

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



- (1879) H&F; CW XXII, pag 45
- (287) "Mechanical toil has swallowed Intelligent work and the enormous mass of the very worst now confronts the slender but still bright array of the very best what is left of art is rallied to its citadel of the highest intellectual art and stands at bay there" *Perspectives of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag 147
- (288) "the degradation of labour which I believe to be the great danger of civilization, as it has certainly proved itself to be the very bane of art" *Some Hints on Pattern-Designing* (1881), CW XXII, pag. 202
- (289) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag 42 La comparació amb els animals ha estat sovint considerada una prova del materialisme de Morris
- (290) "Pero lo cierto es que el hombre mismo no se siente distinto de aquel animal sino desde el día en que empieza a producir sus medios de subsistencia () El hombre se halla supeditado al medio ambiente, solo puede elaborar lo que esta le ofrece naturalmente Pero por lo mismo que utiliza la naturaleza para sus fines se halla lejos de la pasividad del animal Produciendo sus medios de subsistencia, el hombre realiza el modo de vida que le es propio, y que consiste en el trabajo
Tan es así, que estas actividades, ese continuo trabajar y crear, este producir son el fundamento del mundo sensible todo según existe actualmente" *La Ideología Alemana* trad (1858) pags 27 i 79 respectivament
- (291) *Art & Serious Things* (1882), LeMire (1969) pag 51
- (292) Williams (1958) pag 225
- (293) veure el capítol 2.4.2 Matthew Arnold i la seva crítica a la naturalesa Morris, conscient de la crítica d'Arnold, continua la seva explicació dient "and the poets have told us of the spring meadows smiling, of the exultation of the tire, of the courtless laughter of the sea
- (294) "how shall we give them this soul of art without which men are worse than savages?" *Perspectives of Architecture in Civilization* (1880) H&F, CW XXII, pag 134
- (295) "the use of Decorative Arts, the giving us pleasure in our daily work" *The Lesser Arts* (1877) H&F, CW XXII, pag 33
- (296) "no man will any longer have an excuse for evading the blessing of labour" *The Lesser Arts* (1877) H&F, CW XXII, pag 34
- (297) "pleasure in our daily work, which nature cries out for as its due" *The Art of the People* (1879), H&F, CW XXII, pag 45
- (298) "man's pleasure in his daily labour, the kindest and best gift that the world has ever had" *Art & The Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag 165
- (299) "The heart of the matter, to give a thought on the way in which they spend their working hours (ten hours a day, and a long time it is to spend in wishing we were come to the end of it) between the ages of thirteen and seventy" *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) CW XXII, pag. 202
- (300) "Il semble bien que, dans la conception morrissienne du travail, la notion de droit l'emporte largement sur celle de devoir" Meier (1972) pag 511

- (301) "So then we, who have come to know that art, the birth of civilization, is sickening and who believe that the love and culture of it is a necessary part of the life of man, unless he is to sink lower instead of raising higher" *On the Popular and Decorative Arts* (1880); MM (1936)II, pag. 64
- (302) *The Beauty of Life* (1880)H&F, CW XXII, pag. 66
- (303) *The Art of the People* (1879)H&F, CW XXII, pag. 42
- (304) *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, pag. 202 Veure també *The Art of the People* (1879), H&F, CW XXII, pag. 38 "there something wrong about the root of the plant to exult over the bursting of its February buds"
- (305) *Prospects* (1881)H&F, CW XXII, pag. 139
- (306) "I hope that we shall have leisure from war (), leisure from the knowledge that darkens counsel, leisure above all from the greed of money" *The Lesser Arts* (1877)H&F, Morton (1984) pag. 55 "How shall people in general get leisure enough from toil and truce enough with anxiety to give scope to their inborn longing for beauty?" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881), H&F, CW XXII, pag. 130
- (307) "If I were to work ten hours - a day at work I despised and hated, I should spend my leisure I hope in political agitation, but I fear in drinking" *Making the Best of It* (1880)H&F, CW XXII, pag. 85 A *The Seven Lamps of Architecture* (1849) en parlar del treball artístic i de l'art, Ruskin, tot afirmant sempre la necessitat del plaer en el treball, reconeixia dos tipus d'activitat diferenciades: "Tenemos que hacer un cierto trabajo por nuestro pan, que debemos hacer con energia, y un otro trabajo por nuestro placer, que debemos hacer de corazon" V, S 24, pag. 229
- (308) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 141
- (309) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881), H&F, CW XXII, pag. 140
- (310) "There are men - say a class of men whose daily work, though may be they cannot escape from doing it - is chiefly pleasure to them - and other classes of men whose daily work is wholly irksome to them and only endurable because they hope while they are about it to earn thereby a little leisure at the day's end" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 143
- (311) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 42
- (312) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 41
- (313) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 40
- (314) "-the word Morris has borrowed from Ruskin- was a deceptive doctrine, especially when applied to intellectual arts. He carried the analogy between the pleasing exercise of the craftsman's further than can be justified" E.P. Thompson (1955) pag. 658,
- (315) *Art and the Beauty of the Earth* (1881) Golden, pag. 13
- (316) "its true delightness depends on our discovery in it the record of thoughts and intents, and trials, and heartbreakings -of recoveries of joyfulness of success" *The Seven Lamps of Architecture* (1849), Lamp II, S 19, Cairk (1964) pag. 235
- (317) *Making the Best of It* (1880)H&F, CW XXII, pag. 111

- (318) J Ruskin *The Stones of Venice* (1851) I, Appendix XVII, citat per Alf Bae (1957) pag 99
- (319) Ruskin *Modern Painters* (1846) II Veure el capítol 2.2.3 "L'obra i el pensament de John Ruskin"
- (320) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 75 i *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 115
- (321) "Those who in the present unhappy state of the arts do not design for work which they carry out themselves should relieve their brain by drawing from the human figure, flowers and landscapes or old pictures, by doing something which is not a diagram but is an end in itself, or they will either suffer terribly or become quite stupid" *Some Hints on Pattern Designing* (1881), CW XXII, pag. 201
- (322) "Whatever art there is in any of these articles of daily use must be evolved in a natural and unforced manner from the material that is dealt with, so that the result will be such as could not be got from any other material" *The Lesser Art of Life* (1882) CW XXII, pag. 240
- (323) *The Search for Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 52
- (324) *An Address to the Artile Societies* (1881) MM (1936) pags. 196
- (325) veure les diferents cartes escrites per Morris a les amistats des de Leek sobre les seves dificultats en aprendre l'ofici i aconseguir el resultat volgut i el plaer de treball manual (1984)
- (326) Leinaby/Steele (1899) pag. 501 "thus art was to Morris the constant condition of good quality in all work rightly done", Watkinson (1967) pag. 75 "art for Morris came more and more to mean the well doing of what must be done, the excellent making of what we must or wish to make" Veure també Morpurgo Tagliabue (1960) pag. 465 D'altra banda, l'ideal de l'obra ben feta estava perfectament exposat en l'ideari Pre-Rafaelista. Hauser l'explica en relació a "la èpica burgesa del treball que considera la tècnica perfecta i l'execució acurada com un criteri de valor estètic" Hauser (1951) III, pag. 263
- (327) "that the thing, whether pretty or ugly, could not have been better done, that they could not have made it otherwise" *The Eagle's Nest* (1872) Lect. III, S. 48-52, Clark (1964), nº 105
- (328) "if we craftsmen were to resolve to turn out nothing but excellent workmanship in all things, instead of having, as we too often have now, a very low average standard of work which we often fails below" *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pag. 50
- (329) *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pag. 51

7.1.6. Art i Indústria: el fenomen de la màquina.

- (330) Carta del 4/9/1882, MM (1936) II, pag. 584
- (331) Ray Watkinson (1967) pag. 76 "this is perhaps a guide to the nature of his thought"

about it" Assenyalat també per E. P. Thompson (1955) pàg. 654 "Morris never posed this question as one of practical theoretical importance"

