

Tesi doctoral presentada per En/Na

**Anna M. CALVERA SAGUÉ**

amb el títol

**"Sobre la formació del pensament de William Morris"**

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

FILOSOFIA

Barcelona, 16 de setembre de 1988.

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



UNIVERSITAT DE BARCELONA



## 7.6. Art i Indústria: el fenomen de la màquina.

"As to the machines, the reasonable thing to say of them is that they are like fire, bad masters, good servants ( ) I do believe that the day will come when people will be able to recognize this reasonably view of machinery" <sup>330</sup>

La referència a la qüestió de la màquina no és ni de bon troç la denominació més indicada per a resumir ni com a títol la reflexió morrissiana sobre la producció industrial. Seria molt més adequat, per exemple, fer menció del concepte de disseny industrial i la seva relació amb l'artesania artística, de les condicions d'existència del disseny com activitat professional o les seves possibilitats artístiques en l'obtenció de resultats concrets. Una altra visió il·lustrativa del plantejament de Morris fa referència a les condicions laborals de la classe obrera i a la consideració de l'art en una societat regida per unes lleis merament crematístiques. Tot això assenyalava la poca importància teòrica que Morris confereix a la màquina com a problema dins la seva reflexió general, àdhuc en els passatges en que tracta explícitament de la societat industrial. En aquest sentit, resulta especialment simptomàtic el fet ja destacat per Ray Watkinson <sup>331</sup> que Morris no hagi mai dedicat cap escrit ni cap conferència al problema específic de la màquina. Si val la pena constatar quina és la seva aproximació a aquest fenomen concret i resseguir la seva evolució a través de les diverses etapes teòriques es per una raó purament historiogràfica. Des que la màquina, o més ben dit la Màquina amb majúscula, s'instaurà com a símbol visible del progrés i del futur en les arts aplicades, el fet d'acceptar-la esdevingué l'index per a destriar els veritables dissenyadors industrials, els autèntics pioners del Moviment Modern, dels artistes que defensaven la fórmula de l'artesania artística com a única veritable forma de creació artística. La subtil i matisada crítica de Morris al concepte vuitcentista de màquina l'ha col·locat, per a la major part de la crítica artística <sup>332</sup>, entre els detractors de la màquina i del progrés industrial, entre els autors que propugnen el retorn a la societat medieval, a la producció artesana i al sistema de gremis en petites comunitats socials, i, perquè no? Al sistema feudal com a model de cohesió orgànica de la societat <sup>333</sup>.

Si la versió fou plenament acceptada per la bibliografia de la primera meitat del segle, molts dels estudis posteriors sobre Morris, sobretot aquells realitzats des de l'òptica marxista, han volgut desmentir aquesta hipòtesi. La posició de Marx i la confiança de tot el pensament marxista

sobre la capacitat emancipadora de la tecnologia i la ciència per a la societat, atorgaven a la màquina un lloc destacat en el procés de construcció de la societat del futur. Per demostrar el marxisme de Morris calia, doncs, invertir la seva posició oficial sobre les màquines i, després de les suggerències fetes en aquest sentit per E.P. Thompson<sup>334</sup>, ha quedat prou patent com en realitat Morris tenia una visió de les màquines molt més similar a la de Marx que a la de Ruskin i la dels artistes seguidors seus<sup>335</sup>. Des d'aquesta perspectiva, la seva crítica apareix no tant dirigida contra la màquina com a eina sinó contra l'ús indiscriminat i l'abús que en fa la societat industrial<sup>336</sup>. Per altra part, els estudis més recents sobre la labor professional de Morris dirigides a confirmar o rebatre definitivament el seu pionerisme en el camp del disseny industrial han comprovat l'existència de màquines en els tallers de Morris & Co i la utilització dels processos tècnics més moderns per a l'elaboració de molts productes de la firma sempre i quan no permetes el capital social de l'empresa i l'inversió inicial fos assumible<sup>337</sup>. Paral·lelament, han aparegut diversos documents i testimonis en els quals Morris, en tant que empresari i director artístic, palesa un interès professional i comercial per les màquines com a instruments tècnics<sup>338</sup>. Per altra part, es també evident que quan es considera globalment la seva labor artística i es ressegueix el seu peculiar itinerari professional, el recorregut per oficis i pràctiques artístiques tan diferents com les que va cultivar a través de Morris & Co no es comprenen sino es en una relació molt particular amb la tècnica i al principi creatiu implícit en cada una d'elles, dins del qual hi apareixen amb un èmfasi especial diversos tipus de màquina. No es pot oblidar que Morris va concloure la seva carrera amb la fundació d'una impremta ofici que per definició opera mecanitzadament i amb criteris industrials des de la seva mateixa creació, per molt medieval que fos el concepte tècnic que inspira la seva invenció<sup>339</sup>.

Malgrat no ser encara plenament reconegut per amplis sectors de la crítica artística i la historiografia del disseny, aquest punt de convergència entre les monografies dedicades als aspectes professionals de l'obra de Morris i els estudis sobre la seva figura i el seu pensament elaborats des de la tradició de l'esquerra política, ha fet modificar considerablement la idea que es tenia sobre l'actitud morrissiana respecte de la màquina fins al punt que, a l'actualitat, Morris ha deixat de ser aquell enemic ferotge, nostàlgic i romàntic de la mecanització per convertir-se en un dels pocs crítics de la societat burgesa que, tot i oposant-se aferrissadament a la societat i a la producció industrial, reconeix el caràcter progressiu de la tecnologia i conserva la màquina en el seu ideal de futur<sup>340</sup>. De tota

manera, malgrat l'evidència que en aquest sentit suposen les experiències amb màquines que Morris desenvolupava a la firma per la mateixa època en que començava a conferenciar sobre art i disseny, es una idea comunament acceptada per la majoria d'estudiosos de Morris que el canvi de posició va escaure's en el moment que esdevingué socialista<sup>341</sup> Segons aquesta tesi, el Morris de les primeres conferències es manté entre els detractors de la màquina per influència directa de Ruskin mentre que la reconsideració del fenomen i el problema de la fàbrica com a unitat de treball serà un motiu de reflexió constant en la pròxima etapa teòrica

D'altres autors, en canvi, malgrat reconèixer el canvi operat en la posició de Morris, ressalten encara una afirmació de la primera època com a expressió sintètica de la seva manera d'entendre la màquina en relació a la creació artística. El tònic categoric de l'afirmació, -"I believe machines can do everything except make works of art"<sup>342</sup>-, i el fet que aquesta resulta relativament contradictòria amb moltes de les idees importants en la seva concepció de l'art i la societat del futur, crea indubtablement un punt de tensió difícilment explicable de manera coherent amb l'actitud que ha esdevingut característica del segon Morris, assenyalant, si més no, l'existència d'elements encara no resolts en el seu pensament<sup>343</sup> D'entre aquests, el que possiblement és més important, però que ha quedat obviat en les darreres aportacions, es el replantejament del problema artístic com a conseqüència del canvi tècnic que suposa mecanitzar la producció. Reconsiderar el problema estètic que es deriva del canvi operat i pensar fins a quin punt existeix una probabilitat artística en el disseny per a la indústria, o plantejar quin canvi en el concepte d'art requereix la producció mecanitzada, constitueix el nucli conceptual de la reflexió de Morris en les seves primeres conferències en les quals, junt a la crítica de la utilització burgesa de les màquines i les seves conseqüències socials, el problema de la indústria s'afronta pura i exclusivament des de la perspectiva artística. S'entén aleshores perquè el problema de la màquina no apareix en els escrits de Morris sinó es com un appendix en l'examen de les formes del treball, especialment quan s'intenta comprendre el veritable significat d'aquell principi tècnic que només veu en les màquines un substitut de l'home en el treball i, en l'evolució tecnològica, la possibilitat d'eliminar l'obligació del treball de la vida de l'home: fer triomfar la cultura de l'oci

En aquest sentit, resulta especialment significativa la coincidència de plantejaments existent en dos escrits molt diferents de Morris quant al gènere i el període al que pertanyen, la conferència *The Art of the People* (1879) i la famosa novel·la utòpica *News of Nowhere* (1890). En el primer text, intentant imaginar la societat del futur, Morris es pregunta la viabilitat

tat d'una comunitat que no treballa i en la qual els homes tenen resoltes totes les seves necessitats principals, àdhuc més enllà de la supervivència, i es dediquen exclusivament a les activitats de l'oci.<sup>344</sup> La sensació d'aburriment que experimenta només amb aquesta imatge fan comprendre Morris la importància del treball en la vida de l'home i predicar-lo com un atribut essencial de la natura humana. En el *News*, Morris ofereix una imatge del procés de la revolució i les fases civilitzadores posteriors en les quals, molt ironícament, descriu la realització del mite de l'eliminació del treball i la cultura de l'oci com una fase prèvia a l'època del veritable benestar, en aquesta, la que pot observar com a Hoste, els homes han redescobert el treball i el plaer que suposa l'exercici de les seves facultats i s'entreguen complaguts i feliços a executar les activitats més humils i més dures, àdhuc les feines del camp.<sup>345</sup> Vist en relació al treball, els veritables perills que per a Morris entranya la màquina, ultra els de caràcter artístic per als que buscara una solució de compromís, són d'ordre més profund ates que engloben la realització de la natura humana i el procés civilitzador com a tal. Quan les màquines perden el seu caràcter instrumental originari, deixen de ser eines i passen a substituir l'home en les seves funcions naturals, encara que aquesta substitució sigui viscuda inicialment com un alliberament, es converteixen en factors de desestabilització social, de desculturització i d'alienació per a un home que es troba condemnat a no fer res.

El marge de temps transcorregut entre ambdós textos junt al fet addicional que el primer text coincideix amb l'inici de la labor teòrica de Morris -és la seva quarta conferència d'envergadura- mentre que el segon escrit és el que pràcticament tanca la seva experiència política com a militant socialista, fa encara més significativa aquesta coincidència a la vegada que posa de manifest com, en realitat, Morris va modificar molts pocs elements importants del seu pensament en assumir el compromís polític. Això posa en entredit la tesi segons la qual existeix un canvi d'orientació fonamental en el pensament de Morris respecte de la qüestió de la màquina car més aviat fa sospitar que, en tot allò de més essencial, la seva posició no va variar en assumir les tesis marxistes. Per aquesta raó, malgrat pugui semblar que en l'època pre-socialista es limita a rebutjar el fenomen de la màquina seguint les passes de Ruskin, val la pena reconsiderar les raons del seu rebuig, el veritable contingut de la seva reflexió sobre la relació entre art i indústria, i l'abast de la seva crítica social.

Les diverses afirmacions de Morris sobre la màquina en aquestes conferències inicials cal veure-les, doncs, des de diversos punts de vista. En primer lloc, apareixen consideracions sobre la màquina com a tal, per

tant, com a part integrant del condicionant tècnic en el procés de disseny i de la creació artística, equiparables en bona mida als principis establerts en relació al problema dels materials i als procediments d'elaboració. En aquest cas concret, l'aproximació de Morris al fenomen de la màquina resulta ser paradigmàtica en relació a la seva teoria artística suposa, per una banda, replantejar el mateix concepte d'art en funció del canvi tècnic i de l'artisticitat dels productes elaborats per procediments mecànics, per l'altra, reconsiderar la màquina com a símbol de la producció industrial i veure'l com l'objecte mediador de l'alienació del treballador. En aquest segon cas, ultra la crítica social de l'ús capitalista de la màquina Morris planteja també una problemàtica més de fons com és la funció de la ciència i de la tècnica en el desenvolupament progressiu de la societat.<sup>346</sup>

Finalment, cal veure la problemàtica general de la màquina en relació a la disciplina del disseny industrial tenint en compte tant les seves possibilitats artístiques quant a eina de treball com la implicació ètica que suposa per una disciplina artística acceptar d'operar, es més, de prendre com el seu tret identificador principal, les condicions de treball que imposa la utilització contemporània de la màquina en la persona del treballador. Per a situar la reflexió de Morris en aquesta època, val la pena constatar un canvi d'interlocutor pel que fa a la qüestió del disseny. Recullint l'herència de Puig i de Ruskin Morris planteja ara el diàleg amb l'altre gran corrent de pensament que no només accepta la figura sinó que teoritza la possibilitat i la necessitat social del disseny industrial. Són, lògicament, tots els Reformadors seguidors d'Henry Cole. Per això, si per alguna cosa es caracteritza la reflexió morrissiana sobre la màquina en aquesta primera fase teòrica és perquè hi veu un problema de disseny, no serà fins estadis posteriors que la màquina esdevindrà un factor de desenvolupament i de progrés social.

Abans de tot cal fer una constatació metodològica. Al llarg de tots aquests textos, quan Morris es refereix al fenomen de la màquina d'una manera específica ho fa en un sentit molt genèric i, com en tant d'altres aspectes del seu pensament, poc matisat des del punt de vista teòric. El més freqüent és que la màquina aparegui en un raonament més en qualitat d'exemple que com a objecte central de reflexió, cosa que fa sospitar que si Morris incorpora el problema de la màquina ho fa perquè a la seva època es encara un tema candent i polèmic. Tanmateix s'observa al llarg d'aquests escrits una evolució en el significat del terme. En un primer moment, rarament emet judicis de caràcter tècnic a no ser que tracti específicament un determinat ofici. En aquests casos, la qüestió de la màquina s'aborda en termes molt generals i sempre en relació al procés de treball, per la qual

cosa, resulta ser en el fons un fenomen de caràcter social. Però a partir de l'examen particularitzat dels diversos oficis artístics, Morris topà amb el fenomen més general de la tècnica i haurà d'incorporar algun tipus de discurs global sobre ella. De tota manera, atès que la màquina com a tal resta sempre en un segon terme, és més aproximat considerar la reflexió de Morris no tant des de la dicotomia màquina-treball manual com s'ha fet normalment, sinó en relació de la qüestió més global de la producció, es a dir, a partir de la disjuntiva entre artesania i indústria.<sup>347</sup> L'anàlisi de l'organització social del treball combinat amb l'examen de diversos oficis des del punt de vista artístic fa que en el pensament de Morris es barregin dos nivells paral·lels de reflexió i que convisin els judicis més negatius sobre l'ús i abus de la màquina en la societat industrial amb comentaris elogiosos i admirats respecte del potencial tècnic de màquines concretes, la qual cosa explica l'existència d'interpretacions tan diametralment oposades de la postura de Morris.

Ara bé, cal tenir en compte que aquest període de la vida i l'obra de Morris es caracteritza per ser una fase de formació teòrica, de reflexió i de dubtes -Morris no expressava per Dubtes i esperances en el títol del primer recull publicat de conferències- en la qual reconsidera i revisa el fonament de totes aquelles creences que l'havien guiat anteriorment. D'entre aquestes, una de les més importants és l'herència de Ruskin, les idees del qual entraven sovint en contradicció amb la seva pròpia labor com artista, deixant Morris sense un marc teòric per explicar la seva pròpia experiència artística. Ha d'encarar, doncs, algunes paradoxes sorgides en l'evolució del seu propi pensament i, en aquest cas, la màquina i la producció industrial esdevenen qüestions exemplars.

Morris havia afirmat des del primer escrit que de tot allò que és essencialment mecànic no en pot sorgir contingut artístic de cap mena.<sup>348</sup> Seguint Ruskin, tota dimensió artística consistia essencialment en l'expressió de continguts vitals materialitzats en la pròpia obra. D'aquesta manera, la qualitat artística, i també estètica, quedava subsumida a la presència d'una individualitat creadora, amb personalitat artística pròpia que deixava constància d'ella i del seu esforç personal en la mateixa elaboració de l'obra. Des d'aquesta perspectiva la capacitat artística de la màquina quedava negada només pel fet que, per la seva mateixa natura tècnica, impedia la personalització de l'obra típica del treball manual propiciant una realització i un resultat totalment anònims.<sup>349</sup> D'altra banda, la concepció del treball creatiu com una labor manual conduïda intel·ligentment per la ment lligava indefectiblement l'experiència artística a la possibilitat de desenvolupar una pràctica en el procés material d'elaboració de

l'obra Les úniques activitats que reuneixen tots els requisits establerts per a que un procés de treball fos veritablement creatiu eren, lògicament, les arts plàstiques, per això, qualsevol tipus de treball o d'esforç que tingues una component mecànica en el sentit de la divisió del treball, ultra degradar el treballador, quedava immediatament marginat de la producció artística

"the work which is the result of the division of labour, that work, whatever else it can do, cannot produce art which must, as long as the present system lasts, be entirely confined to such work as are the work from beginning to end of one man pictures, independent sculpture and the like" <sup>350</sup>

Des de la perspectiva del disseny industrial, Morris estava tancant tota possibilitat de desenvolupament artístic a aquelles tasques creatives que operen per mitjà d'un projecte ja que, en aquests casos, manca sempre la fase del treball dedicada específicament a la confecció de la peça projectada. En molts passatges Morris considera detingudament aquest problema aconsellant als dissenyadors que, encara que la seva feina consistís en proveir esquemes decoratius a un centre de producció, es busquessin algunes activitats complementàries de tipus artístic on poguessin realitzar ells mateixos el resultat final <sup>351</sup>. Considerava això un factor fonamental en la formació artística d'un dissenyador ja que és l'únic procediment que li permet veure i comprovar directament el resultat obtingut amb les seves decisions artístiques però també pensava que l'activitat purament creativa era igualment alienant per al dissenyador ja que li impedia d'exercitar moltes de les seves facultats. Pel fet de concebir l'art com la conjunció de mà i ment en una única activitat, Morris, a l'igual que Ruskin, va haver de defensar en la consideració dels resultats uns valors estètics i artístics derivats mimèticament de les arts plàstiques que resulta ser una reconstrucció idealitzada de la producció artesanal. En considerar la qualitat artística com l'empremta deixada en l'obra de l'esforç i personalitat del subjecte creador, els caràcters artístics definits tendeixen a coincidir amb el tipus d'acabats obtinguts amb el treball manual. Ruskin els havia donat categoria de regla general en la seva crítica de la perfecció clàssica establint la imperfecció d'acabats com el signe visible de la vida, de forma que l'atribut estètic propi dels organismes vius era l'efecte perceptible de tot allò que es troba en vies d'un progrés i de canvi constant <sup>352</sup>. Sense arribar a formular-ne un principi tan general com Ruskin, en alguns passatges d'aquests escrits, sobretot quan comenta les característiques i la natura artística d'alguns oficis,



Morris afirma prou categòricament com són els acabats manuals els únics que poden pretendre categoria artística. Així, per exemple, en parlar del procés d'elaboració del vidre des del punt de vista de les seves possibilitats com ofici artístic, oposa molt clarament el procediment manual al mecànic o industrial:

"It is a matter of course that I am only thinking of that which is blown and worked by hand moulded and cut glass may have commercial basis, but cannot have artistic value" <sup>353</sup>

Així, les diverses recerques desenvolupades per la indústria més moderna per a millorar la transparència de vidre i perfeccionar la qualitat del material són, per a Morris, totalment inútils des del punt de vista artístic car l'únic que aconseguen és modificar les característiques naturals del material i eliminar aquelles rugositats i imperfeccions perdent-se així la potencia expressiva del material i els efectes de textura que tan bé serveixen per a remarcar la forma. L'esforç d'investigació i les despeses que suposen resulten ser a la fi totalment inútils, fins i tot malversadores, car en realitat l'única cosa que aconseguen és desproveir un ofici i un material de les seves potencialitats artístiques, per això cada vegada augmenten més les probabilitats de que els objectes creats siguin lletjos<sup>354</sup>. Però si en el vidre, les preferències de Morris són totalment oposades a l'orientació presa per la producció industrial quant als criteris de qualitat i de bellesa estètica, en el cas de la ceràmica, atesa la forta tradició de treball manual de l'ofici, la seva opció resulta ser decididament en favor de les tècniques tradicionals, dels procediments manuals i dels acabats que millor palesen aquests procediments:

"All the surface must show the hand of the potter, and not be finished with the basal tool, smoothness and high finish of surface, though a quality not to be despised, is to be sought after as a means for gaining some elegance of ornament and not as end for its own sake"

el principi regeix d'una manera encara més imposant en el cas del tractament ornamental de la superfície:

"the hand of the workman must always be visible in it, it must glorify the necessary tools and necessary pigments swift and decided execution is necessary to it, whatever delicacy that will result from this ( ) Don't paint anything on pottery: save what can be painted. Pottery is never to be printed" <sup>355</sup>

Ara bé, fins aquí Morris es feia ressó d'una idea prou extesa a l'època i acceptada en els medis artístics més influents no només Ruskin havia denegat categòricament la capacitat artística de la màquina <sup>356</sup>, Pugin, tot i valorar els serveis i la facilitat de la màquina aplicada en alguns processos constructius de l'arquitectura, la considerava totalment incapaç per a la confecció d'ornaments. La producció industrial no només no podia crear ornaments suficientment adequats i bells com per a ser incorporats a l'edifici sinó que era totalment contradictori amb la natura de l'ornament com a pràctic i artística <sup>357</sup>. Tant Pugin, com Ruskin entenen l'ornament com la veritable dimensió artística de l'arquitectura i de tot objecte de tipus utilitari, ambdós autors creien que el possible art dels objectes d'ús seguia lligat als criteris estètics propis de l'artesania on l'ornament és sempre un element extern afegit posteriorment a l'objecte. Morris, però, tenia una visió diversa de l'ornament.

