé una especialitat del disseny que només existeix i té sentit en aquells oficis més humils que treballen amb materials de poca qualitat i amb procediments tècnics, sovint mecanitzats i més sovint industrials, que no poden deixar un rastre evident del treball i l'esforç fet. L'ornament, com a tal, desapareix d'aquells procediments manuals que treballen amb materials de qualitat car el procés i els materials detenten uns caràcters que per si sols resolien la funció decorativa. En ambdós casos, el disseny d'un motiu o d'un dibuix superficial per a ser llavorat, sigui figuratiu o abstracte, deixa de ser un problema ornamental en el sentit de decorar artísticament un edifici o un objecte tridimensional sinó que aquest motiu constitueix el principal contingut de l'obra, la pròpia obra. La funció decorativa apareix, així, com una de les finalitats pròpia de l'objecte pres globalment, no d'un repertori de formes externes definit *a priori* com artístic i que s'aplica posteriorment, i és aleshores quan s'estableix una demarcació clara entre el contingut propi de les arts decoratives i el de les arts intel·lectuals. A la vegada, esdevé un efecte estètic produït exclusivament per les qualitats materials del objecte, sigui pel tractament de la forma, per la combinació de colors o per la

complexitat estructural en el cas de l'ornament industrial, sigui per la riquesa dels materials utilitzats o el grau d'elaboració tècnica en el cas dels processos manuals d'execució i els bells oficis. No vol dir això que Morris negui capacitat ornamental a les arts plàstiques ni confereixi importància a les seves possibilitats per satisfer la funció decorativa en algun petit passatge apunja aquesta possibilitat ¹²⁷. De fet, la manera com la funció decorativa, o sia la capacitat ornamental d'una obra, esdeve un factor determinant del seu valor artístic en considerar la pintura i l'escultura, constitueix un dels punts més febles teòricament de l'estètica morrissiana i maldarà per explicar-ho al llarg de tota la seva obra ¹²⁸. El que és important destacar és que, si bé l'acompliment de la funció decorativa constitueix per a Morris la qualitat que defineix la natura estètica dels objectes d'ús, aquesta no es resol per la mera aplicació d'ornament, tampoc no és aquesta la única via per proporcionar-els-hi bellesa o conferir-els-hi categoria d'art. Una condició prèvia, totalment necessària, per a l'obtenció de bellesa és l'observança d'unes determinades lleis ornamentals de caràcter funcional, simbòlic, tècnic i formal, com les que havien establert els Reformadors, i que fan referència a la concepció global de l'objecte. Bellesa i qualitat artística han de sorgir aleshores d'una operació expressament dirigida a la seva obtenció equiparable a la que, en el món artesanal suposava l'afegit d'un tractament ornamental.

On millor es pot resseguir aquest plantejament és en els passatges on Morris considera el procés de creació i com intervenen en ell diferents aspectes. Així per exemple, en considerar l'arquitectura, Morris accepta sense més vacil·lacions la distinció establerta per Ruskin entre arquitectura i construcció de manera que és l'arquitectura qui s'apropia del fet estètic.

Així, doncs, en considerar la natura estètica de les arts decoratives i procedir per comparació amb les Belles Arts, la primera diferència sorgida implica una renúncia per part de les primeres a commoure emocionalment el destinatari, cosa que, lògicament, condiciona tant el tipus de tractament plàstic i formal amb que aquestes treballen com el seu àmbit temàtic. Ara bé, aquesta renúncia no ha de comportar una abdicació semblant en relació de les possibilitats d'atènyer la sensibilitat i la imaginació humana. Per molt humils que siguin els materials amb els que treballen, els seus procediments tècnics i les seves ambicions funcionals, les arts decoratives i el disseny d'ornaments han de transcendir d'alguna manera el nivell pràctic i utilitari per esdevenir aquell tipus d'obra d'art que han estat historicament, adhoc quan no hi havia cap pretensió de ser-ho. De tots els principis artístics establerts per a les arts plàstiques resten

només la bellesa i la imaginació per a fonamentar la natura artística de les arts decoratives Morris és prou explícit al respecte Tanmateix, ambdues es perfil·len com atributs íntimament lligats a la qüestió formal, sobretot quan per imaginació es denomina el factor d'innovació i d'originalitat creativa present en un determinat producte De fet, Morris l'explica en relació a la capacitat d'un artista per a no "copiar" models i obres artístiques anteriors ¹²⁹ Junt amb el criteri d'estructuració formal, referit com ordre, la qualitat estètica de les arts decoratives resulta, doncs, de l'articulació d'aquestes tres qualitats bàsiques