- (332) L'origen d'aquest concepte de Morris es troba lògicament a Pevsner i ha estat compartida per tota la crítica posterior que seguia les seves tesis fonamentals sobre la història del disseny. El fonament real, però, es troba en la presentació de la figura de Morris promoguda des del moviment de les Arts & Crafts i el Deutsches Werkbund i aquesta és la versió que Pevsner recullia i que va mantenir tot al llarg de la seva vida. Paradoxalment, aquesta és la versió que encara ara és l'oficial en els estudis sobre història del disseny, adhoc els fets a Anglaterra.
- (333) "there is a widespread opinion both among those who approve and those who oppose Morris's views, that he has an uncompromising enemy of all machinery as such, and that his chief motive in becoming a socialist lay in an Utopian desire to return to a society of handicraftsmen - a feudal society, with social equality somehow replacing the feudal hierarchy of class" E. P. Thompson (1955) pàg. 649
- (334) Segons E. P. Thompson, id. Morris exposa molt clarament en les seves conferències com es el capitalisme com a sistema i no la mecanització el veritable culpable del canvi social: "the horror for Morris was not in the factory system itself but in its subjugation to profit grinding in its working conditions and social conditions"
- (335) Watkinson (1967) pàg. 76; Meier (1972); Lindsay (1975); Morton (1977); 1984; Fearsom (1981) pàg. 18; Stansky (1985) cap. 1
- (336) Watkinson (1967) pàg. 76; F. B. Singleton (1984) ICA, pàg. 56
- (337) Floud (1954) pàg. 615; Watkinson (1967); Paul Thompson (1967); Lambourne (1960); Farry (1983); Stansky (1985). Veure el capítol 6.4.1 "Tècnica, tecnologia i màquines a Morris & Co."
- (338) G. Bernard Shaw (1936); Compton Rickett *Memorials*; Sydney Cockerell (1910-15) CW introd. Recullits en general per la majoria d'estudis sobre el Morris dissenyador. Veure el capítol 6.
- (339) Veure el capítol 6.4.1 "Tècnica, tecnologia i màquines a Morris & Co." i el capítol 10 dedicat a la Kelmscott Press.
- (340) Sobre el paper de la màquina a la utopia de Morris, veure Williams (1958) pàg. 243; Watkinson (1967) pàg. 76; Meier (1972); Lea (1984) ICA, pàg. 56
- (341) De tots els autors, qui dona una explicació més exemplar de la hipòtesi es indiscuïtiblement Gillian Naylor (1984) pàg. 68 "Como socialista, se vió obligado a revisar y repensar sus actitudes respecto a la producción con máquinas, como artesano y como individualista, rechazaba la impersonalidad de la máquina, que encadenaba al hombre a su servicio y hacía de él un esclavo, en su papel de artesano, veía la máquina como una herramienta, como una extensión de la mano para ser usada en procesos que pudieran controlar el diseñador, como humanitario, veía la evidencia concreta de las miserias que había creado la Revolución Industrial, pero a la vez se daba cuenta de que la sociedad no podía funcionar sin mecanización, y llegó a la conclusión de que la máquina usada adecuadamente, podía transformarse en una fuerza para la liberación" Naylor situa la reconsideració de la màquina el 1884. Meier (1972) es potser l'autor més categoric. Veure també De Fusco (1964) pàg. 134 i Alf Bæ (1957) pàg. 107. Lindsay (1975) es un dels pocs autors que reconeix una unitat de pensament i acció al llarg de les diverses etapes teòriques de Morris (pàg. 129)

- (342) *Art & the Beauty of the Earth* (1881); CW XXII, pàg 179
- (343) E. P. Thompson (1955) pàg 652, Paul Thompson (1967) pàg 275, P. Fully (1984) ICA, pàgs 91-92
- (344) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pàg 33 " proclaimed the new order of things, after the big change, what shall we turn then, what must we turn then? To what else, save to our work, our daily labour? With what then shall we adorn it when we have become wholly free and reasonably? It is necessary toil, but shall be toil only? Shall all we can do with it to be shorter; the hours of that toil to the utmost that the hours of leisure may be long beyond what men used to hope for?, and what then shall we do with leisure, if we say all toil is irksome? Shall we sleep it all away?"
- (345) "Can you now tell me anything of your progress after the years of the struggle?" Said he "I could easily tell you more than you have time to listen to, but I can at least hint at one of the chief difficulties which had to be met and that was, that when men began to settle down after the war and their labour had pretty much filled up the gap in wealth caused by the destruction of that war a kind of disappointment seemed coming over us and the prophecies of some of the reactionists of past times seemed as if they, come true and a dull level of utilitarian comfort be the end for a while of our aspirations and success. The loss of competitive spur to exertion had not, indeed, done anything to interfere with the necessary production of the community, but how if it should make men dull giving them too much time for thought or idle musing? But, after all this dull thundercloud only threatened us, and then passed over. Probably for what I have told you before you will have a guess to remedy such a disaster () That remedy was in short the production of what used to be called art, but which has not name amongst us now, because it has become a necessary part of the labour of every man who produces () Thus at last and by slow degrees we got pleasure into our work, then we became conscious of that pleasure and cultivated it, and took care that we we had our fill in it and then all was gained. So may it be for ages and ages!" *News from Nowhere* (1890); Morris (1977) Cap. XVIII. The beginning of the new life, pags 316, 319 i 320. Muter (1972) pàg destaca aquest procés de civilització del treball front a la cultura de l'art descrit per Morris.
- (346) Williams (1959) pag 236
- (347) F. Floud (1954, 2), pag 615
- (348) "Now, as I am quite sure that no art, not even the feeblest, rudest or least intelligent can come of such work [del treball mecànic], so also I am sure that such work makes the workman less than a man and degrades him grievously and unjustly, and that nothing can compensate him or us for such degradation and I want you specially to note that this was instinctively felt in the very earliest days of what there are called the industrial arts. *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag 143
- (349) Morpurgo Tagliabue (1960) pags 460 i 465 Veure Veblen (1892) trad pag 142 sobre el valor discriminatiu de la valoració estètica del treball artesaanal i manual respecte dels acabats manuals
- (350) *Art and the Beauty of the Earth* (1882), CW XXII, pàg 164
- (351) *A Some Hints on Pattern Designing* (1880), CW XXII, pàg. 201, Morris explica que segons ha tingut notícia, alguns dels dissenyadors vinculats al textil de les ciutats del nord, de tant treballar tant disseny sense possibilitat d'executar - los mere diagrams, han acabat per tornar - se bojos. A partir d'un altre escrit *Technical Instruction*

(1882) sembla com si aquests dissenyadors són aquells professionals contractats com a dissenyador i encarregats de copiar els models importats de França, habit molt difos a la indústria suntuària anglesa de l'època. Cole ja ho havia denunciat repetidament [JOURNAL OF DESIGN, 1849-1852]

- (352) "imperfection is in some sort essential to all that we know in life. It is the sign of life in a mortal body, of a state of progress and change () And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies which are not signs of life, but sources of beauty. All admit irregularity as they imply change, and to banish imperfection, is to destroy expression, to check exertion, to paralyse vitality" John Ruskin *On the Nature of Gothic* (1853) S 25, Jan Morris (1981) pàg. 121
- (353) *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàg. 248
- (354) "Nothing but commercial enterprise capturing an unlucky man and setting him down in the glass-maker's chair with his pattern beside him (which I should think must generally have been originally designed by a landscape gardener) nothing but this kind of thing would turn out ugly glasses" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII p. 248
- (355) Ambdues cites: *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàgs. 243-244 i 247. En el mateix passatge Morris ofereix una distinció conceptual important del que serà un acabat "workmanlike" adequat per als atells modestos i de consum del que és un acabat mecànic que ve a cobrir aquest procediment.
- (356) Ruskin en molts i diversos passatges havia condemnat categòricament la pretensió de realitzar obres d'art amb procediments mecànics i industrials. L'afirmació més clara en aquest sentit es troba a *The Seven Lamps of Architecture* (1849) Lamp V, S 1., (1956) pàg. 197. "No podemos confiar el adorno a la máquina y las obras en fundición veure també Lamp V, S 24
- (357) A *The True Principles of Pointed Architecture* (1841), Eugèn havia manifestat la seva total negativa a acceptar la utilització de la màquina en la confecció d'ornaments la que en aquest cas el veritable principi artístic era la varietat. "In matters purely mechanical, the Christian architect should gladly avail himself of those improvements and increased facilities that are suggested that time to time. The steam engine is a most valuable power for saving, raising, and cleansing stone, timber and other materials" i definia així la seva posició al respecte: "We do not want to arrest the course of inventions, but to confine these inventions to their legitimate uses, and to prevent their substitution for nobler arts", citat per Alf Bæ (1957) pàg. 35
- (358) Sobre la decoració de teixits mecànics, "do nothing in it but that which only weaving can do, and to this end, make your design as elaborate as you please in silhouette but carry it out simply, you are not drawing lines freely with your shuttle, you are building up a pattern with a fine rectilinear mosaic" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàg. 250
- Les diferències existents entre ornament i decoració estan exposades en considerar els condicionants que diferents oficis i determinades tècniques imposen al disseny de motius i al disseny de l'objecte. L'anàlisi més clara de les diferències conceptuals i pràctiques existents entre els oficis "decoratius" i els "ornamentals" es pot trobar a *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, pàgs. 190-191 i més especialment en els paràgrafs dedicats als estampats, als papers pintats i als teixits, l'examen es reprès en termes similars a *The Lesser Arts of Life* (1882) si bé en aquest text hi ha una atenció especial als oficis decoratius. Per una anàlisi respecte dels principis pràctics que regeixen el disseny en cada art, veure els capítols 6.4.2 i 6.6 dedicats als estampats de Morris i a la seva teoria del disseny respectivament.