En l'anàlisi particularitzat dels diversos bells oficis tradicionals, Morris compren com la dimensió artística de molts processos artesanals, tant si utilitzen procediments manuals o algun tipus de màquina per molt rudimentari que sigui, no depèn tant del tractament ornamental de la superfície com de la qualitat de textura que dona a la superfície la pròpia tècnica d'elaboració. És aleshores quan una determinada tècnica aconsegueix per mitjà de les imperfeccions que donen qualitat de textura una dimensió decorativa per ella mateixa <sup>358</sup>. Aquestes imperfeccions poden provenir dels canvis fets per la mà que treballa al llarg de la realització d'un procés, però també del caràcter rudimentari o la dificultat d'una tècnica que impedeix d'obtenir uns acabats regulars i perfectes sinó és a través d'una gran habilitat manual. Això és el que succeeix en oficis com el tèxtil, la ceràmica, l'elaboració del vidre, la cristalleria i, en general, la major part dels oficis tradicionals. En aquest sentit, la crítica de Morris a tots els intents per a millorar la qualitat dels materials a base d'aconseguir eliminar les seves rudeses i impureses naturals, com en el cas del vidre, dels tints, i també del teixit a la plana, són contraproductius en tant que eliminen les possibilitats decoratives de base no tant a partir d'un procés de millora i perfeccionament de les tècniques d'elaboració sinó intervenint directament sobre el material per reduir el seu caràcter natural, perdent-se així gran part dels recursos expressius que li són propis. Des d'aquesta perspectiva, totes aquests processos responen a l'únic propòsit de falsificar els procediments artístics en el sentit definit per Ruskin <sup>359</sup> ja que modificant el material s'intenta garantir un resultat que anteriorment només s'aconseguia per mitjà de molt esforç, de molta feina i de molta traça.

En tot aquest tipus de processos, doncs, l'artisticitat i la qualitat estètica dels resultats opera per uns procediments resumibles en el concepte de decoració que son substancialment diferents als propis de l'ornament superficial, tradició artística independent i autònoma respecte de les tècniques de configuració i elaboració dels objectes artesanals, en la qual el factor estètic i el valor artístic depenen d'uns criteris formals diversos dels de la textura <sup>360</sup> El gran descobriment de Morris consisteix en veure com en adoptar tècniques i matèries primes industrials,

"that have no special beauty of execution about them ( ) and have no special beauty of material to attract the eye" <sup>361</sup>,

es molt més adequat adoptar els principis propis de l'ornament que reprendre els valors decoratius de textura. Aquesta es la situació dels oficis dedicats a la creació estandaritzada de motius ornamentals, sector productiu del que Morris només prenia en consideració els estampats, el paper bonic i algun tipus de catifes teixides mecànicament <sup>362</sup>. Encara que pugui semblar paradoxal, i possiblement Morris és un dels pocs autors que entreveu aquesta subtil diferència: quan més pobre visualment parlant es un material i més avançada estigui la tècnica d'estampació, més ric i elaborat ha de ser l'ornament car totes les possibilitats artístiques del resultat recauen sobre el disseny del motiu. Contràriament, els oficis que treballen sobre qualitats de textura requereixen d'una simplificació formal i estructural molt acurada dels motius ornamentals per a no destorbar la trama decorativa de fons, excepte en aquells casos on per tècnica, matèria i concepció funcional de l'article, un producte decoratiu s'assimila a les Belles Arts, com es el cas de tapissos i vitralls. En aquests, el discurs artístic ja no és el propi de les arts decoratives sino el de les arts plàstiques. Per tot això, doncs, les regles artístiques i els criteris estètics que regeixen en el disseny de motius per a tècniques decoratives i per a procediments ornamentals son diferents i sovint oposats <sup>363</sup>.

Morris intueix perfectament com, des d'un punt de vista purament pràctic i disciplinar, és el concepte d'ornamentació el que millor s'adequa als requisits artístics de la producció industrial. En concentrar tot l'interès visual i estètic en el disseny del motiu, un disseny cada vegada menys condicionat per unes tècniques d'elaboració dificultoses i uns materials de difícil tracte i molts expressius per si mateixos, l'ornament oferia moltes més possibilitats d'adaptar-se artísticament al nou medi tècnic que els procediments decoratius. La reflexió de Morris apareix aleshores com un intent per a poder traduir molts dels valors estètics propis de l'artesanía artística i dels criteris decoratius en principis expressius per a la cons-

trucció d'una trama ornamental. La seva anàlisi dels estampats, dels criteris de delicadesa formal i cromàtica, de complexitat estructural, d'equilibri entre convencionalització i estilització dels motius, tots ells atributs del disseny, reflexen perfectament quina és la seva posició al respecte. Però allà on la seva visió resulta paradigmàtica és en relació al disseny de catifes: en la seva descripció d'un bon disseny, Morris supera Cole i els principis dels Reformadors i, a la vegada, contesta Dickens i, a través d'ell, a Ruskin, mostrant com els criteris de qualitat depenen pura i exclusivament del tractament cromàtic, de la relació de formes i de la qualitat del material.<sup>364</sup> Probablement tots aquests principis poden semblar molt limitats i totalment oposats als que haurien de regir en el disseny d'objectes d'ús tridimensional, però no hi ha dubte que el disseny d'estampats constituïa a l'època un dels problemes centrals amb que s'enfrontava la indústria atès que el grau de mecanització assolit pel textil i d'altres sectors afins era molt superior al d'altres oficis com l'ebenisteria o la ceràmica. Per això, independentment de la complexitat estilística dels dissenys de Morris per catifes i altres tipus de teixits llavorats, la seva descripció dels mateixos serveix perfectament per a requalificar el producte industrial coincidint en molts més aspectes importants dels que sembla a primera vista amb els criteris definits pel Moviment Modern.<sup>365</sup>

En segon lloc, i aquest és un aspecte essencialment important per a comprendre com evoluciona la seva posició front a la màquina, Morris observa que aduoc aquells procediments decoratius més fàcilment assimilables a les arts plàstiques, com els vitralls i els tapissos, utilitzen màquines de tecnologia més o menys avançada en alguna fase del procés. Sovint, el tipus de màquina emprada és el tret distintiu fonamental per a la definició d'un ofici determinat<sup>366</sup>, però a més, en tots aquells oficis que es serveixen de màquines, el grau de qualitat aconseguida en els resultats és totalment independent del grau de sofisticació tecnològica. Per això, malgrat la seva naturalesa mecànica, un ofici d'aquest tipus,

"it produces beautiful things, which an artist cannot disregard"<sup>367</sup>

A la vegada, examinant des d'un punt de vista artístic el sector del textil, Morris se'n adona del fet que molts dels avenços tecnològics més recents no modifiquen substancialment ni el procés de l'ofici ni els seus plantejaments artístics, com tampoc no tenen cap incidència en la definició del tipus de teixit i poden aplicar-se a la producció de totes aquelles robes fetes antigament i que han desaparegut del mercat per moltes i diverses raons no necessàriament de caràcter tècnic.

"since the manner of doing it, has with some few exceptions varied little for many hundred years such trivial alteration as the lifting the warp-threads by means of the Jacquard machine, or throwing the shuttle by steam-power, ought not to make much difference in the art of it, though I cannot say that they have note done so" <sup>368</sup>

Morris conclueix, malgrat això suposi entrar en contradicció amb la seva concepció de l'art, que les màquines per elles mateixes, e almenys certs tipus de mecàniques, són perfectament compatibles amb el treball creatiu i la producció artística. Això l'obligarà a precisar molt més el sentit de l'adjectiu mecànic limitant-lo a l'àmbit estricte del treball desvinculant-lo de la màquina de manera que el treball mecànic deixa de ser sinònim de treball fet amb màquines fins i tot en considerar els acabats resultants <sup>369</sup>. Així, el concepte de treball mecànic fa referència exclusivament a una qualitat del procés de treball, concretament a l'organització laboral basada en el principi de la divisió del treball tant si aquest es duu a terme amb màquines o sense, car són els propis homes els que són convertits en màquines. Establerta aquesta separació, Morris haurà de replantejar de nou el sistema del treball i, en un segon moment de l'anàlisi, introduirà algunes modificacions en el sistema de Ruskin a fi d'incorporar-hi el procedir propi d'unes arts aplicades que requereixen de màquines i que també aconsegueixen resultats artístics. No es pot oblidar que Ruskin, malgrat centrar l'atenció en el conjunt format per l'arquitectura i tots els oficis vinculats a la construcció, només va contemplar el procés de les arts plàstiques en sistematitzar el model del treball creatiu. En el seu segon text dedicat al treball, *Prospects of Architecture in Civilization* (1881), Morris distingeix ja tres formes del treball: el mecànic, l'intel·ligent i l'imaginatiu <sup>370</sup>. El primer, el tipus mecànic, és el modus antagònic al procés de creació i correspon ara ja clarament a l'estructura laboral sorgida de la divisió tècnica del treball. El tercer, denominat imaginatiu per falta d'una paraula millor <sup>371</sup>, identifica el procedir característic de les arts plàstiques. L'aportació de Morris consisteix en individuar una modalitat intermèdia que participa d'alguns trets dels dos tipus anteriors però que encara es un tipus de treball creatiu. Pel fet que pot ser realitzat amb màquines, presenta una forta component mecànica però ara això ja no suposa cap tipus d'obstacle per a dur a terme un plantejament artístic: hi ha moltes persones que poden sentir-se atretes per algun tipus de feina mecànica i a qui els hi pot agradar dedicar-se a elles, "to me amongst others" <sup>372</sup>. D'altra banda, pel fet que també el control de les màquines exigeix d'un cert grau d'imaginació -tant com per a convertir unes limitacions tècniques reals en estímuls per a la creativitat <sup>373</sup>-, les diferències respecte de les arts

plàstiques són merament de grau <sup>374</sup>. El tipus de treball intel·ligent, doncs, es defineix únicament per oposició al treball mecànic de tipus degradant i té l'únic objectiu de retornar al treballador la possibilitat de fer i pensar a la vegada, i conduir simultànicament ambdues activitats

L'adjectiu intel·ligent designa el fet que al llarg del procés la mà del treballador és guiada d'una manera activa per la seva ment, entenent la ment en un sentit ampli com una facultat combinada de totes les facultats intel·lectuals, emotives i sensitives de l'home. El treball intel·ligent,

"Is more or less mechanical as the case may be, but it can always be done better or worse. If it is to be well done, it claims attention from the workmans, and he must leave on it signs of his individuality. There will be more or less art in it over which the workman has at least some control" <sup>375</sup>

El treball intel·ligent constitueix la modalitat de treball pròpia de totes aquelles activitats necessàries a l'home per a la seva subsistència, les que són indefugibles i conformen el sector productiu de la societat. D'aquesta manera, resulta ser una alternativa productiva al plantejament de la indústria de la seva època. A través del treball intel·ligent, l'home no només pot trobar un cert interès en les seves tasques diàries sino que se li ofereix la possibilitat de gaudir amb elles. La finalitat principal de tot treball intel·ligent, com també ho és de les arts decoratives, es la de

"to add fresh interest to simple and uneventful lives, to soothe discontent with innocent pleasures fertile of deeds gainful to mankind" <sup>376</sup>

Definit així, el treball intel·ligent pot esdevenir l'element de mediació entre l'evolució seguida pel gran art i la resta de la societat <sup>377</sup>, el mateix que pot promoure un desig de perfecció, de realització personal i d'interès per les arts imaginatives en tots els membres de la societat <sup>378</sup>. El treball intel·ligent és, doncs, l'única modalitat de treball que pot ser fet amb màquines compartint amb el procés de les arts plàstiques els trets distintius fonamentals del treball creatiu, del qual es desprenen els criteris de qualitat artística. A la vegada és l'únic que pot definir quina és la utilització adequada de les màquines, seleccionant només aquelles que són necessàries al procés o que permeten alleugerir les tasques que no incideixen en l'obtenció d'una obra d'art.

"our houses, our clothes, our household furniture and utensils. If any of these things make any claim to be considered works of art,

they must show obvious traces of the hand of man guided directly by his brain, without more interposition of machines than is absolutely necessary to the nature of the work done" <sup>379</sup>

La proposta, ultra les conseqüències ideològiques i polítiques que se'n deriven en relació a la construcció d'una utopia, té també una interpretació professional important en l'àmbit disciplinar del disseny industrial. De fet, Morris recull en el concepte de treball intel·ligent l'experiència en la gestió dels seus tallers aplicant-la segons el model conceptual de molts oficis artístics d'aquesta manera, el primer nivell de la divisió del treball, la separació entre creadors i factors, deixa de ser un índex absolut per a detectar la presència de treball mecànic. Mentre es permeti al factor, al treballador executiu, ser un home d'ofici i col·laborar en la realització d'un disseny aportant la seva habilitat manual i la seva competència professional responsabilitzant-se fins i tot de decidir i dirigir el procés d'elaboració en qualitat de "dissenyador tècnic" - "technical designer" <sup>380</sup>-, la divisió del treball pot ser un factor dinamitzador de la tasca artística. Davant aquesta situació, Morris objecta tota valoració social que es tradueixi en una jerarquitització entre competències professionals en detriment del personatge que fa. Aleshores, la reivindicació del valor i la dignitat del treball manual, sempre i quan aquest sigui realitzat de manera intel·ligent, no suposa altre cosa que una reacció contra la sobrevalorització del treball intel·lectual i la correspondència immediata en castes socials <sup>381</sup>. Des d'aquesta perspectiva, i en aquest cas Morris segueix fidelment Ruskin, tota demanda social de la perfecció d'acabats i la promoció d'un estil d'art basat en els criteris clàssics esdevé una operació per a mantenir aquestes divisions socials a base de menystenir l'obra dels personatges més humils i obligar-los a disciplinar-se en qualitat d'esclaus.

Ara bé, malgrat la innovació conceptual que suposa la modalitat del treball intel·ligent en el sistema de les formes del treball en tant que procés creatiu capaç d'operar amb màquines, es innegable que, en última instància, el model que Morris utilitza per explicar els processos de creació artística continua sent el procedir propi de les arts plàstiques. En aquest sentit, la idea d'artesanía que es desprèn del concepte de treball intel·ligent, adhoc quan aquest precisa de màquines per molt rudimentaries que siguin, resulta ser una adaptació mimètica del concepte d'art. No es pot oblidar que aquesta va ser l'aproximació personal de Morris als diversos oficis cultivats a la firma i que, en realitat, fou la que li va permetre aprendre i comprendre pràctiques artístiques tan diverses entre si. Aquesta és la raó per la qual Morris recorre a l'analogia mecànica per interpretar l'esperit de tots aquells oficis que requereixen de màquines tant si respo-

nen a plantejaments artesanals com industrials. La component mecànica definida com a part integrant del treball intel·ligent només fa referència a la utilització d'uns instruments entrant a formar part de la natura tècnica d'un determinat ofici, esdevenint tan manejable i dominable com els materials<sup>382</sup> Aleshores, la dimensió artística i les diferències de grau existents entre els objectes elaborats amb aquestes tècniques es demostra pel sol fet que un determinat treball sempre es pot dur a terme millor o pitjor per la qual cosa el resultat obtingut pot estar bé o malament<sup>383</sup>

Val la pena destacar aquest fet perquè en el cas de Morris suposa la possibilitat teòrica d'una estètica independent. Malgrat la importància conceptual d'altres aspectes del seu pensament en la teoria de l'art -com són la implicació social de l'art, l'anàlisi dels processos de creació artística, o la recepció de l'obra d'art i el consum-, és indubtable que Morris reconeix l'autonomia del fet estètic i com a tal, àdhuc quan la pràctica artística s'assimila a una qüestió d'ofici, opera per si sol en la teoria de l'art. Les raons tornen a ser de caràcter empíric. Morris sap per experiència personal que la qualitat estètica d'una peça pot dependre de molts factors diferents, com l'habilitat manual de l'artista, la seva competència tècnica en l'aprofitament dels materials, però també sap que cap d'ells és suficient per garantir d'una manera automàtica la qualitat estètica del resultat, menys encara per a convertir-lo en una obra d'art. Un mateix plantejament subjac en la qüestió del treball. Morris és perfectament conscient que, contràriament al que actualment es creu, els objectes artesanals no són obres d'art pel mer fet d'haver estat produïts artesanalment utilitzant procediments manuals. El que la creació i l'elaboració d'una determinada peça es portin a terme d'una manera equiparable al procedir de les arts plàstiques és una condició necessària per introduir plantejaments de tipus artístic però no és suficient per garantir la qualitat artística del resultat, de la mateixa manera com la satisfacció d'una necessitat funcional tampoc no ho era. Treballant manualment es poden cometre excessos decoratius tant o més antiestètics que amb la màquina<sup>384</sup>. Apareix en tot procés de creació un acte conscient i voluntari, expressament dirigit a obtenir bellesa en la peça elaborada. A l'igual que en les arts plàstiques, també la qualitat estètica dels objectes d'ús depèn de la voluntat del creador de buscar i aconseguir una peça bella. Morris, doncs, reconeix en la pràctica de l'art i del disseny l'existència d'un moment estètic creatiu conscient de si mateix i autònom respecte del procés d'execució que té com a única missió la de millorar la qualitat estètica d'una peça i que, en última instància, és el veritable detonant de la seva categoria artística. L'activitat artística, aleshores, esdevé un atribut exclusiu de totes aquelles feines que puguin ser fetes



millor o pitjor, les creacions de les quals poden estar bé o malament <sup>385</sup>  
 Això és especialment patent en considerar el conjunt de la producció a la  
 seva època, en la qual, si alguns objectes manifesten alguna pretensió  
 artística, d'altres es caracteritzen per que manquen totalment d'ella

"All works of craftsmanship ( ) they are now divided into two kinds  
 works of art and non-works of art. Now nothing made by man's hand  
 can be indifferent. It must be either beautiful and elevating or ugly  
 and degrading" <sup>386</sup>

Aquesta mena de voluntat artística que Morris intueix correspon a  
 l'impuls que historicament ha impel·lit l'home a introduir plantejaments  
 artístics en la seva labor diària. En aquest sentit pot ser considerada una  
 nova interpretació de l'impuls ornamental característic de la tradició  
 artesana i de la història de les arts aplicades. Aquesta seria una acceptió  
 habitualment utilitzada per Morris en aquestes primeres conferències i, de  
 fet, constitueix el significat últim del concepte d'arts menors que molt  
 sovint defensa. A la vegada, però, en trencar la relació de dependència exist-  
 tent entre el procés de treball i el procediment tècnic per una banda i la  
 qualitat artística obtinguda, permet plantejar la potencialitat artística de  
 la màquina. En reconèixer en el procés de creació l'existència d'una acció  
 dirigida específicament a millorar la qualitat estètica dels objectes amb  
 l'única intenció de crear una obra d'art, queda establerta teòricament i  
 pràcticament la possibilitat de treballar artísticament amb màquines sense que  
 això impliqui necessàriament renunciar a tots aquells continguts humans i  
 vitalistes que integren el concepte d'art. El caràcter instrumental que per  
 la seva naturalesa tècnica detenta la màquina emergeix fins a materialitzar-se  
 en les màquines concretes respecte de les quals ja només és possible i  
 legítima un discurs de caràcter tècnic mentre que el problema artístic  
 queda delimitat a l'àmbit específic del procés de treball i a l'actitud del  
 treballador durant l'acompliment de la seva labor. Per això, tot judici sobre  
 la qualitat artística d'un objecte determinat, tant si és obtingut per mèt-  
 odes manuals com pels més altament mecanitzats, cal formular-lo a partir  
 de criteris purament artístics i sempre valorant els resultats.

Aquesta és l'actitud adoptada per Morris en els tallers de tints de  
 Merton Abbey. La decisió de redescobrir i impulsar uns tints naturals ja  
 aleshores obsolets per les millores aportades pels tints químics en les  
 condicions de treball i en la simplificació del procés global de la tintoreria  
 -tal i com Morris reconeix <sup>387</sup>- així com l'opció en favor d'un procés  
 d'elaboració semi-industrial però ja desuet <sup>388</sup>, responen únicament a  
 criteris artístics: la qualitat del resultat obtingut amb cada un dels tipus

de tints i la possibilitat de treballar amb uns materials adequats a la naturalesa i el procediment característic de l'ofici <sup>389</sup> Malgrat els diversos arguments adduïts per Morris en favor dels tints naturals a partir de la continuïtat històrica de medis i mètodes, les seves justificacions poden ser interpretades com una defensa dels processos artesanals de producció però, en realitat, les opcions tècniques responen exclusivament a la capacitat d'un determinat medi tècnic per a obtenir els resultats decidits artísticament. Aleshores, tots els elogis dirigits als articles històrics i als objectes artesanals, la qualitat artística dels quals és innegable des de tots els punts de vista, ultra mostrar les preferències artístiques de Morris, poden ser considerades un intent per descobrir i individualar els sistemes de control estètic de què disposava l'artesanía <sup>390</sup> i quina és la seva traducció possible en el camp del producte industrial. El mateix propòsit es descobreix en els llargs i elaborats passatges dedicats als estampats i als teixits llavorats <sup>391</sup>

El mateix tò de recerca i investigació pràctica es desprèn de les diverses consideracions de Morris sobre oficis tradicionalment decoratius típicament artesanals i manuals que la producció industrial ha intentat de substituir per processos mecànics, com es el cas de la ceràmica decorada. En aquests casos, la posició de Morris pot semblar encara més ambivalent que en el cas dels tints i, malgrat afirmar categòricament la més total incapacitat artística als processos industrials, les seves consideracions resulten especialment suggestives pel que fa a la definició del producte industrial. La seva negativa es dirigeix contra tots aquells procediments mecànics que intentin actuar com a substituït d'un treball manual, limitant-se a imitar-los, especialment quan aquest sistema ornamental s'aplica per procediments altament decoratius en si mateixos. Els seus dubtes principals es dirigeixen envers l'oportunitat, l'ús i el sentit, que poden tenir uns objectes obtinguts merament per tècniques substitutives, cosa que ja de per si suposa una contradicció amb la pretensió artística. Morris apunta aquí la necessitat de modificar substancialment el concepte d'art per a poder concedir viabilitat artística a la producció industrial, cosa que també podria aconseguir-se variant els plantejaments de la indústria. Així, per a què la indústria assoleixi nivell artístic, o, per a dir-ho més humilment, quan es decideixi a millorar la qualitat estètica dels seus productes, cal que renunciï definitivament a seguir el model artístic de l'artesanía i deixi d'actuar mimèticament respecte d'aquesta.

