

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



constituïa una alternativa de disseny molt seriosa, en alguns aspectes més avançada i acord amb les tendències de l'arquitectura contemporània que la seguida per Morris a la seva empresa. L'esteticisme aplicat a les arts decoratives, suposava per a Morris & Co. una competència cada vegada més potent, difícil de rebatre únicament amb el recurs dels propis objectes.¹⁶¹

No vol dir això que les crítiques de Morris a l'esteticisme i al corrent de l'art per l'art responguin únicament als problemes comercials de l'empresa, car aquesta era encara una firma puixant, molt menys que corresponguin a una determinada política empresarial en un sistema de competència. Ara bé, el que sí és cert és que de l'argumentació de Morris es desprèn una voluntat clara de desmarcar-se d'un corrent amb el que, com anterior membre del cercle Pre-Rafaelista, existia la possibilitat de trobar-s'hi vinculat fins al punt que la seva obra fos considerada globalment com una manifestació més d'aquesta tendència.¹⁶² És igualment cert que les primeres crítiques dirigides públicament per Morris a l'esteticisme coincideixen cronològicament amb els dos esdeveniments anteriorment ressenyats i, per tant, és perfectament plausible veure la reflexió de Morris en funció directa d'aquest context ambiental. Així, doncs, cal entendre la seva actitud polèmica front a l'esteticisme des d'una doble perspectiva, una professional que planteja la discussió en termes pràctics i estilístics, i una teòrica general que fa referència al concepte general d'art, o, més ben dit, d'Art. S'ha de tenir en compte que el que veritablement estava en joc era el perfil professional de la figura del dissenyador.

Dins la primera perspectiva es poden considerar les diverses al·lusions fetes a l'art del Japó ja comentades arreu. Cal destacar només que aquestes plantejen essencialment una valoració tècnica de les seves possibilitats decoratives com a estil. La principal equivocació que suposa per a Morris utilitzar l'art japonès com a model històric de referència prové del que qualifica de manca de sentit arquitectònic, una característica general a tot l'estil especialment patent en la construcció estructural de l'ornament.¹⁶³ D'altra banda, Morris també desaprova els efectes estètics i el plantejament constructiu característics dels mobles dissenyats seguint aquesta tendència, i no dubta en ridiculitzar subrepticiamet el sistema emprat per Godwin en les seves peces d'"Anglo-Japanese Furniture", o manifestar el seu disgust per les games cromàtiques propulsades pel moviment.¹⁶⁴ El contingut tècnic i disciplinar de tots aquests comentaris demostren, doncs, una clara intenció polèmica, plantejada en base a qüestions professionals pròpies de l'àmbit del disseny i la decoració domèstica.

En aquest primer nivell de discussió, l'anàlisi crítica de les propostes alienes es complementa amb un estudi i justificació de l'actitud personal de Morris i la seva línia concreta de treball. En aquest context s'inserixen totes aquelles conferències on Morris tracta dels diferents principis gràfics i tècnics del disseny de motius ornamentals i dels diversos bells oficis que cultiva a l'empresa. Atès que aquests han estat àmpliament comentats en els capítols dedicats al Morris dissenyador ¹⁶⁵, val la pena destacar només, que, essencialment, les explicacions de Morris consisteixen en presentar d'altres models històrics de referència i justificar la conveniència i la superioritat d'uns estils històrics sobre d'altres, després, en explicar uns criteris constructius basats encara en la polemica sobre naturalisme i convencionalització protagonitzada a mitjans de segle per Ruskin i els Reformadors. Tot això permetrà Morris exposar més detingudament el seu propi estil de disseny i justificar en termes tècnics i doctrinals les seves opcions personals.

De tota manera, possiblement sigui en la segona perspectiva d'anàlisi, conduïda a nivell teòric, on la intenció polèmica respecte de l'Esteticisme contingui elements de més interès des de la perspectiva actual. La situació creada per l'evolució de la professió i la posició de Morris en la mateixa, li fan reflexionar sobre el fenomen de la moda i com aquesta exerceix en l'àmbit de la creació d'objectes d'ús, i sobre el problema més general de la fidelitat de l'artista -en aquest cas, clarament del dissenyador-, envers les seves idees, el seu estil i la seva pròpia obra ¹⁶⁶. Plantejada en termes més generals si cab, la reflexió comporta, lògicament, una reconsideració de l'actitud avantguardista que ja aleshores començava a donar-se en tots els àmbits de la pràctica artística. Aquest és el contingut fonamental de tota la reflexió de Morris sobre l'artista, la figura del geni i la seva relació amb la societat, així com d'aquella experiència estètica que el corrent de l'art per l'art havia convertit en el nucli i el fonament de l'experiència artística.

Contra la possibilitat de seguir la moda i plegar-se a uns dissenys estètics imposats, Morris hi oposa la figura de l'artista compromès amb el seu propi treball i compenetrat amb la seva obra. Per a ell, una de les principals motivacions de l'art és la seva autenticitat respecte del subjecte creador ¹⁶⁷. Això és el que essencialment significa honestat artística. A l'igual que pensaven els Reformadors, és també l'única via per a que l'art creat en un determinat moment pugui implantar-se pels seus propis valors i constituir una alternativa vàlida a la producció de consum i a les influències foranes, com per exemple les que a l'època arribaven de França ¹⁶⁸. En aquest sentit, Morris reprèn una visió de la figura de l'artista que no

divergeix en res essencial de la comunment acceptada des del romanticisme, recollida i reelaborada per Rossetti, els simbolistes i els estetes de finals de segle com una de les premisses centrals dels seu ideari artístic. El que sí aporta Morris és una definició de la moda on, per primera vegada, aquesta és considerada un fenomen artificial, superficial i fictici, que només pot ser acceptat després de realitzar un gran esforç de medis per a donar-lo a conèixer, promocionar-lo, i convencer els possibles compradors de la seva oportunitat i valor car això és difícil de descobrir davant les seves obres. Seguir la moda implica

"that I should spend one day over my work to two days in trying to convince reach and supposed influential that they care very much for what they really do not care in the least, so that it may happen according to the proverb *Bellwether took the leap, and we all went over*" 169

Morris se n'adona també dels interessos econòmics que informen la moda i sobre tot la necessitat del canvi estètic com a factor de dinamisme econòmic encara que aquest fenomen fos només incipient a la seva època.¹⁷⁰ De fet, reprèn les indicacions fetes des del JOURNAL OF DESIGN en contra de la política d'innovació practicada per les empreses de l'època per a sorprendre i dominar constantment el mercat en el sentit que això suposava un greu inconvenient per a l'aparició d'un disseny de qualitat en l'àmbit de les mercaderies industrials.¹⁷¹ A més d'això, el gust del canvi pel canvi plantejava un segon tipus d'obstacle per al desenvolupament artístic ja que aquest obligava constantment al públic a modificar els seus criteris estètics, cosa que convertia qualsevol tendència artística en un caprici i una joguina temporal.¹⁷² Degut als seus mecanismes de funcionament, la moda no pot tenir en compte ni la qualitat artística d'un objecte ni tampoc la seva oportunitat social, car necessita canviar de models i criteris el més aviat possible. Només per aquesta raó, la moda es totalment contradictòria amb les necessitats de la pràctica artística i els seus resultats plàstics es revelen sempre com factors totalment externs i forànys a l'art. Però si la moda es demostra ser un fenomen totalment contraposat a l'art és perquè s'oposa a la mateixa pràctica creativa impedit qualsevol forma d'innovació.¹⁷³ No cal dir que l'opció de Morris és totalment oposada a la moda i que mai no aconsella a cap artista de seguir dictats que venen de l'exterior, tant si provenen d'uns promotors com d'una acadèmia. La resposta és, doncs, la mateixa que la dirigida contra tota estètica fonamentada sobre les regles del bon gust.

"follow nature, study antiquity, make your own art, and do not steal it, grudge no expense of trouble patience, or courage, in the striving to accomplish the hard things you have set yourselves to do" 174

De la mateixa manera, són els artistes a través de la seva obra qui poden decidir els criteris estètics sobre l'orientació artística car aquests sorgeixen durant el procés i són el resultat orgànic d'un esforç continuat.¹⁷⁵ Ara bé, si Morris no tracta més a fons la qüestió de la moda limitant-se a enunciar-la en termes generals, sugrerint les conseqüències més fàcilment previsible per a l'evolució de l'art, això es deu a que, des de bon començament, la moda se li apareix com un fenomen derivat de la situació en que es troben les arts a la seva època, encobrint una problemàtica molt més greu. El fet que calgui la seva intervenció per a imposar una determinada tendència artística no significa altra cosa que l'art per si sol és incapaç d'aconseguir-ho. La mateixa existència de la moda es, doncs, un exponent més de la condició marginada de les arts i del seu replegament, car aquestes només tenen ressò dins un cercle molt limitat d'adeptes.¹⁷⁶

Que les arts i, en general, totes les experiències creatives realitzades amb una voluntat artística conscient i veritable estaven condemnades quedar aïllades en si mateixes i marginades de la vida social era, per a Morris, un fet evident perfectament constatable en considerar els darrers moviments artístics. Moviments com el Pre-Rafaelisme, o la reforma empresa per Henry Cole, que Morris aprovava quant als seus plantejaments artístics, fracassaren totalment en considerar l'àrea d'influència assolida. Tots ells

"have concerned comparatively few people, the mass of our population not being in the last touched by them" 177

Una fallida d'aquest tipus només podia haver estat motivada per raons independents a la seva proposta artística concreta. Morris sabia, però, que això era el resultat de tot un procés històric i que no podia culpar-se un únic moviment de tota una situació heretada. L'origen del problema es remonta fins al Renaixement, a l'època en que, coincidint i en clara correspondència amb els canvis socials i polítics, el concepte d'art es va modificar substancialment per donar pas a la figura de l'artista individual que s'enfronta totalment sol i de manera personal amb una obra que sempre més serà reconeguda com a seva. En diversos passatges Morris posa especial èmfasi en el fenomen de la signatura de l'obra d'art, l'aparició de la qual constitueix, quan es contrasta amb l'anonimat en que treballa l'arte

sà medieval, un signe inequívoc del caire individualista i personalitzat que començava a prendre la pràctica artística¹⁷⁸. El Renaixement no va tenir les conseqüències dinamitzadores per a l'art que caldria esperar de la preeminència artística dels seus més grans mestres, sinó tot el contrari

"When the great masters of Renaissance were gone, they who, stung by the desire of doing something new, turned their mighty hands to the work of destroying the last remains of living popular art, putting in its place for a while the results of their own wonderful individuality"¹⁷⁹

El gran error d'aquests grans mestres va ser oblidar que ells eren el resultat del període artístic anterior i no reeixir en comprendre que el camí iniciat per ells podia modificar substancialment el clima artístic que havien trobat i provocar un procés que comportaria el que, a l'època romàntica, es manifestà com una separació total entre el curs de l'art i l'evolució social¹⁸⁰. Molt resumit, aquest seria el procés seguit per l'art durant l'època moderna, el qual, prenent el sentit invers a la direcció dels esdeveniments socials i polítics, va consistir en un procés de restricció progressiva de l'ambient on l'art tenia una existència natural

"... has delivered up art to be the exclusive privilege of a few, and has taken from the people their birthright, while both wronged have been wholly unconscious of what they were doing"¹⁸¹

Si aquest havia estat el trist criteri que havia dirigit l'evolució de l'art des del Renaixement, les reserves de Morris respecte de l'art per l'art apareixen quan el moviment inverteix totalment els termes i converteix aquest criteri en el nucli conceptual que defineix l'art i legitima la pràctica artística com a tal. Amb el seu total desinterès per a les qüestions de la vida real i per als problemes morals que ocupen i regeixen la vida dels homes normals, l'esteticisme margina voluntàriament l'art de la realitat social que l'envolta, però quan, a més, intenta eliminar definitivament el públic de la pràctica artística negant-li qualsevol dret a opinar sobre qüestions artístiques i menys encara la legitimització del seu possible judici estètic -com havia d'escriure Whistler pocs anys més tard¹⁸²-, l'art quedava definitivament aïllat, clos sobre si mateix i suportant una nova realitat a la que només s'hi podia accedir per medis artístics. D'aquesta manera, l'art assumeix la seva condició d'objecte rar i accepta ser un fenomen de minories, tancat dins un cercle restringit de persones on són pocs els que es dediquen a la creació artística i molts menys els que tenen notícia dels esdeveniments artístics, coneixen les novetats creatives i es

beneficien d'aquests avenços. L'Esteticisme, i aquesta és la principal crítica de Morris al corrent de l'art per l'art, no només accepta aquesta situació sino que, a més l'exalta fins convertir-la en un tret distintiu del fet artístic, considerant-la un símptoma d'artisticitat i una prova de la superioritat de l'artista respecte d'un públic ignorant i incompetent que, en el millor dels casos, hauria de confessar les seves limitacions exclamant-se admirat davant unes obres d'art totalment incomprensibles.¹⁸³ L'art esdevé així un producte fràgil de "mirar i no em toquis" àdhuc per als iniciats, que cal preservar i conservar alliat de mirades estranyes i ignorants que no poden copsar ni el seu sentit ni el seu veritable valor. Morris no dubtara en utilitzar les expressions més ironiques al respecte.¹⁸⁴

La disconformitat de Morris amb una concepció de l'art com la promoguda pels esteticistes des de la teoria de l'art per l'art pot semblar en un principi totalment lògica atès el seu recorregut personal com artista. S'hi descobreix, en gran part, una reacció visceral de rebuig, però no hi ha dubte que per a poder ser coherent amb si mateix i explicar el rebuig que sentia, havia de reconsiderar actituds anteriors, especialment les del poeta somniador i nostàlgic que només creu en l'art com una forma d'evasió. Si en èpoques anteriors havia repetidament manifestat el seu més total desinterès per les qüestions d'ordre social i polític, entregat com estava al domini d'un art que buscava l'evasió somniant el món de la bellesa i del "romance", Morris ara reconsidera l'actitud de l'"idle singer of an empty day" a la llum de les advertències de Ruskin "an idler on the earth, chasing the shadows of his own fancies".¹⁸⁵ Per aquesta raó, no manca en la seva crítica a l'Esteticisme un tò autocrític. Recordant les sensacions de neguit i malestar personal d'aquells anys¹⁸⁶, Morris no dubtara en afirmar, amb Ruskin, que tot art d'aquest tipus acabara per perdre contingut humà.¹⁸⁷ La falta de contacte amb el públic suposa un factor de desestabilització i de regressió per al propi art, que perd tota possibilitat de confrontació amb la realitat i el sentit de l'orientació, convertint-se en una de les activitats més amargades.