- (359) "No se podria confundir con la vida una imitacion o una simple apar tencia de vida, ni mecanismo ni galvanismo alguno pueden sustituir la" *The Seven Lamps* (1849) Lamp V, S 1, Trad 1956 pág. 197. La bellesa de l'ornament només pot ser de dos tipus "1) "the abstract beauty of its forms, which for the present, we will suppose to be the same wether they come from the hand or the machine, 2) the sense of human labour and care spent upon it" *The Seven Lamps of Architecture* (1849), Lamp II, S 19, Clark (1964) pag. 235 Aquest es el fonament teòric de les diverses falsificacions artístiques que Ruskin exposa a la "Làmpara de la veritat"
- (360) "Wallpapers, it is so very free from those difficulties the meeting and conquering of which gave character to the more intricate crafts" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 260
- (361) *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, pags. 190
- (362) Morris no hi dedica una atenció específica, però caldria veure fins a quin punt molts dels principis de disseny apuntats per Morris són també aplicables a d'altres tipus de productes com, per exemple, el ferro colat i els treballs de metall
- (363) Les diferències conceptuals existents entre els procediments decoratius basats en la qualitat i la textura de material i de tècnica denominades tècniques o arts decoratives i les arts ornamentals en el sentit que es dediquen al disseny de motius ornamentals aplicats superficialment a l'objecte i des de l'exterior han estat rarament destacades però per meter comprendre els fonaments últims de la teoria vuitcentista del disseny sense necessitat de recórrer necessàriament als conceptes i als procediments propis de l'artesania. Malgrat tot, històricament s'ha donat una certa confusió al respecte fins al punt que ha donat peu a algunes polemiques teòriques importants sobre el mateix concepte d'art aplicat en el camp de la historiografia. Així, per exemple, sense sortir del segle XIX, tota la reflexió de Gottfried Semper caldria reconsiderar-la des de la perspectiva pròpia de les arts decoratives mentre que la reflexió d'Alois Riegl a *Stilfragen* es desenvolupa exclusivament en el camp de les arts ornamentals
- (364) "As for a carpet design, it seems quite clear that it should be quite flat, that it should give no more at least than the merest hint of one plane behind another and this, I take it, not so much for the obvious reason that we don't feel comfortable in walking over what stimulates high relief, but rather because in a carpet we specially desire quality in material and colour that is, every bit of surface must have its own individual beauty of material and colour. Nothing must thrust this necessity out of a view in a carpet" *Some Hints on Pattern Designing* (1881), CW XXII, pag. 195
Sobre la posició de Dickens, veure la caricatura feta de Cole i els seus principis de disseny en el primer capítol de *Hard Times*. La caricatura i el contingut fonamental de la crítica de Cole ha estat comentat en el capítol 2.3.2 "Ruskin versus Cole"
- (365) R. De Fusco (1964) trad. pág. 134
- (366) *Some Hints on Pattern Designing* (1881), CW XXII, pag. 193 i *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pags. 253 i 254
- (367) *The Lesser Arts of Life* (1882); CW XXII, pag. 249
- (368) *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 249
- (369) "we must not demand excessive neatness in pottery, and this more specially in the cheap wares. Workmanlike finish is necessary, but finish to be workmanlike must be in proportion to the kind of work." *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pags. 246

- (370) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 145
- (371) "what for want of a a better word I am calling imaginative work" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 146. El treball imaginatiu es defineix, segons Morris, pel fet que "that any man does by means of it could never have been done by any other man". Logicament, "properly speaking, this work is all pleasure". No vol dir això que Morris no sigui conscient de les dificultats i les angoixes per les que molt sovint passen els artistes plàstics durant el procés de creació. Ben al contrari, després d'afirmar el caràcter plaent del treball artístic, explica com enten aquest tipus de plaer: "true, there are pains and perplexities and weariness in it, but they are like the troubles of a beautiful life, the dark places that makes the bright ones brighter".
- (372) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 143 "any employment in which a thing can be done better or worse has some pleasure in it, for all men more or less like doing what they can do well even mechanical labour is pleasant to some people (to me amongst others) if it be too mechanical
- (373) Sobre les limitacions que imposa el material i com es la imaginació de l'artista el que les transforma en el material creatiu i expressió d'un determinat ofici, veure *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, els paràgrafs dedicats als principis generals i la idea torna a aparèixer en totes les conferències quan explica els criteris generals
- (374) "the difference between intelligent work and what for want of a a better word I am calling imaginative work is a matter of degree only and in times when art is no abundant and noble there is no break in the chain from the humblest of the lower to the greatest of the higher class" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 146
- (375) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 145
- (376) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 147
- (377) "Intelligent work, its office is to add fresh interest to simple and uneventful lives, to soothe discontent with innocent pleasures fertile of deeds asinful to mankind" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 147
- (378) "It would pain lead men to aspire towards perfection. It bears in it bosom the worth and the meaning of life and the counsel to strive to understand everything" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 147
- (379) *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 240
- (380) *Technical Instruction* (1882), MM (1936)I, pag. 208
- (381) Veure especialment la definició d'"handicraftsman" establerta per Morris a *Art, A Serious Thing* (1882), LeMire (1969), pag. 45 "The right meaning of the word craft is simply power so that a handicraftsman signifies a man who exercises a power by means of his hands, and doubtless when it was first used was intended to signify that he exercised a certain kind of power, to wit a readiness of mind and deftness of hand, which has been acquired through many ages, handed down from father to son and increased generation by generation surely, a class of men who possess such a power is a class to be honoured and thanked than nicknamed by foolish outlandish words. Sobre les implicacions classistes del concepte de Bella Art i d'arts aplicades o arts

menors veure el capítol 7.1.1 "Questions previes sobre l'art". Per la posició de Ruskin, *On the Nature of Gothic* (1853), S 21

- (382) *Technical Instruction* (1882), MM (1936)I, pàg. 221. En aquest informe, Morris explica quin ha de ser el nivell de coneixement de les màquines per les quals dissenyà que requereix un dissenyador. No es pot oblidar que Morris considera el coneixement tècnic com un dels trets distintius de la competència professional del dissenyador.
- (383) "intelligent work, it can always be done better or worse, if it is to be well done, it claims attention from the workman, and he must leave on it signs of his individuality there will be more or less art in it" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pàg. 145
- (384) "I feel the more bound to insist on this in pottery-painting because of late a kind of caricature art has been going about in the shape of elaborately painted dishes of the most disastrous design and execution" *Some Hints on Pattern Designing* (1881), CW XXII, pàg. 198
- (385) "Remember that a pattern can be either right or wrong" *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII. "intelligent work, any employment in which a thing can be done better or worse" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pàg. 143
- (386) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 56
- (387) Fer l'anàlisi de la tintoreria com a art i el seu desenvolupament històric. *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàgs. 255-259. Veure pàgs. 257 i 258 per una avaluació dels tints químics nansínics.
- (388) El procediment tècnic triat en el taller de tintoria és les tècniques de descàrrega corresponents al procediment utilitzat immediatament abans de la utilització de tints químics i, per tant, no és un sistema pre-industrial de producció sino, com a màxim, pre-victoria.
- (389) "In spite of the rudeness and extravagance of these things, we are always attracted towards them, and the chief reason is, that we feel at once that there is something about the designs natural to the craft, that they can be done only by the practice of it, a quality, which, I must once more repeat, is a necessity for all the designs of the lesser arts" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàg. 259
- (390) En aquest sentit, veure els diversos comentaris de Morris sobre el pes de la tradició en la creació artesana. "the often praised perfection of these arts [les arts de la Índia] is the blossom of many ages of labour and change" *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pàg. 37, "the past art was the outcome of instinct working in an unbroken chain of tradition" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pàg. 133, veure també *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 111 i *Art, A Serious Thing* (1882), Le Mire (1969) pàg. 45
- (391) "I think the real way to deal successfully with designing for paper hangings is to accept their mechanical nature frankly. mechanical enrichment is of the first necessity of it" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàg. 260
- (392) *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pàg. 169
- (393) "William Morris substituting for the simpler realism of the earlier days a more exquisite spirit of choice, a more faultless devotion to beauty, a more intense seeking

for perfection: a master of an exquisite design and of all spiritual vision. It is of the School of Florence rather than of Venice that he is kinsman, feeling that the close imitation of nature is a disturbing element in imaginative art" Oscar Wilde (1882), Faulkner (1980) pàg. 108