"Don't try for instance to make a printed plate look like a hand-painted one, make it something which no one would try to do if it

were painted by hand, if your market drives you into printed plates I don't see the use of them myself" 392

Des d'aquesta perspectiva les reserves conceptuals i pràctiques de Morris front a les possibilitats artístiques de la producció industrial en el seu conjunt deixen de ser afirmacions categòriques per esdevenir matèria de reflexió per si mateixes. Aquestes es generen en constatar que la indústria i la mecanització són i han estat un sistema de producció lligat a una experiència històrica molt determinada, totalment desalentadora pel que fa a l'art i de les condicions de vida. És prou lògic, doncs, que en un primer moment Morris negui tota pretensió de la indústria d'equiparar-se a les Belles Arts però això no vol dir que refusi a la màquina en general la possibilitat d'assolir alts graus de qualitat estètica, àdhuc en els oficis més mecanitzats. La reflexió de Morris sobre les arts decoratives aporta una sèrie de conceptes que, en el pla purament artístic, seran claus per a poder establir els criteris estètics i formals dels que sorgirà la natura estètica del producte industrial. Així, a partir de la dicotomia entre ornament i decoració definida tipològicament en relació als objectes, Morris pot revisar les relacions entre estructura, forma i ornament en els diversos oficis artístics i plantejar per primera vegada la línia de desenvolupament artístic que adoptarà preferentment la indústria. En aquest sentit, el seu gran fracàs teòric i pràctic fou no entreveure que la indústria començava a invertir els termes de la seva anàlisi i es dedicava a explotar en termes decoratius les possibilitats de textura que oferien els materials nobles i els nous materials quan eren tractats per mètodes mecànics buscant unes formes pures que no evidenciessin. Morris no va adonar-se de les possibilitats plàstiques d'aquest nou camí artístic, àdhuc quan els primers experiments havien estat ja realitzats, perquè, en primer lloc, continuava pensant la producció industrial en funció dels productes més comuns, pels quals, d'altra banda, se sentia més interessat, i, en segon lloc, perquè la indústria en general i la mecanització continuava simbolitzant el sistema laboral de la societat de la seva època i concentrava la major part del treballs mecànics. En aquest sentit, la seva sobrevaloració artística dels procediments decoratius resta vinculada a la seva conceptualització del treball intel·ligent i a la condició que tota obra d'art ha de portar les marques de la labor d'una mà guiada per una ment individual. Per això, després de reconsiderar la qüestió de la màquina, la polèmica artística sobre la producció industrial desplaça l'objecte d'anàlisi i, oblidant definitivament el condicionant del treball manual, centra l'atenció en el producte final i considera els acabats formals dels objectes, els criteris estètics que s'en deriven i els atributs artístics dels resultats concrets. Ara però

la disjuntiva entre artesania i indústria esdevé una qüestió purament estilística

Els principis d'honestat constructiva, de simplicitat estructural i conceptual, i d'evidenciació d'uns elements constructius palesament sòlids, de recerca d'una obra ben feta quant a la qualitat dels materials i la utilització de les tècniques, defensats per Morris així com el disgust manifestat per l'excessiva estilització formal i per uns acabats superficials afectadament perfeccionistes, esdevenen uns criteris estilístics generals que no fan ja referència al plantejament del tractament ornamental sinó que intenten regular la concepció de l'objecte des de la mateixa estructura constructiva. Només d'aquesta forma, es pot redimensionar la necessitat d'ornamentar i situar el problema de la creació artística d'objectes d'ús en l'àmbit de la construcció i de l'estructura, és a dir, en la relació entre estructura i forma. Tant la necessitat ornamental com la funció decorativa apareixen aleshores clarament delimitades com la dimensió artística pròpia de l'artesa, el valor de les quals s'estableix per comparació amb les arts plàstiques, però que resulten totalment contradictòries amb la naturalesa específica de la producció industrial (excepte en aquells objectes l'única funció dels quals és ornamental). Tanmateix, en el moment que tots aquests criteris projectuals tenen una traducció estètica, l'exposició de Morris esdevé una opció en favor d'un determinat estil artístic, el propi de l'arquitectura de Philip Webb i dels arquitectes neogòtics de la segona generació, el mateix que autors com Norman Shaw i d'altres representants del Domestic Revival, fins i tot el propi Morris quan dissenya articles per a la indústria, havien anat abandonant progressivament substituint-los pels criteris estilístics que finalment havia de desenvolupar. L'esteticisme Wilde fou qui probablement millor va entreveure el fonament estilístic que inspirava realment la defensa morrissiana d'uns acabats que, només en termes ideals, s'assimilen als de l'artesania.

"It is of the School of Florence rather than of Venice that he is a kinsman" 393

LLavors, la defensa morrissiana d'uns acabats pretesament artesanals pren un significat només comprensible des de la realitat artística de l'època, més concretament en el diàleg amb l'esteticisme i l'experiència incipient de l'avantguarda artística. Fou l'esforç per a desmarcar-se de l'esteticisme com a professional i de l'experiència avantgardista com a pensador el que impulsà Morris a decantar-se, almenys teòricament, per tots aquells valors estètics que des de Ruskin representaven l'artesania

però que, en realitat, no són sinó els criteris estilístics propis del segon període victorià, els mateixos que aplicarà en la seva obra d'impressor i grafista: rusticitat, imperfecció d'acabats com a testimoni del treball manual i sobrevaloració dels valors decoratius de la textura, robustisme estructural, impressió d'arcaisme en l'efecte global, i colors brillants i clarament saturats.<sup>394</sup> Considerant la discussió front a la tendència seguida per l'esteticisme en termes estrictament estilístics, es pot reconèixer l'antiga dicotomia entre clàssic i romàntic proposada de nou la mateixa que havia dominat les tendències artístiques al llarg de tot el segle.

La similitud de plantejaments entre molts dels principis estètics de l'esteticisme i els propis de la producció industrial, entre els que destaca el classicisme que Ruskin denunciava amb més èmfasi, explica perquè normalment es veu la proposta estètica de Morris com una fórmula per a rebutjar les qualitats i les possibilitats artístiques de la màquina quan, en realitat, només s'està enfrontant a un criteri estilístic determinat tant o més elitista que el seu.<sup>395</sup> Si a més s'ha de tenir en compte el fet que l'esteticisme tampoc no va destacar per la seva vinculació a la indústria sino que essencialment es caracteritza per proposar una reutilització decorativa de les arts plàstiques, la problemàtica general de la màquina i dels sistemes de producció artística dels objectes d'ús resta totalment al marge de l'argumentació morrissiana en favor d'uns determinats criteris estilístics.

Ara bé, si en el cas de la creació artística Morris accepta una concepció instrumental de la màquina, respecte del fenomen global de la mecanització serveix sempre una actitud distant i crítica. És més, quan la màquina esdevé el símbol visible de la societat industrial i de totes les transformacions socials derivades, la seva condemna és absoluta i sense paliatius. Des d'aquesta perspectiva, la màquina esdevé instrument de l'alienació del treballador i l'artífex directe de la imposició de treball mecànic entre amplis sectors de la societat. Així, encara que Morris no retrocedeix davant cert tipus de treballs necessàriament mecànics pel fet de treballar amb màquines, continua veient en la màquina una amenaça per a l'home car algunes d'elles imposen un cert tipus de comportament reductiu respecte de les capacitats humanes i en la majoria dels casos totalment degradant per a la figura del treballador. Morris s'enfronta aquí amb la dicotomia existent entre la màquina com instrument al servei de l'home, el concepte típicament pre-industrial sinó clarament medieval de màquina, i la màquina com a amo, aquell artífex respecte del qual els homes han d'acomodar la seva personalitat i els seus costums i que, des de la producció, imposa un sistema de viure a la societat entera. Morris s'incorpora així a tota aquella tradició de pensament que veu en els atributs de la màquina un reflexe del

funcionament social. Aquest serà el nucli al voltant del qual gira la recerca de Morris sobre el fenomen de la producció industrial on les diverses afirmacions puntuals no arriben mai a cohesionar una resposta que el satisfaci plenament. No obstant, 'indicacions i suggerències disperses, de vegades també contradictòries, assenyalen la direcció on cal trobar una possible resposta.

En primer lloc, si Morris va poder mantenir dos nivells paral·lels de reflexió sobre la màquina on apareixen amb igual èmfasi judicis positius i negatius sense arribar a ser mai antagònics -un de caràcter artístic en el qual el procés de mecanització no suposava cap obstacle insalvable per al desenvolupament artístic, un segon de caràcter social on la màquina esdevenia el vehicle de les condicions del treball degradant-, això es deu a la distinció conceptual establerta per Carlyle entre el que signifiquen les màquines des del punt de vista tècnic i l'ús que en fa la societat burgesa. En aquest sentit, no es pot oblidar que de tots els autors crítics amb l'industrialisme, Carlyle fou l'únic que va manifestar admiració per l'edifici de l'Crystal Palace i per molts dels articles exposats durant l'exposició del 1851, especialment els enginyers i els invents industrials.<sup>396</sup> En tots els seus escrits importants, Carlyle havia anat posant de relleu el fet que els veritables mals de la societat industrial no depenien en realitat de la mecanització del treball ni de l'aparició massiva de les màquines en una època que va denominar *the Age of Machines* -aquestes no eren més que uns instruments mecànics per simplificar i alleugerar la lluita de l'home pel domini de la naturalesa i del món material, el problema real rau en la mecanització de la mentalitat burgesa que comporta, lògicament, una utilització mecanicista dels nous avenços en organitzar tot el sistema productiu. L'única crítica possible es la denúncia constant del fet que la màquina en la societat industrial ha deixat de ser un element per a controlar la matèria i la naturalesa exterior, passant a exercir un control real sobre l'interior de l'home, la seva personalitat i la seva dimensió espiritual.<sup>397</sup> Carlyle aconseguia així de formular un criteri amb validesa ètica que permetia diferenciar el valor instrumental de la màquina de les seves conseqüències socials, principi que Morris reculliria literalment:

"The advantages of the machines can only be achieved if man is master of the machine and not its servant."<sup>398</sup>

Per això, Carlyle no dubtarà en exaltar els invents i els progressos de la indústria (*Chartism*, 1839) i en traçar una línia divisòria clara entre el que són i el que poden ser les màquines en si i les conseqüències socials que se'n deriven.

"Cotton Spinning is the clothing of a naked in its result, the triumph of man over matter and means. Soot and despair are not the essence of it, they are divisible from it"<sup>399</sup>

Tanmateix, Carlyle no va emetre cap judici tècnic sobre la màquina com tampoc no va intentar comprendre la seva natura tècnica ni adonar-se que aquesta era també la causa visible d'uns resultats que desaprovava. Només cal recordar com a *Sartor Resartus* (1836) manifestava sorpresa i disgust per la confecció estandaritzada considerant-la una demostració més de l'estultícia mecanicista de l'època. Aquesta és la vessant del problema que abordara Ruskin establint el que per a Carlyle era una mala utilització en un element essencial de la màquina de manera que els mateixos productes de la industrialització esdevenien proves inequívocues de la impossibilitat creativa de la mecanització. Malgrat que en la seva anàlisi, especialment en la posterior al 1860, Ruskin podria tractar més a fons la relació existent entre el tipus de productes creats i els plantejaments de la indústria en un sistema econòmic determinat, tampoc no serà capaç de comprendre la màquina des d'un punt de vista tècnic i tota la seva reflexió quedarà lligada a la qüestió del treball humà. Per aquest motiu, la màquina sempre més quedarà relegada a l'univers del treball per la supervivència sense poder participar de les activitats contemplatives i intel·lectuals a les que pertanyen les arts i les ciències.

De tota manera, Ruskin no va obviar el problema que des del punt de vista social representava el fenomen de la mecanització. Després del 1860, quan intentarà concretar directrius per a una societat millor, buscarà una funció i una ubicació per a les màquines complexes però sempre restaran lligades al treball servil i no creatiu, aquelles feines dures i degradants per al treballador però que són inevitables en tota forma de civilització. La posició pot semblar excessivament defensiva front a les potencialitats reals de les màquines, però no per això va deixar de ser influent. Constituí un dels arguments centrals per a l'acceptació artística de la màquina i de la tecnologia en els cercles més intel·lectualitzats de l'època. Així, per exemple, aquest és el raonament bàsic d'un personatge com Oscar Wilde per a afirmar la necessitat social de la tècnica -i Wilde ha estat considerat entre els pocs clarividents defensors de l'estètica de la màquina- aquesta serveix per a realitzar aquelles feines antigament reservades als esclaus<sup>400</sup>. De tota manera, la pregunta fonamental de Ruskin respecte del fenomen de la mecanització continua sent exactament la mateixa dels seus primers llibres quan li negava tota possibilitat artística fins a quin punt

ies màquines i els avenços tecnològics poden fer més feliç a la humanitat  
401?

Practicament des de la primera conferència es pot veure perfectament com les crítiques més energiques de Morris a la producció industrial es dirigeixen específicament contra la utilització burgesa de la mecanització. Reprèn sense gaires modificacions substancials el plantejament de Carlyle incorporant-hi les reserves manifestades per Ruskin: tal i com està plantejada l'organització productiva de la societat burgesa la màquina no només no fa més feliços als homes sinó que, com és patent arreu, aconseguix de fer més desgraciats a la major part de la societat. En aquest cas però, cal tenir en compte la posició excepcional de Morris en els ambients culturals de l'època ja que de tots els pensadors que havien abordat la qüestió de la màquina i el procés de la industrialització al llarg del segle XIX, com Carlyle i Ruskin però també Mill, Arnold i Marx, Morris era l'únic que va tenir un contacte directe amb les màquines, que va treballar amb elles i va haver de prendre decisions de caràcter tècnic per raons estrictament professionals.<sup>402</sup> Tenia, per tant, un punt de vista molt més aproximat que tots els altres autors citats de l'existència de tipus diferents de màquines, del significat tècnic i laboral implícit en molts avenços tecnològics així com també podia comprendre els criteris que des d'un raonament purament tècnic orientaven la invenció tecnològica i la fabricació de noves màquines. Per tot això Morris podia abordar la qüestió de la màquina sense cap mena de mistificació i, a diferència de Ruskin, recollir la seva possible dimensió instrumental provant d'incorporar-la com a tal en la crítica més global de la societat industrial. No és estrany, doncs, que intenti un tipus de raonament tècnic que li permeti comprendre la màquina per ella mateixa i separar així la crítica social en base a la utilització burgesa que comporta l'alienació del treball i del consum per una banda i la desaparició total de l'art per l'altra.

És difícil trobar en aquests textos algun passatge que permeti individuar clarament un raonament de tipus tècnic com l'apuntat, tanmateix, aquest es troba implícit en totes aquelles reflexions on Morris intenta imaginar un futur presidit per les màquines i vol delimitar quin és el seu àmbit d'actuació desitjable. Des d'aquesta perspectiva utòpica, Morris compren quin és el concepte tècnic que inspira la construcció de màquines en la societat industrial, establint diferències de criteri respecte d'altres tradicions tècniques i entreveient una possibilitat distinta de desenvolupament tecnològic per al futur. El procés discursiu seguit per Morris al respecte es especialment il·lustratiu del to filosòfic d'aquesta època.



El seu primer pas consisteix en reconèixer la utilitat social de certs tipus de màquines valorant-les positivament són totes aquelles que poden substituir l'home en unes feines que li resulten doloroses i el fan patir <sup>403</sup> Ara bé, fins i tot en aquest cas, la màquina continua representant una seriosa amenaça per a l'home i el desenvolupament de la humanitat car de la mateixa manera que pot substituir-lo en les activitats desagradables també pot fer-ho en aquelles de plaents i agradables fins a desbancar-lo totalment del món del treball Morris sap amb tota seguretat i amb tota confiança que les màquines poden fer-ho tot -"I have a boundless faith in their capacity" <sup>404</sup> i per això que arribin a fer-ho tot La possibilitat d'arribar a un món on tot allò que l'home requereix per a viure, no només per a sobreviure sinó per a viure bé, sigui subministrat per màquines es perfectament imaginable des de la posició assolida a la seva època però immediatament la imatge d'un futur millor queda enterbolida per la visió de costos preu que cal pagar per arribar a aquest estadi de mecanització Dos tipus de costos socials especialment importants i cars apareixen immediatament En primer lloc la quantitat de sofriment humà i de treball degradant que requereix portar a terme la fabricació de totes aquestes màquines des de l'organització productiva i laboral existent quina serà la situació personal i individual de tots aquests treballadors -Morris els tracta directament d'infelços i desgraciats ("wretches") <sup>405</sup> - quan arribi aquest dia si han estat constanment degradats a actuar com a màquines i impedit de desenvolupar-se com a homes? si aquest es el perill a que està exposat el món del treball una perspectiva similar espera als que han pogut mantenir una situació més humanitària car aleshores es trobaran condemnats a no fer res, sense poder donar expressió als seus continguts humans, als seus desitjos i a les seves inquietuds personals En una paraula, a seguir la inútil vida del "gentleman, as the fools call it" <sup>406</sup>

En segon lloc, i com a conseqüència de tot l'anterior, els homes experimentaran una sensació de banalitat existencial en prendre consciència de la inutilitat dels esforços realitzats i de l'obra construïda quan veegin que tot allò que s'ha fet per eliminar el treball i les obligacions més pesants amb la millor i més humanitària de les intencions només ha servit per a impulsar molt més el treball alienat i augmentar considerablement la proporció d'homes desgraciats Aquest es el perill que subjac a tot sistema de pensament que vegi en el treball una obligació i es negui a comprendre que existeixen labors plaents, feines que es poden dur a terme gaudint i que reporten un enriquiment a les persones, car aleshores ja tendència natural i més lògica es la de voler eliminar el treball de la vida humana La fórmula del treball intel·ligent, en canvi, convenientment difosa entre tots els

sectors de la societat, la desaparició històrica del qual ha suposat l'alllament de l'art i la degradació de la resta d'activitats productives <sup>407</sup>, esdeve aleshores una proposta progressista per al futur de la societat

'to understand the value of intelligent work, the work by men's hands guided by their brains, and to take that, though it be rough rather than unintelligent work of machines or slaves, though it be delicate, to refuse altogether to use machine-made work unless where the nature of the thing made compels it, or where the machine does what mere human suffering would otherwise have to do' <sup>408</sup>

En aquest context, l'afirmació que "les màquines poden fer-ho tot excepte obres d'art" <sup>409</sup>, pot semblar una actitud essencialment defensiva davant el gradual domini de les màquines però és també una advertència respecte de la possibilitat de perdre continguts humans i vitals. En un altre context, aquesta afirmació pot ser interpretada en el sentit d'una vindicació del caràcter instrumental de la màquina a partir del qual és evident que no existeix creació sense la participació activa de la ment humana.

Així doncs mentre la màquina sigui plantejada i projectada per a substituir l'home constitueix una seriosa amenaça per a la humanitat. Existeix, però, un segon nivell discursiu sobre la màquina que Morris desenvolupa plenament en textos pertanyents a fases posteriors del seu pensament i que reapareix en la seva novel·la utòpica. És el que permet inferir un raonament de caràcter tècnic en l'obra de Morris. En termes generals, el concepte de la màquina com a substitut constitueix la idea rectora del principi tècnic de l'automatisme i, com a tal, no suposa més que una de les diverses actituds possibles en la invenció i confecció de màquines, d'entre les quals no necessàriament es la fórmula més innovadora i tècnicament més complexa <sup>410</sup>. A través de l'automatització apareix una nova imatge del fenomen de l'alienació ja que el treballador es troba progressivament més estrany front a una màquina que cada vegada funciona més per si sola, sense cap possibilitat de comprendre el fer propi de la màquina i de seguir, o participar activament, en la operació tècnica que realitza la màquina automàtica. El desconeixement progressiu d'un aparell que esdevé cada vegada més rar, misteriós i incomprensible per a l'obrer explica en termes tècnics en que consisteix l'alienació del treball. Aquest és el tipus de màquines que la producció industrial genera i impulsa a causa de la lògica interna de l'economia de mercat on la pròpia màquina esdevé una mercaderia més, que s'entrega acabada i tancada en si mateixa com si de qualsevol altre artefacte es tractés, i que s'adquireix per a que realitzi una operació

determinada per endavant fora de l'univers tècnic on serà instal·lada. D'aquesta manera, quan més automatitzada està una màquina, menys coneixements demana de qui la utilitza i de qui opera amb ella, negant qualsevol possibilitat a l'operari de desenvolupar un coneixement tècnic i una competència específica, ni tan sols en el domini de la mateixa màquina<sup>411</sup>. La qüestió de la màquina adquireix aleshores un segon matis: tot l'univers tecnològic apareix diferenciat segons els tipus de màquines, segons el plantejament tècnic que les genera i els criteris econòmics que en determinen la seva utilització.