"this lack of sympathy of simple people weighs very heavily on him [l'infaust artista] and makes his work feverish and dreamy, or crabbed and perverse (...) these are men who are stuffed with memories of more romantic days and pleasanter lands, and it is on these memories they live; to my mind, not altogether happily for their art".¹⁸⁸

Des del primer moment, Morris no dubtara en reprendre el raonament de Ruskin sobre l'orientació artística presa per Rossetti des del

1860¹⁸⁹ i, així, planteja la seva crítica a l'esteticisme i a la cultura de l'art per l'art a partir de les obligacions morals i socials de l'art front al públic. Però si Ruskin advertia Rossetti dels perills que hi havia en la línia de treball iniciada, Morris pot constatar el resultat davant l'experiència coetània de l'art per l'art. El problema prioritari amb que tota forma artística s'enfronta a la seva època és la condició de marginació en que es troba respecte de la vida social, reduïda a cercles restrets que actuen com si d'una reserva es tractés, i sense comprendre que:

"the truth is, that in art, and in other things besides, the laboured education of a few will not raise even those few above the reach of the evils that beset the ignorance of the great mass of population"
190

Poc a poc, a mesura que compren que els límits de l'art per l'art són els mateixos factors que històricament han motivat que la majoria dels corrents sorgits en els darrers temps, adhoc la seva labor professional com a dissenyador, estan indefectiblement condemnats a actuar en aquesta situació sense poder canviar-la encara que existeixi un desig exprés al respecte, Morris arriba a la conclusió que la única causa possible d'aquest fenomen està en el propi art i en tota la reflexió teòrica que preten atorgar una categoria especial a l'art. Mantenint l'aïllament, es disposa d'un recurs per aconseguir aquella sacralització de l'art que una societat tan materialista, pragmàtica i banal com la burgesa li nega constantment.¹⁹¹ La pregunta que guia tota la investigació de Morris parteix d'una constatació d'ordre social i una valoració de caràcter ètic:

"Now I ask you as I have been asking myself this long while, what proportion of the population in civilized countries has any share at all in this necessity of life?"¹⁹²

Morris se'n adona com en realitat és la concepció de l'artista com a geni amb tots els plantejaments sobre la pràctica artística derivats, adhoc en la imatge que en dona Ruskin, els que realment promouen la marginació social de l'art respecte del públic. El fil conductor de la seva argumentació serà des d'aleshores la crítica sistemàtica del concepte de Geni tal i com havia estat formulat durant el romanticisme i, especialment en la versió que els esteticistes promovien i ajudaren a consolidar definitivament.

En aquesta crítica, Morris planteja la discussió a tres nivells: un primer aborda la impossible repercussió social d'un art que valora la incomprensió del públic i l'obscurantisme formal com un índex de serietat i profunditat artística, cosa que l'obliga a considerar aspectes del llenguatge

artístic i el fonament de l'experiència estètica, el segon sorgeix com a conseqüència del primer i denuncia la base clàssista implícita en tota concepció d'aquest tipus, continuant l'argumentació plantejada en relació al concepte de Bella Art, ja comentada, tractant de demostrar, a més la falàcia mistificadora que contenen totes les afirmacions sobre la superioritat moral, humana o intel·lectual de l'artista en relació a la resta dels comuns mortals, finalment, Morris considera la viabilitat que les postures artístiques fonamentades sobre el geni tenen per al futur desenvolupament de l'art. El primer nivell suposa essencialment una descripció de la situació de l'art a la seva època posant de manifest les connexions existents entre aquesta i la visió més acceptada de l'art en el sentit que s'exposava anteriorment, en el segon és on apareixen més clarament les idees estètiques de Morris i la seva vinculació teòrica amb l'obra de Ruskin, àdhuc en la comprensió sociològica de la societat del seu temps la tercera que conté una forta component utòpica ja des del plantejament, és una reflexió més aviat de caràcter ètic i ideològic important sobretot perquè conduïa Morris a considerar més oetngudament la problemàtica política en el sentit del que fer per a promoure una veritable millora en el camp de l'art.

En primer lloc doncs si es pot considerar el mateix concepte de geni com la principal causa del procés de separació entre l'artista i la societat, això obeeix a raons de diversa índole, entre les quals destaquen la revisió de la pràctica artística i de l'obra d'art operada en funció de les noves característiques del creador (les del llenguatge expressiu i plàstic adoptades per l'artista i, finalment la inexistència d'un element de mediació, tant a nivell plàstic i formal com conceptual), entre l'artista i el seu públic. Morris rebutja en primer lloc tots els trets que havia anat incorporant la figura del geni en el procés que va des de la caracterització romàntica del geni fins a la formulació dels estetes a través de Rossetti. Segons aquesta darrera, l'artista és un tipus especial de persona que només s'interessa per la seva experiència personal i la seva peculiar relació amb un món que ja no pot comprendre sinó és a través de l'experiència estètica. Així, si originàriament l'artista era especial perquè era capaç de comprendre els dissenys de la providència i revelar-los als homes, aquesta mena de sacerdot amb capacitat cognoscitiva va deixant lloc a un personatge que és un geni perquè compren l'art, cosa per a la que requereix d'unes dots tan o més especials. Motivat exclusivament per l'art, totes les facultats necessàries per a reaccionar i desempallegar-se en aquest món, -talent, profunditat de sentiments, finesa de sentits, capacitat d'introspecció i la suggestió de poder trobar alguna cosa d'especial dins seu-, tot convergeix per a que l'artista s'alliï en si mateix. L'única inspiració vàlida per a l'artista

esdevé així el propi art, i, d'aquesta manera inicia un procés d'enlairament en solitari. És precisament aquesta complaença amb si mateix, amb la seva pròpia experiència individual, i la creació d'un llenguatge seu específic per a expressar-la el que nega tota possibilitat d'accés als forans que no han realitzat un esforç especial per entrar en l'univers personal de l'artista. La teoria del geni suposa, doncs, acceptar una determinada concepció de la practica artística, en la qual són els mateixos materials expressius, els problemes propis del llenguatge plàstic compresos en la idea d'estil personal, els que dibuixen una clara frontera entre el món de l'artista i el de l'espectador. Un cop individualitzat i personalitzat l'estil, desapareixen definitivament els mitjans mediadors. L'art referit sempre a si mateix i a la seva pròpia tradició, entra en un circuit particular on cada vegada l'obra perd més possibilitats d'oferir claus interpretatives a un espectador no format. Però si en aquest procés apareix una nova tradició, aquesta ja no té continguts culturals i civilitzatoris i s'ha limitat a ser una evolució especialitzada, perdent definitivament l'univers del sentit que historicament generava les formes i reduint els repertoris estilístics a esquemes heretats, vàlids per la força del costum i la repetició.

"a senseless mechanical reproduction of misunderstood forms that so carried out have long been nothing but a mark of bad workmanship and a nuisance to good, a trouble and a weariness to the eyes"
193

Es, doncs, el propi art quan es recolza en la figura del geni qui més directament impedeix l'accés i la participació del públic en els esdeveniments artístics: la concepció del fet artístic, l'obtenció del material plàstic i expressiu amb el que treballa i la caracterització de l'artista, tot són barreres que l'art disposa davant el seu públic natural. Arribat aquí, Morris es troba davant una paradoxa difícilment superable que reflexa perfectament el tò dubitatiu de la seva recerca en aquesta època. Atesa la desqualificació feta anteriorment de la moda en base als deures d'honestetat i rigurositat de l'artista amb la seva obra així com l'obligació de donar el millor de si mateix per a que una obra sigui veritablement autèntica, com pot un artista acomplir les seves obligacions com artista per evitar de caure en la moda sinó és sent fidel a la seva individualitat creativa, als seus propis sentiments i a la seva experiència estètica personal? Com pot un artista intentar no perdre el contacte amb el públic i amb tota la comunitat social si per a fer un art autèntic ha de ser fidel a si mateix sense fer concessions a la moda i al gust d'un públic totalment deseducat? Finalment, com es pot aconseguir que un determinat llenguatge plàstic sorgit

del treball esforçat i consiros d'un artista sigui autèntic i a la vegada comprensible.¹⁹³ Les respostes de Morris pretenen trobar una solució de compromís reconvident la superioritat del geni i buscant un element mediador entre l'artista i el públic.

Cal tenir en compte que, a grans trets, tota la crítica de Morris a la tendència de l'art per l'art i a l'esteticisme decoratiu, especialment pel que fa al formalisme plàstic i expressiu propugnat pel moviment, pot ser perfectament interpretada des de la perspectiva de la incipient avantguarda artística, un fenomen que, a la seva època, començava a influir de forma decisiva en els moviments artístics. La idea d'avantguarda aplicada al grup davant d'una determinada manifestació cultural estava ja continguda en la definició romàntica del geni en tant que sacerdot i profeta de la cultura. Carlyle fou qui primer va emprar-la comparant la sumissió de l'artista als designis de la divinitat a la del soldat que sense acabar de comprendre el pla estratègic sap en cada moment que ha de fer per assegurar-ne l'èxit.¹⁹⁴ Però si en el Romanticisme la idea d'avantguarda incloïa tots els aspectes de la vida cultural i, per tant, tenia una forta connotació política, a finals de segle s'havia circumscrit a l'àmbit artístic i s'entenia primordialment com un problema formal i estètic.¹⁹⁵ Era l'actitud pròpia de l'artista que es proposava quasi exclusivament la renovació plàstica i formal de l'art i, en general, de tots els procediments artístics vigents gràcies a un consens social que busca subvertir tots aquells llenguatges amb una difusió més ampla i estable.¹⁹⁶ Des d'aquesta perspectiva, l'obra de Morris suposa una reflexió sobre el possible valor de l'art quan es redueix a buscar l'originalitat formal i al nivell de la investigació plàstica, independentment de la honestetat i la serietat amb que l'artista pugui plantejar la seva recerca. Així, per a Morris, el principal perill d'una opció d'aquestes característiques torna a ser el de caure en la trampa de la novetat per la novetat, perdent tot contacte amb d'altres aspectes igualment importants per a l'art i oblidant que no sempre una novetat suposa una innovació veritable. Així, per exemple, es possible perdre de vista el fet que molt freqüentment el millor art es limita a aplicar d'una manera més adequada i més rica en possibilitats el material expressiu disponible. Això pot provocar en el món de l'art una situació similar a la creada per la moda en d'altres àmbits de la producció de manera que la preocupació per estar al corrent de les darreres novetats plàstiques pot desorientar l'artista de la seva pròpia feina i àdhuc fer-li renunciar a aspectes fonamentals del seu treball per l'únic motiu que són diferents als dictats per la moda. D'altra banda, la preocupació per subvertir llenguatges i procediments generalment compartits per referència a una tradició tendeix a eliminar les claus

universals d'interpretació i convertir les seves obres en mers objectes decoratius, un risc que des de llavors sempre més ha planejat sobre l'aventura avantguardista

L'advertència pot ser considerada molt prudent i, fins i tot, excessivament conservadora respecte a la situació de l'art però no per això deixa de ser premonitòria car des que Oscar Wilde vindicava l'essència decorativa dels millors quadres¹⁹⁷, gran part de la teoria de l'art està dirigida a mostrar, encara a l'actualitat, com i perquè la investigació formal supera el nivell decoratiu i pot assolir el nivell d'Art en la presentació plàstica de les seves conclusions. De tota manera, cal tenir en compte que la preocupació principal de Morris són les arts decoratives i que, en discutir l'actitud avantguardista, està fent referència al problema de la creació d'objectes d'ús i al de l'arquitectura. En aquest sentit, Morris debat la possibilitat que s'apliqui a la creació dels objectes d'ús una visió de l'art derivada directament del camp de les Belles Arts sense cap mena d'adequació de les actituds artístiques corresponents. Les divergències fonamentals apareixen quan és la figura del dissenyador el que, adoptant una actitud avantguardista, s'arrisca al mateix aïllament i incomprensió de l'artista plàstic, cosa que si més no es contradeix amb la natura pròpia de la seva activitat. Aleshores, l'aventura avantguardista té uns costos addicionals per a l'art i per al disseny car, en assimilar la incomprensió del públic i de la societat en general com el seu medi més natural de creixement, pot quedar convertit en una mena de reserva cultural integrada per uns objectes rituals i sacralitzats, distribuïts com a productes escassos i rars, que només serveixen a la diferenciació social i la formació d'unes castes separades intel·lectualment i estètica.

En aquest sentit, l'opció pràctica i teòrica de Morris en favor d'un cert eclecticisme patent en els seus millors treballs de disseny, la decisió d'utilitzar els motius que per al públic són més familiars ¹⁹⁸ -com les flors dels jardins anglesos, els ocells i d'altres éssers de la fauna domèstica ¹⁹⁹- seleccionant-los per criteris formals segons la capacitat de geometrització i d'integració en esquemes constructius determinats en el disseny d'estampats i teixits llavorats, o els criteris de confort i comoditat que guien els projectes d'interiorisme, adquireix un segon significat. Constitueix una alternativa formal i funcional que busca subvenir les necessitats del públic a partir de l'adequació estètica de models ja coneguts. D'aquesta manera, Morris suggereix i prova com les veritables innovacions, o almenys les que tenen més possibilitats d'intervenir i modificar l'entorn humà, no depenen del grau de novetat plàstica i

part de la seva actitud professional posterior al 1880, constitueixen un valuós criteri per a diferenciar en l'arquitectura i el disseny moderns, també en els possibles post-modernismes, aquelles obres que, malgrat no ser innovadores o originals, són veritablement progressistes i avant-guardistes de les que són mer manierisme estilístic responents a operacions especulatives o d'autopromoció

No obstant això, la crítica de Morris a l'avantguarda es planteja únicament en relació a la vessant plàstica i formalista de la mateixa, i més concretament al que pot qualificar-se d'avantguarda lingüística. Reprenent el sentit universalista que el terme tenia en el romanticisme, Morris accepta la possibilitat i el dret que té una determinada minoria, sigui o no genial, a dissentir del caire que prenen determinats esdeveniments tal i com Mill ho havia explicat en parlar de la llibertat ²⁰¹. De fet, aquest és el contingut principal de les admonicions de Morris a la resta d'artistes per a que reaccionin i lluitin en favor de la millora de les arts a l'època i col·laborin al sorgiment d'un veritable estil de l'època, encara que hagin de renunciar en molts aspectes a la seva condició superior d'artista ²⁰². Aleshores, les crítiques de Morris a la postura avantgardista sostinguda per la figura del geni i els procediments formalistes integren un segon nivell discursiu relatiu al rol social de l'art. En un altre moment s'ha comentat com i de quina manera Morris veu en la situació de l'art un reflexe de les condicions de vida i de tota l'organització social, denunciant el caràcter classista que porta implícit el mateix concepte de Bella Art. L'art ha aconseguit instaurar una nova diferenciació social estructurada en castes intel·lectuals a partir del grau de formació cultural de la persona. En comptes d'acomplir la funció formativa que té reservada en la societat exigeix dels seus adeptes, com a criteri de selecció, que disposin ja d'aquesta formació si no la posseeixen de naixement ²⁰³. Per mitjà del geni, l'art afegeix, a més, la possibilitat que aquesta distinció sigui innata i respongui a un disseny transcendent: el geni, que no pot ser creat per mitjà de l'educació, així com tampoc no pot domar-se ni cultivar-se, neix com a tal, en paraules de Ruskin, "as a hippopotamus is born: a hippopotamus" ²⁰⁴. L'art contrau aleshores una responsabilitat social i política ja que col·labora en la separació de les classes socials dotant-la d'un contingut intel·lectual i espiritual molt més difícil d'ultraçar que el resultat de la posició econòmica.