- (394) Morris defensa aquests criteris únicament en relació a alguns oficis però rarament els instaurem com a principis generals, ja que sempre es troba front al problema dels oficis industrials als que dedicà més esforços. Allà on possiblement apareixen més clarament exposats és en relació al mobiliari, a la ceràmica, i al vidre, però també es pot trobar en la revalorització de les catifes fetes manualment en detriment de les mecàniques. En aquests casos concrets la jerarquització establerta per Morris quant a la valoració artística només es comprèn des de la seva concepció de l'art i del model de treball intel·ligent. Tanmateix, val la pena ressaltar el fet que en el cas dels estampats Morris va variar de criteris estètics i dona més importància a tots aquells que posteriorment reprendrà l'esteticisme: a saber, delicadesa, estilització de la forma, convencionalització del motiu i harmonies cromàtiques.
- (395) Probablement l'acusació d'elitisme a l'estètica i a l'actitud artística mantinguda per Morris i ja defensada per Ruskin apareix a Veblen (1892) trad. pàg. 164-167, on la demanda de fosquesat constitueix un indici per a reconèixer el grau de formació artística i cultural d'una persona. La idea ha estat recollida i emfatitzada per Gert Seife (1977) pàg. 66 i per Manier Elia (1976) pàg. 86, Stansky (1985) pàg. 266. La revisa en relació a l'experiència de les Arts & Crafts.
- (396) Després de la visita a l'Exposició de 1851, Carlyle expressava així la seva admiració per "the technical novelty and daring of (...) the Crystal Palace itself", recollit per Le Quesne (1982) pàg. 82.
- (397) "Men are grown mechanical in head and in heart, as well as in hand." Carlyle *Signs of the Times* (1829). Veure A. Shelton (1971) pàg. 17. Introducció. És en aquest mateix llibre on Carlyle denomina la seva època mitjançant la fórmula "The Age of Machines". Carlyle també parla de les màquines a l'article *Chartism* (1839) i a *Characteristics* (1831). Sobre l'aproximació de Carlyle a les màquines, veure Meier (1972) pàg. 177, A. Shelton (1981) pàg. 17 i Le Quesne (1982) pàg. 53. Veure al respecte el capítol 2.1.3. dedicat a la personalitat i l'obra de Carlyle.
- (398) Carlyle *Signs of the Times* (1829), citat segons A. Shelton (1971) pàg. 17. Introducció.
- (399) Carlyle, *Miscellaneous and Critical Essays* IV, 182 (1839), Citat segons Le Quesne (1982) pàg. 82.
- (400) "The fact is that civilization requires slaves. The Greeks were quite right there (...) Human slavery is wrong, in secure, and demoralizing. On mechanical slavery, on the slavery of the machine, the future of the world depends" Wilde. *The Soul of Man under Socialism* (1892) pàg. 16.
- (401) "No podemos confiar el adorno a la máquina y las obras en fundición. Todos los metales estampados, las piedras falsas, las imitaciones de madera o de bronce -de la invención de los cuales estamos oyendo alabanzas todos los días-, todas las construcciones pequeñas, baratas, y fáciles de hacer, todo eso de lo cual el merito consiste en su dificultad misma, todo son obstáculos sobre nuestro camino. Todo eso no nos hace ni más felices ni más sabios, no aumenta el orgullo del entendimiento ni el privilegio de la alegría". *The Seven Lamps* (1849) Lamp V, S. 24, trad. pàg. 229.
- (402) Bannam (1960) pàg. 14. Durant l'Era Industrial, "pocos integrantes de la elite -si acaso alguno- ejercieron de forma personal el control de esta energía".

- (403) "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" *Some Hints on Pattern Designing* (1881); CW XXII, pag. 204
- (404) "Truly we shall have a good stock to start with, but not near enough. Some men must press on the martyrdom, and toil to invent new ones, till at last pretty nearly everything that is necessary to men will be made by machines. I don't see why it should not be done. I myself have boundless faith in their capacity. I believe machines can do everything - except make works of art" *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 166
- (405) "When man have given up the idea that the work of men's hands can ever be pleasurable to them, they must as good men and true, do their utmost to reduce the work of the world to a minimum () and when all is done there will yet be too much work, that is to say too much pain in the world. What then? Machines then () Supposing we shall be get martyres enough (or say slaves) to make all the machines that will be still be needed and to work them shall we still be able to get rid of all labour of all that which we have found out is all unmitigated curse? And what will our conscience be like () when we think we have done all that we can do, and must still be waited upon by groaning discontented wretches" *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 166
- (406) "I cannot suppose there is anybody here who would think it either a good life, or an amusing one, to sit with one's hands before one doing nothing - to live like a gentleman as the fools call it" *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1964) pag. 34
- (407) "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. And I say that this is the kind of work which the world has lost supplying its place with 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" *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 164
- (408) *Some Hints on Pattern Designing* (1881); CW XXII, pag. 204
- (409) "I believe machines can do everything - except make works of art" *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 166
- (410) Simondon (1969) pags. 250-251
- (411) Malgrat que, tal i com reconeixia un dels primers crítics de les conferències de Morris, que valora la mesura amb que Morris tracta les màquines, indicant la possibilitat que fins i tot en el dominar una màquina cal un cert grau de competència tècnica i d'habilitat, el gran valor de Morris consisteix en advertir dels perills de l'automatització: és precisament aquesta la que realitza més directament l'alienació. "Some work, nay almost all the work done by artificers is too mechanical, and those that work at it must either abstract their thoughts from it altogether, in which case they are but machines while they are at work, or else they must suffer such dreadful weariness in getting through it as one can scarcely bear to think of" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 143. "Remember that a pattern can be either wright or wrong" *Making the Best of it* (1880) H&F, CW XXII. "Intelligent work, any employment in which a thing can be done better or worse" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 143. Veure a Faulkner (1973) la crítica de Simoon (1882) a *Hopes and Fears for Art*.

- (412) "Look, now I admit that civilization does make certain things well, things which it knows consciously or unconsciously are necessary to its present unhealthy conditions" *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag 43
- (413) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag 43
- (414) "Mr. Thomas Carlyle who still lives to be the glory of England, has warned you off shams and poured his scorn on cant many time" *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM (1936)II pag 69
- (415) "I know that the manufacturers (so called) are to set on carrying out competition to its utmost, competition of cheapness, not of excellence, that they meet the bargain-hunters half way, and cheerfully furnish them with nasty wares at the cheap rate they are asked for, by means of what can be called by no prettier name than fraud" *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag 37
- (416) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag 43
- (417) "It may not mean commercial dishonesty though I suspect it sometimes does but it must mean artistic dishonesty poor materials in this craft, as in all others, should only be used in coarse work, where they are this we must agree to at once, or sink all in commerce (so called in this craft) *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag 25'
- (418) "ornamental art, so called () get in the way of the machine which is to be used for producing riches that no body will be able to use" *Art, A Serious Thing* (1882), Leftire (1969) pag 40
- (419) "If our houses, our clothes, our household furniture and utensils are not works of art, they are either wretched makeshifts, or what is worse, degraded shams of better things" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag 239
- (420) "they express but rather hypocrisy, plunkeyism, and careless selfishness. The fault is that they are no longer part of our lives. We can given it up a bad a job. We are heedless if our houses expressing nothing at all but the very worst side of our character both personal and national" *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag 85, material riches bred by material poverty and slavery produces vulgarity of mind and life, and hardness of heart" *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM (1936)II, pag 66
- (421) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag 145
- (422) *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag 114
- (423) "I think it is a thing to be deprecated that there should be a class of mere artists who furnish designs, as it were ready made, to what you may call the technical designer, having next to nothing to do with the drawing, but having what you may call the grinding work () My view is that is not desirable to divide the labour between the artist and what is technically called the designer. I think it is desirable that the artist and the designer should be one" *Technical Instruction* (1882), MM(1936)I, pags 208-210
- (424) "because on the whole one must suppose that beauty is a marketable quality" *Technical Instruction* (1882), MM(1936)I, pags 209

- (425) Morris exposa les seves reserves sobre la Reforma de Cole a *The Art and The People* (1879) H&F, CW XXII, pàg. 34 on es pregunta fins a quin punt la reforma de Cole ha comportat una tendència per a millorar la qualitat artística de les mercaderies i treballa en la línia de la recuperació d'un art popular. Després, a la pàg. 35, reconeix certs indicis de millora importants per als usuaris, però "I fear a gain less important to most of those concerned in making them". En un text posterior, Morris proposa la mateixa pregunta. "True it is that those who established [our schools of art] were partly influenced by a delusive expectation that they would presently be able to supply directly a demand which was felt for skilful and trained designers of goods, but though this hope failed them, they have no doubt influenced both that side of art and others also" *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pàg. 168
- (426) *Art and the Beauty of The Earth* (1882), CW XXII, pàg. 164.
- (427) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 133
- (428) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 148
- (429) "No it is not such labour as this which we need to do away with, but the toil which makes the thousand and one things that nobody wants, which are used merely as the counters for the competitive buying and selling, falsely called commerce. Besides that, the labour which now makes things good and necessary in themselves, merely as counters for the commercial war aforesaid needs regulating and reforming." *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pàg. 45
- (430) *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 173
- (431) *The Lesser Arts* (1877) H&F. Morton (1984) pag. 53

7.1.7. Luxe i confort: el nexa entre producció i consum, i crítica de la vida quotidiana.

- (432) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 46
- (433) Gui Bonsiepe *Alternatives para el disño industrial en países dependientes*, DIF, 8/1/2, Agost 1980, pag. 24
- (434) Veure al respecte, Paul Thompson (1967) pag. 269 i ss. on Thompson analitza l'evolució deguda per l'ideal d'una vida simple en les conferències socialistes de Morris. Meier (1972) desenvolupa una anàlisi similar en el capítol "A chacun selon ses besoins" Glazier (1921), ates el seu profund antimarxisme, demostra com aquest tema estava ja perfectament definit en les conferències pre-socialistes, la qual cosa li serveix per demostrar que el socialisme de Morris estava totalment net d'influències marxistes i que era una aproximació del tot original, al màxim derivada de Ruskin independentment del marxisme de Morris, es evident que aquesta temàtica, les formes de la vida quotidiana i l'organització del consum, constitueix una de les aportacions més originals de Morris al pensament socialista i, possiblement, l'aspecte de la seva obra que té més suggerent el seu pensament des del punt de vista actual. Sobre el pensament de Morris en torn a les relacions quotidianes entre els homes, veure E. F. Thompson (1955) pàgs. 705 i 707
- (435) "Morris was able in page after page of coherent and detailed historical exposition to reveal in the very processes of production the common economic root both of capital and exploitation and the corruption of art." E. F. Thompson (1955) pag. 643
- (436) "I know that 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. England has of late been too much bustling with the counting-house and not enough with the workshop, with the result that the counting-house at the present moment is rather barren of orders." *The Lesser Arts* (1877) H&F, Monitor (1964) pàgs. 50-51
- (437) veure el capítol 5.5 dedicat al Morris interiorista
- (438) "The great advantage or charm of the Morrisian method is that it lends itself to either simplicity or splendour." Walter Crane (1911) pag. 54
- (439) Totes les seccions del JOURNAL OF DESIGN dedicats a comentar les novetats aparegudes recentment al mercat des del punt de vista artístic així com tots els articles que donen consells de decoració indicant els criteris que serveixen per a una compra adequada responen a aquesta intenció
- (440) L'anàlisi ruskiniana del consum es troba a *Unto this Last* (1860) Essay IV, S 75-77. La genèsi de la idea i el procés d'elaboració tècnica transcorre entre *A Joy for Ever* (1857) i *The Two Paths* (1859) Veure el capítol 2.4.1 "El segon Ruskin i l'economia política de l'art"
- (441) Destacat en primer lloc per E. F. Thompson (1955) pag. 196, la tesi ha estat recollida per la majoria d'estudiosos següents: Lindsay (1973) pàgs. 115 i 171; Meier (1972) pag. 183 (Morris no va llegir el segon Ruskin. Les indicacions afirmatives de May Morris es troben recollides a la Introducció dels CW, vol. XVI, pag. xviii; Glazier (1921) pag. 142 no només afirma que Morris coneixia un llibre com un *critic for a life* sino que segons el seu testimoni, Morris deia que aquest era l'única llibre de economia que havia llegit. Independentment de la veracitat de les afirmacions de Glazier, produ