"Ornamental pattern-work, to be raised above the contempt of reasonable men, must possess three qualities beauty, imagination and order" ¹³⁰

La recerca estètica de Morris prossegueix aleshores analitzant els principis, les regles i els criteris estètics que regeixen el disseny d'estampats i de motius ornamentals, segons les diverses tècniques d'elaboració específiques, resseguint-los a través de la història Volent esbrinar, a més, les imposicions tècniques que defineixen la pràctica artística en cada art i com aquestes poden condicionar estèticament el resultat, Morris es veu necessàriament abocat a un examen dels diversos caràcters formals i dels elements gràfics bàsics amb que es treballa ¹³¹ Malgrat que, en conjunt, tota aquesta part de la recerca suposi en realitat una aportació interessant exclusivament des del punt de vista doctrinal del disseny, l'anàlisi formal desenvolupada per Morris presenta un valor addicional Destaca, en aquest sentit, l'esforç realitzat per tractar els elements formals en tant que instruments gràfics i plàstics, cosa que li permetrà abarcar tant els models ornamentals produïts industrialment sobre materials de baixa qualitat com les peces fabricades manualment amb procediments complexos i utilitzant materials nobles ¹³² A nivell teòric, suposa un pas important per delimitar clarament els elements amb que treballa el disseny establint el seu valor concret dins del projecte Morris pot destriar aquells aspectes que són clarament pràctics i instrumentals dels que responen a una determinada actitud teòrica o a una particular visió de l'estètica Ara bé, encara que des del punt de vista de l'estètica i la teoria de l'art pot semblar una anàlisi excessivament pràctica i empírica, comporta una operació metodològica fonamental, equiparable a la realitzada anteriorment per explicar la vinculació social de l'art Si aleshores els diversos continguts transcendents propis de la concepció post-romàntica de l'art s'objectivaven traduïts en conceptes de tipus sociològic o

històric, en l'àmbit estètic es materialitzen com a principis i atributs relatius a la forma de manera que puguin explicar la realitat objectiva d'uns productes totalment immersos en la vida social en tant que objectes estètics

En aquest sentit, doncs, Morris coincideix amb l'esteticisme en molts punts importants de fet, aquesta traducció formal de la majoria de conceptes integrants del factor estètic en els objectes d'ús suposa una afirmació del valor de la competència professional com a fonament principal de la labor artística que els esteticistes expressen en termes de formalisme per a les arts plàstiques. Suposa també un segon pas per eliminar el simbolisme literari propi de l'estil victorià, traient importància als detalls particularitzats per concentrar-se en una visió més global de l'objecte, en la qual es tenen en compte els aspectes formals i estructurals generals

Entre els conceptes que més contingut formal adquireixen al llarg de la recerca es troben dos principis que, segons Morris, són fonamentals en la qualitat d'un disseny, més especialment quan es tracta del disseny d'ornaments superficials i repetitius: la capacitat semàntica d'un objecte de disseny i l'aparició d'un cert grau de misteri en la resolució gràfica ("meaning and mystery"). La qualitat misteriosa dels models ornamentals, malgrat el caràcter suggestiu de la paraula, no significa altra cosa que un criteri de composició que serveix per enriquir un model dificultant la percepció de l'estructura geomètrica de base, per la qual cosa no és sinó un procediment per conferir més interès visual a la imatge global.¹³³ L'exigència semàntica és ja un requisit artístic més complex i ambigu. Morris afirma repetidament la necessitat de significar com una exigència fonamental de la qualitat estètica i la potencialitat artística de tot objecte de disseny¹³⁴, sigui un model ornamental de superfície, un objecte tridimensional o la decoració d'un espai interior¹³⁵, fins i tot considera l'existència de significació com una característica distintiva de la tradició ornamental d'Occident¹³⁶. Ara bé, la necessitat semàntica d'un disseny té, en el pensament de Morris, una primera interpretació important de tipus formal segons la qual tota imatge amb voluntat artística ha de tenir un cert grau de figurativisme i ser una representació de la naturalesa

"No pattern should be without some sort of meaning ()
 Furthermore, you must not only mean something in your pattern
 but must also be able to make 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"¹³⁷