Morris observa com és precisament aquesta idea de la màquina la que inspira la mecanització en el sistema industrial. La seva recerca pren aleshores una orientació molt similar a la del segon Ruskin i la problemàtica específica de la màquina queda integrada en una qüestió molt més general: com es fa la indústria com a sistema de producció. Això vol dir essencialment preguntar-se a la vegada per dues qüestions fonamentals: quins són els criteris i els valors que regulen socialment la producció industrial i quins són els principis econòmic-productius que dominen el comportament social en el seu conjunt. Des d'aquesta perspectiva es poden comprendre les raons per les quals la màquina constitueix el símbol visible més important del sistema econòmic burges: en l'economia de mercat es fa mercaderia preeminent, són els únics articles industrials que estan ben fets i fabricats amb cura: aquells als que es destinen més esforços humans i més inversions, els que centren l'interès d'empresaris i científics<sup>412</sup>. Però com que les màquines s'inventen i es produeixen per a ser inserides en una determinada organització del treball, la basada en una divisió tècnica, amb l'única finalitat de servir a la producció industrial i d'incrementar els beneficis de l'empresari, també elles responen a l'únic criteri de la divisió del treball amb el fi de substituir progressivament al treballador. Per això si en el món del treball les màquines creades en els darrers temps canalitzen la implantació general de la divisió del treball i difonen els criteris productius addients, en l'àmbit social només serveixen per a promoure els valors crematístics propis de l'economia. En aquesta situació, totes les màquines que es produeixen són inevitablement de dos tipus:

"machines for carrying on the competition in buying and selling called falsely commerce, and machines for the violent destruction of life -that is to say, machines for the violent destruction of war, of which kind the last is no doubt the worst, not so much in itself perhaps, but because in this point the conscience of the world is beginning to be somewhat pricked"<sup>413</sup>

Aquest comentari no només és interessant pel que fa a la concepció de la màquina i de la producció industrial: la utilització de la paraula "guerra" per explicar el funcionament de l'economia de mercat es prou il·lustrativa de la visió que Morris té en aquesta època de la societat industrial. Pot no ser més que una reinterpretació del principi del "cash nexus" definit per Carlyle<sup>414</sup> en explicar les característiques de la nova societat i denunciar el contingut dels valors que la cohesionen, també pot ser considerat un primer pas per a l'acceptació de la lògica de la lluita de classes establerta pel socialisme, però allà on resulta ser una idea especialment fèrtil és en l'anàlisi dels objectes d'ús sorgits de la producció industrial ja que permet a Morris comprendre la natura específica de les mercaderies industrials, esbrinar la lògica del consum, i replantejar de nou la impossibilitat artística de la indústria, individuand-la com un fenomen exterior al fet tècnic.

En aquest sentit, la degradació estètica i artística dels articles produïts industrialment esdevé la conseqüència més lògica de l'economia de mercat, de la guerra competitiva pel comerç. Henry Cole havia ja indicat com aquesta havia significat una política de disseny basada únicament en la novetat, la qual, junt amb la incompetència estètica d'empresaris i creadors industrials, havia causat tants abusos ornamentals i errors artístics en la producció industrial. La crítica de Morris al respecte intentarà comprendre molt més profundament aquests motius canviant de la seva perspectiva: adhuc el disseny que només pretén una qualitat estètica participa activament de la lògica competitiva convertint-se en un factor més per augmentar les vendes i els guanys de l'empresari.

Encara que no empli exactament aquesta paraula, el principal error polític de la indústria consisteix, segons Morris, en convertir tot tipus d'article creat, siguin màquines o bens de consum, en una mercaderia. Però si en el cas de les màquines, la possibilitat de ser eines de la producció obligava a respectar uns mínims de qualitat en la fabricació, això no succeïa en el cas dels objectes destinats al consum. Els mateixos objectes que en altres sistemes productius eren susceptibles de tractament artístic fins a convertir-se en obres d'art, eren ara unes simples mercaderies que només tenien sentit i podien operar en l'àmbit exclusiu de les relacions econòmico-productives. En aquest context, les mercaderies no són sino les peces que permeten exercir l'activitat comercial reportant guanys no tant a l'usuari que les adquireix i les fa servir, tal i com correspon d'un article que es defineix com objecte d'ús, com a l'empresari que les produeix. Per aquesta raó és lògic que l'empresari intervingui sobre el producte no tant per millorar les seves qualitats com a objecte sino per abaratir els costos

de producció. La lluita per dominar el mercat, aleshores, es planteja no tant com una competició entre productes de qualitat, com era el desig de Cole, sino com una competència de productes barats.<sup>415</sup> Per això,

"matters for the carrying on of a dignified daily life, that life of mutual trust, forbearance, and help, which is the only real life of thinking men- These things the civilized world makes ill, and even increasingly worse and worse"<sup>416</sup>

Per tot això, les úniques característiques per les que destaquen els articles industrials són, lògicament, la reducció de la seva qualitat tècnica, la falsificació i simulació de materials, i, en resum, totes aquelles qualitats que segons Morris suposen una total deshonestedat per part de l'artista.<sup>417</sup> Són tots aquells articles que només accepten una única qualificació estètica, la de ser "cursis", vulgars i palesament barats ("nasty and shoddy"), de molt dubtosa utilitat.<sup>418</sup> Són meres demostracions del que haurien o podrien ser i mostren sense cap mena de pudor la renúncia que els dona origen.<sup>419</sup> Aquesta renúncia és l'únic contingut artístic d'aquest tipus d'objectes, tant si es tracta d'edificis com d'atuellis per al parament domèstic, per la qual cosa només poden expressar el pitjor de la naturalesa humana.<sup>420</sup> D'aquesta manera, la impossibilitat artística de la producció industrial deixa de ser una qüestió tècnica, relativa a la natura tecnològica dels medis de producció, sino la conseqüència d'una decisió política i estratègica que respon a la necessitat de guanys econòmics. Així, si la indústria no aconsegueix d'obtenir obres d'art és perquè no té cap intenció de produir-ne ni és aquest el seu objectiu prioritari, car el seu veritable propòsit és el d'obtenir

"... what on the one hand is called employment, on the other what is called money-making ( ) the multiplication of the species of the mechanical workmen and the increases of the riches for the manufacturer"<sup>421</sup>

En no preocupar-se mínimament per la qualitat dels seus productes, per la natura de les mercaderies, pel que són o podrien ser els objectes des del punt de vista de la seva utilitat, de la seva qualitat estètica, o de la seva necessitat social, la producció industrial tampoc no pot promoure cap millora de la qualitat de vida, ni en l'àmbit del treball ni en la forma de viure, ja que mai no es preocupa de veure si les mercaderies satisfan alguna necessitat humana o serveixen a les tasques quotidianes. Tal i com està plantejat, el sistema industrial només pot funcionar de la següent manera

"that a highly gifted and carefully educated man ( ) squint on a sheet of paper, and that the results of that squint shall set a vast number of well-fed, contented operatives (they are ashamed to call them workmen) turning crank handles for ten hours-a-day, bidding them keep what gifts and education they may have been born with for their -I was going to say leisure hours. So let us say that the aforesaid operatives will have to keep their inborn gifts and education for their dreams. Well, from this system are to come threefold blessings -food and clothing, poorish lodgings and a little leisure to the operatives, enormous riches to the capitalists that rent them, together with moderate riches to the squinter on the paper, and lastly, very decidedly lastly, abundance of cheap art for the operatives and crank-turners to buy, in their dreams" 422

Des d'aquest punt de vista, es comprèn perquè la indústria impulsa el treball en cadena i implanta la divisió tècnica del treball en tots els sectors productius sense considerar prèviament l'oportunitat d'aquesta implantació ni sobre les necessitats dels productes que crea. Però a la vegada, Morris explica perquè, en la major part dels casos, els interessos de l'industrial entren en contradicció amb els dels usuaris i amb els dels treballadors i artistes. Dins l'economia liberalitzada de mercat, és difícil delimitar clarament com i de quina manera es planteja la relació entre l'usuari i el productor a l'hora de definir una estratègia de producció però en que sí sembla evident és que aquesta confrontació d'interessos es resol sempre en detriment de la qualitat artística de l'obra, acabant per defugir tota problemàtica que suposi un increment de despeses en el procés de producció i de creació. En aquest sentit, doncs, les reserves de Morris front a la producció industrial provenen de la constatació i comprensió teòrica d'un fet real, perceptible en el seu propi ambient, el baix nivell qualitatiu de les mercaderies presentades al mercat i la manca total de plantejaments artístics en la seva confecció, fins i tot de la més mínima preocupació estètica pel resultat. Això no significa, però, negar a la màquina, ni tan sols quan aquesta representa emblemàticament el nou sistema productiu, la seva dimensió instrumental bàsica, a partir de la qual es perfectament lògic acceptar la seva intervenció en el desenvolupament d'un procés artístic. Tampoc no implica afirmar que els nous mitjans de producció són essencialment antagonics amb la problemàtica estètica. Ben al contrari, la crítica de Morris a la indústria es dirigeix contra el mateix fet que ja havien denunciat d'altres victorians vinculats activament a l'experiència industrial com Cole i els seus col·laboradors. Però sí en alguna cosa té interès la reflexió de Morris és precisament perquè inicia el discurs avaluant les propostes dels darrers en relació als resultats aconseguits després de vint

anys d'experiments, de temptatives pràctiques i d'una política institucional de reforma. Només en relació a l'obra de Cole i els Reformadors es pot comprendre perquè en plantejar una alternativa a la seva obra, Morris no centra la discussió en la qüestió de la màquina ni en els avenços tècnics, sinó que tracta una qüestió disciplinar molt més profunda: el paper que li toca a jugar al dissenyador industrial insert en aquesta estructura social i productiva

De fet, l'únic tipus de censura feta per Morris a l'obra dels Reformadors és de caràcter ètic i ideològic, mai de tipus tècnic o disciplinar on reconeix la importància dels seus ensenyaments. En aquest sentit, les reserves de Morris front al disseny industrial són similars a les plantejades en relació a la màquina i només prenen en consideració el que pot representar aquesta nova pràctica professional com a proposta productiva. Des d'un punt de vista doctrinal i artístic, la idea de vincular artistes a la indústria pot ser una alternativa perfectament vàlida. Així, a *Technical Instruction* (1882) quan Morris respon com a professional a una sèrie de preguntes sobre la millor política institucional en el camp del disseny, no dubta en acceptar la figura del dissenyador i proposa, com a única mesura per a superar la divisió del treball, unificar les figures de l'artista creador i la del dissenyador tècnic, resultant-ne el perfil actual del dissenyador industrial.<sup>423</sup> Això no és tot: Morris tampoc no dubta en respondre en qualitat d'empresari i explicar que la seva pròpia empresa respon a la convicció que la bellesa és una mercaderia perfectament valorable en termes comercials.<sup>424</sup> Cosa que no divergeix substancialment dels criteris productius i econòmics que inspiraren Cole en la seva campanya de reforma. Les reserves de Morris front al disseny industrial com a disciplina artística tampoc no fan referència ni al seu procedir específic, ni a la seva naturalesa pràctica, ni a la necessitat històrica de la professió. Del que sí dubta, en canvi, és de les possibilitats reals que pot tenir el disseny industrial per a modificar substancialment els criteris i l'organització de la indústria quan, per la seva naturalesa professional, treballa dins d'aquesta estructura. Les seves sospites, doncs, es dirigeixen envers la capacitat del disseny per a produir una millora estètica dels articles industrials que impliqui una veritable reforma de la indústria tant pel que fa al plantejament del producte com a les condicions laborals. Mentre continuï vinculat a un procés de producció regit per la divisió del treball, el disseny industrial no serà una experiència artística innovadora ni podrà tenir cap tipus de pes específic en la vida dels seus contemporanis, com tampoc no la poden tenir tots els corrents artístics que no vulgui ni intenti modificar les seves condicions actuals d'existència. No endevades Morris mostra a Cole la poca

incidència que la seva reforma ha tingut en la vida real de l'època.<sup>425</sup>

La pregunta de Morris, aleshores, queda formulada en termes ètics: quina es l'actitud que pot prendre una persona amb motivacions artístiques quan sap que la realització del seu treball implica i contribueix a instaurar unes condicions de treball com les que viuen els obrers industrials, col·laborant a la seva degradació personal? L'única resposta possible és de caràcter polític: mentre no canviïn substancialment les condicions laborals i l'orientació econòmica de la indústria, l'experiència del disseny industrial està condemnada al fracàs, a ser un mer objecte de l'economia de mercat d'inspiració capitalista. D'altra banda, només aquest canvi podrà resoldre el que per a Morris, degut a la seva concepció de l'art i del treball creatiu, constitueixen els límits artístics del disseny, la possibilitat de superar la divisió del treball i desalienar el treball del dissenyador proveïent-lo d'un contingut artístic similar a la de la resta d'operaris. Aquest és el principal problema de la situació actual.

Now in almost cases there is no sympathy between the designer and the man who carries out the design, not un seldom the design also is driven to work in a mechanical down-hearted kind of way and I don't wonder at it. I know by experience that the making a design after a design -mere diagrams, mind you- without one self executing, is a great strain upon the mind. 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.<sup>426</sup>

De tota manera, malgrat delimitar perfectament la seva crítica a la producció industrial en la forma concreta de la seva època, Morris no va aconseguir de resoldre el problema que presentava el nucli conceptual del disseny industrial, el concepte de projecte, atès que, per a ell, la manca d'una fase executiva suposava un límit fonamental per a la creació artística i un primer índex d'alienació. Val a dir que l'experiència del disseny està molt lligada amb la de la indústria i que, àdhuc quan és possible imaginar quin seria l'ús adequat de les màquines i quines prestacions hauria de tenir aquesta en el futur, no ho és tant pensar quin pot ser el tipus d'ús que en pot fer l'art i d'altres tipus de creació artística en una situació utòpica en que les màquines no segueixin el model de l'automatització. Aquest és probablement un dels aspectes obviats per Morris i deixats irresolts, ni tan sols sense apuntar-lo. Vista la necessitat de canviar radicalment les condicions de treball a fi de potenciar una organització productiva que permeti i es sostingui sobre el desenvolupament total de la persona humana per una banda i per l'altra, que aprofiti d'una manera adequada les potencialitats



tècniques i instrumentals de la màquina, la síntesi possible resulta encara inimaginable. Així, si alguna vegada arriba la transformació radical de la societat que Morris considera necessària i desitjable,

"Of the art that is to come who may prophesy? But these at last seems to follow from comparing that past with the confusion in which we are now struggling and the light that glimmers through it that art will no longer be an art of instinct, of ignorance which is hopeful to learn and strives to see, since ignorance is now no longer hopeful. In this and in many other ways it may differ from the past art, but in one thing it must needs be like it. It will no longer be an esoteric mystery shared by a little band of superior beings" <sup>427</sup>

El concepte de treball intel·ligent adquireix aleshores un nou sentit i constitueix l'únic factor per a vehicular una idea d'art encara lligat a l'expressió de continguts vitals i humanitzadors tant si s'opera amb mètodes artesanals com amb instruments altament mecanitzats. Si la modalitat del treball intel·ligent constitueix el model de treball artesanal, és indubtable que Morris aposta per la revalorització de l'artesanat però aquesta pren un nou sentit. Pel que fa específicament al procés del treball, la defensa del treball intel·ligent esdevé una proposta de tipus social relativa a la situació laboral i a les condicions de vida del més ampli sector de la població que esdevé un objectiu polític per a promoure la renovació de les arts i promoure l'aparició d'una dimensió artística en tots els sectors de la producció. Pel que fa a la teoria estètica, el treball intel·ligent resulta ser, a la fi, una recerca per trobar principis i regles artístiques vàlides per a tot tipus de producció, sempre que aquesta sigui un estímul i un factor de desenvolupament humà. Per això, davant el possible camí que pot emprendre l'art vers el futur, una única cosa és previsible:

"Since art cannot be fashioned by mechanical toil, the demand for real art will mean a demand for intelligent work which if persisted in will in time create its due supply -at least I hope so" <sup>428</sup>

En qualsevol cas, és tan difícil afirmar que Morris accepta la línia de desenvolupament artístic implícita en el concepte de disseny industrial com negar-ho categòricament per a descobrir en la seva obra una proposta ferma en el sentit de reactualitzar l'artesanat en tots els àmbits de la producció <sup>429</sup>. En aquest aspecte concret, almenys pel que fa a aquesta primera època, Morris no va prendre cap opció clara i definitiva en un sentit o en l'altre i deixà la qüestió tot just plantejada en l'equilibri entre

temors i esperances. La dificultat per a trobar una única resposta és, possiblement, un dels elements que més contribuïren a dirigir l'atenció de Morris vers solucions de tipus polític. Pel que fa al problema del disseny industrial com també a la qüestió específica de la màquina, l'actitud de Morris s'integra en una problemàtica molt més general relativa a la mentalitat que domina la societat burgesa i els criteris a partir dels quals organitza tot el sistema productiu. Possiblement sigui en considerar conjuntament la ciència i la tecnologia on la profunditat i la riquesa de matisos de la crítica morrissiana queda més patent.

"The men of this generation even have accomplished matters that but a very little while ago would have been thought impossible. They conquered their difficulties because their faces were set in that direction, and what was done once can be done again. Why even the money and the science that we expend in devices for killing and maiming our enemies present and future would make a good nest-egg towards the promotion of decency of life" - 430

com per exemple

"... teaching Manchester how to consume its own smoke, or Leeds how to get rid of its superfluous black dye without turning, which would be as much worth her attention as the production of the heaviest of heavy black silks, or the biggest of useless guns ( ) I fear she is so much in the pay of the counting-house and the drill sergeant, that she is too busy, and will for the present do nothing"<sup>431</sup>

## 7.7. Luxe i confort: el nexu entre producció i consum i la crítica de l'artesanía moderna.

"Real art, the expression of man's happiness in his labour - an art made by the people, and for the people, as a happiness to the maker and the user. That is the only real art there is, the only art which will be an instrument to the progress of the world and not a hindrance" 432

"Morris preveia con ejemplar lucidez el diseño como un nexu entre producción y consumo" 433

L'anàlisi del consum ocupa una posició molt particular però no per això menys important en el pensament de Morris. Constitueix el nucli discursiu complementari a les consideracions sobre el procés i les formes del treball i en la comprensió de la natura i finalitat de les arts aplicades. Suposa també la possibilitat de comprendre l'actuació dels objectes dins en el funcionament social una vegada finalitzat el procés de creació i confecció, de comprovar quin és el seu destí en les formes de vida contemporànies i si aquest coincideix amb el previst en el projecte, però també de conèixer el paper que els objectes juguen dins les relacions socials. En aquest sentit, si l'estudi dels processos del treball complementava la crítica del geni articulari una estètica de la creació artística, el problema del consum és a dir, els hàbits del públic front a l'art, conforma una estètica de la recepció des de la perspectiva específica de les arts aplicades. De la mateixa manera, si la crítica del sistema industrial de producció col·locava els pilars des dels quals mostrar la possibilitat d'un món millor, l'organització material de la vida quotidiana constitueix l'element des del qual bastir la seva utopia futura. Amb l'anàlisi del consum, dels usos socials i dels costums que defineixen culturalment una societat com la burgesa, Morris integra el cicle complet de la vida quotidiana en la seva reflexió. Però, a més, en centrar la reflexió en el sistema de valors que justifiquen i legitimen aquestes formes de vida, la investigació morrissiana acabava per ser una fonamentació de la veritable qualitat de vida.

Així doncs, a mesura que Morris va aprofundint en l'anàlisi del consum, va construint el que serà una de les primeres teories de la vida quotidiana, la qual cosa ja indica per si mateixa l'originalitat de Morris en relació al pensament del seu temps. A la vegada, la centralitat que va adquirint gradualment la vida quotidiana al llarg de la recerca, així com

la possibilitat de comprendre'n els mòbils principals de la quotidianitat i el seu funcionament des de la mateixa teoria, estableix, molt més que no pas la tan sovint destacada dimensió utòpica de la seva obra, la singularitat teòrica de Morris en la tradició del pensament socialista. Cal tenir en compte que aquest paradigma filosòfic, sigui per la dinàmica dels seus interessos, sigui per la seva perspectiva teòrica, sempre ha hagut de passar per alt els problemes de tipus microsociològic. En el cas concret de Morris, la vida quotidiana es sempre enfocada des de la seva vessant més banal i domèstica, preocupant-se sobretot per comprendre el tipus de vida que les persones duen de la manera més immediata des de la feina de cada dia fins als modus de estar a casa. No cal dir que la qüestió del consum i els sistemes de viure ocuparan també un lloc prioritari en les conferències socialistes. En elles, Morris anirà exposant el seu marxisme interpretant-lo en relació a la vida quotidiana i construint així la seva pròpia síntesi filosòfica.<sup>434</sup> En aquesta segona fase del seu pensament completara el quadre de la vida quotidiana considerant també les relacions socials des de la perspectiva domèstica: la vida de família, la parella i el matrimoni, la qüestió femenina, la maternitat i l'educació dels fills. Les seves conclusions al respecte es poden trobar perfectament descrites en la versió més esperançadora a través dels personatges i la vida de *Nowhere*.