rebetudes ja erron, el seu testimoni pot ser vàlid per a l'etapa socialista de Morris però no per les conferències inicials car la seva biografia escrita comença el 1844, data en que l'autor va conèixer personalment Morris.

- (442) Saber fins a quin punt existeix aquesta influència en les primeres conferències on la presència d'idees ruskinianes es tant potent i adhoc reconeguda pel mateix autor resulta complexe perquè es barregen moltes dades significatives si es tenen en compte els llibres del període de transició de Ruskin. Així, en molts passatges dedicats a qüestions específiques de disseny, sembla evident que Morris estava al corrent de la polemica que havia enfrontat Ruskin amb els Reformadors sobre els principis de disseny ornamental ja que, en molts aspectes importants, Morris manifesta estar d'acord amb els darrers. D'altra banda, Morris repren precisament aquelles temàtiques, com les escoles de disseny o el grau de naturalisme en els motius ornamentals, sobre les que versa la polemica en els termes plantejats per Ruskin. Tenint en compte que el llibre on Ruskin es dedica a contestar directament aquests autors i tracta específicament aquestes qüestions, *The Two Paths*, data del 1859, sobta que Morris no continués llegint Ruskin l'any següent.
- (443) Alf Beale (1957) pag. 107
- 444 Mondragón Tard'abue 1950 pàg. 3e3
- (445) "we the public - how can we bear to pay a price for a piece of goods which will be liable to trouble one man, to ruin another, and starve a third? Or still more, think how do we bear to use - how can we enjoy something which has been a pain and a grief for the maker to make." *The Art of the Peasie* (1879) H&F (CW XI) pag. 44
- (446) *The Art of the Peasie* (1879) H&F (CW XI) pàgs. 46 i 48 respectivament
- 447) Veure 31 *News of Architecture* (1840) el capítol XV "On the lack of incentive to labour in a communist society" Morton (1977) pàgs. 273-282
- 448) "I have a sort of faith... that many of the intricacies of life - on which we now pride ourselves - are more than enough, partly because they are new, partly because they have come with the gain of better things - will be cast aside as having played their part, and being useful no longer." *The Lesser Arts* (1877) H&F Morton (1984) pag. 57
- (449) "there is another way of resistance which I shall ask you leave to call the citizen's way: who says: (...) - what therefore can we do towards furthering that good time - and reducing the amount of grievous labour - first, by abstaining from multiplying our material wants unnecessarily, and secondly, by doing our best to introduce the elements of hope and pleasure into all the labour with which we have anything to do." *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàgs. 238-239
- (450) "Es en el diseño para objetos metalicos donde se observa mas claramente que los conceptos de forma en el siglo XIX no estaban primordialmente condicionados por las posibilidades expresivas de los materiales o por las técnicas de producción, sino, ante todo, por ideas relativas a la diferenciación social de las funciones" Heskett (1980) pàgs. 48-49
- (451) Mercurier *Tableaux des Moeurs* i Sully *Mémoires*, ambdós citats per Sombart (1912) pàgs. 10 i 88 respectivament. Veure també els escrits de Fénelon sobre el luxe i, en general, els de tots els detractors del luxe de finals del segle XVII i principis del XVIII, Borghiero (1974)

- (452) Veure el capítol dedicat al mobiliari patentat del segle XIX a Gredon (1948), especialment els paràgrafs dedicats a la mecanització dels seients i la incorporació de mecanismes.
- (453) "But some, I know, think that the attainment of these very comfort is what makes the difference between civilization and uncivilization, that they are the essence of civilization. *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 75.
- (454) "and yet I know that the progress of the race from barbarism to civilization has hitherto had a tendency to make our lives more and more complex, to make us more dependent one upon other, and to destroy individuality, which is the breath of life to art per això la utopia de Morris consisteix en "trying to simplify life on a new basis" *The Lesser Arts of Life*. (1882). CW XXII, pag. 267
- (455) Veure a *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pags. 76 i 77, la descripció d'una habitació decorada per ell que qualifica d' "a healthy person" indicant la quantitat d'activitats que es poden fer en una cambra. Veure també a *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, la descripcions de salons i llibreries.
- (456) "But really it seems as if some people had never thought of them, for 'tis almost the universal custom to stuff up some rooms so that you can scarcely move in them, and to leave others dead, bare. *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 113.
- (457) "In my mind there is only here and there (out of the kitchen) that you can find in a well-to-do house things that are of any use at all, as a rule all the decoration (so called) that has got there is there for the sake of show, not because anybody likes it. *The Lesser Arts* (1877) H&F, Monitor (1984), pag. 52.
- (458) *The Lesser Arts of Life* (1882) CW XXII, pag. 237.
- (459) "What is his due? That is, what can he take from you and be the man that you want? Money enough to keep him from fear of war and degradation for him and his, leisure enough from bread-earning work (even though it be pleasant to him) to give him time to read and think, and connect his own life with the life of the great world, work enough of the kind aforesaid, and praise of it, and encouragement enough to make him feel good friends with his fellows." *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 116.
- (460) "Meantime, now, when rich men won't have art, and poor men can't, there is, nevertheless, some unthinking craving for it, some restless feeling in man's mind of something lacking somewhere, which has made many benevolent people seek for the possibility of cheap art. 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 accommodating as the justice or religion or society, and she won't have it." *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 114.
- (461) "If the real thing were not to be had, they would learn to do without, nor think their gentility injured by the forbearance." *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 149.
- (462) T. Veolen (1899) pags. 80-81, veure la pag. 167 i ss. per l'anàlisi de les idees de Ruskin i Morris en favor de "la fosquesad i el estuerzo del nocharno". Referit per Mariem i Elia (1976) pag. 80.
- (463) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 62.
- (464) "in the little colony of Bedford Park, Chiswick, as many trees have been left as possible to the boundless advantage of its quaint and pretty architecture. *The Beauty of*

- Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 73 nota
- (465) Veure a *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, la descripció por menoritzada de l'arquitectura de consum de la seva època segons el valor artístic dels diversos tipus d'edificis
- (466) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 130
- (467) "I say that their love of art is mere pretence: how can you care about the image of a landscape when you show by your deeds that you don't care by the landscape itself?" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 71
- (468) Morris continua el discurs mostrant el paper que juguen aquestes classes dominants, a qui tracta de "corrupters of civilization": "these men are, singly or in combination, the rich and powerful of the world, they rule civilization at present, and if it were not through ignorance that they err, those who see the fault and lament it would indeed have no choice but to reject civilization with the ascetic." *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 238
- (469) "cultivated people in general do not care about the arts () because they do not know what they mean, or what they lose in lacking them: cultivated, that is rich, as they are, they are also under that narrow and hard necessity which is driven onward remorselessly by the competitive commerce of the latter days, they know it but as a toy, not as a serious help to life: as they know it, it can no more lift the burden from the conscience of the rich than it can from the weariness of the poor. They do not know what art means: they think that as labour is now organized, 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." *Prospects* (1881) H&F, CW XXII, pag. 123
- (470) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 62
- (471) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 62-63
- (472) "the best work one sees perpetually in pretentious rooms is a mere ghostly caricature of ornament, which no one is expected to look at if he can help it. It is simply meant to say, this house is built for a rich man." *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 94
- (473) "so that heaped-up money, which this greed has brought us (for greed will have its way, like all other strong passions), this money, I say, gathered into heaps little and big, with all the false distinction, which so unhappily it yet commands amongst us, has raised up against the arts a barrier of the love of luxury and show, which is of all obvious hindrances the worst to overpass () What tons upon tons of unutterable rubbish pretending to be works of art in some degree would this maxim clear out of our London houses () I repeat, this stupidity goes through all classes of society." *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984), pag. 52
- (474) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 48
- (475) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 74
- (476) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 149
- (477) *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pags. 50-51