D'altra banda, limitant les seves intervencions a un cercle restret i aïllat, l'art renuncia a la seva finalitat prioritària: la de satisfer les necessitats espirituals de l'home i de tota la col·lectivitat, i així, es desdibuixa la seva potencialitat de regenerar de la humanitat. L'art, especialment el

gran art, té en el pensament de Morris aspectatives formatives i didàctiques per al espectador per la senzilla raó que promou el contacte amb la bellesa, amb els grans ideals de la humanitat i amb tots aquells principis ètics i heroics desenvolupats en civilitzacions anteriors. D'aquesta manera, l'art pot fer exercitar al públic les seves facultats estètiques, desenvolupar la seva dimensió espiritual i cultivar tot allò de més humà que tenen les persones. Per això, a través de les tendències avantguardistes i més especialment del corrent de l'art per l'art, l'art contrau un nou tipus de responsabilitat davant la societat: també és responsable de la ignorància i la poca educació de la major part de la població, especialment de les capes inferiors de la societat.

"this poor thin live among a few exceptional men, despising those beneath for an ignorance for which they themselves are responsible, for a brutality that they will not struggle with" 205

Així, doncs, Morris dirigeix la mateixa acusació a l'esteticisme i a tots els corrents que assoleixen plenitud en el distanciament del seu públic natural que Carlyle havia dirigit a la noblesa i l'aristocràcia. Els artistes són tan responsables -i culpables- com els nobles de Carlyle de no haver volgut, sabut o pogut acomplir la missió social que tenien assignada i, per això, han hagut de replegar-se sobre si mateixos. Vista l'anàlisi que Carlyle desenvolupa de la Revolució Francesa, no té res d'estrany que, en aquesta època, Morris, seguint el similitud, arribi a pensar com una probabilitat històrica la desaparició total de l'art en un futur immediat.

De tota manera, la missió que Morris reserva per a l'art no té el contingut providencial que caldria esperar de Carlyle. La seva acusació, de caràcter més artístic, fa referència a la impossibilitat de les darreres tendències artístiques d'aconseguir fer realitat el vell ideal de l'estil de l'època. La gran reserva de Morris front a l'art per l'art es planteja quan en l'ideal del moviment no només hi manca qualsevol referència a aquest ideal sinó que, a més, aconsegueix renunciar-hi definitivament considerant-lo un fenomen exterior al fet artístic que no pot ser objecte de l'art ni motiu de preocupació per a l'artista. Per això es pot afirmar que, "històricament,

"The present century has no school of art but such as each man of talent or genius makes for himself to serve his craving for the expression of his thought while he is alive and to perish with his death" 207

Morris planteja aquí el que pocs anys més tard considerara un dels

principals motius de la seva conversió política. Si una determinada manifestació artística no ultrapassa el nivell de moviment o tendència artística per esdevenir alguna cosa més que l'expressió d'una individualitat creativa, per molt genial, original i clarivident que aquesta sigui, no aconseguirà mai ser un fenomen cultural, síntesi i expressió de la manera de pensar i sentir d'un poble en el que tota la col·lectivitat es sent representada. Tal i com afirmaria el 1883, àdhuc la seva labor com artista i dissenyador, malgrat la intenció regeneracionista de les seves obres, estava condemnada a desaparèixer definitivament amb ell sense cap solució de continuïtat. Aquesta manca de continuïtat històrica, és a dir, la impossibilitat de formar escola i crear estil, era el resultat lògic d'una concepció de l'art que havia volgut sostenir-se únicament en les individualitats creatives i que es fonamentava en la falàcia del voler expressar per a la col·lectivitat una experiència estètica viscuda només individualment. Si un moviment artístic no aconseguia el respecte del públic ni l'interès d'altres creadors potencials, desapareixia qualsevol probabilitat de perdurar, de reelaborar-se i de ser continuada. Així, tota manifestació artística convertida en estil personal es perdria una vegada desaparegut l'impuls personal d'origen. Morris compren aleshores perquè tota reforma de les arts basada en l'individualisme i les individualitats no té cap possibilitat d'èxit.²⁰⁸

L'alternativa de Morris a l'avantguarda passa, lògicament, per proposar diversos canvis en la pràctica artística, acords en gran part als seus plantejaments projectuals. Parteix de la paradoxa existent entre la figura moderna de l'artista, una persona no necessàriament genial però sí honesta i fidel a si mateixa, i la seva impossibilitat en les condicions actuals de l'art i la societat per a comunicar-se amb un públic al que necessita per a poder deixar de ser un crít individual i esdevenir l'art de l'època, i intentera una solució de compromís que pugui fer compatibles ambdues tendències oposades. D'una banda accepta com a premissa el fet que la pràctica de l'art és una labor individual, en la qual l'artista es compromet personalment amb el seu propi treball, i de l'altra està plenament convençut que el veritable art, per la seva mateixa naturalesa, és totalment contrari a la situació d'aïllament.

"I believe that art has such sympathy with cheerful freedom, openheartedness and reality () that she will live not isolated and exclusive"²⁰⁹

Per això, Morris marca com objectiu prioritari popularitzar l'art. Això no significa altra cosa que permetre altra vegada l'entrada del públic en el món artístic, que l'art torni a considerar el públic com el seu inter-

locutor natural i el deixi participar en l'experiència artística de manera que tota la comunitat social, fins i tot la gent més senzilla, pugui arribar a comprendre qualsevol obra d'art, sigui capaç de discernir i de distingir el bon art del dolent. Aquesta comprensió ha de ser tal com per a que un artista pugui ser valorat pel que és sense que eli hagi de renunciar a les seves creences personals, a la seva actitud com artista i al seu estil propi, en una paraula, que l'artista pugui ser fidel a si mateix i honest amb l'obra i amb el seu públic.

"Well understood both by the maker and the user let the arts grow in one word, popular" ²¹⁰

En la formulació de la seva alternativa, Morris no només repren alguns dels aspectes fonamentals de la visió ruskiniana del fet artístic sino que recupera alguns dels valors més progressius del romanticisme, especialment aquells que busquen un potencial humanitzador per a l'art i que el consideren patrimoni de tota la humanitat front a l'elitisme neoclassic i setcentista ²¹¹. Així es pot reconèixer en la formulació de l'ideal morrissia una reactualització del principi formulat per Wordsworth segons el qual el poeta "is a man speaking to men" ²¹². Morris introdueix, però, algunes puntualitzacions sobre l'artista en un sentit oposat a la idea del geni plantejada per Wordsworth en el mateix text ²¹³. En aquest sentit, per a que l'artista no renunciï a la seva llibertat creativa i a l'expressió de la seva personalitat a través de l'obra, Morris nega el que aquests aspectes siguin patrimoni exclusiu d'una classe superior de persones. El geni no es ni serà una persona diferent a la resta de la humanitat, com a màxim poden existir diferències de grau entre els homes quant al seu talent artístic però aquestes mai no poden traduir-se en distincions qualitatives. No hi ha, doncs, cap impediment fisiològic ni psicològic per a que la major part de la població pugui ser receptiva als fenòmens artístics i sentir una reacció positiva davant el seu estimul, com tampoc no hi ha cap obstacle per a que pugui entendre'ls. Morris és categòric al respecte:

"But all men who are not naturally deficient () have imagination in some measure, and also have some of the order which guides it, so they are also partakers of the greater arts, and the masters of them have not to speak under their breath to a half-a-dozen chosen men, but rather their due audience is the whole race of man properly and healthily developed" ²¹⁴

Ara bé, per les mateixes raons per les quals tothom pot ser destinatari i receptor de l'art, tothom pot aspirar també a ser creador sempre i

quan no s'exigeixi d'una persona que emprengui unes tasques per a les que no ha rebut la formació suficient o que no s'adiuen amb la seva personalitat, sempre i quan es puguin considerar formes d'art obres que no assolixen el nivell exigít als genis o que no pretenen fer gran art, sempre i quan es reconeixi i s'acceptin diferències entre les arts en base a la seva finalitat social i les creacions més humils i utilitàries siguin tingudes en compte en tant que resultats d'una labor creativa i artística. Això no hauria de suposar cap problema important ni tampoc requerir un canvi de mentalitat excessiu, la història de l'art aporta innumerables exemples d'un tipus d'art executat amb els mitjans més comuns per persones igualment comuns

"What forms the great mass of objects that fill our museums setting aside positive pictures and sculpture? It is not the common household goods of past times? () You and I have been taught most properly to look upon them as priceless treasures () and yet they are for the most part common household goods, wrought by "common fellows" as people says now, without any cultivation, men who thought the sun went round the earth and that Jerusalem was exactly in the middle of the world" 215

Per a que això pugui ser així, l'artista i tot l'art en general ha de fer un esforç per canviar d'actitud en desenvolupar la pràctica artística 216 ha de tenir menys consciència de si mateix, ser menys autocomplaent i intentar posar de relleu aquells aspectes del procés creatiu, que sens dubte existeixen, que demanen menys afany i aporten més plaer.

"that it shall have little self-consciousness, and for the most part be done with little effort, so that the rough work of the world would be as little hindered by it, as the work of external nature is by the beauty of all her forms and moods" 217

Si la disposició per a l'art es prefigura com un dels trets identificadors de la persona humana, també ha de ser natural una certa predisposició de l'home per a la percepció i el sentiment estètic. Continuant algunes indicacions de Ruskin, Morris no dubta en afirmar que el sentiment d'atracció per la bellesa, origen i motor de tota pràctica artística, és una qualitat innata a la persona, que forma part de la mateixa essència humana. Per això la capacitat per al gaudi estètic és una facultat de la qual disposen tots els homes, sense distinció de classe, d'educació i formació cultural, de raça o de caràcter: tothom sent l'atracció de la bellesa i la necessitat de rodejar-se d'ella, "even in London streets" 218

"the love of beauty being no accident of high culture but an inborn part of every man born into the world, which is only unproductive when it is forcibly stifled" 219

Aleshores, la història de l'art adquireix en el seu conjunt un nou significat social: és el resultat de l'esforç humà per satisfer la necessitat de bellesa sentida individualment i col·lectiva a totes les formacions culturals i al llarg de tota la història.²²⁰ Per això, l'art és, en realitat, un fenomen cultural que sorgeix de manera natural, espontània i lliure, durant l'acompliment de les tasques normals en la vida dels homes. A través de l'estudi de la història específica de les distintes arts decoratives, Morris confirma la seva arrelada convicció que el sentiment d'atracció per la bellesa, una afecció que anomena "love of beauty", constitueix la única causa visible de l'aparició històrica de les arts aplicades i el motor del seu desenvolupament al llarg dels temps, de la mateixa manera que és, encara, el principal motiu per a que, a la seva època, mereixin l'interès de creadors, del públic i de les institucions. El caràcter innat de l'afecció per la bellesa així com les raons per les quals la recerca d'art és una característica essencial de la humanitat, que domina en totes i cada una de les activitats de l'home sense que això requereixi de cap afany extraordinari, es pot observar perfectament en les obres creades en totes aquelles èpoques tan poc civilitzades com la Prehistòria i Alta Edat Mitja, la Grècia Arcaica o els pobles orientals més primitius. Així, per exemple, malgrat el caràcter rudimentari dels objectes i monuments prehistòrics, les mostres d'una intenció decorativa i artística en el tractament ornamental d'objectes clarament utilitaris proven com l'experiència artística sorgeix espontàniament com el complement necessari en les tasques normals de la vida de cada dia, fruit d'una facultat que Morris anomena "intel·ligència inconscient"²²¹. És la mateixa facultat que guiava als bards, als rapsodes i els poetes populars quan creaven les grans narracions èpiques i els contes de totes les cultures primitives, des de Grècia fins a Islandia.²²² Aquesta mena d'"intel·ligència inconscient" característica dels estadis històrics menys civilitzats, esdevé l'impuls bàsic que, combinant-se amb d'altres facultats humanes, ha empès l'home sempre i arreu a convertir tots els seus treballs en obres d'art. La història general de l'art apareix aleshores com la labor d'un únic instint humà que treballa dins una tradició específica ininterrompuda.²²³

La "intel·ligència inconscient" no només explica l'origen de l'art i més especialment de l'art aplicat, sino que estableix també l'ideal artístic que Morris considera el natural per a l'art i, tal com indica Northrop Frye

224, articula el model social i humà bàsic respecte del qual Morris pensa el renaixement de l'art en el futur i estructura el seu concepte d'art popular com una alternativa seriosa per a la mateixa pràctica artística. En aquest sentit, tots els estadis històrics anteriors suposen una prova indiscutible de la interrelació existent entre artista i públic, de la qual depèn la seva preeminència com a forma d'art. La superioritat artística d'aquestes èpoques no es planteja tant en relació a l'excel·lència d'unes quantes obres individuals sino pel fet que qualsevol dels seus objectes són obres d'art. Constitueixen, doncs, un exemple immillorable del que succeeix artísticament quan tots els membres d'una comunitat poden participar i intervenen activament en el procés artístic.

"So that in those days all who made anything shared in art, as well as all people who used the things so made: that is all people shared in art." 225

Aquest és el veritable sentit del concepte d'art popular defensat per Morris. De fet, es tracta del concepte d'estil històric característic de totes les èpoques anteriors al Renaixement, sorgit orgànicament del funcionament social, cosa substancialment distinta del principi de la moda que crea un art especialment dirigit al poble. 226 Morris repren aquí el missatge central de Ruskin a *The Stones of Venice*, on el gran valor del gòtic deriva de la col·laboració de tot un poble en la construcció dels seus millors i més monumentals edificis, especialment dels artesans més senzills. 227 Un estil, així com una gran obra, és el resultat de la col·laboració col·lectiva, de la participació i el compromís de tot un poble, sense distincions quant a la qualitat de les persones, el seu nivell social o les seves capacitats intel·lectuals: un estil és la summa de moltes obres diferents i de qualitat diversa integrades, on les labors més humils mereixen tanta atenció i cura com les més excelses composant un tot variat però sobretot viu. La proposta de Morris, doncs, no consisteix en bandejar la figura del geni de la societat, car reconeix en diversos passatges que l'existència de les arts intel·lectuals és necessària així com també és bo que es mantinguin certes diferències entre les arts. 228, la seva proposta concreta consisteix més aviat en fomentar un tipus de geni col·lectiu reconeixent la capacitat artística com una de les aptituds naturals de la humanitat.