Que Morris elabori una teoria del consum en la seva recerca no suposa cap sorpresa vista l'orientació presa en relació a d'altres temes ja considerats. De fet, molts aspectes de la recerca conflueixen vers el problema del consum col·locant-lo en una posició central. Així, per exemple, les distincions socials aparegudes en considerar el sistema de les arts, l'actitud artística del geni, o els tipus de treball dins l'estructura industrial, s'expressen mitjançant la diferenciació de les mercaderies i es reflexen en l'organització material del sistema de vida. Sense tenir en compte el fenomen del consum, difícilment són comprensibles les diferències de gènere, tipus i qualitat existents entre els objectes artístics, tampoc no tenen sentit les diferències entre les formes d'art. D'altra banda, la degradació assolida per les arts decoratives en el segle XIX junt a la consideració de les raons històriques que l'han causat, també condueixen Morris a preguntar-se per la manera com el públic es comporta, maneja i tracta els objectes d'ús en la vida quotidiana i en el seu entorn domèstic, així com també reflexiona sobre els costums de l'època i el sistema de valors que els legitima instituint els criteris de la respectabilitat burgesa. Però a més, existeixen d'altres raons, unes de tipus teòric, d'altres de tipus pràctic, per a que Morris abordi la problemàtica

general del consum

En primer lloc, a nivell teòric l'anàlisi dels processos de treball i del sistema productiu industrial li havien mostrat com, en realitat, es el sistema econòmic el que, a través de la transformació del comerç i la implantació de la llei de la oferta i la demanda, el responsable real de la degradació artística dels articles industrials i, per tant, de totes les arts en general. Es tracta d'una modalitat productiva que només busca el profit econòmic en tot allò que crea, la mateixa que, al llarg de tots aquests textos, Morris anomena "comercialisme" i que, en uns termes encara molt imprecisos quant a la definició teòrica, correspon al concepte de capitalisme segons la fórmula de les relacions crematístiques definida per Carlyle ("the Cash-nexus"). És, doncs, aquesta finalitat econòmica i no l'avenç tecnològic de la mecanització industrial, el que pot explicar a la vegada, la destrucció del paisatge, la renúncia a l'estètica, l'eliminació de la qualitat en totes les creacions humanes, i finalment el sacrifici dels treballadors com a homes.<sup>435</sup> Ara bé, allà on les finalitats crematístiques es manifesten d'una manera més clara es en el sistema del comerç impulsat per la nova societat i en la reorganització conseqüent del consum. Per això, per acabar de comprendre el funcionament de la societat industrial i poder fonamentar la seva crítica, Morris necessita considerar el comerç i per a fer-ho, en una època on encara no se sent interessat per la ciència econòmica, el planteja des de la perspectiva més general, però també més fàcilment abordable per a un dissenyador del consum i els mobils socials que el regeixen. Morris pot trobar així el lligam existent entre dos fenòmens aparentment tan separats com són, per una banda, l'allunyament del públic respecte de les manifestacions artístiques i la seva més total incomprensió d'aquestes, i, per l'altra, la gran difusió assolida per unes mercaderies barates, pobres artísticament i de tan mala qualitat com les obtingudes per la indústria de l'època. La possibilitat que uns arguments econòmics similars als que regeixen en la producció operin en l'àmbit del consum pot dilucidar perquè les consideracions sobre les característiques dels objectes han perdut vigència en les decisions de compra i que el públic en general se senti satisfet de l'entorn en què viu.<sup>436</sup>

En segon lloc, degut a la seva labor professional com a dissenyador i interiorista, Morris va haver de comprendre el funcionament de la vida burgesa i explicar-se, en termes de disseny, els costums i el sistema de valors que generaven aquest sistema de viure. Per això també a la pràctica va enfrontar-se d'una manera immediata amb el fenomen del consum. És obvi que, a través dels seus treballs de decoració i dels productes

creats a Morris & Co., va anar construint un model de confort domèstic a través de l'examen dels usos pràctics i estètics dels articles confeccionats, que va resultar ser perfectament adequat al nou sistema de vida fins al punt que, superant les lògiques limitacions històriques, va influir considerablement en la mateixa idea de decoració i va arribar a determinar l'arquetip de vivenda burgesa, especialment en la versió anglesa.<sup>437</sup> És innegable que l'estil Morris, malgrat no ser el més avançat a l'època, fou un dels més versàtils i fàcils d'aplicar en situacions molt variades podent ser assumit per amplis sectors de la població a mesura que augmentava el seu poder adquisitiu. Tal i com destacava admirat Walter Crane<sup>438</sup>, el gran avantatge pràctic de l'estil Morris es que permet tant aconseguir efectes molt sumptuosos com donar una impressió general de senzillesa sense necessitat de variar substancialment els criteris de disseny. Si Morris va haver d'enfrontar-se amb el problema de l'organització material del sistema de viure en una llar concreta també va requerir d'un aparell conceptual que li permetés comprendre la natura de les seves solucions i poder justificar-les des d'un punt de vista artístic i funcional. Així, la recerca pràctica del confort domèstic junt al descobriment de l'existència de solucions qualitativament i quantitativa diferents i millors a les habituals, li feren replantejar la idea de confort i qüestionar els criteris que, en termes generals, n'articulen un standard. En el moment que una recerca d'aquestes característiques derivada de qüestions eminentment pràctiques però que es planteja les diverses funcions implicades en la vida quotidiana -usos, utilitats, costums i gustos- en termes de necessitats amb la intenció de trobar els hàbits i us corresponents als mínims generals i que poden definir un standard més digne aleshores, esdevé lògicament, una investigació sobre el fenomen del consum en una societat determinada. Aquest és el cas de Morris.

De tota manera, malgrat la novetat històrica indiscutible que suposa plantejar-se la qüestió de la recepció i del públic artístic en termes de consum, en Morris es una novetat previsible i lògica per diverses raons. En primer lloc, d'altres autors abans que ell com molt especialment Henry Cole havien intuït la importància que podia tenir el públic consumidor per a fomentar una mitjana estètica de les mercaderies comprenent quina era la seva incidència real en el sistema industrial de producció. Per això Cole va dirigir no pocs esforços per a promoure l'educació estètica del públic en la seva campanya de reforma de les arts aplicades.<sup>439</sup> A la vegada, però, veient en les mercaderies uns objectes d'ús que podien destinar-se al consum com a productes de disseny, Cole i els seus col·laboradors, definiren els termes pels quals el consumidor o l'usuari opera

metodològicament dins el procés de disseny l'usuari esdevindrà el personatge ideal que farà servir una peça una vegada acabada es converteix així en el subjecte pacient d'unes necessitats concretes, el subjecte d'uns usos determinats i el manipulador actiu de l'objecte, i, també, el dipòsitari d'unes certes preferències estètiques que poden ser estimulades per mitjà del disseny. Així, a través de les seves funcions, dels seus gests de les seves necessitats i dels seus gustos, la figura de l'usuari interve en el procés de disseny en tant que condicionant. Aquest es el punt de partida de Morris com a pensador i com a professional. Ara bé, degut al seu programa teòric, Morris va generalitzar-ho com una regla vàlida per a tota pràctica artística en el camp aplicat tant per al present com per al futur.

No es d'estranyar, doncs, que, com a dissenyador experimentat, Morris examini la figura de l'usuari en considerar els diversos productes de disseny i els diferents oficis artístics acceptant-ne la imatge ideal però que es preocupi també d'omplir aquest retrat modelic amb continguts més propers a la realitat. Per això, en la seva obra, junt a la consideració dels costums generals i dels usos generalitzables, hi figura un estudi minuciós dels possibles consumidors dels productes de les arts aplicades i de les diferents motivacions que en la societat de la seva època estructuren aquest consum. En definitiva, cal veure moltes de les afirmacions de Morris sobre els hàbits del públic en funció de la figura de l'usuari i tot el que aquest representa en el procés de disseny. Això explica perquè tota l'anàlisi morrisiana del consum desenvolupada en aquesta seva primera època teòrica manca de qualsevol plantejament de tipus econòmic, cosa que, en canvi, serà una de les característiques més destacables de l'enfocament pres en les conferències socialistes.

Per altra part, aquest es un plantejament que distanciaci considerablement el Morris d'aquesta època del segon Ruskin. A *Unto this Last* (1860), Ruskin havia ja proposat el problema teòric del consum però des d'una perspectiva estrictament econòmica. En aquest llibre presentava la regulació del consum com la qüestió central i prioritària de la ciència econòmica, l'únic assumpte que hauria de mereixer l'interès dels economistes si se'n adonessin que el veritable objectiu d'aquesta ciència és el de trobar els mitjans per a proporcionar els medis de supervivència de tota la població d'un país i augmentar globalment el nivell de vida. Llavors els economistes comprendrien que es el consum qui ha d'orientar i regular la producció per a que satisfaci les necessitats reals de la gent, i no a la inversa com succeeix a les societats industrials on el mercat només serveix per augmentar els guanys dels productors i concentrar encara més la riquesa d'un país en poques mans. Ruskin, però, malgrat haver donat

algunes indicacions sobre els criteris d'ús i els arguments funcionals que calia emprar per estudiar el consum, no arribà a interpretar-los en termes estètics o almenys mai amb el detall que havia assolit en considerar els processos de treball, per la qual cosa la seva proposta sempre quedà ubicada en el discurs economicista <sup>440</sup>

Ja s'ha mencionat en capítols anteriors el fet molt sorprenent que en tot el període intermig de la seva vida, Morris no va continuar llegint Ruskin amb la mateixa constància i admiració que a la seva joventut. Això ha estat posat prou vegades de relleu pels estudiosos de Morris des que E. P. Thompson en va cridar l'atenció per primera vegada <sup>441</sup> i és fàcilment demostrable pel que fa a tots els anys anteriors a la conversió de Morris al socialisme. Malgrat la influència ruskiniana d'aquestes primeres conferències, reconeguda àdhuc pel propi autor, i l'evidència que es despren dels propis textos del fet que Morris coneixia els llibres immediatament anteriors als dedicats a economia de Ruskin <sup>442</sup>, si en algun lloc es patent el distanciament de Morris respecte del segon Ruskin es precisament en l'anàlisi del consum, sobretot si es considera la dimensió econòmica com la dada fonamental per a delimitar el canvi d'orientació de Ruskin: la manca total de plantejaments econòmics i de reflexions sobre l'economia, així com l'accent posat per Morris en tots aquells aspectes de caracter més sociològic, avalen aquesta hipòtesi. Aquest serà el descobriment teòric fonamental de Morris tan bon punt ingressi a la SDF: la primera conferència dictada després d'aquest esdeveniment *Art, Wealth and Riches* (1883), repren els plantejaments de Ruskin ja des del mateix títol. En les conferències pre-socialistes, doncs, en aquesta qüestió com en totes les altres Morris reprèn les suggerències disperses que sobre el tema havia fet Ruskin en els seus primers llibres <sup>443</sup>. L'examen morrissia del consum adquireix aleshores un interès addicional car constitueix el primer aspecte de caire general on Morris emprèn una direcció pròpia i original. La seva serà, majoritàriament, una reflexió sobre les preferències estètiques del públic i les motivacions socials del gust.

En aquest sentit, el mètode d'exposició, però també d'investigació de Morris en l'anàlisi del consum coincideix amb el d'altres qüestions. En els seus primers escrits, recull les diverses indicacions de Ruskin sobre el tema: les tradueix a l'àmbit específic de les arts decoratives, i les organitza com a proposta concreta, després, a través de conferències posteriors, tornarà constantment sobre la qüestió omplint de contingut aquestes afirmacions sense modificar-ne el sentit últim. La idea fonamental que Morris recull de Ruskin és el poder de que es troba investit el públic en tant que consumeix. Com a subjecte actiu de l'acte de la compra, el



consumidor és el factor que sanciona el sistema productiu actual incidint directament en l'orientació productiva mitjançant la seva aprovació o rebuig d'un article concret. Ruskin pensava que una de les mesures que podien potenciar la reforma de la producció era la d'incorporar judicis ètics i estètics a la decisió de compra fent prendre consciència al públic de la responsabilitat moral que contraïa comprant. La seva proposta consistia en aprofitar la llei de la oferta i la demanda per a d'altres fins: volia modificar el caràcter real de l'oferta a base de canviar els mòbils i els criteris de la demanda. Aquests nous criteris havien de ser de dos tipus. En primer lloc, calia que el públic adquirís només articles d'una qualitat artística apreciable, es a dir, els que d'una manera manifesta estiguessin elaborats per procediments manuals, palesessin la felicitat i el plaer sentit per un treballador lliure; d'aquesta manera podria iniciar-se un procés de transformació del sistema de producció en favor dels processos artesanals més enriquidors per a la persona humana i més plausibles per al treballador; en segon lloc, el públic havia de fer un esforç per a simplificar el seu sistema de viure i renunciar a unes comoditats que, satisfetes per productes totalment falsos des del punt de vista artístic, no servien realment per a millorar la qualitat de vida.<sup>444</sup>

Que Morris accepta els termes fonamentals de la requesta ruskiniana queda perfectament de manifest en totes aquelles advertències morals que destaquen la injustícia implícita en la possessió i el gaudi d'uns bens obtinguts mitjançant el sofriment humà i el sacrifici de les millors capacitats del treballador:

"how can we bear to pay a price for a piece of goods which will help to trouble one man, to ruin another, and starve a third?"<sup>445</sup>

Per això, la decisió de reduir considerablement les comoditats de la vida moderna era bàsicament una obligació moral a la vegada que un criteri pràctic per a viure decentment i honesta:

"... but make some sacrifice of things which do us no good, since we unjustly and uneasily possess them ( ) For if our wants are few, we shall but little chance of being driven by our wants into injustice, and if we are fixed in the principle of giving every man his due, how can our self-respect bear that we should give too much to ourselves?"<sup>446</sup>

Fins aquí l'argumentació de Morris es limita a seguir els consells de Ruskin i a demostrar la seva viabilitat real com a guia ètica per a la conducta individual: rebutjar determinats objectes i simplificar el siste-

ma de viure es una de les maneres de comportar-se més dignament atesa la situació de l'època. No obstant, Morris accepta també de Ruskin el que serà una de les seves assumpcions fonamentals sobre el consum i que li permetrà donar viabilitat al seu model de societat futura. A través del consum, doncs, es pot intervenir en el sistema productiu i condicionar-lo. Així, les preferències del públic no només poden orientar la producció en un sentit o en un altre sino que, a més, qualsevol reducció en el volum global de la demanda pot fer superflua gran part de la producció i, amb el temps, arribar a posar completament en desús el complicat aparell tècnic que, actualment, només serveix per augmentar la producció.<sup>447</sup> Intervir sobre el consum, aleshores, esdeve el medi més efectiu i adequat per a regular la producció.

Tanmateix, els problemes tècnics de fons continuen tan irresolts com en el cas de Ruskin i Morris ho sap per experiència pròpia. La solució exposada, reduir la quantitat de coses requerides i imposades pel sistema de viure a base de considerar la seva utilitat real, es una afirmació previsible des del discurs moral però difícil de convertir en una regla aplicable a la pràctica sense una més acurada definició teòrica.<sup>448</sup> Ja només el fet de considerar les diverses coses existents en una llista des del punt de vista de la seva utilitat real implica reconsiderar tot el parc d'objectes domèstics en relació a l'home i els seus hàbits de vida, examinar les diverses necessitats humanes i els medis més adequats per a satisfer-les així com també delimitar els nivells de comoditat mínims per a la supervivència i plantejar les formes d'una vida humanament digna. A la vegada, una decisió d'aquestes característiques exigeix del consumidor un nivell intel·lectual i una formació estètica suficient com per poder discernir i avaluar els seus propis costums, també demana força com per adoptar les seves formes de vida particulars quan aquestes s'oposen als de la resta de la gent. És evident que totes aquestes qüestions tenen difícil resposta si només es considera el sistema de viure, les relacions socials i els costums. La recerca de Morris, aleshores, es centrarà en l'anàlisi del que pot significar realment aquesta reducció de les necessitats materials i com es pot afavorir una difusió del judici estètic ateses les minses possibilitats que, en la situació actual, té la major part de la gent per adquirir la cultura artística necessària.<sup>449</sup> Si al final Morris podrà encara mantenir aquesta mateixa proposta es gràcies a la recerca històrica i a la comparació entre les formes de vida de diverses èpoques junt a la convicció que tota forma de treball mecànic i degradant es pot eliminar totalment de la societat, i que cal fer-ho irremissiblement.

Cal, doncs, examinar quines i que són totes aquestes coses que

semblen tant importants per a la vida moderna i si realment ho són per poder saber a què es pot renunciar. Les vivendes havien experimentat al llarg de tot el segle una sèrie de canvis estructurals com a reflexe del sistema de vida sorgit amb la nova societat. Morris va comprendre perfectament que la separació de funcions operada en l'organització material de la vida domèstica, expressada per l'assignació d'un repertori d'objectes especialitzats a uns espais diversificats funcionalment i tipològicament, era l'adaptació mimètica del principi de la divisió del treball dominant en l'organització productiva. La compartimentació de les tasques domèstiques en activitats i competències diferenciades i independents entre si estableix la distribució i la concepció de l'espai i posa les bases per a la introducció de màquines pensades, des del punt de vista tècnic, com a instruments per a realitzar una sola operació - aquestes s'incorporaran a la llar en un futur molt poc distant-. La casa quedava així distribuïda en zones independents que repartien les activitats domèstiques en funció de les diferenciacions i els rols socials dels diversos habitants i redundaven en una diferenciació simbòlica de les habitacions manifesta a través d'un equipament especialitzat. Aquesta mateixa especialització de l'espai s'observa en la redefinició dels objectes de manera que tots els instruments i artefactes que tenen com a missió ajudar en les tasques domèstiques es reelaboren en base a criteris unifuncionals i a una determinació simbòlica segons el destí que se'ls hi reserva en l'articulació espacial de la vivenda. D'aquesta manera, tot el sistema dels objectes domèstics es transforma radicalment i apareixen innumerables tipus nous que solament serveixen per expressar materialment la distribució simbòlica de funcions. El resultat evident d'aquest procés és la proliferació d'objectes a l'interior de les habitacions amb l'única missió clara d'omplir l'espai interior. D'una banda, apareix una funció radicalment nova que incideix en el mateix concepte d'objecte i en la seva conceptualització estètica. Tots aquests objectes destinats a omplir serveixen exclusivament per a "decorar", la qual cosa significa essencialment vetllar per la qualitat estètica general de l'ambient, definir la determinació funcional de cada cambra concreta i posar de relleu el rol i la posició de l'habitant en relació a la família i, finalment, demostrar al visitant les inquietuds estètiques i la formació cultural de tota la família a través de la seva capacitat per a manejar les regles del gust.<sup>450</sup>

Existeix un segon canvi fonamental en la constitució estructural i formal dels objectes d'ús que normalment es presenta com un mitjà per augmentar el confort d'una vivenda. Es tracta bàsicament de la introducció de plantejaments ergonòmics en la construcció dels objectes d'ús amb

l'única finalitat de buscar la comoditat del cos en el moment de l'ús. Aquests tipus de plantejaments són, evidentment, primordials en el disseny d'estrís i d'eines car un error en aquest sentit pot dificultar i complicar innecessàriament els processos laborals, són igualment importants en els cas dels bens de consum però en aquest àmbit concret els criteris i les formes de la comoditat no són tan objectius com abans sino que estan lligats a les regles de l'etiqueta en tot el que fa referència a les postures acceptades i al llenguatge ben vist del gest. D'aquí que sigui tant difícil avaluar la qualitat ètica i estètica dels criteris de comoditat car aquests no es sostenen sobre principis objectius com la fisiologia corporal sino sobre les regles del bon gust i de les bones maneres. En aquest sentit, val la pena assenyalar que des del segle XVIII, la progressiva adaptació dels objectes a les formes del cos i el triomf de la comoditat que suposaren les curves del Rococó foren sempre afacats per moralistes ètics i estètics com una prova del relaxament dels costums i com un indici de feminització general de la cultura domestica.<sup>451</sup>

Si durant aquests períodes, la recerca de la comoditat s'havia materialitzat en la modificació estructural dels objectes donant prioritat a l'ús en la forma obtinguda per sobre de la simplicitat tècnica i el rigor constructiu, en el segle XIX havia consistit essencialment en l'aplicació dels descobriments tècnics més recents a la construcció dels objectes, la qual cosa havia obert considerables perspectives a la invenció de nous objectes i a la modificació estructural i superficial dels ja coneguts, i així, tota la indústria es dedica a subministrar i a complicar aquest tipus d'objectes. Sense arribar a crear màquines domèstiques, el segle XIX va veure aparèixer, per exemple, objectes que permetien usar l'aigua corrent que per primera vegada era possible conduir fins a l'interior de les cases amb la conseqüent introducció del culte de la higiene i la neteja personal, una cosa semblant succeí amb el gas i, ara, era possible disposar de llum artificial suficient per la qual es multiplicaren els objectes destinats a la il·luminació pel nou procediment tècnic, de tots aquests canvis consolidats al llarg del segle fins a modificar radicalment el sistema de viure i les normes socials, potser el fenomen més il·lustratiu dels canvis ocorreguts en el sentit de promoure el confort material i la comoditat del cos es l'aplicació de molles a molts objectes domèstics, com sofàs, butaques i matalassos. D'aquesta manera, tot el sistema dels seients deixava de ser competència de l'ebenista i dels fusters per entrar a formar part del catàleg del tapisser, amb el conseqüent desenvolupament del sector tèxtil per a la decoració.<sup>452</sup> En aquest sentit, el concepte de comoditat vuitcentista i victoriana feia referència al grau de morbidesa

aconseguit i es tradueix en l'operació bàsica d'encaixar el màxim possible d'entorn

Davant tots aquests canvis, l'actitud presa per Morris es summament cautelosa especialment quan es tracta de donar una explicació teòrica de la situació que li pugui fer comprendre i vagi més enllà del rebuig que el seu gust li dicta d'una manera immediata. Per una part és evident que la complicació progressiva de la vida domèstica que totes aquestes coses suposen va acompanyada d'un augment indiscutible de la comoditat que, per si mateixa no es necessàriament rebutjable ni des del punt de vista artístic ni moral. La recerca de la comoditat, és a dir, de l'adequació de l'entorn al servei de la vida humana constitueix un dels factors que diferencien l'home dels animals <sup>453</sup>. De fet, aquesta és la finalitat pròpia de les arts aplicades des de la seva aparició històrica i, en general, de totes les activitats dedicades a satisfer les necessitats materials de l'home. De la mateixa manera, és evident que el procés de civilització humana depèn en última instància de l'augment de les comoditats que faciliten a l'home l'acompliment de les tasques vitals i, així, li permeten realitzar-se com a home. L'evolució històrica aïmenys ho demostra i, en síntesi, el procés pel qual l'home abandona l'estat de barbarie per a entrar en períodes reconeguts com a civilitzats comporta essencialment una complicació del sistema de vida <sup>454</sup>. Però, que és el que fa que totes aquestes innovacions no aconseguen de formular un model de confort que suposi una increment de la comoditat real com, en canvi, s'insinua a través de la paraula confort? Quin és el grau de complexitat domèstica que no redunda en un empobriment i en una degradació de les relacions entre els homes? I, finalment, com és que aquest augment tan considerable de les comoditats materials i el confort domèstic no es correspon amb un augment similar i equiparable de la felicitat humana, sino, com és manifest i notori en la societat de la seva època, només serveix per a augmentar i aprofunditzar les distincions socials?