- (478) *The Lesser Arts* (1877) H&F; Morton (1984), pàg 52
- (479) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag 149
- (480) No es estrany que per aquesta època comencessin a difondre's les paraules "pretentious" i "vulgar" amb un nou significat. "The 19th Century, trying to hide its ugliness, raises the Gothic façade to mask the machine and call upon the artist to assist its duli masquerade. But the critical artist, abashed by this clumsy imitation of his own gesture, begins to use the word VULGAR and means it not in the old sense of something pertaining to the mass of people and therefore common and coarse (ordinary, toscó) but in the peculiar modern sense of something pretentious and false. Coarseness reveals something, vulgarity conceals nothing" Trilling (1939), pàg 113, Williams (1958), indica una proses similar en relació al mot "pretentious"
- (481) "As greed of unfair gain, wanting to be paid for what we have not earned, cumber's 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), this money, I say, gathered into heaps little and big, with all the false distinction, which so unhappily, it yet commands amongst us, has raised up against the arts a barrier of the love of luxury and show which is of all obvious hindrances the worst to overpass. *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984), pàg 52
- (482) "the barbarous and cumbrous luxury, or comfort as you may please to call it, which some of us are so proud of as a mark of our civilization, but which I sometimes think is really fated to stifle all art, and in the long run all intelligence, unless we grow wise in time and heed to it" *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, pag 204
- (483) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag 149
- (484) Jan Morris (1981) trad. pag 30. La frase de Ruskin citada per Jan Morris és: "give up all your luxuries and live as simple as your workers"
- (485) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag 48
- (486) "As they superiors would give them simplicity and economy to imitate, it would in the issue be well for themselves, as well for those whom they guide" John Ruskin in *The Two Paths* (1859) Lecture III, S 16, Works XV, pag 343, citant una idea explicada ja a *Jew on a Eve* (1857). La idea prove indubtablement de Carl, i les seves advertències a les classes dirigents per a que assumeixin la seva funció de model respecte de les classes inferiors
- (487) "Nou de cada anglesos creuer avui en dia que la nostra grandesa i benestar es demostren pel grau de riquesa" Matthew Arnold *Culture and Anarchy* (1869), citat segons la traducció de Williams (1958) pag 189, veure també *Essays on Criticism* (1865-1888). Si l'anàlisi d'Arnold suposa el millor retrat existent de les classes mitges és perquè pren en consideració tots i cada un dels elements determinants del sistema de valors burges un cop reelaborat el codi ètic derivat del calvinisme i la versió del protestantisme fet per l'Església d'Anglaterra. "Fixeu-vos en aquesta gent, en la manera com viuen, en els seus costums, maneres, el to de les veus, fixeu-vos-hi atentament, observeu la literatura que llegeixen, les coses que els agraden: les paraules que els surten de la boca, els pensaments que els moblen l'esperit" Trilling (1939) i G.H. Ford (1975), pag 1922, Veure el capítol 2.4.2 "Matthew Arnold i les classes mitges"
- (488) Geri Selie (1976) pag 68

- (489) Segons la definició de Sombart (1912) trad. pag. 63, "luxe es todo dispendio que va mas alla de lo necesario" Veure tot el capítol 4 per a un examen de les definicions i les concepcions del luxe
- (490) Aquesta es potser una de les qüestions que ha estat més debatuda entre els estudiosos i professionals del Moviment Modern tant pel que fa a l'arquitectura com al disseny industrial. Durant tot aquest període, funcionalisme i racionalisme arquitectònic manieren en un concepte de funció lligat a les necessitats primàries, cosa lògica en tant que també la sociologia de l'època, especialment a Alemanya, i estava utilitzant en els seus estudis (especialment Weber i Simmel) en parlar de la vivenda i de la ciutat). La relació entre funció i necessitat primària es mantingué a Rússia després de la Revolució i va inspirar tota la política urbanística de l'època. Existeix una cuantiosa bibliografia sobre el tema, a partir d'escrits dels mateixos arquitectes i estudis fets posteriorment. En l'àmbit específic del disseny, la qüestió ha tornat a plantejar-se en relació a la política de disseny en països del Tercer Món. En aquest àmbit, l'autor que ha continuat estudiant el problema i valorant-lo com una qüestió política es Gui Borsteinpe des que col·labora i dirigeix l'entencament del disseny al Xile d'Allende. A Europa, la crisi de la problemàtica s'inicia contemporàniament i a resultes de la societat de benestar anterior a la crisi del petroli.
- (491) "to have leisure from war - war commercial as well as war of the bullet and the bayonet - leisure from the knowledge that darkens counsel and the craving for that overwhelming distraction that money now brings. *The Lesser Arts* (1877) H&F, Norton (1984) pag. 55
- (492) *The Lesser Arts of Life* (1880) CW XXII, pags. 238
- (493) "The little house that was new once, a labourer's cottage built of the Cotswold limestone and grown now, walls and roof, a lovely warm grey, though it was creamy white in its earthen declivity. No line of it could ever have marred the Cotswold beauty; everything about it is solid and well wrought. It is skilfully planned and well proportioned; there is a little sharp and delicate carving about its arched doorway, and every part of it is well cared for. It is in fact beautiful, a work of art and a piece of nature - no less, there is no man who could have done it better, considering its use and its place. *Perspectives of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 149
- (494) "I know by my own feelings and desires what these men want." *Art and the Beauty of the Earth* (1891) CW XXII, pags. 172. Veure Paul Thompson (1967) com Meyer (1972) destaquen aquest fet en considerar el pensament de Morris a les conferències socialistes.
- (495) "When you hear of the luxuries of the ancients, you must remember that they were not like our luxuries, they were rather indulgence in pieces of extravagant folly that what we today call luxury, which perhaps you will rather call comfort." *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 75
- (496) "to insult the memory of valiant people of past times and the mock of them because they were encumbered with nuisances that foolish habit has made us look on as necessities." *Perspectives of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 149 "I (...) say that a Greek or a Roman of the luxurious time would stare astonished could he be brought back again and shown the comforts of a well-to-do middle-class house".
- (497) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 77. Veure el paràgraf 7.2 d'aquest mateix capítol.
- (498) "The two causes of the natural decline in any school are over-luxuriance and over-

refinement. I do not mean by luxuriance of ornament quantity of ornament () But I mean that character of extravagance in the ornament itself which shows that it was addressed to jaded faculties, a violence and coarseness in curvature, a depth of shadow, a lushness in arrangement of line, evidently arising out of an incapability of feeling the true beauty of chaste form and restrained power () And yet, it seems to me that at present day there is nothing so little understood as the essential difference between chasteness and extravagance whether in colour, shade or line. *The Stones of Venice III*, (1853) cap. 5, Jan Morris (1981) pag. 205

- (499) Veure a *The Lesser Arts of the Life* (1882) la descripció de l'evolució històrica particularitzada per a cada ofici i l'impacte que en cada cas va suposar el canvi de concepció artística impulsat pel Renaixement, CW XXII, pags. 235-269
- (500) Veure a *History of Pattern Designing* (1879) la tipologia de períodes artístics. La similitud de plantejaments estètics i formals entre tots els períodes de decadència de la història apareix com una de les tesis fonamentals de Morris sobre la història. Aquesta comparació li serveix també per expressar els principals criteris de l'art i el luxe a l'època victoriana: "I mean that there is a much wider gulf between the ideas of that part of ancient art which comes nearest in thought to modern, than there is between any two parts of ancient art that are furthest from one another.", CW XXII, pag. 204
- (501) *Some Hints on Pattern Designing* (1881), CW XXII, pag. 179
- (502) "the whiteness of the paste, the hardness of the glaze, the neatness of the painting, and the consequent delicacy, or luxuriosity rather, of the ware were the qualities that the eighteenth century potter strove so hard to imitate." *The Lesser Arts of the Life* (1882), CW XXII, pag. 245
- (503) "Art by no means stood still in those latter days of the Renaissance but took the downward road with terrible swiftness, and tumbled down at the bottom of the hill where all but the witched it lay long in great content, believing itself to be the art of Michael Angelo, while it was the art of men whom nobody remembers but those who want to sell their pictures." *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 57; veure també *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morison (1984) pag. 35, per una descripció general: *Art and the Beauty of the Earth* (1851), CW XXII, pags. 161 i 162
- (504) veure a Sombarin (1912) pag. 147 la llista d'arts suntuàries més desenvolupades a Europa durant l'època moderna. De Morris, veure especialment *The Lesser Arts of Life* (1882)
- (505) Des d'aquesta perspectiva el gran fracàs de Cole com a projectista i com a promotor de disseny industrial no deriva tant del no haver pogut aplicar els principis que defensava en els seus propis dissenys, o del no haver sabut sortir dels caràcters estilístics de la seva època, coses del que se l'acusa normalment (veure el paràgraf 2.3.1 dedicat a l'Exposició de 1851 i l'obra de Cole). La raó principal és no haver sabut sortir de l'esquema conceptual i pràctic de les arts suntuàries. En aquest sentit, la idea de vincular l'artífex a la indústria no divergeix en absolut, ni tampoc suposa cap innovació especial, respecte de la pràctica manufacturera en tots aquells oficis més propers a les arts plàstiques: com els tapissos, els vitrells, l'orfèbreria i la talla artística, on, pràcticament des del Renaixement, s'havien encarregat dissenys als millors artistes: els cartons per tapissos de Fra Bartolomeo en són un exemple immillorable però que potser representa millor aquest costum és la figura de Benvenuto Cellini
- (506) veure Carlo Borghero *La polemica sul lusso nel Settecento francese* (1974) Torino
- (507) Mumford (1934) pag. 173. El propi Morris recullia aquest terme comparant l'art

popular angles i el frances de l'època moderna a *The Lesser Arts* (1877) H&F [Morton, 1984, pag. 47]. L'element que estableix la diferència bàsica entre ambdues tradicions és la cort. L'artesanía anglesa és primordialment pagesa, "an art of peasants", mentre que la francesa i també la de tot el continent es dedica fonamentalment a proveir la cort "for merchants-princes or courtiers".