"this was the case in the times that I have been speaking of: of art which was made by conscious effort, the result of the individual striving towards perfect expression of their thoughts by men: very

specially gifted, there was perhaps no more than there is now, except in very wonderful and short periods, though I believe that even for such men the struggle to produce beauty was not so bitter as it is now. But if there were not more great thinkers than there are now, there were a countless of happy workers whose work did express, and could not choose but express, some original thought, and was consequently both interesting and beautiful" 229

És precisament aquesta multitud de treballadors feliços i compla-guts amb el resultat del seu treball els qui, per a Morris, estableixen la millor mediació entre l'art d'un període i la societat. Aquest, que evidentment correspon al camp de les arts decoratives, constitueix l'àmbit més adequat per a la difusió de les innovacions artístiques promogudes per les Belles Arts o per l'Avantguarda plàstica així com també defineix el camp d'aplicació i comprovació d'aquestes novetats. Atès que les arts decoratives, per definició, actuen directament sobre la vida quotidiana configurant tots els elements que componen l'entorn material d'una cultura, la participació del públic està garantida car és un requisit necessari per a la mateixa activitat per la qual cosa tot tipus d'innovació formal, gràfica o funcional pot arribar a tots els sectors de la població i ser immediatament compresa i valorada per les seves qualitats intrínseques. Però per a que les arts decoratives puguin accomplir aquesta funció de mediació no han de ser cultivades per uns personatges professionalitzats convertits en artistes i per tant, en genis especialment dedicats a la creació d'objectes incomprendibles, sino que s'ha de potenciar que sigui tota la comunitat qui, en l'acumpliment de les seves funcions habituals, realitzi obres d'art, de manera que qualsevol individu en el seu treball pugui comprometre-s'hi personalment, expressar-hi els seus sentiments i preocupacions en tant que home i donar sempre el millor de si mateix, per molt rudes i rudimentaris que siguin els seus mitjans.²³⁰ Només aquesta revalorització dels treballs més comuns assimilant-los a les labors artístiques pot mediar realment entre un art veritable i la societat, i garantir, a la vegada, que l'art no renunciï a la recerca avantguardista. Es tracta d'un canvi de mentalitat que segons Morris ha de iniciar el propi art mostrant a la societat quin és el camí a seguir

"now there is certainly no chance of the more individual art becoming common, and either wearying us by its over-abundance, or by noisy self-assertion preventing highly cultivated men taking their due part on the other work of the world, it is too difficult to do. It will be always but a blossom of all the half-conscious work below it, the fulfilment of the shortcomings of less complete

minds but it will waste much of its power, and have much less influence on men's minds, unless it be surrounded by abundance of that commoner work, in which all men once shared, and which, I say, will when art has really awakened, be done so easily and constantly, that it will stand in no man's way to hinder him from doing what he will, good or evil () I firmly believe that that higher art produced only by great brains and miraculously gifted hands cannot exist without it"²³¹

De tota manera, l'evidència històrica que la genialitat creativa pot ser una vivència col·lectiva no suposa, en el cas de Morris, disposar tota la confiança en el judici artístic del públic en general i molt menys en el públic de la seva època, ateses les condicions en què es trobava l'art. Morris no creu en una possible intuïció del públic davant el fet artístic ni tampoc pretén demostrar el valor d'un judici, emès per gent sense cap mena de formació artística. Encara que l'afecció per la bellesa sigui una qualitat humana i una disposició innata, el sentit de la bellesa, es a dir la capacitat de jutjar bé que implica la competència estètica, no ho és en absolut i el seu desenvolupament demana de l'exercici i del cultiu de les facultats específiques -especialment de "the faculty that creates beauty"²³²- Això explica l'èmfasi posat per Morris en la bellesa de l'entorn de la vida humana car suposa un primer mitjà d'educació estètica i la possibilitat d'exercitar les seves capacitats naturals de fruïció estètica per a tots els membres de la comunitat. L'altre medi educatiu es lògicament l'art, des del més gran fins al més humil, ja que promou el contacte amb les coses belles i amb els grans valors i ideals de la humanitat, i, commovent profundament les emocions humanes, dirigeix i guia la mirada en la contemplació del món. Però tot això es completament inútil si la persona no té possibilitat d'aplicar-ho i posar-ho en pràctica a través del seu propi treball apropiant-se del fet estètic i convertint-lo en una component de la seva vida quotidiana. Per això l'abdicació implícita en la postura de l'art per l'art i en l'actitud avantgardista pot tenir conseqüències tan greus per al futur de l'art ja que el condemna a desaparèixer de la vida social i, amb el temps, a la seva extinció definitiva.

Afirmant la capacitat formativa de l'art, i també la proposició inversa, la possibilitat de l'artista de ser format, Morris ultrapassa considerablement la crítica de Ruskin demolint els darrers puntals que sostenien l'ideal del geni. Si Ruskin considerava totalment inútils els esforços realitzats per a formar uns dissenyadors amb la capacitat ornamental demostrada pels grans mestres del passat -com a màxim es podien descobrir els genis en brut i esmerçar-se en refinar-los- car en cada època

naixia un mateix nombre de genis i la quantitat d'intel·ligència creativa "no es podia augmentar en un sol gram" ²³³, Morris creia, amb els Reformadors, que era perfectament possible formar professionals del disseny del més alt nivell de la mateixa manera que es podien ensenyar les tècniques del dibuix ²³⁴. Obviament, dibuixar no és el mateix que dissenyar, però ambdues activitats poden ser apreses i millorades a través de l'estudi i de la pràctica. Per a Morris, el veritable aprenentatge s'assoleix treballant, estudiant constanment els millors exemples històrics, examinant, comprènent i estimant cada vegada més la naturalesa, i, finalment, dissenyant, procurant pacientment dominar unes tècniques, conèixer uns materials i aconseguir uns resultats que siguin adequats per aquells que els han d'utilitzar ²³⁵. Des del punt de vista de la teoria estètica, tant l'art com la qualitat estètica queden cada vegada més lligats al procés d'execució i totes les arts, adhoc les més intel·lectuals, queden assimilades a una determinada pràctica. Morris recupera així el concepte més pre-romàntic d'art, el mateix que Ruskin havia provat de superar establint una distinció categòrica entre l'art veritable i la labor dels artesans, entre l'art i el treball manual ²³⁶. Morris, en canvi, no dubta en acceptar que l'art veritable només pot existir en la pràctica d'un ofici i que la labor dels artesans on l'orgull d'artista deriva del treball del qual viu ²³⁷ constitueix una forma suprema d'art. Per això la qualitat artística esdevé pràcticament una qüestió d'ofici ²³⁸.

"True we have all of us heard discussions as to whether art should be for art's sake, should itself be its own end, or be done for a purpose - more fruitless discussions they are, I must say - mere confusion of words. You may be sure both that a real artist does his work because he likes it, and that when done 'tis a blessing to his fellows" ²³⁹

Des d'aquesta perspectiva, és lògic que la recerca prossegueixi per examinar les diverses formes del treball aparegudes històricament no només amb la intenció d'establir una nova síntesi entre talent, habilitat i gaudi estètic, sinó també per a comprendre les causes profundes que impedièren a la societat victoriana de disposar d'una forma artística de mediació entre les Belles Arts, la possible avantguarda artística, i la vida quotidiana de tota la comunitat.

7.5. Les condicions de l'art, les formes del treball.

"That thing which I understand by real art is the expression by man of his pleasure in labour"²⁴⁰

Si històricament l'art ha estat un dels principals responsables de la situació assolida a finals del segle XIX, aconseguint d'allunyar la pràctica artística de les preocupacions i les activitats pròpies de la vida quotidiana i contribuint directament a la desaparició d'un art aplicat que serveixi de mediació entre l'art i la societat, no hi ha dubte que també l'evolució seguida per la societat comparteix bona part d'aquesta responsabilitat, especialment quan es considera la manera com les noves formes d'organització i de relacions socials han incidit en la creació d'objectes d'ús. Des d'aquesta perspectiva, el fenomen que més directament ha contribuït a la desaparició de les arts decoratives és, lògicament, la reorganització del sistema productiu i totes les transformacions esdevingudes en els darrers temps en les activitats dedicades a satisfer les necessitats materials de l'home. Denominada "era de l'industrialisme" seguint Carlyle o "segle del comerç" en la terminologia de Morris - *the Century of Commerce*²⁴¹ -, l'adveniment de la nova societat ha consolidat la tendència a desaparèixer de l'art popular, substituint el més petit vestigi d'aquest art a base de proveir industrialment tots els útils, les eines i els artefactes necessaris per a la vida quotidiana. Esbrinar perquè la implantació del nou sistema productiu ha comportat la pèrdua de tot tipus de contingut artístic en aquests nous objectes, constitueix un dels motius principals de la reflexió de Morris sobre la seva època. Entre les causes per les quals la societat victoriana i tota la cultura vuitcentista, malgrat el refinament de moltes de les seves aportacions i la culturalització de bona part dels seus representants, no ha estat encara capaç de generar un estil artístic propi, en el qual s'hi senti representat tot el poble, destaca indubtablement el tracte que aquesta societat dona a aquells homes encarregats de crear i fabricar els objectes d'ús, els mateixos que, en d'altres situacions històriques, cultivaven les arts decoratives i es dedicaven a aplicar art en tots els objectes que sortien de les seves mans. En una paraula, aquells homes coneguts com els artesans que ara, "in the slang of to-day", s'agrupen sota la denominació genèrica de classe obrera²⁴². L'anàlisi morrissiana prossegueix per examinar l'organització contemporània del treball, descrivint-ne les diverses formes

possibles i establint una constant comparació entre aquestes i el procés de creació artística

En la seva aproximació al treball, Morris no aporta gaires elements nous a la reflexió que durant tot el segle s'havia desenvolupat al voltant de la qüestió. El treball i les seves formes d'organització concretes, així com la relació existent entre cada una d'elles i d'altres aspectes característics del funcionament social, havien estat motiu de preocupació per a tots els corrents de pensament importants al llarg del segle i molts eren els autors que havien aportat dades i material d'anàlisi al respecte, centrant la reflexió en una direcció o en un altre. Des de Carlyle i Cobbett fins a Adam Smith²⁴³ i els primers economistes, el treball, o bé des del punt de vista del seu resultat o sia el producte i la producció, o bé des de la perspectiva del procés i la seva relació amb l'home, constituïa el tema central des d'on abordar el problema més general de la comprensió de la societat industrial. D'altra banda, la forta component ideològica que detentava el concepte de treball en la societat victoriana provinent de l'ètica protestant, l'havia convertit en un valor indiscutible a partir del qual es generava, i es legitimava, el funcionament social de l'industrialisme i totes les seves conseqüències. Per al puritanisme victorià, el treball era un valor indiscutible en si mateix, símbol de la virtut i a la vegada expressió d'un ideal²⁴⁴. D'una banda, constituïa una mena de terapia obligada a través de la qual l'home es purificava i es perfeccionava com a home. Per això Carlyle pot afirmar el caràcter noble i sacre de tot treball, even tre cotton spinning²⁴⁵, en tant que via de perfeccionament individual. De l'altra, però, el treball d'un home era també considerat per la mentalitat calvinista com la seva vocació, recullint el sentit diví del terme vocació. L'èxit en el treball esdevenia així una prova evident de la virtut d'un home en la consecució de la seva vocació i un signe de la gràcia divina de que estava investit, mentre que el fracàs econòmic palesava la situació inversa i justificava el càstig social com evidència de la voluntat de Déu. D'aquesta manera, l'organització industrial del treball i totes les sequeles de caràcter social semblaven una mena d'assaig general, una premonició en aquest món del que succeïria a l'altre. Per ambdues raons, el fet és que la societat victoriana acceptava les condicions en que treballava, per molt inhumanes que fossin, perquè eren voluntat de Déu i les vivia com a proves que la divinitat posava a la virtut dels homes. El treball que continuava sent el resultat del càstig bíblic, era viscut com una obligació desplaent i hostil però totalment indefugible²⁴⁶.

Morris, conscient o inconscientment, és hereu de tota aquesta tradició de pensament i més especialment d'aquella que articula la seva crítica

a la societat burgesa a partir de l'organització industrial del treball i la denúncia ideològica dels principis puritans. Es troben recollits i desenvolupats en la seva formulació la majoria de conceptes relacionats amb el treball que han servit per posar de manifest totes les falàcies ideològiques que sostenen la societat burgesa i, lògicament, com la majoria dels seus antecessors, Morris centra la discussió al voltant del mite purità del treball a través de l'arquetip del "phillistine" però en ella inclou també a tots aquells autors, com Carlyle, que, encara que pugui semblar paradoxal, han contribuït a la formació del mite burgès. Aquesta seria la concepció que té una incidència més directa en la realitat pràctica, car no només organitza materialment el mercat del treball sino que també legitima l'organització moderna disfregant-ne les conseqüències.