De tots els aspectes que incideixen en la definició de la vivenda burgesa i les característiques del producte industrial abans ressenyats Morris els rebutja pràcticament tots. En primer lloc, desaprova l'especialització funcional de cambres i objectes preferint uns espais que serveixin per a poder-hi realitzar totes aquelles activitats que permeten a l'home desenvolupar-se integralment, i li permeten d'exercitar els seus gustos <sup>455</sup>. També dissenteix de la pràctica d'omplir considerablement les habitacions fins al punt que és difícil moure's i circular per elles <sup>456</sup>, la qual cosa només comporta una dificultat considerable en l'acompliment de les tasques domèstiques, com aquella tant simple de la neteja. Això, junt

a la prioritat donada als objectes merament decoratius o purament simbòlics molt per damunt dels que ténen una utilitat real <sup>457</sup>, fan encara més difícil de creure que tots aquests "comforts" siguin en realitat les comoditats que es vol veure en ells i que es preten d'ells, a la vegada, fan també sospitar que més aviat no siguin unes comoditats totalment fictícies imposades com evidents i necessàries amb tot el cinisme pel propi sistema de viure. La simplicitat de moltes formes anteriors de vida, malgrat la rudesia dels costums i la duresa de moltes feines domèstiques, apareixen aleshores com molt més pròximes al veritable confort que la sofisticada complexitat del segle XIX, les quals no són essencialment més que meres complicacions. Morris es categoric al respecte:

"I say that I have at least respect for the dwellers in the tube of Diogenes, indeed I don't look upon it as so bad a house after all. With a plane-tree and a clear brook near it, and some chance of daily bread and onions, it will do well enough. I have seen worse houses to let for seven hundred pounds a year. But mind you, it must be the real thing. The tub of Diogenes lined with padded drab velvet, lighted by gas, polished and cleaned by vicarious labour, and expecting every morning due visits from the milkman, the baker, the butcher, and the fishmonger, that is a cynical dwelling which I cannot praise." <sup>458</sup>

De tota manera, el factor que més sorprèn Morris en aquest tipus d'habitatge és la més total absència de continguts artístics. El tret més colpidor d'aquesta estructura habitativa i, en general, de totes les cases victorienes, adnuc quan afavoreixen la profusió d'objectes dedicats purament i exclusivament a la decoració buscant l'embelliment estètic dels ambients, és el seu més absolut fracàs en obtenir el resultat pretès. Però si aquest és l'efecte que donen els interiors de les vivendes, el mateix pot observar-se en l'entorn exterior: la degradació gradual del paisatge, la lletjesa imperant en la majoria de barris rics, la misèria mostrada sense cap pudor en els suburbis pobres, tot palesa la manca més total de sentit artístic i demostra, si més no, la poca importància que la dimensió estètica, com també la vida dels homes, tenen en aquesta societat. L'única explicació plausible és el profund desconeixement que la majoria de persones ténen del que és i pot significar l'art en les seves vides. Només aquesta ignorància generalitzada pot explicar també perquè els objectes d'ús han arribat a degradar-se tant i s'han convertit en uns arteracles tan manifestament lletjos, o, el que és encara més sorprenent, que la gent pugui sentir-se satisfeta i orgullosa d'ells.

Quin és, aleshores, l'espai reservat específicament a l'art en l'equi-

pament domèstic i quina és la seva possible participació en la construcció de l'entorn material en la societat vuitcentista? Atès que l'objecte principal de la recerca morrissiana són les arts decoratives, la seva reflexió examina, en primer lloc i d'una manera preferent, el comportament i les reaccions del públic davant el fenomen artístic, tenint en compte que, per a Morris, el terme art designa totes aquelles activitats mes o menys artístiques ocupades en embellir l'entorn material i a subministrar els utils necessaris per a la vida quotidiana. Aleshores, les diverses preguntes que Morris es formula sobre el consum no són sinó una indagació sobre les possibilitats d'èxit i les perspectives de futur que tenen totes aquestes activitats en la societat de la seva època, tant si es tracta del disseny industrial més avançat com de les practiques artesanies tradicionals.

Des de bon començament entre el públic potencial de les arts decoratives apareix una distinció de castes, atenent-se principalment a les seves possibilitats econòmiques i a la diversa formació cultural, similar a la descrita en la base de l'organització productiva a partir dels tipus de feines realitzades per cada classe. Que l'accés a l'art estava totalment barrat a les classes populars era un fet obvi només mirant les condicions de vida en els suburbis obrers de les ciutats industrials. En l'anàlisi de les formes del treball, però, Morris havia demostrat que la impossibilitat dels treballadors per accedir a l'art era un fenomen estructural al modus de producció consubstancial a la societat burgesa i al sistema capitalista i per tant totalment independent de la capacitat adquisitiva d'aquestes classes. Totes les mesures reformistes que interessin merament un augment retributiu no tindrien cap efectivitat en promoure una millora estètica equivalent en la construcció artística del seu entorn immediat. Morris reconeix, però, que un sou just i digne és el pagament mínim que cal donar a un home pel seu treball i que això és una condició indispensable per dur una vida digna com a persona<sup>549</sup>, malgrat tot encara que els obrers aconseguissin d'incrementar de manera substancial els seus salaris, si això no s'acompanyava d'un canvi radical en el treball i en el sistema retributiu, mai no accedirien al fet artístic. Probablement les seves llars estarien més equipades per a sobreviure i serien més còmodes però encara restarien al marge de l'experiència artística degut, principalment, a dues raons, una de caràcter objectiu, l'altre subjectiu.

El primer motiu apareix clarament quan es considera la natura dels objectes que la producció industrial destina al consum de les classes populars. Adhuc en el cas hipotètic que els pobres poguessin sentir alguna inclinació per l'art, haurien de conformar-se amb un simulacre molt més

barat, de mala qualitat quant als materials i a les tècniques de fabricació, i sense cap mena d'intencionalitat artística. Un art concebut i elaborat massivament com a substitut de cose, milions i realitzat a base d'imitar i falsificar els detalls més aparents del millor art. És possible veure en aquesta mena d'art de segona categoria alguna nota esperançadora en el somort panorama artístic de l'època car indica la pervivència d'alguns anhels artístics en la majoria de la gent però el seu veritable significat és ben diferent. No és més que un altre vehicle de desigualtat social.

"What do they meant by that? One art for the rich and another for the poor? No, I won't do. Art is not so accomodating as the justice or religion of society, and she won't have it" <sup>460</sup>

Per això, l'art concebut com a mercaderia barata és sempre una enganyifa i, en realitat, només serveix per impedir l'accés a l'art a unes classes socials que romanen artificiosament relegades en un mercat de segona. Però si la mala qualitat de les mercaderies és la causa objectiva principal de la marginació popular respecte de l'art, aquesta ve potenciadada i queda garantida per factors subjectius. En la societat industrial, les classes obreres no tenen ni poden tenir la formació cultural suficient com per a comprendre, percebre i gaudir del veritable art, el qual, adhoc quan es tracta de l'obra dels artesans més humils, requereix d'un nivell cultural no gens menyspreable. La situació s'agrava quan es tenen en compte les característiques de l'art que Morris considera veritable: si per apreciar l'obra dels millors artistes plàstics de l'època, com els Pre-Rafaelistes o Burne Jones, calia ja una sòlida educació artística, valorar els acabats toscs i matussers dels artesans molt per damunt dels acabats regulars i perfectes obtinguts amb els procediments mecànics, o, mes encara, renunciar a tot tipus de decoració sinó es pot disposar dels objectes de la millor qualitat <sup>461</sup> requereix, com repetidament va advertir Veblen <sup>462</sup> no ja d'una alta educació estètica, sinó d'una sensibilitat tan refinada i delicada que ratlla la sofisticació.

De tota manera, els interrogants principals de Morris es dirigeixen envers la posició de les classes dominants i més especialment contra l'actitud de les persones més cultivades, tant si pertanyen al grup més fàcilment satiritzable dels "Phillistines" com si no. Respecte d'elles, la seva pregunta és molt senzilla: atès que les classes dominants disposen amb escreix de tots els mitjans -diners, educació i temps lliure- per gaudir de la vida i participar del fet artístic, com és que no ho fan? Si afirmen tenir interessos culturals i conèixer algun sector de la cultura, com la història de l'art i la literatura, com poden viure en uns ambients



tant vulgars i en unes cases tan incòmodes, lletjes i falsàries, enmig d'uns paisatges assolats i erms que ells mateixos han contribuït a devastar?

" you will see a refined and highly educated man now-a-days, who has been to Italy and Egypt and where not, who can talk learnedly enough (and fantastically enough sometimes) about art, and who has at his fingers' ends abundant lore concerning the art and literature of past days, sitting down without signs of discomfort in a house, that with all its surroundings is just brutally vulgar and hideous all his education has not done for him than that" <sup>463</sup>

Les cases dels "rics", els palaus urbans del West End, les torres dels barris residencials -excepte en algunes operacions urbanístiques recents, com Bedford Park <sup>464</sup>-, són uns edificis que confessen la seva mes total incapacitat artística amb un estil afectadament humil o en el pitjor dels casos suplint aquesta incapacitat amb solucions i detalls extravagants <sup>465</sup>. Bona part de la culpa recau en els mateixos arquitectes i en els constructors car no són capaços de modificar el projecte d'un edifici en funció de la seva ubicació - molt menys d'adaptar-se i respectar els accidents naturals del terreny - preferint destruir tot allò que els desordba, -arbres seculars, una determinada vista del paisatge, jardins o horts existents, o els caràcters urbanístics de la zona-, abans que incloure'ls en el plan edificatori <sup>466</sup>. És evident que els imperatius econòmics, ja de per si prou oposats a la preocupació estètica i a les característiques humanitàries de l'entorn, són difícilment superables per mitjà del mer projecte arquitectònic, però també és veritat que molt sovint els projectistes no demostren cap interès per conservar coses tan poc valoritzades i valoritzables com un arbre de quatre-cents anys o un bosc ple de misteri i romanticisme, l'únic pecat del qual és estar a la vora d'una ciutat en expansió. Tanmateix, aquesta no és sinó una cara de la moneda, la magnitud real del problema apareix en veure com els futurs habitants d'aquests edificis, persones normalment cultes i riques, accepten la seva lletjesa palesa com la cosa més natural del món, s'acomoden feliços i orgullosos en uns barris que van suburbitzar-se gradualment i en unes zones que, malgrat la bellesa inicial de la naturalesa existent en elles, es van degradant poc a poc sense remei davant dels seus propis ulls. Com pot ser que una persona a qui, segons diu, li agrada la pintura de paisatges no reaccioni davant la degradació del paisatge real? <sup>467</sup> L'única conclusió possible és que les classes dominants en el seu conjunt, tant si són cultes com si no, han adoptat l'actitud típica del "Philistine" tòpic i si consumeixen objectes d'art, "they will eat them and drink them and

wear them", utilitzan-los només com a

"lackeys to eke out their grandeur, and as nets to catch money with, but nothing will they learn or care about them"

Per això, la seva actitud envers l'art acaba sent contraproductent car

"They will push them [les arts] to the utmost as far as the satisfying of their material needs go, they will increase infinitely that produces material comfort, but they will reach no helping hand to that which makes labour tolerable, and they themselves are but a part of the crowd that toils without an aim, for they themselves labour with tireless energy to multiply the race of man, and then make the multitude unhappy" <sup>468</sup>

Tambe les classes dominants resten al marge del fet artístic si bé per pròpia voluntat. Per als rics, com Morris els anomena, l'art no serà més que una joguina, un mitjà per a fer diners o un element que serveix per augmentar el confort material, però mai serà una ajuda o un instrument per a millorar el sistema de vida. Fins que no comprenguin que per a existir realment i brotar d'una manera natural i espontània, cal que l'art s'integri a la vida quotidiana, que necessiti d'una millora radical i general de les condicions de vida i d'una transformació profunda en l'organització laboral. Si això no succeeix, l'art està condemnat a ser una mercaderia més en el mercat competitiu: un mitjà per a fer diners o, al màxim, un entreteniment banal i incompreensible, una *Bella Art*.

"practised by a few and for a few, adding a little interest, a little refinement to the lives of those who have come to look upon intellectual interest and spiritual refinement as their birthright" <sup>469</sup>

Per això, les classes dominants viuen en un equivoc tant o més gran que les classes populars. Han caigut en el mateix error i en la seva pròpia trampa fins al punt que "rich people have defrauded themselves as well as the poor" <sup>470</sup>. D'aquesta manera Morris reeixeix a mostrar la relació dialèctica que existeix entre les classes socials a la societat burgesa i l'existència d'una art de segona categoria, barat, fals i cursi, destinat als pobres te el seu reflex lògic en la incapacitat estètica dels productes que haurien de ser art de primera categoria, de manera que els articles reservats als rics pateixen de les mateixes mancances estètiques que els dels pobres.

"the lack of art, or rather the murder of art, that curses our streets from the sordidness of the surroundings of the lower classes, has

its exact counterpart in the dulness and vulgarity of those of the middle classes and the double distilled dulness, and scarcely less vulgarity of those of the upper classes" 471

Es evident que la causa principal d'aquesta situació recau, lògicament, en el comercialisme imperant: tots aquells objectes que haurien de ser creats per procediments artístics per a satisfer les necessitats materials de la vida quotidiana no són més que medis per enriquir-se i, per tant, en el joc de les mercaderies, tot tipus de falsificació i violació dels principis artístics està permès. D'aquesta manera, les classes dominants han renunciat a comprendre el fenomen artístic i s'han dedicat a falsejar completament la seva relació amb els objectes i amb les possibles obres d'art. Adhuc els membres més cultivats i de més bona voluntat de les classes dominants han acceptat aquesta situació adquirint productes sense cap mena de pudor. Així, han contribuït en tant que públic a la degradació assolida per les diverses practiques artístiques actuant sempre amb la més perfecta ignorància del que es en realitat el fet artístic. Per una part és evident que el mateix art i els artistes, cloent-se sobre si mateixos aïllant-se en una elitista gèbia de vidre, han rebutjat el contacte amb el públic i abandonat la funció educativa que, en l'àmbit estètic, tenien reservada, però, per l'altra, també és veritat que el públic, còbde com a conseqüència d'aquesta situació o bé provocant-la amb la seva incomprensió, fa temps que ha optat pels valors estètics més oposats a l'art. Els motius de tot això són fonamentalment de dos tipus: uns fan referència al sistema de valors de la burgesia i com aquests es tradueixen en una organització determinada de l'entorn privat; els altres, derivats dels primers, prenen en consideració la mateixa concepció de l'objecte domèstic.

El factor que, segons Morris, més ha fet al llarg del segle per degradar les llars angleses i els objectes domèstics es la voluntat d'aparentar, de posar en evidència la riquesa material que es posseeix i la classe social a la que es pertany o a la que es vol accedir. Utilitzant els objectes només per emular, tota la casa esdevé un aparador que proclama la situació econòmica i la posició social del seu propietari. Així, la majoria d'objectes que contenen les cases només serveixen per a dir "this house is built for a rich man" 472. Aleshores, lògicament, els criteris utilitzats per avaluar els objectes ja no són ni estètics ni funcionals, com tampoc són ja vàlids els costums i els gustos personals d'un individu a l'hora d'adquirir un article determinat. Els objectes són considerats en relació a les normes socials i a l'etiqueta, una sèrie de valors ficticis totalment simbòlics, que es guien no tant pels costos de producció derivats de la complexitat de les tècniques o de la qualitat dels materials, sino per la capacitat de represen-

tar el seu preu<sup>473</sup> Els criteris que operen, doncs, en el consum i en la decoració domèstica,

"are given both to envy and to imitate the idleness and waste that the possession of much money produces"<sup>474</sup>

I, per això, no es estrany que,

"judging us by that standard, the builders may well say, that we want the pretence of a thing rather than the thing itself, that we want a show of petty luxury if we are unrich, a show of insulting stupidity if we are rich and they are quite clear that as a rule we want to get something that shall look as if it cost twice as much as it really did"<sup>475</sup>

Nomes la preocupació constant per aparentar i emular, junt al progressiu desconèixerment del fet artístic, expliquen que les practiques consumistes més difoses entre totes les capes de la societat estiguin basades en el simulacre. I així, s'ha establert per costum que la gent que

"have no time and eyes to discern of money to buy the real object of their desire, they must needs have its mechanical substitute"<sup>476</sup>

D'altra banda, immensos com estan en el comercialisme, els consumidors, a l'igual que els productors, només es regulen per criteris monetaris. I així,

"the public in general are set on having things cheap, being so ignorant that they do not know when they get them nasty also, so ignorant that they neither know nor care whether they give a man his due"<sup>477</sup>,

per la qual cosa,

"As greed of unfair gain, wanting to be paid for what we have not earned, cumbers our path with this tangle of bad work, of sham work, so that heaped-up money which this greed has brought us (for greed will have its way, like all other strong passions)"<sup>478</sup>,

de manera que tot plegat només contribueix a perpetuar el sistema de producció actual

"On this lazy and cowardly habit feeds and grows and flourishes mechanical toil and all the slavery of mind and body, it brings with it, from this stupidity are born the itch of the people to over-reach

the tradesman they deal with, the determination (usually successful) of the tradesman to over reach them" 479

Tot això només fa que, des del punt de vista artístic, àdhuc quan hom preten assolir les més altes cotes del refinament estètic i de la delicadesa ambiental en l'entorn on ha de viure, només aconsegueix crear unes habitacions ridícules i vulgars, pretencioses i no per això menys cursis que les cases dels pobres i els nous rics <sup>480</sup>. Aquesta ostentació i pressumpció que caracteritza els objectes i les cases del període victorià constitueix per a Morris la barrera més difícil de superar per a un art veritable en el cas que existís, principalment perquè es un fenomen general a tota la societat.

"the highest and most cultivated classes are not free from the vulgarity of it, the lower are not free from its pretence" <sup>481</sup>

Traduïda a criteris objectuals, aquesta voluntat d'ostentació s'expressa en les vivendes privades per mitja d'una opulència material que pren totes les formes tradicionals del luxe. Aquest esdevé així el paradigma de la vulgaritat estètica i de la més total confusió artística. Un luxe, doncs, que socialment es justifica sota la denominació de comforts de la vida moderna i aplaudeix com una de les grans realitzacions del progrés i es considerat un signe inequívoc del grau de civilització assolit per l'època <sup>482</sup>, però que a Morris li continua semblant fictici i fals, almenys tant com ho pot ser una estètica pressumptuosa. Aquesta, segons Morris, ha estat l'opció presa majoritàriament per les classes dominants i que les ha abocat a elles i a la resta de la societat, a allunyar-se indefectiblement i definitivament d'una veritable experiència artística.

"it must be confessed that the middle classes of our civilization have embraced luxury instead of art, and that we are so blindly base as to hug ourselves in it" <sup>483</sup>

Des d'aquesta perspectiva, doncs, el luxe es prefigura com el resultat obtingut amb totes aquelles activitats que volen imitar i suplir l'art però que, a l'hora de la veritat, constitueixen tot allò de més oposat a una autèntica experiència artística. Representa la síntesi aconseguida quan l'únic propòsit és el d'aparentar allò que no s'és, d'ensenyar allò que no es te i de presumir de tot allò que no se sap. Aleshores, aquell antic consell de Ruskin que tant havia sorpres i corpres al públic auditor de renunciar al luxe per viure d'una manera tant simple com els treballadors de les fàbriques <sup>484</sup>, pren una significació més concreta: cal desprendre's de tots

aquells objectes l'única finalitat dels quals és l'emulació social i l'acompliment d'una funció simbòlica de status. Aquest és el significat últim del luxe burgès, una sèrie de comoditats fictícies que només són acceptades perquè se les presenta com la gran aportació de la societat contemporània a la història i com el paradigma del progrés aconseguit, però que a l'hora de la veritat no són veritables comoditats perquè no tenen cap utilitat identificable ni tampoc augmenten la comoditat dels seus usuaris, sinó que més aviat destorben en el funcionament de la casa. El luxe de la societat burgesa avançada acaba per ser igual al luxe tradicional, un producte que bàsicament és innecessari.