- (508) "Morris's prejudice against the seventeenth and eighteenth century was indeed carried to a pitch that amounted to pure unreasonableness, and in the work of Wren and his successors he steadily declined to acknowledge either fitness, or dignity or elegance." Mackail (1901/4^a) III, pag. 346.
- (509) *History of Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 206.
- (510) Pevsner (1936) pag. 18.
- (511) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 48.
- (512) "There are people of good-will now who have conceived of art as going hand in hand with luxury, nay as being much the same thing, but it is an idea false from the root up and unwholesome to art." *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 124.
- (513) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 131.
- (514) *The Art of the People* (1879), H&F, CW XXII, pag. 37 i 66.
- (515) *The Beehive and Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 75, i *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 113 respectivament.
- (516) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 124.
- (517) "Certain old prejudices and delusions such as one - namely as the absurd idea that luxury fosters art - and specially the architectural art, or its companion one - that the art flourishes best in a rich country - i.e. a country where the contrast between the rich and the poor is greatest." *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 132.
- (518) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 149.
- (519) *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 239.
- (520) *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 261.
- (521) "That which alone can produce popular art among us - living a simple life." *The Beehive and Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 75.
- (522) *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 113.
- (523) Al llarg de tota la conferència *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, els millions d'exemples d'art corresponen als períodes en que es treballava per a l'ús domèstic: les èpoques en que l'art estava integrat a la vida de cada dia, així, pag. 254, en referència als tapissos: "when this art was at his best - it was almost a domestic art." En aquestes èpoques, l'art, i en aquest cas la ceràmica, era "rude but done in a very unconscious and simple fashion on the old and true principles of art, side by side with the whims and inanities which mere fashion had imposed on so called educated people." id. pag. 247.

- (524) "Simplicity everywhere, in the palace as well as in the cottage. Still more is this necessary cleanliness and decency" *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton, 1984, pag. 52. "Simplicity is the one thing needful in furnishing, of that I am certain, I mean first as to quantity, and secondly as to kind and manner of design." *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 261.
- (525) "Simplicity of life, begetting simplicity of taste, that is a love for sweet and lofty things is of all the matters most necessary for the birth of the new and better art we crave for." *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton, 1984, pag. 52. "Morris was himself a man of refined but very simple tastes." Això queda especialment patent en la descripció de la vida i de la felicitat al país de Nowhere. Alt Bee, (1957) pag. 107.
- (526) "Now, (...) let me tell you that though simplicity in art may be costly as well as uncostly, at least it is not wasteful, and nothing is more destructive to art than the want of it." *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 48.
- (527) "Pottery and glass making, these two important lesser arts, which it must be admitted are useful, even to Diogenes since the introduction of tea." *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 244. Que Morris era totalment contrari a l'actitud dels estaberts i a l'ascetisme com a forma de vida ha estat destacat fonamentalment per Glazier (1921) pag. 127 i per Paul Thompson, (1967) pag. però ambdós autors no estan referent a la idea de Morris tal i com estar expressades en les conferències socials anteriors.
- 528 "The monks way of neglecting the arts, whether he be Christian monk, or Buddhist ascetic or ancient philosopher - As to the outlaws from civilization, they are those of whom I began by saying that there are or were people who rejected the arts of life on grounds that we could at least understand, if we could not sympathize with the rejection." *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 237.
- 529 "The Lesser Arts of Life" (1882), CW XXII, pag. 266.
- 530 Aquest és el missatge fonamental de la conferència *The Lesser Arts of Life* (1882) i un molt significatiuament Morris ha utilitzat aquesta fórmula en el mateix títol. En el text s'utilitza sempre per referir-se a la utilitat i a la funció social que poden aconseguir els productes d'un determinat ofici.
- (531) "We all of us who care about the arts, must help them [the makers] by asking for the right things, and making them quite clear what it is we ask for", "we all of us who care about the arts, must help by asking for the right thing, and making them quite clear what it is we ask for", "ask and love of beautiful things for their own sake and not because they are novelties." *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 243, 244 i 266, respectivament.
- (532) "We should at all events take as our maxim the less the better. If we really care for art we shall always feel inclined to save on superfluities, that we have a ware withal to spend on works of art." *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 244.
- (533) *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, pag. 204-205.
- (534) "Now it is clear that if we are to fulfil these duties we must take active interest in the arts of life which supply men's material needs, and know something about them, so that we may be able to distinguish slave's work from freemen's, and to decide what we may accept and what we we must renounce of the wares that are offered to us as necessities and comforts of life." *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 239. Morris dedica molts paràgrafs a considerar el problema de l'educació artística de

public de la mateixa manera que, com ha s'ha vist en altres capítols, també es preocupa de considerar la qüestió de la formació de professionals. L'educació del públic esdevé així una mesura vàlida en molts àmbits de la reflexió i, en termes generals, "I suppose you will think it too commonplace of me to say that the general education that makes men think, will one day make them think rightly upon art" *The Art of the Future* (1879)H&F, CW XXII, pag. 47. Veure a *The Beauty of Life* (1880)H&F, CW XXII, pàgs. 62-63 les consideracions generals sobre el problema de l'educació artística aplicable a les classes mitges i altes.

- (535) "I think it is more desirable from my point of view that the public should know something about it, so that you may get a market for excellence and not for appearance" *Technical Instruction* (1882), MM(1936) I, pag. 216.
- (536) *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 165.
- (537) "amidst simplicity of life turn our eyes to real beauty that can be shared by all" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881)H&F, CW XXII, pag. 151.
- 538 "Well understood both by the maker and the user... let the arts grow in one word popular" *The Lesser Arts* (1877)H&F, Morton (1984) pag. 34. Per la definició d'art popular com el model oposat a la societat de classes veure *The Art of The Future* (1879)H&F, CW XXII, pag. 39.
- 539 "To have as little as possible to do with middle men, but to bring together the maker and the buyers of goods as closely as possible. To eschew all the bargains, real or imaginary (they are mostly the latter)." *Some Hints on Art and Design* (1858) CW XX, pag. 204. Per una anàlisi sobre el problema dels intermediaris veure el pensament de Marx i les fonts utilitzades en la seva descripció, especialment el *Grundrisse* de Robert veure Meier (1972) pàgs. 152 i 153.
- 540 "En el moment en què la producció era per a la subjecció de la veïnatge, i no per a la subjecció de l'estranger, el treballador no havia d'ordenar mai més que el treballador." *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 163.
- 541 "The one great thing desired is that this great country should share off from her old foreign and colonial entanglements" *Art & the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 171. La mateixa idea apareix desenvolupada en relació a la colonització anglesa de la Índia a *The Art of the People* (1879)H&F, CW XXII, pàgs. 35 i 36.
- (542) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881)H&F, CW XXII, pàgs. 133 i 134 respectivament.
- (543) Tal i com constata Leslie Stephen (1876), II cap X, VI, S. 69, en parlar de l'escola escocesa de filosofia, el concepte de Luxe, sigui per herència de la polemica etica del segle anterior, sigui per influencia de la il·lustració francesa, constituïa una de les paraules claus en l'anàlisi dels mals de la societat i de la polemica envers l'escola de pensament utilitarista "the cant of the day used the phrase "luxury", and luxury was admitted, on all hands to consist in a departure from the simplicity of nature
- (544) Salvatore Veca, *Saggio sul Programma Scientifico di Marx*, Il Saggiatore, Milano 1977.
- (545) Les posicions mantingudes per Ruskin al respecte tenen un perfecte antecedent en les idees sobre el luxe i el valor de la vida frugal, senzilla i moderada de les comunitats rurals front a l'afectació de les ciutats defensades per George Berkeley a *Essays towards preventing the Ruin of Great Britain* (1732)

- (546) Potser les acusacions més clarament i explícites exposades a la ciència econòmica i a l'economia política per la seva total incapacitat d'incorporar el disseny, o sia el problema de les diferències qualitatives entre les mercaderies, al seu discurs són els breus comentaris fets per Lethaby en una conferència del 1915: "The political economist has preferred to dwell in another water-tight compartment. As Adam Smith did not bother about design, why should he? He has, in fact, become an idealist of crude labour because he can deal with it mathematically. Quality, he finds, is a disturbing matter of opinion, so he tries to get rid of it by acting as if were not there." Lethaby, *Lecture on Design and Industry* (1815), *Design in Industry Association*, Citat per Watkinson (1977) pag. 77. Per la verssemblança lògica i filosòfica d'aquesta idea veure l'anàlisi de la economia política clàssica desenvolupada per Salvatore Veca a *Saggio sul programma scientifico di Marx* (1977), caps. 1, 2, i 3.
- (547) L'anàlisi ruskina del consum en termes econòmics es troba a *Unto this Last* (1860) i en les reflexions prèvies apareixien fonamentalment a *A Day for Ever* (1857) i a *The Two Paths* (1859). La descripció positiva d'una societat regida pels valors definits a *Unto this Last*, es troba principalment a *Munera Pulvis* (1862-63). En el prefaci de 1872 per a la segona edició d'aquest darrer llibre, Ruskin formula el que serà la seva pregunta principal en relació al luxe des d'una perspectiva econòmica: "Does expenditure of capital in the production of luxurious dress and furniture tend to make a nation richer or poorer?" *SSE Works*, vol. XVII, pag. LXXXVII, l. 35. Per la descripció de pensament econòmic de Ruskin, veure el capítol 2.4.1. "El segle Ruskin i l'economia política del '80".