Morris reconeix de manera explícita la labor de tots els autors que l'han precedit en la denúncia de la societat industrial però només menciona els noms de Carlyle, Ruskin i Arnold. De tots, però, de qui es declara seguidor més fervent es indubtablement John Ruskin. Tot i destacant la retòrica estilística del crític i la seva gran eloquència, en la majoria d'aquestes conferències Morris afirma haver-se limitat a reproduir les paraules de Ruskin: "my excuse for doing little more than repeating those words"²⁴⁷. Ateses les múltiples i variades influències que Morris va rebre de Ruskin, val la pena constatar que, a mesura que Morris avança en la seva reflexió pròpia al llarg d'aquests textos, va delimitant gradualment aquesta influència fins que, l'any 1881, no menciona Ruskin sino es en relació a la problemàtica del treball. Així, per exemple, si a *The Art of the People* (1879), el primer escrit on Morris aborda detingudament la qüestió del treball Ruskin apareix al principi del text mostrant com es el pensament d'aquest autor el punt de partida de tota la seva reflexió a *The Prospects of Architecture in Civilization* (1881), Ruskin només es citat al bell mig del text, justament allà on Morris emprèn la temàtica laboral. És difícil extraure conclusions categòriques al respecte però suggereix el fet que la seva evolució personal l'allunya progressivament del mestre i com això li fa dirigir l'atenció vers d'altres fonts influents en el pensament vuitcentista. En qualsevol cas, sembla prou plausible endevinar una voluntat de delimitar l'àrea d'influència real rebuda i de deixar una porta oberta per desmarcar-se del crític en aquelles qüestions que no comparteix, especialment pel que fa a les conclusions artístiques i ideològiques que s'en deriven.²⁴⁸

De tota manera, si és evident que en l'anàlisi del treball, Morris recull idees de diverses procedències, es igualment cert que domina l'aportació de Ruskin. A *On the Nature of Gothic* en particular però també en

escrits anteriors de Ruskin prou coneguts de Morris ²⁴⁹, Ruskin havia aconseguit una primera síntesi important establint una relació de causa-efecte entre el món del treball i el fenomen de l'art, assimilant, així, la problemàtica general de l'organització productiva d'una societat al problema estètic de la creació artística. Morris hi trobava perfectament exposat un esquema de la creació artística assumible per tots els sectors de la població i un criteri estètic que implicava necessàriament la participació col·lectiva en el fenomen artístic ²⁵⁰. S'adequava, doncs, perfectament al tipus d'art popular que Morris preconitzava: comprenia totes les activitats implicades en la creació d'objectes d'ús i les incorporava en igualtat de condicions en la gran síntesi de l'obra arquitectònica sense renunciar als valors expressius implícits en la definició de l'art ni a les individualitats creatives. Tal i com ell declara, doncs, Morris recull el plantejament sistematitzat per Ruskin a *On the Nature of Gothic* I, adoptant la mateixa trama argumental, es limita a exposar aquells aspectes que millor serveixen a la seva visió de l'art i del disseny.

En aquest sentit, Morris segueix Ruskin en el recurs a la comparació històrica per a detectar i explicar els trets distintius més negatius per a l'art de la societat industrial en el tractament de la qüestió del treball. Una visió totalment idealitzada de la societat gòtica, construïda per mitjà de la interpretació de l'art del període, aporta el model des del qual descobrir i posar de manifest les característiques de la societat industrial, cosa que corrobora el contrast existent entre els exemples artístics de cada una de les dues èpoques ²⁵¹. Però si en el cas de Ruskin, els models de comparació són els grans monuments de la Venècia medieval, Morris utilitza d'altres exemples. En el cas de l'arquitectura, són totes aquelles construccions populars disseminades pel camp d'Anglaterra i el nord d'Europa pertanyents a una genèrica època pre-industrial ²⁵². La major part d'aquests edificis conservats a l'època utilitzaven els procediments gòtics de construcció independentment de l'estil del període històric en que eren aixecades del qual només incorporaven detalls estilístics superficials. Per això, tota l'arquitectura vernacular constituïa per a Morris un repertori vivent, perfectament conservat del que és en realitat un estil històric, també del que històricament fou el gòtic. Considerats com a vestigis incontaminats de l'herència gòtica, els petits edificis rurals són una prova molt més inequívoca que els monuments de Venècia del que cal entendre per un art popular, de la permanència i durabilitat assolida per un estil veritablement arrelat en la vida d'un poble, i dels criteris estètics i artístics que regeixen aquest tipus de producció artística. De manera similar, en el cas de les arts decoratives, Morris emprava sovint per a la comparació els

millors exemplars conservats de l'art del passat o de l'art popular encara viu en països no industrialitzats. En aquest sentit, el vertiginós retrocés experimentat per l'art de la Índia des de la colonització anglesa ofereix un exemple viu del procés seguit històricament per les arts aplicades a Europa ²⁵³ Inevitablement, els termes de la comparació es polaritzen encara més que no ho estaven en l'obra de Ruskin, i si en el cas del mestre la dicotomia s'expressava en termes de classicisme versus medievalisme, el plantejament de Morris enfronta decididament l'artesania amb la indústria. Morris reprèn aquí la lliçó de Cobbet sobre l'Anglaterra rural de la seva infància, delimitant encara molt més l'àmbit de reflexió i de crítica separant-la de la periodització pròpia de la història de l'art. Si aquesta assenyalava els canvis esdevinguts en l'actitud de l'art i de l'artista, resulta inadequada per considerar l'origen i el procés de les transformacions socials, especialment quan es tracta del sistema productiu.

Apareixen, així, perfectament definits els dos axiomes bàsics de la reflexió morrissiana, els mateixos que expressen les raons del seu descontent personal: en primer lloc, l'estat de degradació assolit per la immensa majoria d'obres fetes per l'home, entre les quals lògicament les arts, i tot l'ambient natural en la societat del segle XIX, en segon lloc, la qualitat artística evident i indiscutible de totes les manifestacions artístiques de qualsevol època anterior.

"the contrast between ancient and modern... between the past and present: the universal beauty of man's habitations as they *were* fashioned, and the universal ugliness of them as they *are* fashioned" ²⁵⁴

A *The Nature of Gothic*, Ruskin havia demostrat abastament com i perquè la degradació de les arts en el segle XIX, i especialment de l'arquitectura, responia primordialment a la implantació massiva de la divisió del treball en la majoria de sectors de la producció ²⁵⁵ Però a diferència d'altres aproximacions al problema de la divisió del treball aparegudes des d'Adam Smith, Ruskin havia volgut mostrar com aquesta tenia una clara correspondència amb una particular concepció de l'art i amb uns determinats principis estètics, els quals coincidien, en tot allò de més essencial, amb els caràcters estilístics més representatius de l'art dels períodes històrics on existien esclaus. El paral·lelisme estètic, lògicament, tenia una traducció equivalent en l'àmbit social i, per tant, el caràcter esclavista d'una societat tan lliure com la burgesa es feia evident només mirant l'art del seu temps i els principis estètics que el regulaven ²⁵⁶ Ruskin podia, així, oferir una explicació minuciosa del procés de creació artística

i com l'ofici d'artista estava considerat en diversos períodes històrics, a la vegada que podia valorar estèticament i moral un estil a partir del tractament laboral donat a l'artista en una època determinada. A la vegada, la societat industrial, només per la dialèctica dels estils, s'integrava evidentment entre les societats declaradament esclavistes.

Les diferències existents entre els diversos tipus d'ornament arquitectònic dels estils històrics fan referència a les seves característiques formals i al tipus de treball creatiu que l'obtenció d'un resultat imposa al treballador, especialment a aquell treballador que executa l'obra. Tot estil que pretengui la perfecció executiva, busqui la bellesa en la repetició i la regularitat, i utilitzi la simetria i l'equilibri dels diversos components com a criteri estètic, necessita esclavitzar el treballador i obligar-lo a una disciplina de reproducció mimètica d'un pla pre-establert, negant-li qualsevol oportunitat d'expressar la seva individualitat i desenvolupar una tasca creativa. Aquest seria el model bàsic del treball mecànic: la realització d'un objecte a partir d'unes regles pre-establertes que cal seguir mimèticament sense poder introduir cap tipus de modificació ni introduir cap canvi respecte del pla rebut, àdhuc quan aquest reporta una millora en la qualitat del treball i de l'obra, car això suposaria el fracàs estètic del conjunt. En canvi, tot estil regit per les qualitats oposades, que es capaç d'integrar la varietat i conjuntar la diferència quan aquestes sorgeixen naturalment de la labor creativa d'uns treballadors individualitzats, que són respectats com a homes i als que se'ls demana tot el que de millor poden aportar segons les seves aptituds i capacitats personals. Aquest seria un estil fonamentat en la col·laboració entre individus diferenciats, en el qual tothom participa en la construcció de les millors obres d'una manera intel·ligent i aportant el millor de si mateix, aquestes mateixes persones són les que poden utilitzar els criteris estètics de les grans obres i reelaborar-los constantment quan cada un realitza la seva pròpia feina.²⁵⁷ Només així un estil esdevé veritablement popular, expressió i compendi de les aspiracions de tot un poble. Aquest és el missatge fonamental d'*On the Nature of Gothic* que Morris recull literalment, acceptant fins i tot les preferències estilístiques i els criteris artístics que se'n deriven.

De tota manera, el Morris pensador, una persona ja madura i un professional experimentat, no hauria acceptat les tesis de Ruskin si no hagués pogut comprovar-les personalment en els seus estudis històrics sobre les arts decoratives, i trobat una explicació de caire més sociològica a les explicacions de Ruskin. Així, per exemple, en considerar l'art grec Morris ressaltava l'organització esclavista de la societat tal i com Ruskin no havia fet, però no veu en això una demostració de la qualitat moral del paganisme

sino els límits culturals que té una societat sustentada per esclaus ²⁵⁸ Des del punt de vista artístic, aquest esclavatge es demostra per la debilitat artística de les arts decoratives gregues comparada amb la superioritat assolida per les Belles Arts de la mateixa època. El fenomen s'inverteix en considerar l'art de les societats més bàrbares i primitives. Junt a unes arts plàstiques conceptualment simples i formalment molt rudimentàries existeixen unes arts industrials molt elaborades i d'una qualitat artística molt superior des de tots els punts de vista. Aquest és el cas dels medievals, però també dels àrabs, dels orientals, dels indis i dels bizantins. Tota la història de l'art apareix aleshores capgirada quan se la considera des del punt de vista de les arts decoratives fins al punt que els períodes de plenitud i els de decadència artístiques s'ordenen de manera diferent. A la vegada, els grans estils plàstics poden ser avaluats de nou segons el seu grau d'incidència popular i la seva capacitat per aplicar-se en tots els àmbits de la vida cultural. És, doncs, la història específica de les arts decoratives i de l'ornament industrial el que corrobora a Morris les tesis de Ruskin sobre l'arquitectura i afirma el seu convenciment que la vitalitat de les arts exigeix d'unes determinades condicions socials ²⁵⁹. Morris comprovarà la relació existent entre els caràcters formals d'un estil i les condicions socials d'un determinat període històric en l'àmbit específic de les arts aplicades a la conferència *A History of Pattern-Designing* (1879). En etapes posteriors de la seva vida de conferenciant, retornarà constanment sobre la qüestió revisant les seves tesis sobre l'art aplicat a la llum de les seves noves idees polítiques.

En referir-se específicament al sistema laboral del segle XIX, Ruskin aborda la divisió del treball des d'una perspectiva molt general si bé apunta l'existència de dos nivells diferenciats que no desenvoluparà ni tan sols en considerar les conseqüències socials de cada un d'ells ²⁶⁰. Un primer nivell recull la divisió social del treball a partir de la distribució de competències diferenciades, unes únicament creatives, les altres merament executives, que són assignades a personatges diversos ²⁶¹. La crítica atany la mateixa figura del dissenyador industrial posant en dubte la seva oportunitat professional i les seves possibilitats artístiques atès el sistema productiu que el genera. El segon nivell planteja la divisió tècnica del treball segons la definició dels economistes clàssics ²⁶², es a dir, la compartimentació interna del procés d'execució que dona origen a la fàbrica i a la cadena de muntatge al voltant d'una única font d'energia mecànica. Les conseqüències que té aquesta organització productiva són totalment nefastes per al desenvolupament artístic però encara són més greus quan es consideren els seus efectes sobre la personalitat del treballador.

En la reflexió de Ruskin, ambdós nivells són sempre tractats conjuntament. Màquina, fàbrica, producció industrial i creadors autònoms, tot són fenòmens que convergeixen en igualtat de condicions en la destrucció del procés de creació artística i que, per la seva pròpia naturalesa, són antagònics amb l'experiència estètica. Ben al contrari, tots coincideixen en impulsar i promoure un tipus de treball mecànic de caràcter esclavista que mai podrà generar un art de tipus vital.

En termes generals, Morris accepta el plantejament de Ruskin, especialment a l'inici de la seva obra de pensador. També per a ell la divisió del treball, sigui social o tècnica, és una de les causes principals de la degradació de les arts en la societat de la seva època i, també, de les condicions de vida en que es troba un sector molt ampli de la població. No obstant, degut a la seva llarga experiència professional i als seus constants contactes amb molts i diversos àmbits del món productiu de l'època, no podia acceptar sense considerar-la més detingudament la condemna ruskiniana de la producció industrial, especialment pel que fa a les seves impossibilitats artístiques. D'altra banda, Morris sabia també per experiència les diferències conceptuals i pràctiques existents entre ambdós nivells de la divisió del treball i, si bé trobava legítim plantejar un discurs genèric respecte dels grans problemes artístics i socials, li calia introduir alguns matisos en tot allò referent a la qualitat del producte i a les característiques del resultat obtinguts en cada cas, però també en relació de les conseqüències socials i humanes. A la vegada, el seu interès per la qüestió específica de les arts decoratives i el seu particular procedir artístic obligaven Morris a reflexionar molt més detingudament sobre el procés de treball, intentant fugir de la dicotomia entre treball creatiu-treball mecànic elaborada per Ruskin. En aquest sentit, no es pot oblidar que molts dels oficis practicats per Ruskin requerien de la utilització de màquines en el procés com element distintiu de la mateixa natura de l'ofici. La recerca de Morris, aleshores, es concentra en l'anàlisi de les diverses formes del treball existents a la societat de la seva època en funció dels dos únics models de treball mínimament creatius ja sistematitzats: la creació artística tal i com s'esdevé en les arts plàstiques seguint el model de Ruskin, o les activitats de caràcter pràctic seguint el model de John Stuart Mill. Així, doncs, considerant el treball pels seus efectes perceptibles per a l'art i per a l'home en tant que ésser social, els dos nivells de la divisió del treball estructuren tota la crítica de Morris a la civilització industrial i el porten a definir un primer programa de reforma que, orientat preferentment a la millora de les arts, es sustenta sobre principis ètics i anuncia ja una clara intencionalitat política.