El condicionant social de les arts decoratives i els productes d'ús és evident en la formulació del principi. La recepció d'un model i la posterior aplicació determinen la seva necessitat semàntica i la naturalesa esdevé un recurs útil. No obstant, Morris és molt més explícit al respecte i concreta molt més abastament els límits temàtics afrontables des del disseny ornamental:

" with ornament that reminds us of the outward face of the earth, of the innocent love of animals, or of man passing his days between work and rest as he does, I say, with ornament that reminds us of these things, and sets out minds and memories at work easily creating them" ¹³⁹

L'art decoratiu resulta ser doncs també una forma artística basada en la representació mimètica de la naturalesa. Aquest és, doncs, un dels principals significats del principi de significació en l'ornament segons Morris. De tota manera, la natura de l'art no es redueix a mera imitació i reproducció fidel dels objectes i formes naturals. Reconeix i valora la necessitat d'adaptar els models representats i modificar-los en funció de les necessitats gràfiques o expressives o les condicions tècniques de l'execució. ¹³⁹ Des del punt de vista pràctic i formal, cal entendre la seva proposta com el plantejament d'una relació dialectica entre naturalisme i convencionalització condicionada per la resta de factors importants en el procés de disseny i que permet plantejaments creatius i estilístics tan diversos com el figurativisme del motiu individual o la composició orgànica de l'estructura:

" forms and intricacies that do not necessarily imitate nature, but in which the hand of the craftsmen is guided to work in the way that she does till the web, the cup, or the knife, look as natural, nay as lovely, as the green field, the river banse or the mountain flint" ¹⁴⁰

Aquesta defensa de la representació figurativa en les arts decoratives no mereixeria una atenció especial sinó oferís la possibilitat d'explicar l'estil de disseny del propi Morris i situar la seva obra en relació a la polèmica entre naturalisme i convencionalització plantejada per Ruskin en contra dels Reformadors a principis dels anys 60. ¹⁴¹ El valor teòric del principi apareix quan es té en compte que, per a Morris, la naturalesa constitueix un dels models estètics més importants que té l'artista en la seva formació i durant la creació, per la qual cosa adquireix certa rellevància en la reflexió estètica. La bellesa de la naturalesa i de la terra són per

a Morris fets Inqüestionables que només cal descobrir obrint els ulls i contemplant l'espectacle estètic que s'ofereix ¹⁴², des de la sublimitat dels paisatges alpins i la desolació dels deserts de sorra i de neu, al pintoresquisme de les valls fèrtils i l'amabilitat de les planes. La naturalesa es un dels pocs exemples reals, constants i immutables, d'una bellesa objectiva ¹⁴³. D'aquesta manera, és la pròpia naturalesa la que en primera i última instància estableix quins són els criteris de la bellesa.

"Beautiful, if it is in accord with Nature, and helps her, ugly if it is discordant with Nature, and thwarts her" ¹⁴⁴

La natura constitueix, doncs, un criteri fidel per a la inspiració artística, model i font de suggerències, i a la vegada marc de comprovació de la qualitat de les obres de l'home ¹⁴⁵. En aquest sentit, gran part de la reflexió morriana respon al propòsit de trobar com fer compatibles les obres dels homes i l'obra de la naturalesa de manera que s'integrin estèticament i la labor de l'home sobre la terra no redundi en una degradació de l'entorn natural sino que aporti elements de millora ¹⁴⁶. Aquesta seria una segona acceptació del concepte d'organicisme aplicat a l'art i que esdevindrà fonamental en la tradició moderna de l'arquitectura: la necessitat de tota obra d'integrar-se amb el paisatge i l'entorn natural on s'insereix. Atès que Morris concebeix les arts decoratives com les creadores de l'entorn artificial de l'home, trobar les vies per a la integració amb el paisatge resulten de la màxima importància. Morris, però, contràriament a Ruskin, no busca una bellesa imponent i monumental, una bellesa del sublim, aquella que es troba en els millors exemples de l'Art i els monuments arquitectònics, sino la de les coses senzilles, la que es pot trobar a l'entorn immediat en el paisatge d'Anglaterra, la de les coses de cada dia, la de les cases de pagès, aquella que una vegada s'havia anomenat pintoresca.