"For as far as I can make out, what people usually mean by it, is either a gathering of possessions which are sheer vexations to the owner, or a chain of pompous circumstance, which checks and annoys the rich man at every step!"<sup>485</sup>

Morris accepta aquí la visió habitual del luxe segons la qual es luxura tot allò que supera la mera satisfacció de les necessitats reals de l'home, però en la seva aproximació apareixen tota una sèrie de consideracions sobre aspectes que sempre havien estat considerats marginals en les diverses aproximacions científiques i filosòfiques sobre la qüestió del luxe. Atesa la significació històrica que arrossega el terme luxe en la reflexió social i política del període modern, val la pena aturar-se encara que sigui succintament en l'enfocament des del qual Morris planteja i tracta la qüestió, i situar en el context històric la seva peculiar aproximació. De fet, gràcies a la inclusió del terme "luxe", Morris pot abordar la qüestió del consum sense necessitat de recórrer a un plantejament de tipus economicista, descriure la peculiar relació burgesa amb l'entorn i comprendre la natura de l'objecte domèstic aparegut amb la nova societat. Cal tenir en compte, però, que la imprecisió teòrica i filosòfica que caracteritza bona part de la reflexió morrissiana es dona en un grau similar en les consideracions sobre el luxe. Sovint prefereix utilitzar el significat habitual del terme en el llenguatge comú, la qual cosa li permet aprofitar sense més explicacions les connotacions moralment menyspreatives de la paraula per desqualificar tots aquells interiors que li semblen vulgars i ridículs des del punt de vista estètic, o acceptar el caràcter nociu del luxe sense més discussió, especialment en relació a l'art. Ara bé, per mitjà del concepte de luxe, Morris no només pot reprendre el contingut fonamental de la crítica de Ruskin al sistema burgès de viure sinó que, a més, pot incorporar la sistematitzada descripció de les classes mitges feta per Matthew Arnold. De fet, tota la descripció morrissiana de la voluntat d'aparentar

considerant-la, no ja la forma de comportament habitual de les classes inferiors respecte de les superiors com assenyala Ruskin <sup>466</sup>, sinó instaurant-la com la norma i la manera de fer pròpia de les classes mitjanes respecte d'elles mateixes, prove directament d'Arnold. Aquest autor havia ja assenyalat abastament com l'ideari del burges mig i benestant, contemplava la riquesa material com l'únic suport i l'única demostració fefaent de la grandesa i la felicitat de la vida humana com a conclusió lògica de la rigida moral calvinista <sup>467</sup>. En aquest context, el luxe i les comoditats materials esdevenien, lògicament, la prova més clarament inequívoca del benestar assolit pel país.

Des d'aquesta perspectiva, Morris pot reprendre l'anàlisi del luxe a partir de les bases conceptuals i del repertori de solucions formals corresponents a la versió victoriana del luxe, i, per tant, comprovar com la mateixa idea de luxe s'havia anat transformant a partir del triomf definitiu de la burgesia quan l'aristocràcia havia perdut el seu status de guia de gust i de referència per al model de viure. D'altra banda, degut a la coincidència semàntica existent entre algunes de les formes del luxe i la idea burgesa del confort, almenys tal i com era presentada a l'època per alguns dels sectors més benpensants, Morris intentarà esbrinar, o si més no plantejar, les diferències teòriques i pràctiques existents entre el luxe i els models del confort, així com també haurà de definir en què consistien materialment l'autèntic confort, el que ajuda realment en les tasques domèstiques i es tradueix en benestar. Aquest és, en el última instància, el contingut substancial de la seva visió de les arts decoratives i del disseny industrial, així com també de la seva pròpia experiència professional. La seva implicació personal en la qüestió del luxe en tant que creador d'objectes d'ús i d'eviar refinament estètic, farà ser Morris molt cautelós en la seva recerca: preocupant-se més de delimitar els problemes teòrics, de comprendre i justificar la seva opció com artista, i de rebatre les idees més difícils i els llocs comuns que sobre la relació entre luxe i art mantenien els seus contemporanis. Per això, pel que fa a la qüestió del luxe i l'anàlisi de consum, veure l'aportació principal del Morris d'aquesta època com una denúncia de la "pseudo-cultura ideològica del seu temps" queda plenament justificat <sup>468</sup>.

Morris accepta, doncs, com a premissa el principi d'inutilitat per a definir l'essència del luxe tal i com havia estat establert per totes les reflexions anteriors sobre el fenomen <sup>469</sup>. Des d'aquesta perspectiva, la norma de renunciar al luxe, tant si es plantejava en termes ètics com estètics, era molt fàcil de posar-la en pràctica doncs no volia dir res més que eliminar de les llars tot allò que no servia per a res. Ara bé, amb aquest

ta definició, el veritable problema es desplaça envers la idea de necessitat i ara, el que cal establir són els paràmetres des dels quals definir l'àmbit i el nivell de les necessitats humanes. En aquest sentit, l'element més significatiu de la reflexió morrisiana es la seva negativa a prendre la noció de necessitat, i, en conseqüència, a definir tot el sistema de les utilitats funcionals, només en el sentit de manutenció física de l'home per a garantir-ne la supervivència. Fer-ho així suposa limitar-se a prendre la vida de l'animal satisfet com a model de referència de la vida humana, la qual cosa només serveix per establir els nivells de pobresa suportables per a l'home i tota forma de vida no luxuosa, la que hauria de constituir una alternativa més vàlida i seriosa al luxe burges, quedaria fixada en aquell estadi que tot just supera la condició de miseria. Des d'aquesta perspectiva només es poden delimitar coses tan minses i poc estimulants per a l'home com e, que actualment, a l'època de les societats del benestar, s'anomena la vivenda mínima, la cistella de la compra i el salari mínim interprofesional<sup>49</sup>. Així, doncs, malgrat acceptar el caràcter innecessari del luxe, Morris no cau en la trampa de les necessitats primàries i a l'hora de decidir quines són les utilitats reals del sistema de vida burges, considera com necessàries moltes coses que tradicionalment són tingudes per secundàries o, almenys, que no tenen cap utilitat immediata. [Aquí que per a Morris definir el concepte de necessitat sigui una empresa tan complicada com la de destriar entre el nou pare d'objectes aquells que únicament són productes de luxe.]

Que la majoria de comoditats contemporànies, totes aquelles que normalment són acceptades i buscades com a confort de la vida moderna, són totalment innecessàries i manifestament superflues és un fet evident però difícil de demostrar considerant-les per si mateixes ja que, en la majoria dels casos, es difícil disposar d'un concepte d'utilitat que pugui donar compte de la complexitat de la vida humana. La futilitat i l'absurditat estructural de molts dels objectes nous només es enunciable des d'una perspectiva més general que permeti comparar la situació del món productiu, el procés global del consum i les diferències socials existents en el sistema de vida segons les classes.

Així, en l'anàlisi del sistema de producció i dels criteris que regulen la producció industrial, Morris havia delimitat clarament la malversació fonamental que impera en el sistema actual de producció segons la qual la majoria de productes fabricats en quantitat i en qualitat resulten inútils en relació a les necessitats previsibles del públic. són la conseqüència inevitable d'un mercat plantejat en base a un sistema de competència. Atès que en aquest context, el mercat es mes aviat una mena de camp de



batalla que un centre d'intercanvi, aquesta guerra comercial porta implícita una malversació equiparable i similar a la que existeix en les guerres militars.<sup>491</sup> Per això, si en el seu conjunt tot allò que es presenta al mercat per al consum no és més que dispendi, el contingut del consum no pot ser útil, i per això, la major part de la indústria està dedicada a la creació d'objectes inútils. No es pot oblidar que Morris ja va una de les fonts principals de l'alienació del treballador sobre aquest pressuposit. En aquest sentit, malgrat la utilitat que des del punt de vista particular poden tenir molts d'aquests objectes nous, el fet que siguin elaborats per mitja d'un treball alienant i degradant fa sospitar de la seva utilitat real. El que en canvi és segur és que no tenen cap utilitat social car no només no contribueixen al benestar general sino que són l'instrument principal de l'empobriment i la degradació humana de la major part de la població. Renunciar a aquest tipus d'objectes i evitar de consumir productes que promouen la implantació de la indústria amb plantejaments capitalistes, pot esdevenir una mesura prou efectiva per descobrir els objectes que tenen una veritable utilitat en tots els sentits. Segons Morris, aquesta seria la manera civilitzada d'enfocar el problema:

there is a vast deal of labour lost in supplying civilized man with things which he has to come to consider needful, and which, as a rule, he will not do without. Much of this labour is grievous and oppressive, but since there is much more of grievous labour in the world than there used to be, it is clear that there is more than there need be, and more than there will be in time to come, if only men of goodwill look to it.<sup>492</sup>

Una segona via per a constatar que els productes de luxe no serveixen directament per a viure és la de comparar l'equipament de diferents tipus de casa. Lògicament, la dificultat principal està en la definició d'un model de casa que només pretengui satisfer les exigències del viure però es pot formar una idea prou aproximada a partir de les cases antigues del camp angles.<sup>493</sup> El tipus de vida simple de les cultures rurals esdeven, aleshores, un dels pocs models clars a seguir, àdhuc en la mundana vida de la ciutat però, a nivell estètic, configura també el paradigma d'un modus de vida basat en la satisfacció de les necessitats humanes. Des d'aquesta perspectiva, ultra la complexitat que caracteritza la vida ciutadana a la seva època, les diferències de decoració entre les cases, tant pel que fa a la quantitat d'objectes exigits com a la seva qualitat material, permeten perfectament pensar que en la immensa majoria, sobretot les més densament farcides, superen en escreix el nivell requerit per viure, per la qual

cosa la major part dels objectes que contenen són decididament superflus. Morris pressuposa aquí que, en general, tots els homes (amb les mateixes necessitats i, per tant, ultrapassat un cert nivell, tota la resta es clarament superflu i, essencialment, no es mes que dispendi.<sup>494</sup>

L'altra cosa que Morris observa a través d'aquesta comparació és el canvi substancial que ha experimentat el luxe en la societat industrial adoptant uns medis d'expressió completament diferents dels de l'antiguitat. La diferència principal s'estableix en relació a la idea de confort. Així, en tota la història de l'art i de la civilització, mai el luxe s'havia plantejat en relació a la comoditat o a l'ús dels objectes: constituïa essencialment una excentricitat formal, un complicat joc de formes que acabaven tenint sentit per elles mateixes.<sup>495</sup> El luxe dels antics, fins i tot quan d'una manera més manifesta buscava la satisfacció dels plaers sensuals i optava pel faust de l'entorn, continuava vinculat al fenomen artístic respecte del qual extreia les seves formes expressives i definia la natura de la seva peculiar turquesa. Es tractava normalment d'extravagancies estètiques que s'allunyaven de les regles clàssiques o dels principis estètics propis de cada època i, només en aquest sentit són comparables al luxe modern. El luxe contemporani, en canvi, està totalment marcat d'un estil artístic que el suportant ha oblidat tots els principis de l'art i així, distorsiona la seva veritable naturalesa revestint-la de comoditat, per la qual cosa resulta molt més difícil reconèixer-la com a tal. Com a màxim pot aspirar a imitar els antics en els aspectes més superficials i, per això, tot allò que semblaven posseir en la vida dels antics són considerades de la màxima utilitat per l'època moderna.<sup>496</sup>

Un cop acceptat com a tret fonamental del luxe la seva inutilitat estructural, Morris s'enfronta amb el que ocupa el centre del seu interès: el fet artístic i la funció reservada al fenomen estètic en la vida quotidiana. Cal tenir en compte que, en la seva concepció de l'art, el factor estètic dels objectes d'ús es caracteritzava precisament per la seva inutilitat material. La bellesa era per a ell una finalitat sense fi, un objectiu que valia la pena de buscar i obtenir únicament per ella mateixa, pel pur plaer de gaudir estèticament i per satisfer unes inquietuds que només són estètiques. Aleshores, perquè l'art, l'activitat humana dedicada exclusivament a la obtenció de bellesa, no és un luxe sino una necessitat real en la vida dels homes? Morris voldrà per tots els medis demostrar la seva creença més arrelada que ha inspirat tota la seva carrera de dissenyador:

"This simplicity you may make as costly as you please or can, on the other hand, you may hang your walls with tapestry instead of white wash or paper, or you may cover them with mosaic or have

them frescoed by a great painter all this is not luxury if it be done for beauty's sake and not for shaw" <sup>497</sup>

La recerca pren ara tot un altre caire i es dedica a revisar tota la història de l'art per comprendre els diversos plantejaments que les han inspirat al llarg de diferents períodes. A través d'aquesta Morris pretén demostrar com en la majoria d'etapes per les que transcorre la vida de la humanitat l'art no ha estat mai un luxe sinó una practica habitual dels homes integrada d'una manera natural a la seva vida quotidiana formant part del mateix fet de viure. És aleshores quan les consideracions sobre les formes històriques del luxe adquireixen nova importància.

En primer lloc, Morris comprova com en alguns períodes del passat l'art manifesta una certa tendència envers el luxe i això es pot observar a través dels caràcters formals i dels criteris artístics adoptats. Si bé aquest es un fenomen present en moltes èpoques, veient la història en el seu conjunt, les inclinacions luxuoses esdevenen el tret identificatiu fonamental de les arts decoratives del Renaixement i en els segles posteriors. Ruskin havia ja explicat que significava una actitud luxuosa en l'art, els caràcters formals que el denunciaven i els valors ètics que el sustentaven. Així, la decadència social i política de Venècia podia resseguir-se a través de les pedres dels seus edificis només mirant la gradual voluptuositat de les curves, el progressiu pronunciament de les ombres i, en general, l'impressió d'artificiositat de tota l'arquitectura <sup>498</sup>. Morris comprova aquesta tendència en les diferents arts decoratives <sup>499</sup> mostrant quin fou l'impacte de la cultura del Renaixement en aquesta part i la concreta. Per comparació a d'altres períodes de decadència artística <sup>500</sup>, Morris aconseguia així d'establir els criteris fonamentals pels que es poden reconèixer els diferents manierismes històrics.

"In such evil times, beauty has given place to whim, imagination to extravagance, nature to sick nightmare fancies, and finally workmanlike considerate skill, which refuses to allow either the brain or the hand to be over taxed, which, without sparing labour when necessary, refuses sternly to waste it, has given place to commercial trickery sustained by laborious botching" <sup>501</sup>

No es estrany que amb aquests principis artístics s'obtinguessin extravagàncies estètiques, capricis de la imaginació o excessos de perfecció habilidosa. Tampoc no es sorprenent que l'artesa busqui inspiració no ja en la tradició o en els models històrics més importants sinó en tots aquells estils que, gràcies al seu exotisme fonamental, exigeixen sempre d'un "tour de force" per imitar-los i, fins i tot, superar-los des del punt de

vista artístic això es pot observar perfectament en tots aquells oficis importats d'Orient com la porcellana xinesa, quan els mestres europeus del segle XVIII es dedicaren a reproduir i superar en escreix els perfectes i delicats acabats xinesos.<sup>502</sup> La mateixa tendència apareix en d'altres branques de les arts decoratives -la factoria del Gobelins n'és un bon exponent fins al punt que, en tota l'època moderna, la producció d'objectes d'us modifica per complet els seus plantejaments artístics i es llença a la carrera suntuària. El Renaixement havia conferit importància a l'obra individual de l'artista sobrevalorant la perfecció d'acabats i en general de tots aquells principis el cultiu dels quals portava inevitablement a un manierisme similar a l'experimentat per d'altres períodes de decadència de la història.<sup>503</sup> El model estètic de la Grècia clàssica acabava de confirmar aquests pressupòsits atorgant-els-hi la categoria de principis artístics. L'art, així, deixa de ser la qüestió domèstica que havia estat en d'altres èpoques per convertir-se en una qüestió elitista, reservada a unes sensibilitats superiors, i en un instrument de distinció social. D'aquesta manera, totes les arts decoratives perderan el seu caràcter aplicat i pràctic per convertir-se en arts merament suntuàries dirigides a un sector exclusiu de la població. Aquest és el caràcter del luxe modern, el que inspirarà l'època victoriana determinant-ne els models de producció i el que, per la seva pròpia evolució històrica, generarà el concepte de Belle Art. L'essència clàssica bàsica del luxe modern apareix així clarament definida.

Val la pena constatar la intencionalitat de moltes de les investigacions històriques de Morris. En totes les seves descripcions, considera només aquells oficis que tenen una tradició clarament suntuària en l'època moderna: els teixits i les sedes, els brodats i passamaneries, els tapissos, les porcellanes, els vidres, i els mobles.<sup>504</sup> Casualment són tots aquells oficis que, sense sortir substancialment de l'estructura de gremis, iniciaren el procés industrial, adoptaren l'estructura manufacturera i es llançaren a la producció en gran escala, i, arribat el moment, desenvoluparen el primer estadi de la mecanització. El procés seguit per l'estampació a la lionesa i l'invent del Jacquard en són l'exemple més representatiu però les sederies italianes, els brocats holandesos, el vidre de Bohèmia, i la porcellana de Sevres tampoc són menys preables. El considerable desenvolupament experimentat per les indústries de l'ornament i de la simulació des de les primeres fases de la Revolució Industrial demostren encara més com de fet la concepció de les mercaderies del sistema industrial i de la burgesia derivava directament de l'esquema productiu establert per les arts suntuàries en el període anterior.<sup>505</sup> No en va la polemica sobre el

luxu s'inicià a finals del segle XVII <sup>506</sup>. D'altra banda, també val la pena recordar que el bàrbar nord tan estimat de Morris i posat tantes vegades per ell com a model de virtuts estètiques i morals, com l'Anglaterra pre-industrial, es la part d'Europa que destaca precisament per la manca d'una indústria suntuària durant tota l'època moderna <sup>507</sup>. En aquest sentit, les crítiques de Morris a l'art dels segles XVII i XVIII no són fruit d'una mera aversió estètica ni les seves diatribes són producte de la irracionalitat discursiva <sup>508</sup>, constitueixen una desqualificació totalment coherent de l'opció suntuària aplicada a l'art com a únic estimul de creació i com a únic criteri de producció. Així, si bé els segles XVII i XVIII gaudien d'estils artístics que mereixien la categoria d'estil però

"these styles were not alive and progressive. In spite of the feeling of self sufficiency with which they were looked on by the artists of those days." <sup>509</sup>

D'aquesta manera, Morris no només comprèn la feblesa i incertesa dominant en les practiques artístiques des del Renaixement des del doble punt de vista estètic i social <sup>510</sup> sino que per recurs al concepte de luxe desenvolupa una crítica del sistema artesanal de producció tan emfàtic com el dirigit a la indústria vuitcentista. Sens dubte, l'element comú a ambdós sistemes, a ambdues formes de luxe, és el capitalisme. Gràcies a això Morris aconsegueix delimitar el procés de formació del capitalisme i com aquest ha anat convertint el mercat de l'art en el sistema de les mercaderies dominant a la seva època. Si a més es té en compte el paral·lelisme social existent entre les èpoques que opten pel luxe, l'esclavisme de la producció n'és el denominador comú i el tret que millor l'identifica. L'artesanía apareix aleshores, sota un angle de visió similar a la indústria sempre i quan es dediqui al cultiu i a la producció de luxe, l'artesanía perd tot tipus de possibilitat artística per entregar-se a una pràctica que, malgrat l'admiració que poden despertar la perfecció dels seus acabats excessivament llisos o afectadament rustics, la complicació dels seus tipus i l'elaboració del procés de treball, només serveix per a l'ostentació, per a una opulència que solament busca la fastuositat de l'efecte global però que no serveix en res d'especialment encomiable en la vida quotidiana del possessor. La dicotomia deixa de plantejar-se entre artesanía i indústria, l'única actitud vàlida per a l'art del futur és, ara, el rebuig definitiu de l'opció suntuària. D'altra banda, la natura del luxe apareix com el resultat d'un interès purament ideològic

"Yes, luxury, cannot exist without slavery of some kind or other,

and its abolition will be blessed, like the abolition of other slaveries by the freeing both of the slavers and their masters' 511

Des d'aquesta perspectiva, les arts suntuàries i, en general, totes les formes del luxe, es sostenen sobre una sèrie d'apreciacions falses sobre l'art. La primera d'elles es la que vincula l'art a la riquesa material. Contràriament al que normalment es creu, la mera recerca del luxe a nivell privat no es tradueix socialment en un augment substancial en la qualitat ni en la quantitat d'esdeveniments artístics en una cultura, ans al contrari 512. És igualment fals pensar que l'art sorgeix i es desenvolupa millor en un país ric que un país pobre. Només cal tenir en compte que, en realitat, els països considerats rics són aquells on "the contrast between the rich and the poor is greatest" 513, la qual cosa és de per si prou suggestiva del tipus d'art que pot sorgir i desenvolupar-se en una situació com a aquesta però a més, només cal veure la degradació experimentada pels articles de la Índia des de la colonització anglesa i l'arribada de la civilització més avançada. Poc abans, tots els articles creats a la Índia eren "art manufactures" en el veritable sentit de la paraula: d'una qualitat molt superior a qualsevol producte d'art manufacture obtingut per la indústria anglesa 514. La riquesa material d'un país com tampoc el grau de civilització assolit, especialment quan per civilització s'entén la societat moderna, no són cap tipus d'estímul per a la creació artística de la mateixa manera que, històricament, les millors arts aplicades no necessàriament són les de les cultures més riques. Mes aviat succeeix inversament i, a la fi, la riquesa i el luxe acaben sent un obstacle per a l'aparició d'un art: cal i per a promocionar entre el públic l'experiència estètica.