Des de bon començament, doncs, la creació artística es prefigura per contraposició al sistema de la divisió del treball, com un procés desenvolupat per una sola persona que s'encarrega d'una peça des de la seva concepció fins al tractament de l'acabat. Només així el treballador, o més ben dit l'executant, podrà controlar les característiques de l'obra i procurar per la qualitat del resultat així com mantenir una relació creativa amb l'obra, posar afecte en la seva elaboració i sentir-la com a pròpia. D'aquesta manera, Morris oposa al sistema laboral de la seva època un model de treball que rebutja a la vegada la divisió tècnica del treball al llarg del procés d'execució. I la separació del projecte en dues fases, la de creació i la de producció, assignades a personatges diversos. Així, doncs, el treballador,

"he must know all about the ware he is making, and its relation to similar wares, he must have a natural aptitude for his work so strong, that no education can force him away from his special bent. He must be allowed to think of what he is doing, and to vary his work as the circumstances of it vary, and his own moods. He must be forever striving to make the piece he is at work at better than the last. He must refuse at anybody's bidding to turn out, I won't say a bad, but even an indifferent piece of work, whatever the public want and think they want. He must have a voice, and a voice worth listening to in the whole affair. Such a man I should call, not an operative, but a workman. You may call him an artist if you will, for I have been describing the qualities of artists as I know them"

263

La unificació del procés de creació a partir de la integració de les dues fases anteriorment separades, creació i elaboració, constitueix una de les condicions principals per a que s'acompleixi el que Ruskin havia instaurat com un dels requisits fonamentals de l'experiència artística: la sensació de plaer que el subjecte creador pot sentir abans, durant i després de realitzar una feina. Per a que d'un treball podés nàixer una obra d'art, calia que fos plaent per al treballador i reportar-li satisfacció. Només així, el treballador, o més aviat l'executant, és capaç d'expressar els seus neguits i les seves idees, mostrar la seva habilitat manual i sentir afecte per la seva obra. En un dels seus primers escrits, Ruskin havia definit les condicions mínimes que havia de reunir una feina per a que fos plaent i satisfés el treballador de manera que se sentís feliç duent-la a terme.²⁶⁴ En distingir entre el treballar i el mer estar ocupat ²⁶⁵, un treball pot ser plaent quan demana al treballador que esmerçi totes i cada una de les seves facultats en la realització, permetent-li d'exercitar les seves

disposicions naturals, en una paraula, un treball és plaent agradable quan involucra en la seva realització a tota la persona humana. És prou conegut el rebuig de Ruskin a acceptar una concepció compartimentada de la natura humana tant si es tracta en termes econòmics com estètics i, per això, també en considerar les formes del treball, Ruskin emfatitza el fet que darrera una obra d'art existeix la figura d'un home, d'un ésser complet, compost d'emocions i de sentiments, de mans i de força física, d'intel·lecte i de capacitat cognoscitiva.

Per això, vinculant totes les facultats i potencialitats humanes a la realització d'una feina, Ruskin defensa un model de treball que és essencialment creatiu, que permet sempre buscar i trobar solucions noves, que refusa la mera repetició i que aconsegueix varietat en els seus resultats, qualsevulla sia la seva entitat material. Així, quan una tasca és plaent en el sentit que ocupa totes les facultats essencials de l'home, es una feina convenient i digna per a la persona humana mentre que totes aquelles ocupacions que només exigeixen de l'exercici d'una sola capacitat, i no reporten cap tipus de satisfacció al treballador, no són adequades per a l'home car l'obliguen a renunciar a una bona part de les seves capacitats naturals, cosa que redunda en una manca total de creativitat. La seva crítica fonamental a la divisió del treball, particularment en el cas de la vessant tècnica, es planteja precisament en relació a aquest supòsit, assenyalant com, parlant en propietat, no és el treball el que està dividit sino el propi home: "divided into mere segments of men"²⁶⁶. En aquests casos, quan el treball realitzat es sempre del tipus mecànic, la consciència d'aquesta perda el fa sentir infeliç. Només en els treballs on l'home se sent feliç es desenvolupa com a home, exerceix les seves aptituds naturals creix en les seves facultats essencials i millora en tant que home. L'index de plaer en el treball esdevé així un criteri per a potenciar i afavorir el perfeccionament de l'home com espècie i com a persona. Morris recullirà el principi del plaer en el treball com un dels axiomes fonamentals del seu pensament i no dubtara en afirmar:

"No work which cannot be done without pleasure in the doing is worth doing"²⁶⁷.

Aquesta consideració qualitativa dels tipus de treball recollida en el concepte de treball adient -"proper work"-, matissa una de les idees socialment més influents del pensament de Carlyle dotant-la de nou contingut crític. Carlyle havia ja destacat com era a través de les diverses activitats de transformació de la naturalesa que l'home assolía la seva condició natural d'home: per la feina que neteja el bosc, forma els carreus i

construeix les ciutats, "the man is now the man" ²⁶⁸. Afirmava així el caràcter humanitzador que té el treball per a l'home considerant-lo també un vehicle de formació i de perfeccionament per a la persona individual "A man perfects himself working" ²⁶⁹. Aparentment, no existeix una diferència substantiva respecte de la concepció puritana però Carlyle havia incorporat al treball una idea de realització personal que anteriorment no tenia. En realitat, i aquest és possiblement un dels aspectes del seu pensament més suggerents per a Morris, reprenia la sobrevaloració romàntica de l'experiència individual com a medi per a la formació de la personalitat artística ²⁷⁰, de manera que tot l'accent quedava posat en la component pràctica del treball. En la formulació de Carlyle, però, la indiscriminació amb que s'atorgava un valor positiu al treball en general impedia apreciar les característiques intrínseques de cada tipus de feina. Només en referir-se al caràcter sagrat del treball i considerar-lo expressió de la divinitat, Carlyle apunta la superioritat d'aquelles tasques que acompleixen una funció messiànica en la societat. Introduint una valoració qualitativa dels diversos tipus de treball, Ruskin pot contestar Carlyle en els seus propis termes: si la bondat del treball deriva del caràcter de càstig bíblic, els Evangelis contenen indicacions suficients com per inferir que la felicitat humana es també desig de Deu ²⁷¹. La possibilitat de gaudir durant i permetre el treball esdevé aleshores un precepte religiós, tant important per a l'home creient i devot com l'obligació de treballar. Però el que és encara més important, Ruskin posa en evidència la injustícia social i la falàcia ètica continguda en tota valoració del treball que no tingui en compte les diferències qualitatives existents entre els diversos tipus de feina. Suposa obviar el fet que una bona part dels homes es troba marginada totalment respecte de qualsevol oportunitat de desenvolupament i formació personal. Per a Ruskin alguns treballs, com els mecànics o els treballs de les fàbriques, no només deixen de ser nobles sinó que esdevenen totalment ignomíniosos per a la persona que els executa. En aquest sentit, doncs, la gran aportació de Ruskin consisteix no tant en mostrar la capacitat de realització personal continguda en el treball sinó en demostrar que únicament els treballs creatius, totes aquelles feines que comparteixen amb l'art el seu procediment, són veritablement humanitzadores ²⁷².

A través de la dicotomia entre treball mecànic i treball creatiu Ruskin dota de nou significat el model de creació artística en tant que treball no dividit, oferint així un nou esquema comprensiu del procedir propi de les arts. Essencialment, aquest es defineix per la involucració en el procés de totes les facultats del subjecte creador. Si per oposició a la divisió del treball, el procés creatiu es resumia en la conjuminació de ma i

ment, entenent que la ment inclou els sentiments, les emocions, la sensibilitat ètica i estètica, i la imaginació, a més de les capacitats intel·lectives, aquesta integració significa ara la possibilitat de trobar sempre una persona humana en la figura del subjecte creador. Contràriament, la separació entre pensadors i executants no es planteja en base a la col·laboració entre figures professionals amb competències diverses sinó entre personatges escindits en la seva pròpia essència natural. Ruskin havia advertit dels perills implícits en la sobrevaloració d'una única dimensió humana tant perillós era per a la formació i el creixement de la persona la manca absoluta de treball manual com valorar-la només per ell mateix.²⁷³ Per a Ruskin, igual que ho serà per a Morris, aquest sistema de treball suposa, més que una reestructuració de l'ofici, una negació de l'essència humana que queda totalment mutilada a l'hora de treballar. El treball per a que sigui veritable i serveixi a l'home en el procés de formació de la seva personalitat i de la seva persona exigeix de la participació de totes les seves facultats i aptituds, la mà ha de ser guiada per l'intel·lecte de la mateixa manera que l'intel·lecte ha de poder veure realitzat el que ha creat. Aquest és l'únic i veritable fonament de la creació artística.

Morris recull literalment la concepció ruskiniana del procés de creació com també pren sense més matisacions la definició del treball mecànic. En la seva obra, tot treball que pugui ser realitzat d'una forma plaent i sigui adient per a la persona que l'efectua, qualsevulla sigui el seu àmbit d'actuació, esdevé una pràctica creativa que pot participar de tots els atributs característics de l'art. D'aquesta manera, l'art esdevé una denominació genèrica per a tot tipus de tasca que reuneix certes característiques en el seu procedir i adquireix així tots els atributs humanitzadors que originàriament detentava el concepte de treball. El punt de partida d'aquesta concepció de l'art que dona prioritat a la vessant pràctica és evidentment Ruskin, però també és possible reconèixer la influència de Mill i la seva definició de les activitats de la praxis que recull el concepte pre-industrial d'art, lligat a una habilitat o a una traça específica. D'aquesta manera, Morris podrà atorgar al model que integra treball intel·lectual i treball manual en un mateix procés la categoria de regla general, vàlida per a explicar tot tipus de treball que tingui una dimensió creativa.

"It is necessary unless all workmen of all grades are to be permanently degraded into machines that the hand should rest the mind as well as the mind the hand"²⁷⁴

Per això, en el pensament de Morris tot tipus d'activitat humana sempre i quan treballi d'una manera adient per a l'home, s'assimila en

última instància a un procés de creació artística. Aquest és lògicament l'esquema que intentarà aplicar a l'àmbit específic de les arts decoratives i de tota la producció d'objectes d'ús. Comença a perfilar-se la imatge d'un nou tipus de treball, la característica més destacable del qual és la possibilitat d'efectuar-se d'una manera intel·ligent en el sentit que la ment del subjecte hi participa activament, que seria similar al propi de les arts plàstiques però inferior quant a la qualitat artística del resultat i a les seves pretensions creatives. Correspon al model històric de l'artesà, aquell personatge del passat l'ocupació del qual consistia en crear articles utilitaris com a medi de procurar-se el sustent. La qualitat artística evident de la immensa majoria d'aquests articles històrics apareix com la conseqüència més lògica de les condicions laborals en que vivien aquests artesans. La seva possibilitat constant de gaudir amb la pròpia feia que difícilment podessin deixar de crear objectes sense que, en un grau o en un altre esdevinguessin petites obres d'art ²⁷⁵

Per a definir les característiques del treball mecànic, Morris accepta també el principi ruskinians, especialment aquella formulació en la qual el crític veu en el mecanicisme la qualitat antagònica a la vida i que suposa l'eliminació de tot possible contingut vital en les obres dels homes. L'aspecte més rellevant d'aquesta visió del mecanicisme és que aquest esdevé una qualitat del procés d'elaboració imposada per les característiques estètiques del resultat i no per la utilització d'unes determinades eines, per molt mecanitzades que estiguin. Un treball mecànic és, segons l'esquema de Ruskin, aquell que impedeix de pensar a l'individu i l'obliga només a fer, és a dir, a posar la seva capacitat executiva al servei d'una idea pre-establerta. Des de la perspectiva de Morris, però, la separació en dues fases independents del procés de creació i el de producció, malgrat els inconvenients que suposa per a la creació artística en sentit pur, no comporta un mecanicisme tan evident en el plantejament del treball com tenia en Ruskin. La conseqüència més lògica d'aquest primer nivell de divisió del treball és el d'establir un límit de caracter social entre uns personatges que sempre pensen i uns que sempre fan. En una dicotomia com aquesta, difícilment els que sempre fan poden crear durant el seu treball degut principalment a que hi ha algu que ho fa per ells però també és veritat que en molts casos aquesta diferenciació no comporta un tipus de treball merament mecànic en els que fan, sobretot quan el projecte global pressuposa i integra un cert grau de varietat. Ruskin havia definit així el paper de l'arquitecte ²⁷⁶, Morris havia adoptat aquesta postura en l'organització dels seus propis tallers. Calia posar ben clarament de manifest que la separació entre creadors i productors només esdevenia una forma de

treball mecànic quan es plantejava en termes diferents als propis de la col·laboració entre oficis diversos perquè aleshores tant el creador com el productor es troven dimidiats. Ara bé, en el cas que aquesta separació es planteji únicament en la possible relació entre oficis de diferent tipus, les objeccions a la situació contemporània, particularment emfàtiques en el cas de Morris, es plantejen contra el fet que una separació d'aquest tipus es pugui traduir en una valorització diversa de cada una de les activitats i en una jerarquització classista en detriment del personatge que fa. Oposant-se a tot classisme implícit, ambdós autors reaccionen reivindicant el valor i la dignitat del treball manual front a la sobrevalorització del treball intel·lectual.²⁷⁷

Per a que quedi totalment anul·lada qualsevol possibilitat de crear i de sentir plaer treballant calen d'altres operacions reductives al llarg del procés de treball que incideixin en la fase productiva de la feina com les assolides amb la divisió tècnica del treball. En aquest cas, la compartimentació d'un procés global d'elaboració en diverses operacions simples i independents suposa per al treballador la pèrdua de la visió de conjunt, desconeix el sentit de la parcel·la de treball que està fent perquè està limitat a percebre una minúscula part del total de l'obra.

"his labour being divided, which is the technical phrase for his always doing one minute piece of work and never being allowed to think of any other."²⁷⁸

D'aquesta manera, la figura i la missió de l'executant queda reduïda a la realització ràpida, repetida i constant d'una única operació, sovint d'un únic gest. Ruskin havia ja advertit que aquest sistema, fins i tot en termes econòmics, desestimava molts dels recursos naturals del treballador, cosa que, en realitat, eren veritables pèrdues. Morris remarca molt més la importància d'aquestes pèrdues qualificant-les de malversació atès que aprofiten una mínima part del potencial humà, precisament aquell que es comparable a les màquines. Així, són els propis treballadors els que són convertits en màquines a base d'exigir-los una regularitat de tipus mecànic en el treball, un resultat mecànic, i, sobretot, que s'oblidin de pensar, especialment en el que estan fent.²⁷⁹ Lògicament aquest és el tipus de treball més clarament oposat a l'art car no només intenta evitar qualsevol estimul creatiu en el treballador sinó que procura annular-li tots els instints vitals. D'aquesta forma, esdevé l'exemple paradigmàtic del que Morris considera un treball degradant.