"I do not mean to claim for all craftsmen a share of those gardens of the world, or of those sublime and aweinspiring mountains and wastes that men make pilgrimages to see, that is to say not a personal share. Most of us must be content with the tales of the poets and painters about these places, and learn to love the narrow spot that surrounds our daily life for what of beauty and sympathy there is in it" ¹⁴⁷

Recurrent a la natura com a model estètic trobant-hi en la seva varietat de paisatge tot tipus de suggestió estètica i de models possibles, Morris, seguint les passes de Ruskin, pot substituir la concepció normativa implícita en una estètica de la bellesa com la seva per un criteri de validat-

ció polimorf. Morris inclou un segon model estètic important per al dissenyador, la història de l'art i els millors exemples de les tradicions de cada una de les arts decoratives, siguin europees o d'altres àrees culturals. Aquest model, però, a diferència de la natura constitueix una font d'aprenentatge més que no pas d'inspiració en quant pot suposar una guia de realització tècnica i de comprensió respecte dels plantejaments formals adequats a les característiques dels diversos processos tècnics. De la mateixa manera, la història de l'art ofereix el marc ideal per a comprendre els diversos repertoris formals des de la seva gènesi i resseguir les petites variacions ocorregudes en funció dels canvis estilístics. Constituida en tradició específica, la història de l'art aporta els elements necessaris per a entendre semànticament els models ornamentals.¹⁴⁸

Ara bé, si la bellesa objectiva de la naturalesa serveix perfectament per a establir els criteris que regulen el factor estètic en els objectes d'ús incidint directament sobre els atributs formals, no és suficient per explicar el valor artístic que en alguns casos aquests detenten, com demostra la història de l'art. Hom pot descobrir-hi d'altres qualitats que els fan transcendir la seva condició utilitària enriquint la seva bellesa intrínseca amb d'altres factors no sempre explicables per elements formals. Aleshores, l'exigència semàntica anteriorment descrita adquireix un valor addicional i, designada per l'ambigu terme de qualitat moral dels dissenys ornamentals¹⁴⁹, esdevé el principal vehicle de la seva artísticitat. La utilització del terme significat, aquí, assenyalava el valor simbòlic que, segons Morris, pot conferir valor artístic a una obra

"You may be sure that any decoration is futile, and has fallen into at least the first stage of degradation, when it does not remind you of something beyond itself or something of which it is but a visible symbol"¹⁵⁰

Tenint en compte que Ruskin havia sempre exigint de l'art que realitzés també una funció comunicativa a més de realitzar materialment la bellesa -"art is valuable only as it express the personality, activity and living perception of a great human soul"¹⁵¹- establia així la capacitat expressiva de l'art com el seu fonament principal. Morris accepta plenament aquesta idea i afirma que un disseny ornamental amb voluntat artística no pot renunciar a l'expressió. Aleshores, el significat simbòlic present en tot model ornamental esdevé el canal de les potencialitats expressives del dissenyador en la creació d'objectes d'ús i un factor determinant de l'obtenció de bellesa. De fet, aquesta component expressiva és l'únic element que permet imaginar quines foren les causes i els sentiments que

originaren l'aparició de les arts decoratives a la història, i que aquests sentiments responguin a una necessitat similar a la de la resta de les arts

"Men whose hands were skilled in fashioning things could not help thinking the while, and soon found out that their deft fingers could express some part of the tangle of their thoughts, and that this new pleasure hindered not their daily work, for in the very labour that they lived by lay the material in which their thought could be embodied" - 152

La possibilitat de les arts decoratives de ser un art de tipus expressiu aporta al concepte de bellesa nous elements de definició pels quals pot adquirir certa independència respecte de la correcció formal, de la qualitat dels acabats, o de l'acompliment d'unes regles estrictes del gust, i incorpora d'altres nivells que actuen en la creació artística

that every work of man which has beauty in it must have some meaning in it also, that the presence of any beauty in a piece of handicraft implies that the mind of man who made it was more or less excited at the time, was lifted somewhat above the commonplace, that he had something to communicate to his fellows which they did not know or feel before and which they would never have known or felt if he had not been there to force them to it" 153