Art was not born in the palace, rather she feel seek there, and it will take more bracing air than that of reach men's houses to heal her again", "I say that the greatest foe to art is luxury, art cannot live in this atmosphere" 515

Demostrar-ho es per a Morris molt senzill: només cal mirar l'entorn i veure "all that luxury and money can do for refinements"

"We are here in the richest city of the richest country of the richest age of the world no luxury of time past can compare with our luxury, and yet, if you could clear your eyes from habitual blindness you would have to confess that there is no crime against art, no ugliness, no vulgarity which is not share with perfect fairness and equality between the hovels of Benthnal Green and the modern Palaces of the West End" 516

Així, doncs, tots els arguments que confien en l'avenç material, en la millora de les comoditats i en l'augment de la riquesa no són més que prejudicis i idees preconcebudes dirigides a legitimar la societat existent però que només fan que impedir el creixement i la comprensió del que es en realitat l'art.<sup>517</sup> Per això, el tipus de luxe cultivat en el segle XIX, aquell que només busca la comoditat material però que, en realitat, només serveix per a l'ostentació a través de la reproducció mimètica d'uns hàbits incomprendibles i la simulació d'una opulència inaccessible, no només es artísticament nefast sinó que, a més, palesa la poca formació cultural dels posseïdors. Aquestes persones palesen, així, la seva total incapacitat per apreciar i gaudir de les seves propietats, la qual cosa es indubtablement un índex d'incultura i d'endarreriment cultural. El luxe victorià com en general tot el luxe modern és, doncs, una forma d'incivilització i de primitivisme molt més greu que no pas les incomoditats òbvies de les cabanes dels pobres salvatges.

all the useless luxuries (by some called comforts) that make our stuffy art-stippling houses more truly savage than a Zulu's kraal or an East Greenlander's snow hut.<sup>518</sup>

L'alternativa de Morris al luxe consisteix en presentar un model de confort que accepti l'art i l'estètica com la cosa més natural. D'aquesta manera, l'entorn material de la vida domèstica podrà ser digne per a ser ocupat i utilitzat per un home per als seus fins, podent superar, a més, el nivell de la mera supervivència que resulta quan només es tenen en compte les necessitats materials de l'home. Per a ser veritablement còmode, una casa ha de permetre al seu habitant d'exercitar totes aquelles facultats siguin espirituals, intel·lectuals o merament sensories, que distancien l'espècie humana dels animals i articulen el procés de la humanització. Cal renunciar, doncs, a tots aquells objectes fútils l'eliminació de les quals no suposa cap endarreriment en la manera de viure sinó que contribueix realment a millorar la qualitat de vida. Un cert grau de refinament en la construcció de l'entorn és aleshores necessari, així com també és indispensable poder gaudir estèticament de tots els productes i les activitats que conflueixen en la tasca de viure. Per tant, són tan desitjables i necessàries aquells articles que no detenen cap altra utilitat que l'especulativa o els que només serveixen per a experimentar la sensació de plaer, com els dirigits a simplificar i alleugerir el treball humà o els que pretenen augmentar la comoditat real de les persones, en el sentit que milloren les condicions d'ús o serveixen per al repos del cos i de l'esperit.

Aquest seria el significat del veritable comfort, aquell que d'una manera patent serveix per a millorar les condicions de vida impulsant una qualitat de vida sobre fonaments sòlids i redundant en la felicitat domèstica dels homes. Per això, els únics paràmetres que poden definir quin es el nivell de vida adequat per a les persones normals, i que també serveixen per la configuració material de l'entorn quotidià, han de ser diferents dels merament funcionals: poden arribar a implicar no només la qualitat moral dels costums sinó de les mateixes relacions socials. Així:

"to live a life at once free and refined, serviceable to others, and pleasant to themselves" <sup>519</sup>

Aquest són els criteris que es poden traduir en un model de comfort molt més adequat i pràctic que el luxe burgès. Per aconseguir-lo només cal aprofitar els valors positius que en molts aspectes han guiat les classes mitjanes angleses al llarg de la història: "que encara les honora 'a kind of orderly intelligence which is not without some value'" <sup>520</sup> i aplicar-los al disseny i a la decoració domèstica seguint uns paràmetres totalment diferents als de la mera evidenciació de riquesa. Però el que encara seria més efectiu es aconseguir que l'art esdevingui domèstic des del mateix plantejament de's seus productes tal i com havia estat en el passat, en les èpoques de més esplendor de les arts aplicades. En termes estètics, doncs, el veritable comfort es mesurarà en la quantitat i en tipus d'objectes que utilitza: racional en la tria i raonable en la posterior disposició d'aquests <sup>521</sup>, només pretén que les habitacions siguin agradables, còmodes i acollidores de manera que habitants i visitants s'hi trobin sempre a gust:

"Furthermore, no room of the richest man should look grand enough to make a simple man shrink in it, or luxurious enough to make a thoughtful man feel ashamed in it, it will not do so if Art be at home there, for she has no foes so deadly as insolence and waste ( ) whereas, all the rooms ought to look as if they were lived in, and to have, so to say, a friendly welcome for the incomer" <sup>522</sup>

En resum, cal no posar a les cases res que no sigui realment útil o que no sigui de l'agrat de ningú: la regla d'or del disseny propugnada per Morris apareix ara fàcilment aplicable. El model continua sent la vida senzilla de les comunitats rurals, el que es desprèn de l'arquitectura vernacula i dels períodes històrics quan l'art era una qüestió essencialment domèstica <sup>523</sup>. El secret fonamental per a gaudir d'aquest tipus de comfort no és sinó la de fer realitat aquella simplificació de la vida que havia propugnat tan emfàticament Ruskin. Es tracta d'una opció ètica a la



vegada que estètica car exigeix, en primer lloc, de modificar radicalment els hàbits i els costums i, després, operar una simplificació equivalent en l'entorn immediat.<sup>524</sup> No obstant, en la visió de Morris aquesta simplicitat de vida significa essencialment descobrir en totes les coses més senzilles de la vida la font de plaer i de gaudi que porten implícits i dedicar-se a augmentar la seva qualitat estètica per mitjà de la incorporació de plantejaments artístics.<sup>525</sup> Aquest és l'instrument més adequat sinó l'únic per a dotar de significat i fer realitat la idea de qualitat de vida.

En aquest sentit, val la pena constatar que, contràriament al que molts sovint s'ha afirmat d'ell, Morris no només accepta sinó que propugna un cert grau de refinament i d'elaboració intel·lectual de la vida quotidiana dels homes, especialment en tot allò que fa referència a la dimensió estètica i a la possibilitat de gaudir per mitjà dels sentits i de les sensacions. La mateixa idea de simplicitat de vida defensada per Morris acaba per ser un model molt allunyat del que es pot imaginar per l'adopció del terme senzill, darrera el model estètic de la rudesia d'acabats i de la simplicitat constructiva s'amaga una elevada formació artística, de la mateixa manera que per a trobar plaer en totes les coses més senzilles cal una sensibilitat estèticament molt dedicada.<sup>526</sup> Però el que possiblement resulta més il·lustratiu de la seva posició és la crítica de l'austeritat i de tot monasticisme estret que pretenen renunciar als plaers de la vida, per molt sensuals o sensorials que aquests siguin, o defugir per tots els medis a la seva disposició els sentiments propis de la vida d'aquest món. Adhuc en la boca de Diogenes es pren el te i sempre és preferible prendre'l en un servidor bonic i agradable al tacte.<sup>527</sup> La posició de l'estoic és potser comprensible des d'un punt de vista ètic i ideològic però difícil de compartir i més en l'ara d'assumir, el seu principal inconvenient és la renúncia a viure que porta implícit i, per seguir aquesta actitud amb un mínim de coherència, cal rebutjar la societat i mantenir-se totalment al marge d'ella.<sup>528</sup> L'actitud de Morris és més aviat la pròpia de l'epicureista, la persona que busca el plaer en totes les activitats de la seva vida i que es contenta amb els plaers senzills al seu abast que aquesta li depara. En el fons no és sinó la imatge d'aquella felicitat que domina en la majoria de construccions utòpiques de la societat, la mateixa que es pot trobar, per exemple a la Utopia. La vida d'un home es massa rica en emocions, sensacions i en experiències com per malversar-la sigui condemnant una persona a seguir una vida buida de continguts o a exercir sempre una feina degradant, sigui a base de renunciar a totes aquestes vivències.

"Man's life is too complex, too unmanageable at the hands of any unit of the race for such a conclusion to be come to [the Lesser

Arts are vain] except by a very few, better, or it may be worse than their fellows, and even they will be driven to it by noting the contrast between their aspirations and the busy and inconsistent lives of other men. I mean if most men lived reasonably, and with justice to their fellows, no men would be drawn towards asceticism" 529

El missatge fonamental de Morris és el d'encoratjar la gent a viure a gaudir de la vida i a viure de la millor manera possible. Ressaltara encara més aquesta idea amb l'adopció de la fórmula arts de la vida (The Lesser Arts of Life) per la qual designa totes les activitats ocupades en subministrar útils per a la vida domèstica i que, amb el temps, acabara per substituir el terme d'art aplicada<sup>530</sup>. La missió específicament reservada a les arts decoratives esdevé així la de potenciar la qualitat de vida en tots els àmbits de la quotidianitat, fins i tot els més banals, a través de la millora estètica i funcional de l'entorn. Tanmateix, realitzar aquesta comesa no serà possible fins que tots els oficis dedicats a la creació d'objectes d'ús no es decideixin definitivament a convertir tots els productes del seu treball en veritables obres d'art.

La primera mesura per a assolir aquest tipus de confort en les habitacions domèstiques és, lògicament, la de promoure l'interès de la gent pel fenomen artístic i, després, la de potenciar la seva formació estètica. Des de bon començament, el criteri que segons sembla millor per ajudar al consumidor en les seves eleccions es l'estètic. Així, el primer i principal deure de totes les persones que se sentin interessades per l'art i vulguin veritablement contribuir al resorgiment d'un art veritable es el d'ajudar a artesans i artistes en la seva tasca escollint sempre el millor de tot el que poden trobar al mercat, preferint una qualitat tècnica i artística real en el que adquireixen, buscant la bellesa que més els atraiu i no deixant-se enlluernar per les novetats més recents pel sol fet que són novetats o segueixen els dictats de la moda<sup>531</sup>. Sempre es preferible limitar-se a adquirir una sola obra d'art veritable que multitud de simulacions<sup>532</sup>. Per fer-ho és indispensable conèixer les característiques pròpies dels diversos oficis artístics, l'esforç i el grau de treball que l'elaboració d'una peça exigeix de l'artesa, i saber els criteris de qualitat tècnica i artística exigibles.

"to have a high standard of excellence in wares and not to accept makeshifts for the real thing but rather to go without, to have no ornament merely for fashion's sake, but only because we really think it beautiful, otherwise to go without it ( ) To eschew all bargains, real or imaginary (they are mostly the later) and to be

anxious to pay and to get what a piece of goods is really worth, To that end, try to understand the difference between good and bad in wares, which will give us an insight into the craftsman's troubles, and will tend to do away with an ignorant impatience and ill-temper which is much too common in our dealings with them nowadays" <sup>533</sup>

Per aquesta raó, moltes d'aquestes conferències, totes aquelles que versen més específicament sobre disseny, responen a la voluntat de donar a conèixer i divulgar els principis artístics i tècnics propis de les diferents arts aplicades així com la seva història particular <sup>534</sup> La necessitat d'educar al públic en els veritables principis de l'art és una idea compartida per Morris amb els Reformadors, amb Ruskin, i amb molts altres tractadistes sobre disseny de l'època. En la seva obra, però, junt al considerable esforç realitzat per comprendre les causes històriques de la ignorància que palesa el públic victorià davant el fenomen artístic, hi ha la voluntat d'impulsar un nou model de consum en el qual el consum, adoptant les regles i els principis de l'art, substitueixi la competència de preu per la de l'excel·lència dels productes <sup>535</sup>

De tota manera, i sense menystenir l'impuls que l'educació del públic pot donar a les arts aplicades i al disseny, una veritable reforma del món dels objectes i del consum per a que s'acceptin com únics criteris d'ús els propis de l'art no serà possible fins que s'esdevingui una transformació radical de la societat i l'art sigui com havia estat en les millors èpoques del passat, un art popular. Aquesta és l'única i veritable opció de Morris front a totes les practiques productives que es quini pel luxe i les distincions socials. L'art popular es aquell que aconseguirà superar totes les barreres socials per entrar a formar part de la vida de tots els homes sense cap mena de discriminació.

"You will have it with you, in your sorrow as in your joy, in your work-a-day hours as in your leisure. It shall be no respecter of persons, but be shared by gentle and simple, learned and unlearned, and be as a language that all can understand. It will no hinder any work that is necessary to the life of men at the best, but it will destroy all degrading toil, and enervating luxury, and foppish frivolity" <sup>536</sup>

Nomes a través d'una forma d'art popular, serà possible crear un estil comprensible per tothom i descobrir quins són els criteris estètics que tothom pot compartir <sup>537</sup>, a través d'ell serà possible realitzar i fer realitat el bell i antic ideal de la igualtat entre els homes <sup>538</sup>. Per a

assolir-ho cal que productor i consumidor gaudeixin per igual d'aquest art però també que s'aproximin en el mercat participant-hi directament sense la intervenció d'uns intermediaris totalment inútils des del punt de vista productiu però que són els que requereixen de tota una parafernalia inútil que els mantingui a ells.<sup>539</sup> D'aquesta manera no només serà possible eliminar el luxe inútil, aquell que no només no serveix per a res ni agrada a ningú, sino que també desapareixerà tot el dispendi igualment inútil que comporta el mercat competitiu i el comercialisme capitalista. A la vegada, a través del contacte directe amb el productor s'esvanirà la figura del consumidor per deixar pas a la de l'usuari i aquest, un home de carn i ossos amb unes necessitats individuals concretes i uns gustos personals determinats, entrarà a formar part del procés de disseny com a destinatari real del producte. Potser això constitueix una alternativa excessivament clara a la serialització industrial i a la massificació estandaritzada però Morris defensa la idea de comunitat i rebutja el concepte de masses anònimes que porta implícita la industrialització i el sistema de les mercaderies. Només així les arts aplicades i el disseny podran dedicar-se a satisfer unes necessitats reals, a subministrar el veïnat de tot el que requereixen per a viure bé.<sup>540</sup> No es precisaran d'uns mercats llunyants dels que es desconeix tot allò referent a la seva forma de vida, així que cal obligar a consumir uns productes estranys mitjançant un sistema colonial sino clarament imperialista.<sup>541</sup> Malgrat les seves cauteles per pronunciar-se sobre el possible art del futur, pel que fa al sistema productiu adoptat, Morris està plenament convençut de la necessitat de popularitzar l'art per a que torni a ser un fenomen viu i actiu:

"The art of the future it will be a gift of the people to the people, a thing which everybody surround with love, it will be a part of every life, and a hindrance to none. For this is the essence of art, and the thing that it is eternal to it ( ) If art is to live it must in the future be of the people for the people and by the people. It understand all and be understood by all. equality must be the answer to tyranny"<sup>542</sup>

Així, doncs, des d'una perspectiva filosòfica més general, resulta ser especialment simptomàtic el fet que Morris inclogui una aproximació al fenomen social del luxe en la seva reflexió sobre l'art. No hi ha dubte que en el seu pensament, el luxe és el concepte que li permet explicar millor el comportament del públic envers les arts aplicades i de la indústria així com també donar compte de la manca de plantejaments artístics en la major part d'aquests plantejaments, aduocant quan fan referència a

l'acondicionament estètic de la llar i a les característiques pròpies del disseny de bens de consum. A la vegada, l'anàlisi del luxe és l'instrument per a comprendre com la majoria de practiques consumistes de l'època industrial són la traducció mimètica i l'adaptació del nou sistema de producció del comportament observat per les classes dominants en el període pre-industrial, tant el dels aristòcrates de la cort com el dels burgesos que volien suplir els drets de nissaga amb l'ostentació econòmica. A través del luxe, doncs, Morris pot comprendre la natura de l'artesanaria quan aquesta és plantejada únicament com a producció suntuària i com aquesta actitud es reflexa en els criteris estilístics i estètics que defineixen tot l'art d'un període. Així, la distinció social que s'expressa per mitjà de la riquesa i el faust material s'assimila a la diferenciació intel·lectual que suposen les arts plàstiques de manera que totes les formes artístiques esdevenen, al cap i a la fi, vehicles expressius del mateix fenomen històric, la renovació de les classes dominants que comporta l'ascens i triomf de la burgesia urbana des del Renaixement.

No obstant, l'interès fonamental de l'aproximació morrissiana al luxe es situa en l'àmbit teòric. La seva és una reflexió que té la virtut compartida amb Ruskin de reactualitzar la polemica que sobre el luxe s'havia desenvolupat en segles anteriors i que, amb el temps, havia generat l'economia política. En aquest sentit, val la pena assenyalar que els termes fonamentals de la polemica són represos quasi en la seva totalitat per Morris: els límits entre necessitats i luxe, el problema de la supervivència humana i el del nivell de vida desitjable, la dicotomia entre satisfacció de les necessitats materials o sensuais, les pròpies del cos i, per tant, inferiors, i les necessitats intel·lectuals i espirituals, les pròpies de l'ànima i, per tant, superiors, la dicotomia entre camp i ciutat a partir de la complexitat dels costums, i, finalment, el paper del luxe en la creació de riquesa per un país, especialment de riquesa cultural i artística. La polemica amb l'estoïc en defensa de l'epicureisme és en moltes coses comparable a les crítiques llençades tradicionalment contra els moralistes, però Morris incorpora en aquest sector a totes les modalitats vuitcentistes del moralisme, concretament la vessant més puritana de les classes mitjanes angleses i el calvinisme escocès. Utilitza com a premisses algunes de les qüestions més debatudes anteriorment: tant el luxe com el veritable confort són, en realitat, refinaments destinats a la cultura del cos, a millorar les condicions d'ús i afavorir la comoditat del gest i de les postures. També accepta com indicatiu de refinament cultural el cultiu del cos a través d'arts com el culinari destinats a la satisfacció plaent de les necessitats més fisiològiques i animals. De tots, però, el que defensa més

emfàticament és el refinament estètic, aquell que permet a l'home discernir entre les obres d'art i l'impulsa a rodejar-se de les millors així com també li permet gaudir en la contemplació del paisatge i la naturalesa. D'altra banda, comparteix amb els moralistes antics la revalorització del repòs i de la tranquil·litat del camp front a les complicacions i les falsedats de la vida mundana així com també la condemna del luxe com a pràctica antagònica a l'art veritable. Per a Morris, com, en general, per a tots els detractors del luxe, aquest representa els mals fonamentals de la societat industrial.<sup>543</sup>

Ara bé, la singularitat de la reflexió morrissiana sobre el luxe apareix en relació a l'àmbit teòric des del qual la planteja, i, en aquest cas concret el que més destaca és la manca de plantejaments econòmics més allà dels implícits en la crítica social general. El fet de reprendre la qüestió del luxe front a l'orientació que sobre el resultat de la producció havia emprès l'economia política i en general tot el pensament del XIX indica ja un canvi substancial en el programa teòric de Morris. Aquest significa essencialment invertir els termes des dels quals abordar la qüestió de la desigualtat social: la mateixa que havia ocupat els economistes centrats en el problema de la distribució de la riquesa<sup>544</sup>, i proposar l'anàlisi qualitativa del consum a través de les diferències reals entre els productes. Però en tot això, Morris havia estat precedit per Ruskin.

En tots els seus primers llibres Ruskin continuava presentant el luxe com un dels problemes morals més importants de la societat contemporània i una de les causes fonamentals de's seus mals però a partir del 1860 intentarà donar una explicació econòmica del fenomen. El segon Ruskin fou un dels darrers autors importants, sino l'últim, que va intentar reprendre la censura del luxe front a una economia política que no només tenia una clara component científica sinó que gaudia de l'acceptació generalitzada del públic com a ciència<sup>545</sup>. Davant la fredor aseptica amb que l'economia científica tractava les qüestions, Ruskin propugnava la incorporació dels valors ètics al discurs econòmic, especialment a l'hora de determinar els interessos i la política econòmica global d'un país. Per això, el pensament econòmic de Ruskin ha quedat totalment bandejat de l'evolució de la ciència econòmica. Ultra les implicacions ètiques del discurs econòmic, la reflexió de Ruskin sobre el consum contenia d'altres aspectes interessants que coincideixen en el més essencial amb el replantejament del problema fet per Morris i que el distancien teòricament del programa de l'economia política clàssica, aduic a una figura com Stuart Mill. Ruskin, havia desplaçat el centre d'interès de la reflexió des

del problema de la distribució, i per tant de les bases de la desigualtat social, envers el problema específic del consum, la qual cosa, lògicament, exigia del discurs econòmic tenir en compte els aspectes qualitatius de les mercaderies i de les formes de vida i no només els quantificables.<sup>546</sup> Ruskin ho expressava a través de les dicotomies riquesa i versus benestar, valor vs valuositat i profit vs avantatge, però és també el sentit últim de la seva noció de consum i de la formulació del que seria la seva regla econòmica més coneguda "There is not Wealth but Life"<sup>547</sup> D'aquesta manera, l'art i totes aquelles activitats destinades a satisfer les necessitats no materials de l'home podrien entrar a formar part de la dinàmica econòmica per d'altres raons que els costos i els preus: pel mateix motiu, els salaris ja no vindrien determinats pel preu de les mercaderies sinó que s'estipularien en funció del productor i podrien proposar-se de ser justos. El discurs sobre la qualitat i sobre les característiques objectives que diferencien les mercaderies entre si és precisament el punt de partida de Morris, però no tant pel mestratge de Ruskin, dubtes en aquest aspecte concret, com per la simple raó que aquesta és l'única via per incorporar el problema específic del disseny en la consideració general dels costums quotidians i les formes de vida específiques sense haver de recórrer a conceptes i judicis de tipus moral. La gran novetat de l'aportació morrissiana consisteix essencialment en haver aplicat molts dels termes de l'antiga polèmica sobre el luxe a l'anàlisi de la vivenda burgesa concreta quan aquesta començava a estar prefigurada en les línies principals.