"work that tries every muscle of the body and every atom of the

brain, and which is done without pleasure and without aim" 280

Arribat aquí, la recerca de Morris pren la direcció inversa a la seguida per Ruskin. Acceptant com a premisa l'asseveració ruskiniana respecte del treball creatiu i la seva capacitat humanitzadora compresa en el principi del plaer en el treball, l'interès prioritari de Morris és el de demostrar que la major part d'activitats laborals desenvolupades segons el plantejament del segle XIX, fonamentades sobre el principi de la divisió del treball son objectivament degradants per al treballador i converteixen els obrers industrials en alguna cosa d'inferior als homes. El sistema laboral vuitcentista, suportat sobre tota una sèrie de falàcies que Morris anirà gradualment demostrant, obliga a la majoria de les persones vinculades a les activitats fabrils, sigui en un marc artesà d'actuació²⁸¹ on l'artesa s'ha convertit en un operari, sigui en el marc de la fàbrica i de la producció industrialitzada, a invertir totes les seves energies i el seu temps material en una activitat que no els agrada i que no els pot agradar mai sino renunciant a la seva categoria d'homes perquè no els permet pensar ni els deixa aprendre res. Morris constata, doncs, que a la seva època, la major part de la població està condemnada a seguir la "vida de les màquines"

"people who only think for the few hours during which they are not at work, who in short spend almost their whole lives in doing work which is not proper for developing their body and mind in some worthy way" 282

En aquest punt de la reflexió val la pena constatar com els diversos aspectes integrants de la concepció del treball de Ruskin i Morris apunten clarament vers la qüestió que en altres tradicions de pensament es denomina alienació del treball. La crítica ruskiniana al treball mecànic tant per l'antagonisme plantejat respecte de la presència de vida o organicisme que caracteritza l'art, com per la seva negativa a considerar-lo un factor humanitzador sinó tot el contrari, indica molt clarament com aquest model del treball comparteix molts trets amb la idea del treball alienat. Per a Ruskin, la idea d'alienació es resumeix en la manca total de vida i de continguts vitals. En l'aproximació de Morris, malgrat no utilitzar mai el terme marxista²⁸³, les coincidències són encara més evidents car adquireixen nou èmfasi en fer referència directa al mateix concepte d'home. El terme que recull el fenomen de l'alienació del treball en l'obra de Morris es la noció de treball degradant. La pèrdua d'humanitat del treballador que es troba obligat a renunciar a gran part de si mateix, la sensació d'estranyesa del treballador envers el producte del propi treball,

I el fet que l'home és obligat a comportar-se com una màquina esdevenint un mer objecte i perdent la seva subjectivitat, són alguns continguts fonamentals del concepte d'alienació presents en la reflexió de Morris

En aquest sentit, resulta especialment significativa la diferenciació establerta per Morris entre els treballs que són durs per a l'home i els treballs degradants ²⁸⁴ Un treball dur, per molt pesat i complicat que sigui de dur-lo a terme, no es necessàriament degradant quan existeixen condicions per a treballar en llibertat, disposant de temps per descansar i quan està pagat d'una manera justa ²⁸⁵, d'altres treballs, encara que normalment siguin vistos com a rudes i fins i tot durs, com les feines dels paletes per exemple, són en realitat oficis que tenen una dimensió artística i aleshores poden esdevenir totalment plaents i satisfactoris per a qui els realitza El fet que sigui dur i pesat de realitzar justifica el que es qüestionï la seva conveniència encara que és innegable que són necessaris per si mateixos, i per això es pensi com substituir els homes per altres mitjans Front al treball degradant, en canvi, la humanitat només pot, i deu, pensar la manera d'eliminar-lo totalment de la faç de la terra En aquest sentit són totalment degradants aquells treballs que a més de sorgir de nou gracies a la divisió tècnica del treball només serveixen per a produir coses que no tenen cap utilitat per si mateixes més que la d'incrementar la producció i la de participar en el joc de la compra venda ²⁸⁶ Morris ofereix aquí una primera crítica fonamental a la societat industrial, segons la qual el seu plantejament productiu ha perdut totalment de vista els veritables motius que generen la producció humana i, per tant, tot el sistema del treball apareix com una gran mascarada on l'únic propòsit és el de mantenir i alimentar el propi sistema La crítica no acaba fins que Morris consideri detingudament el fenomen general del consum

Si l'existència de degradació del treball és considerat per Morris un problema tant greu es deu en part a la constatació del fet que és el sector més ampli de la població la que es troba en aquesta situació, i, per tant, a la seva època, la immensa majoria de la humanitat es troba abocada a una pràctica que resulta reductiva i embrutidora per a la seva persona Lògicament, aquesta és la causa més evident de la manca d'art en la societat vuitcentista però també de tot instint de renovació, de regeneració i de creació sinó és en els petits cercles de les persones que encara gaudeixen de la seva condició d'homes ²⁸⁷ Per això, la gravetat de la situació augmenta quan hom se'n adona que afecta a la mateixa essència de l'home i pot incidir d'una manera molt negativa en l'evolució de la humanitat entera ²⁸⁸

Morris portarà la crítica de l'alienació en el treball; iniciada per Ruskin fins a les darreres conseqüències reprenent aquella idea de Carlyle segons la qual només a través del treball l'home esdevé home. Però Morris reforça molt més que no ho estava en la tradició victoriana de pensament, la idea que l'home, en tant que ésser immers en la naturalesa, participa d'aquesta a través de l'activitat i del treball. L'acte de treballar deixa de ser una lluita constant amb unes forces adverses que cal dominar per subjugar-les i es converteix en una activitat de diàleg amb la natura on el domini s'aconsegueix a base d'aprofitar els recursos que ofereix i prendre les seves limitacions materials no tant com a obstacles sinó com a estímuls per a la imaginació creativa. El treball apareix, aleshores, com una activitat de transformació de la natura a través de la qual l'home es construeix el seu habitat i el posa al seu servei. Quan això es fa seguint i acomodant-se als dictats de la natura, es pot donar una integració orgànica entre l'obra de l'home i la de la natura que, sens dubte, contribueix a la millora estètica del paisatge. Quan, en canvi, l'home sent la natura com hostil i només vol dominar-la actuant de manera contrària als seus dictats, el resultat serà sempre forçat, fals i quasibé mai reeixit. Sembla prou evident com, per a Morris, la naturalesa es comporta amb l'home de la mateixa manera que els materials amb els artesans. És en aquesta integració orgànica que l'home, amb el seu treball, assumeix la seva condició d'home i, al seu torn, el treball es converteix en el tret identificador més determinant de l'essència humana com a individu i com a espècie. Així, l'home es distingeix de l'animal precisament perquè treballa.

"A most kind gift is this of nature, since all men, nay, it seems all things too, must labour, so that not only does the dog take pleasure in hunting, and the horse in running, and the bird in flying, but so natural does the idea seem to us that we imagine to ourselves that the earth and the very elements rejoice in doing their appointed work" 289

Aquesta visió del treball posa de manifest la proximitat teòrica del Morris d'aquesta època amb l'obra de Marx, sobretot amb les tesis sobre el treball exposades a *La ideologia Alemanya* Morris, però, divergeix de Marx en la visió de la natura ja que, en l'escrit d'aquest la naturalesa no és més que l'escenari de la vida humana, el seu ambient natural però no per això menys hostil, i l'home ha de lluitar amb ell per procurar-se els medis de supervivència.²⁹⁰ En la formulació de Morris, en canvi, l'home s'integra orgànicament al fer propi de la naturalesa fins al punt que la seva condició d'home no es realitza sinó és acomplint els dissenys que la

naturalesa li dicta. El principi del plaer en el treball, aleshores, a més d'indicar el camí de la veritable felicitat humana, aconsegeix de realitzar el que per a Morris constitueix el seu més gran desig estètic

"this joy in labour, this evidence of man helping in the work of creation" ²⁹¹

No hi ha dubte que en el seu plantejament, Morris recull el model conceptual de la bellesa vital definit per Ruskin en relació a la naturalesa i el funcionament orgànic: el plaer estètic experimentat en la contemplació de l'obra divina i el que l'home experimenta en la realització del seu treball apareix quan un organisme viu aconsegueix feliçment aquelles funcions que li són pròpies. Així, realitzant feines que li reporten plaer, l'home actua en quant a home: aconsegueix les tasques reservades específicament a la humanitat ²⁹² i s'incorpora d'una manera espontània a l'obra general de la naturalesa, realitzant la seva pròpia humanitat. A la vegada, però, Morris es fa ressò de la crítica dirigida per Arnold a Ruskin i a tot el moviment romàntic reconeixent que, en el fons, la imatge funcional de la natura respon a una il·lusió antropomòrfica construïda pels homes segons la seva pròpia imatge ²⁹³. Des d'aquesta perspectiva, però, es compren perfectament la importància conferida per Morris al principi del plaer en el treball: suposa la única possibilitat que té l'home de gaudir comportant-se com a home, realitzant i desenvolupant la seva pròpia humanitat en una activitat que necessàriament ha d'exercir. La probabilitat de gaudir durant el treball implica en Morris la possibilitat de superar el regne de la necessitat: aquest és el veritable contingut de l'art. Quan una determinada feina necessària a l'home per a la seva supervivència pot ser efectuada plaentment, l'aparició d'una actitud artística en el treball i la presència d'una dimensió estètica en el resultat és inevitable. Per això l'art, assimeix en la interpretació de Morris la capacitat humanitzadora continguda en l'activitat laboral, sempre i quan es tracti d'un tipus de treball adequat i digne per a la persona que l'efectua, a més, pel fet que tot contingut artístic suposa una constatació del plaer sentit durant el treball demostrant a usuaris i perceptors que la felicitat humana és possible, assequible i natural a la vida quotidiana, l'art esdevé per si mateix un factor de civilització ²⁹⁴. Aquest ha estat l'ús i la funció social acomplerta històricament per les arts decoratives: conferint al treballador la possibilitat de gaudir de la seva feina i entregar-s'hi com a home, les arts aplicades han anat conformant i ajudant al procés de la civilització al llarg de la història ²⁹⁵.

En l'obra de Morris, doncs, la possibilitat de gaudir del propi treball es prefigura des de bon començament com una benedicció ²⁹⁶, com el

millor do que té l'espècie humana ²⁹⁷, com un dret que la natura reclama com a seu ²⁹⁸, per tant, és lògic que sigui un desig i una inclinació natural de la persona i que aquesta pretengui de trobar-la en la majoria de les activitats que aconsegueix viuent. De fet, constitueix l'únic i veritable fonament de la felicitat humana car, si l'home ha de treballar perquè aquest es el seu destí com espècie i la seva activitat natural, és l'ocupació en la que hi esmerça més hores de la seva vida ²⁹⁹. Per això, des del punt de vista col·lectiu, fer un treball plaent constitueix un dret inalienable de la persona ³⁰⁰ que cal respectar de totes totes, per la mateixa raó, el que existeixin treballs que no són plaents ni puguin mai ser-ho constitueix un crim de proporcions inconmensurables a no ser que es persegueixi la fi definitiva de l'art i de la civilització entera ³⁰¹. Aquest és el veritable problema amb que s'enfronta la societat de la seva època un cop se n'ha adonat que la major part del treball realitzat en ella es inhumà, degradant i pernicios per als que s'hi ocupen.

That evil of the greater part of the population being engaged for by the most part of their lives in work which at the best cannot interest them, or develop their best faculties, and at the worst (and that is the commoner) is mere unmitigated slavish toil, only to be wrong out of them only by the sternest compulsion. ³⁰²

En tot aquest raonament es descobreix encara que d'una manera molt lleu la influència de John Stuart Mill, especialment de la seva anàlisi del plaer en tant que fonament ètic de la felicitat humana desenvolupat a l'article *Utilitarianism* del 1861. També en l'obra de Mill el veritable plaer, aquell que es socialment constructiu, èticament valuós i psicològicament actiu, suposa una finalitat en si mateix, capaç d'explicar el comportament humà tenint en compte la pluralitat de facultats que componen el subjecte home i el fet que cada una d'elles pot reportar uns plaers que si bé són qualitativament diferents tots són igualment valuosos per al desenvolupament complet i integrat de la persona. Una certa similitud de plantejaments apareix sense cap mena de dubte entre la descripció de les activitats pràctiques i com aquestes poden estar regulades per l'obtenció de plaer elaborada per Mill i el procés del treball creatiu i plaent defensat per Morris. Però a més, Mill ofereix a Morris la primera formulació que accepta la recerca del plaer com una finalitat en si mateixa fins al punt de convertir-se en un principi ètic per a la articulació d'una pràctica i per a la presa de les decisions necessàries per a la conducta personal i la vida quotidiana. També és Mill qui estableix un primer model sistematitzat per a que el desig i la recerca del plaer, entesos com una inclinació natural de la perso-

na, siguin motiu d'un plantejament polític i esdevinguin un principi de realització col·lectiva. El diàleg amb Mill apareix de manera explícita en aquests textos quan Morris, emfatitzant el principi del plaer en el treball, indica a Mill el fet que allà on l'home ha buscat sempre, en totes les èpoques històriques i a tot arreu, d'una manera més palesa el gaudi i la felicitat ha estat en el propi treball, car

"Pain he has too often found in his pleasure, and weariness in his rest to trust to these. What matter if his happiness lie with what must be always with him? his work" ³⁰³

Així doncs, el plaer segons Morris coincideix substancialment amb la descripció que fa Mill en termes generals, però per a Morris aquest plaer només es veritable quan prove del treball, quan s'efectua i es duu a terme una activitat pràctica: adhuc quan aquesta pràctica es redueix a l'exercici de la ment i a la labor de pensar. Per altra part, el principi del plaer en el treball ofereix a Morris la possibilitat de mostrar un model de felicitat humana assequible per a la major part de la gent independentment de la seva situació social, de la seva formació cultural o de la seva trajectòria artística. Atany doncs a aquella ampla capa de gent involucrada en la producció d'objectes d'ús. Si a més considera el treball com el tret distintiu de l'essència humana, incorporant un matis fonamental als sistemes de Mill i de Ruskin que li permetrà posteriorment fer el salt polític vers el socialisme. Morris pot centrar la seva atenció i encaminar la seva voluntat de reforma envers el treball diari, la feina de cada dia, a les activitats que serveixen a l'home per procurar-se els mitjans de supervivència. Per això, es lògic que Morris no estableixi cap distinció terminant entre el fer artístic i els altres processos laborals implicats en un sistema determinat de producció. Les condicions de treball, la manera com es du a terme una feina i els principis que regeixen l'organització laboral d'una societat esdevenen així matèria artística per la mateixa raó que l'art queda convertit en una dimensió pròpia del treball. Per això la situació laboral constitueix per a Morris el que molt sovint qualifica de "the very root of the matter" ³⁰⁴,

"Of all that i have to say to you this seems to me the most important -that our daily and necessary work, which we could not escape if we would, which we would not forego if we could, should be human, serious and pleasurable, not machine-like, trivial or grievous. I call this not only the very foundation of architecture but of happiness also in all conditions of life" ³⁰⁵