D'aquesta manera, aduoc les arts decoratives recullen una certa revalorització de la singularitat del fet artístic establert per l'estètica idealista i la crítica romàntica. L'art conté elements que li permeten trascendir-se a si mateix i ser depositari dels valors humans eterns. En el cas de Morris, aquesta singularitat de l'art s'expressa per un genèric vitalisme que aporta substancialment un principi actiu en el procés de creació. Inspirat directament en Ruskin, el vitalisme de Morris parteix de la dicotomia entre "vida vertadera" i "vida falsa" establerta pel crític a *The Seven Lamps of Architecture* en relació a l'arquitectura. Segons deia Ruskin, la veritable vida és la força que impulsa l'home a construir i governar la realitat que l'envolta mentre que una vida falsa és aquella que actua sempre per hàbit i es limita a acomodar-se a les condicions que li venen imposades.¹⁵⁴ Però encara més recull la idea de bellesa "vital" sistematitzada per Ruskin al segon volum de *Modern Painters* (1846) que suposa el principal contingut de la concepció organicista de l'art, aquella bellesa dels essers vius que prove de l'acompliment feliç d'una funció, el millor exemple de la qual és l'exercici joiós i just de la vida de l'home.¹⁵⁵ Recullint textualment la idea de Ruskin, Morris converteix l'art, i més

especialment l'art aplicat, en l'expressió de la vida de l'home, d'una vida que sent que és viscuda com a tal, i que gaudeix de la sensació de viure

"the real meaning of the arts, which are surely the expression of reverence for nature, and the crown of nature, the life of man upon the earth" ¹⁵⁶

L'art esdevé, així, l'expressió conscient de la mateixa natura humana de l'home. El principi es totalment acord amb el plantejament romàntic, amb el vitalisme i la biologització de l'univers realitzada durant el moviment, però també recull l'aproximació feta per Mill i la seva tradició de pensament segons la qual una vida humana plenament realitzada demana de la convergència i l'exercici de totes les facultats humanes. L'art deixa de ser una forma de coneixement del més enllà o de realitats transcendents, cosa que també pot ser-ho i convertir-se definitivament en una epistemologia, per esdevenir la prova material del gaudi de l'home amb si mateix, durant la seva realització personal en l'exercici de les activitats que li són pròpies. D'aquesta manera, Morris pot fer compatible un concepte superior d'art amb el principi que, de fet, constitueix la definició pròpia de l'artesanía i l'execució d'una pràctica específica. Si l'art no és més que la conseqüència de la vida de l'home, pot ser lògicament, una necessitat vital, un requisit del mateix fet de viure i llavors esdevé la mateixa bellesa del viure.

"for that beauty, which is what is meant by art, using the word in its widest sense, is, I contend, no mere accident to human life, which people can take or leave as they choose, but a positive necessity of life, if we are to live as nature meant us to, that is, unless we are content to be less than men" ¹⁵⁷

D'aquesta manera queda demostrada la peculiar natura artística dels objectes d'ús només quan en un objecte és patent l'esforç i la individualitat creativa d'un home que s'expressa a si mateix esdevé una obra d'art i es converteix en un símbol per a tota la humanitat. Factor artístic i factor estètic queden aleshores desvinculats entre si adquirint naturalesa pròpia i són regits per criteris independents. Mentre l'artisticitat queda referida a la potència expressiva de l'obra, la seva qualitat estètica constitueix un principi tècnic-formal establert per comparació a les formes de la naturalesa en el sentit que l'utilitza com a model, segueix els seus canons estètics i és capaç d'adequar-s'hi perfectament fins a integrar-s'hi i confondre-s'hi. Només treballant amb l'adequació funcional i la correcció executiva-tècnica imposada pel fer pròpi de les arts aplicades, el factor estètic pot assolir un nivell de bellesa en sentit artístic, car en aquesta

síntesi, aconseguix fer-se ressò de tots aquells continguts individuals i col·lectius que aporta el creador mentre elabora l'obra i crea un objecte