Reforçant el valor del treball quotidià, Morris aconsegueix trasbals

sar molt més profundament la concepció puritana i benpensant del treball acceptada a la seva època àdhuc en les formulacions més humanitàries, com la del propi Carlyle. En síntesi, Morris nega qualsevol probabilitat de regeneració a tota aquella proposta reformista que intenti millorar les condicions de vida de la classe obrera només reduint el període de temps laboral i augmentant el d'oci sense intervenir directament en el procés productiu. En un primer moment, Morris reconeix la importància que té per a una persona disposar d'un marge de temps seu en el que poder cultivar les activitats que li plauen i que l'enriqueixen. De fet, en alguns passatges considera, d'acord amb Ruskin, que l'augment de temps lliure pot suposar un incentiu per a la pràctica de l'art i l'educació artística.³⁰⁶ A mesura que avança la seva recerca, però, tot i reconèixer les bones intencions que inspiren aquelles actuacions dirigides a formar l'obrer per a que sàpiga invertir el temps lliure d'una manera intel·ligent i digne, Morris s'enfronta a Ruskin i centra el veritable problema en el treball propiament dit.³⁰⁷ El gran error de tots els arguments anteriors està, bàsicament, en el fet de distingir dos tipus diferenciats d'activitats de l'home, unes de pesades o obligatòries, que només serveixen per guanyar el pa i que cal suportar només perquè serveixen per a viure, i unes altres de plaents i divertides, interessants per elles mateixes però que no serveixen més que com a diversió personal. Per això, pensar que si la gent treballa és per a poder disposar de més temps lliure és una idea totalment equivocada que només ofereix una mínima compensació per suportar el sofriment diari però que, en realitat, serveix per a perpetuar el sistema laboral existent. Així, creure que el treball no té cap finalitat per si mateix més que la d'adquirir els medis necessaris per a deixar de treballar parteix segons Morris de dues idees equivocades

"that all the work is done against the grain" i que "what a man does in his leisure is not work" ³⁰⁸

Que aquestes idees són completament errònies es pot veure només observant algunes professions i com viuen els que s'hi dediquen. Aquest és possiblement un dels passatges més introspectius i vivencials d'aquestes primeres conferències emprant un tò fortament col·loquial, Morris va esbossant la seva manera de treballar, d'entendre la vida quotidiana i la seva utilització del temps lliure. Després descriu el sistema de vida dels seus amics artistes i, finalment, retrata la feina de personatges públics notoris com polítics, parlamentaris i professionals liberals. En aquest quadre, Morris posa de relleu el fet que moltes professions agraden tant als que s'hi dediquen que aquests no disposen de temps lliure per pròpia

voluntat, com a màxim els hi serveix per al repòs i la contemplació, "as a dog does" ³⁰⁹ D'aquesta manera, la necessitat d'oci que té un determinat tipus de feina esdevé un segon criteri per avaluar si es digne i convenient per a ser assumida per un home. A la vegada, però, el mateix concepte de temps lliure, demostra una vegada més la injustícia social que sustenta el sistema industrial atès que posa de manifest una nova diferenciació entre les classes socials ³¹⁰

El principi del plaer en el treball constitueix, doncs, el concepte central de l'argumentació morrissiana esdevé tant un objectiu polític, un ideal utòpic i, a la vegada, un mitjà per a la transformació activa de la realitat. Ocupa també un lloc destacat en la seva concepció de l'art. Des del punt de vista estètic, el plaer experimentat per l'obrer en el seu treball constitueix per a morris el veritable fonament de la qualitat artística d'una obra. L'art apareix aleshores com el resultat de la sensació de plaer en el treball, l'empremta del plaer sentit pel treballador en l'exercici d'una activitat que li agrada i el fa feliç.

"That thing which I understand by real art is the expression by man of his pleasure in labour" ³¹¹

Per la mateixa raó, si l'aparició d'art en una determinada feina és deu a la possibilitat de realitzar-la plaentment, és molt difícil sino impossible no expressar i deixar constància de la sensació de plaer experimentat en l'obra creada.

"I do not believe he can be happy in his labour without expressing that happiness, and especially is this so when he is at work in anything in which we specially excels" ³¹²

Així, doncs, si hi ha hagut invenció, originalitat, bellesa i uns resultats exemplars en el camp de les arts aplicades, si han existit unes arts decoratives, és precisament perquè, històricament, els fabricants de coses i d'estrís, les persones dedicades a subministrar les eines per a viure, estaven complaguts amb el seu treball, gaudien de la seva feina i, així, expressant de manera inconscient la seva pròpia felicitat, incorporaven una dimensió artística als objectes utilitaris. Aquesta és l'únic motiu per a que, salvant algunes diferències lògiques de grau, la immensa majoria d'articles creats en el passat tinguin una elevada qualitat artística.

"And I will assert, without fear of contradiction that no human ingenuity can produce work such as this without pleasure being a third party to the brain that conceived and the hand that fashioned

it³¹³

Però què és aquest plaer? De quin tipus de sensació es tracta per a que tingui aquesta capacitat estètica i sigui tan important en la dimensió artística? Morris no dóna en tots aquests escrits cap tipus d'indicació concreta sobre el concepte de plaer que permeti inferir una determinada teoria estètica o un model psicològic³¹⁴. Es tracta essencialment d'un principi empíric, la consciència d'una satisfacció davant l'obra acabada, d'una sensació experimentada durant un procés de disseny quan les formes brollen naturalment i els colors s'ordenen harmònicament per ells mateixos, del gaudi sentit en l'experimentació i en la lluita per al domini total d'una tècnica i d'un instrument concret.

"The pleasure is rather that of conquering a good spell of work, a courageous, a good feeling certainly, or bearing up well under the burden, and seldom, very seldom, comes to the pitch of compelling the workman out of the fulness of his heart to impress on the work itself the tokens of his manly pleasure"³¹⁵

El principi del plaer en el treball aporta un nou sentit al vitalisme estètic exposat per Morris i per Ruskin implícit en la seva concepció de l'art. Considerat com un modus d'expressió general i generalitzable, l'art, o, més ben dit, la dimensió artística que detenen la major part dels objectes creats per l'home, suposa el fruit sorgit de l'expressió dels seus continguts vitals durant l'execució del seu treball que no és una activitat diversa a la necessària per a viure. A través d'ell, l'home expressa els seus sentiments, les seves preocupacions i les seves satisfaccions personals. Aleshores, el valor artístic d'una obra apareix quan, recullint les paraules de Ruskin³¹⁶, hom pot descobrir en ella els diferents esforços humans immersos en aquesta realització.

"All art is the compact of effort, of failure and hope, and we cannot but think that somewhere perfection lies ahead, as we look anxiously for the better thing that is come from the good"³¹⁷

El valor artístic d'una obra es tradueix, doncs, com la quantitat d'humanitat invertida en la seva elaboració, i aquesta és una regla vàlida tant per als productes del més alt art com per a les obres obtingudes sense cap pretensió artística. D'aquesta manera, Morris adopta com a principi estètic bàsic un dels fonaments centrals de l'estètica de Ruskin, aquella que li havia permès incorporar l'esforç de les criatures més simples en la realització d'obres de les més alta qualitat artística.

"the value of every work of art is exactly in the ratio of the quantity of humanity which has been put into it, and legibly expressed upon it forever. First of thought and moral purpose, secondly of technical skill, third of bodily industry" ³¹⁸

La bellesa, doncs, i aquest és un dels missatges ruskinians que Morris considererà sempre més positius, esdevé un concepte relatiu que no depèn de l'aplicació d'unes regles estètiques, siguin del tipus que siguin, sino que es limita a ser el producte de l'expressió d'un home conscient de la seva pròpia humanitat ³¹⁹. No hi ha dubte que aquesta formulació ruskiniana de la bellesa deriva del model artesanal de producció amb una sobrevaloració dels procediments manuals d'execució, on el valor d'un objecte està en relació directa amb l'esforç realitzat durant la fabricació, el grau de complicació del treball i la necessitat d'un alt domini de l'ofici. Des del punt de vista artístic, doncs, no suposa cap idea original més enllà de la significació històrica que pot tenir la reactualització dels criteris estètics que regeixen l'artesania, el que és més significatiu, però, és la similitud existent entre aquesta formulació i el que en economia s'ha conegut com la teoria clàssica del valor-treball, segons la qual el valor de canvi de les mercaderies està en una relació directa amb la quantitat de treball humà invertit en la seva producció. El plantejament de Ruskin, del qual Morris n'accepta els components principals, constitueix una traducció a termes humanístics i vitalistes de la mateixa teoria, per la qual cosa el valor d'una obra no només es pot definir en termes monetaris sino artístics. Això pot explicar, en gran part, perquè Morris va poder acceptar la teoria marxista del valor i aplicar-la a la producció artística sense modificar substancialment la seva concepció de l'art així com, considerant la creació artística des de la perspectiva del procés de creació, comprendre la determinació econòmica de tots els fenòmens culturals sense per això haver de situar-los en l'àmbit de la sobreestructura. El propi Morris ofereix una resposta indicant quin és el veritable significat dels preus dels productes artístics:

"never forget when people talk about cheap art in general, by the way, that all art costs time, trouble and thought, and that money is only a counter to represent these things" "Yet to my mind real art is cheap, even at the price that must be paid for it. That price is, in short, the providing of a handicraftsman who shall put his own individual intelligence and enthusiasm into the goods he fashions" ³²⁰

Des d'aquesta perspectiva, encara és més patent la importància que Morris atorga a la pràctica en el procés de creació artística i com, en realitat, considera el procés d'execució sempre que aquest està guiat per la ment, com el veritable nucli de l'experiència artística. Tot tipus d'artista necessita poder completar l'obra ell mateix i poder contemplar el resultat acabat del seu treball sense que aquest requereixi de processos posteriors malgrat que Morris accepta la possibilitat del disseny en tant que projecte que s'elaborarà amb determinats procediments tècnics posteriors, la formació del dissenyador en tant que subjecte creador necessita de la realització d'algunes obres fins deixar-les totalment acabades, de manera que, amb les seves pròpies paraules, tinguin sentit per elles mateixes.³²¹ Siqui per similitud amb les arts plàstiques, siqui per la seva concepció del procés de creació artística, a Morris li resulta difícil apreciar continguts artístics quan manca algun tipus d'elaboració manual directe en la confecció d'un objecte. Per això, en la visió de Morris, l'existència d'art en una determinada peça, tant si es tracta d'un complicat artefacte com d'un vulgar objecte utilitari, depèn en gran mesura del contacte directe del treballador amb la matèria. L'art, i més especialment l'art aplicat, consisteix substancialment en una labor de transformació del material.³²²

that kindly struggle with nature, to which all true craftsmen are born - which is both the building-up and the wearing-away of their lives"³²³

És precisament en aquest contacte amb la matèria on l'artista experimenta plaer així com sent satisfacció davant el resultat assolit per la qual cosa inevitablement l'art esdevé una activitat essencialment executiva on s'inverteix una competència adquirida i es perfecciona una traça mitjançant la pràctica de l'ofici. Només així s'assoleix el nivell de formació artística necessària per a la pràctica intel·ligent i creativa d'un ofici, s'assoleix la quantitat de coneixements que aquest demana, i es pot millorar la competència professional que permet no només crear obres d'art sinó també jutjar-les amb coneixement de causa.

"... art, which is the very highest of all realities (. . .) can only be helped by people whose daily life consists in dealing with realities, men whose honour and comfort, nay, their daily bread depends upon their looking keenly into the nature of things, whose practical knowledge gives them a right to say when they look at . . . fact, nothing is so good as this - genuine well-made - good this is

pretentious, ill-made - false" ³²⁴

En aquest aspecte concret, Morris teoritza una experiència personal seva i generalitza les seves sensacions personals en tant que artista i dissenyador professional. Només cal recordar la satisfacció personal amb que va conduir els experiments amb tints per aquesta mateixa època i com, en les seves cartes personals, relatava entusiasmat el plaer que sentia participant en una labor tant dura i cansada des del punt de vista de la feina realitzada, però tant relaxant i fomativa per al seu estat d'ànim ³²⁵. En elles es pot veure perfectament reflexada la satisfacció davant les seves mans tenyides i brutes, l'alegria sentida després de tota una jornada de treball que, àdhuc quan no s'assolien resultats, l'estimulaven a continuar la lluita fins trobar el que s'havia proposat, a pensar noves solucions i a investigar antics processos. Es despren d'elles potser fins i tot més clarament que de les conferències, una imatge del procés artístic propi de les arts decoratives i del paper que en ella juga la part manual. No es d'estranyar, doncs, que des d'aquesta perspectiva, la qualitat artística en les arts aplicades esdevinguí un principi d'adequació entre fins i mitjans i quedí progressivament més lligada a la qualitat del procés de laboració expressant-se en l'ideal de l'obra ben feta ³²⁶. Erigit en símbol de la honestetat artesana, l'ideal de l'obra ben feta havia estat definit previament per Ruskin encara que en el seu cas recullia exclusivament un ideal estètic per al procés de treball que, a nivell estètic, compensava la manca de delicadesa i perfecció d'acabats dels treballs clàssics o realitzats a màquina ³²⁷. Els revivalistes neogòtics de la segona generació, especialment Philip Webb, l'havien convertit en el tret distintiu més important del seu estil de disseny. L'obvietat de l'ideal, però, feu que, sense excessives variacions, fos defensat per la majoria de teòrics i professionals del disseny anteriors i posteriors a Morris, des de Pugin i els Reformadors fins als representants més importants del moviment de les Arts & Crafts. En el cas de Morris, però, l'ideal de l'obra ben feta és primordialment una exigència pròpia de la creació artística, un índex de la competència professional i, com a tal, suposa la millor prova material del plaer experimentat al llarg d'un procés de treball. L'ideal de l'obra ben feta esdevé un principi deontològic, tan evident i òbvi per a l'artesà com la recerca de bellesa en el seu treball. Així, es converteix en el requisit prioritari per a poder alçar la mitjana qualitativa dels objectes i un primer pas en el llarg camí per a la recuperació de les arts ³²⁸, perquè

"And what is an artist but a workman who is determined that, whatever else happens, his work shall be excellent?" ³²⁹

Des de la triple perspectiva de Carlyle, Ruskin i Mill es pot veure l'amplitud i l'originalitat de la síntesi morrisiana en el plantejament de la qüestió del treball. Morris pren de Carlyle el sentit noble del treball i més especialment el seu valor humanitzador però discrepa, com Ruskin, de la indiscriminació amb que tracta els diversos tipus de treball legitimant les practiques industrials i mecàniques del treball, de Ruskin, recull el principi del plaer en el treball, la idea de treball adient i digne per a la persona humana així com el concepte de treball mecànic en tant que factor de degradació per a l'home, però dissenteix de l'acceptació de dues vessants en l'activitat de l'home, una obligatòria i ardua entesa com a treball, i una d'intel·lectual i enriquidora centrada en l'oci, respecte de Ruskin, Morris clarificava el principi del plaer en el treball com una necessitat política, de Mill, Morris recull principalment un model psicològic de la natura humana i el model epistemològic pel qual l'experiència de plaer i les activitats practiques constitueixen una finalitat en si mateixa, vàlida per a la vida col·lectiva.