Ara bé, quan l'art esdevé el símbol material de la vida humana, i la bellesa aconseguida artísticament posa de manifest la qualitat d'aquesta vida, la preocupació per l'art deixa de ser un problema estètic per convertir-se en una qüestió social, plantejable en termes ètics o d'ideològics, i, per tant, d'interès per a l'ètica i per a la política. Descobrint una base expressiva en la creació d'objectes d'ús, Morris pot plantejar l'estètica com una reflexió sobre la felicitat humana, considerada tant des del punt de vista individual com col·lectiu. Al seu torn, la bellesa, l'existència de la qual constitueix el símptoma més evident i palpable de la vida feliç, esdevé un dret inalienable de l'individu i una obligació prioritària de tota organització social. Entenent l'art com l'expressió vital de l'home i la bellesa com el resultat de la complaença de l'home amb si mateix i amb la vida que li pertoca viure, la utilitat social de l'art i de la bellesa artística deixa de ser una possibilitat agradable per convertir-se en una necessitat real. No és difícil descobrir una operació de tipus utilitarista en aquest raonament de Morris en el sentit que planteja la seva defensa de l'art i de la bellesa en termes de conveniència per al major nombre: la bellesa esdevé així una finalitat política de primer ordre.¹⁵⁸ No és estrany que, des d'aquesta perspectiva, l'únic concepte que permet a Morris una aproximació del fenomen a la vegada ètica i estètica sigui el plaer.

D'altra banda, si es té en compte que, fora de les parcel·les de natura encara verge -verge sobretot en relació a l'home del segle XIX- la bellesa continua sent en la visió de Morris una realitat ideal, somniada, imaginada, o, pertanyent a un passat històric reviscut amb la imaginació i el desig, la bellesa dels objectes d'ús i de l'habitat huma recupera les seves potencialitats crítiques i esdevé un principi analític per comprendre les causes de la insatisfacció personal i del sentiment de disgust front a una situació històrica concreta. La persecució i el delit per la bellesa, amb tot el que això implica, a que es troba abocada tota forma artística constitueix ja des del romanticisme un camí de superació personal. Convertit en un ideal d'interès per al major nombre, esdevé un principi de superació col·lectiva i de millora social. Per a mostrar com succeeix això, Morris haurà de demostrar per quin motiu l'art és una instància civilitzadora i l'estètica un principi formatiu de la persona humana dipositària dels valors socials fonamentals. La recerca prossegueix per considerar detingudament el procés de la creació artística, cercant les condicions necessàries per a que l'art pugui brollar naturalment en l'acompliment de les tasques habituals i més comuns en l'ofici de viure.

7.4. El geni col·lectiu: anàlisi de la moda i crítica de l'avantguarda

"I do not want art for a few, anymore than education for a few or freedom for a few" ¹⁵⁹

En considerar la figura de l'artista com a subjecte creador i el procés de la creació artística, Morris sent la necessitat de precisar molt clarament quina es la seva posició personal en tant que artista i professional en relació a les diverses tendències existents en el camp de les arts plàstiques i del disseny a la seva època. Així, en totes aquestes primeres conferències apareixen sovint al·lusions generals i directes al corrent de l'art per l'art. De totes, però, és a *The Art of the People* (1879) on Morris discuteix més obertament aquesta actitud artística, prenent-la com exemple de l'art més diametralment oposat a la seva línia de treball i a la seva manera de pensar. Atès que, en realitat, existeixen molts punts de contacte entre la labor desenvolupada per Morris i els plantejaments dels esteticistes, especialment pel que fa a algunes consideracions sobre la bellesa i la seva importància per a la societat ¹⁶⁰, les raons per les quals Morris vol puntualitzar la seva postura i distanciar-se clarament d'ells han de respondre, en gran part, a motius de tipus històric i personal. Existeix, a la vegada, una divergència ideològica important respecte dels pressupostos de l'Esteticisme anglès que explica la profunditat i la cura amb que Morris desenvolupa l'anàlisi de l'art i les seves condicions socials.

En aquest sentit, val la pena recordar dos fets prou il·lustratius de la situació dels ambients artístics a finals dels anys 70 ja que, en el cas de Morris, tenen una rellevància especial. En primer lloc, el 1878 s'havia celebrat el judici que, per qüestions estrictament artístiques, enfrontà Ruskin i Whistler i del qual, malgrat ser Ruskin qui legalment va guanyar la causa, va ser Whistler i tot el que ell representava qui en va sortir victoriós, reforçant la seva imatge d'artista davant el públic i ajudant considerablement a divulgar les seves obres. Oposant-se a les idees sobre l'art que Whistler representava, Morris va voler manifestar en totes aquestes conferències el seu acord amb Ruskin i, declarant-se seguidor seu, intentarà desenvolupar, actualitzant-les, les idees fonamentals del crític.

Tampoc no es pot oblidar que, des d'aproximadament el 1870, la moda japonesista iniciada a Anglaterra per Rosseti i Whistler anava guanyant adeptes i, a través de l'obra de Godwin, a finals de la dècada