7.1.8. L'art com instància civilitzadora: primera aproximació a la utopia

- (548) *The Lesser Arts* (1877) CW XI, pag. 274
- (549) "I believe there is nothing that will aid the world in progress so much as the spreading of art - beautifying our labour. I protest there is nothing in the world that does us so much as this." *The Lesser Arts* (1877) H&F, Norton, 1964, pag. 34
- (550) *The Lesser Arts* (1877) H&F, Norton, 1964, pag. 32
- (551) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 55
- (552) "Some people may say: And was to be wished for? would not this universal spreading of art stop progress in other matters, hinder the work of the world?, Would it not make us unmanly? or, if not that, would not be intrusive and push out other things necessary also for men to study?" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 54
- (553) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 66
- (554) *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 172
- (555) "In favour of art, that is in favour of the aspirations and progress of the race toward perfection." Conferència Kynle Society, II, Nottingham (1881) MM (1936) I, pag. 139
- (556) "Yet, though all true artists are benefactors to their race and increase the wealth of the world." Conferència Kynle Society, II, Nottingham (1881), MM (1936) I, pag. 149

- (557) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 148
- (558) Sobre la gènesi de la missió defensiva de l'art en el romanticisme anglès i com aquesta idea incideix en la formació del terme cultura al llarg del segle XIX, veure especialment Williams (1958) pàgs. 83-158
- (559) "Art, that is excellence in the things made by man." *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 149. Sobre els valors humanitzadors de l'art Morris dedica extensos passatges a demostrar aquest contingut fonamental del terme art. Això ha quedat prou clar en considerar la base social de l'art [cap. 7.1.2.] i el procés de creació artística [cap. 7.1.5.]. Probablement, un dels passatges més il·lustratius d'aquesta idea apareix en considerar les vivendes del segle XIX, així: "the are unmanly because they have ceased to have their due share of art." *The Beauty of Life* (1890) H&F, CW XXII, pag. 62
- (560) "In these days the issue between art, that is, the goodly part of man, and mere bestiality." Carta a Georgiana Burne Jones, 1882, Henderson (1950) pag. 158
561. *The Art of the Future* (1879) H&F, CW XXII, pag. 34
562. "So much is now known of the periods of art that have left abundant examples of their work that I doubt that we can judge of the art of a period by judging of these with the remains of times of which no such has been left us." *The Beauty of Life* (1890) H&F, CW XXII, pag. 54
563. Sobre el procés de formació de la idea de cultura veure Williams (1958), De Fusco (1964) i Trilling (1939). Aquesta és la base central de la tasca de Arnold Morris.
564. Aquesta fou una idea desenvolupada fonamentalment per Viollet-le-Duc, la qual permetia veure com es construïa una teoria de l'arquitectura basada en qüestions tècniques i constructives, descobrint "les" de tots els altres continguts extrartístics que hi ha tingut en la tradició del Moviment Neogotí. Veure De Fusco (1964).
- (565) "How the world ever ve from day to day? (...) It seems there were others than those of whom history has called, had left the names and the deeds." *The Art of the Future* (1879) H&F, CW XXII, pag. 32
- (566) Segons afirma Williams en el seu reconegut per el procés seguit pel terme "cultura" i "advances" principi de Morris era en realitat Arnold Morris associava el terme a la definició d'Arnold Williams (1958) pag. 237
- (567) Veure l'article *Militarism* (1863), especialment en la relació i classificació dels plaers reservats als homes.
- (568) Per la reconstrucció de la idea de cultura elaborada per Arnold a *Culture of America* (1869) com ideal de perfecció, veure Trilling (1939), i Williams (1958) per la seva significació històrica en la tradició anglesa de pensament.
- (569) Veure també *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 66 sobre els ensenyaments que pot reportar "la veritable educació." Veure també en el capítol de la joia al llarg els paràgrafs dedicats al problema de la ignorància col·lectiva en el context d'art.
- (570) Les referències de Morris a les escoles de disseny, han estat relacionades en el d'Arnold Morris. Les més extenses es troben a les conferències *The Art of the Future* (1879) i *The Art and the Beauty of the Earth* (1881). El fet que Morris dictés alguns de les seves

conferències en aquestes escoles, com es el cas d'aquesta segona, explica en gran part l'atenció dedicada a elles

- (571) Morris defensa aquesta idea fent una referència implícita a Mill i Arnold en referir-se a l'ideal de la cultura clàssica. Indeed, the ancient society did give a model to the world, and showed us for ever what blessings are freedom of life and thought, self-restraint and a generous education: all those blessings the ancient free people set on to the world - and kept them to themselves. *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XII, pag. 64
- (572) *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 166-167. Veure també *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 35
- (573) L'anàlisi més explícit de l'obra de Ruskin fet per Morris en aquest sentit es troba en a propi escrit per a l'edició de *On the Nature of Gothic* de la Heinemann Press. Segons Morris, un dels ensenyaments més importants de Ruskin fou el poder de retellir la següent paràbola: "So that the result of thousands of years of man's effort on the earth must be general unhappiness and universal degradation - unhappiness and degradation the conscious burden of which will grow in proportion to the growth of man's intelligence, knowledge, and power over material nature." (1911) 1936, 1
- (574) "Of later years a great uprising of ecclesiastics, zeal coinciding with a great increase in study, and consequently of knowledge of medieval architecture, has - to ver people - to spend their money on these buildings. The Lesson 4 (c. 1877) H&F, CW XII, pag. 47. En el text escrit com manifest de fundació de la S.F.A.B. (1877) Morris en fa una valoració estratègica: "We think that these last fifty years of knowledge and effort, or have done more for their destruction than all the foregoing centuries of revolution, violence, and contempt." (1878) 1944, pag. 35-36
- (575) "Whenever the art of to-day is so far below what that could be, whenever it has been so bad, it has been so because of this paiking and tearing with iron and iron and steel and machinery. Freedom to architecture in *On Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 174. D'altra banda, aquest és un dels continuïtats temàtics de la crítica d'Arnold de les classes mitjanes i en la presentació de la seva idea de cultura i moralitat de penitència humana i fetur de civilitzar. Veure *Culture and Education* (1889)
- (576) "Well, I have said that education is the first remedy for the barbarism which has been bred by the hurry of the civilization and competitive commerce. I have said education is good, is necessary to all people, neither can you do you credit with holding it, and yet, to educate people with no hope, what do you expect to come of that?" *Art and the Beauty of the Earth* (1881) CW XXII, pag. 168 i 171 respectivament
- (577) "When some changes have come to pass, that perhaps will be speedier than most people think, do not lose education will grow both in quality and in quantity." *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XII, pag. 63, veure a pag. 66 les idees de Morris sobre l'educació autèntica
- (578) "education in all sides is what we must look to. We may expect if we do not learn much so learn this at least, that we know but little, and that knowledge means aspiration or discontent, call it which you will." *Art and the Beauty of the Earth* (1881) CW XXII, pag. 167
- (579) "You cannot educate, you cannot civilize men unless you can give them a share in art." *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XII, pag. 63. Tot a l'horitzó del passatge (pag. 62-63) Morris mostra com es nomes a través de l'art que l'home pot gaudir d'una educació autèntica

- (580) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 39
- 581 *The Lesser Arts* (1877) H&F, Norton (1984) pag. 34
- (582) Veure en el cap. 7.1.4, titolat "el geni col·lectiu: anàlisi de la moda i crítica de l'avantguarda", els paràgrafs que analitzen aquest "inconscient col·lectiu".
- 583 En aquest sentit, la precisió del Prof. Lefèvre sobre les diferències entre la idea d'art popular i la producció cultural de masses és íntimament obvia. Cal tenir en compte que era per a Morris la producció massiva en la indústria de l'època, la creació de mercaderies barates, cunysts, vulgars i de macotilla. Lefèvre (1962) Introd. pag. 98
- (584) "And we cannot fail to come to the conclusion that down to very recent days everything that the hand of man touched was more or less beautiful, so that in those days all people - who made anything shared in art, as well as all people who used the things so made - this is all people shared in art." *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 54
- 585 *The History of Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 207
- 586 Aquesta té les espècies més importants en conèixer la teoria i l'ètica. Veure *The History of Pattern Designing* (1879) CW XXII
- 587 Molts anys després d'arribar de la subjecció de la prinienda de les nordaïres, ja que escriure per Morris, la final de la seva vida. *The House on the Hill* (1901) que descriu la vida en una comunitat primitiva. Morris va rebre una carta d'un historiador aleshores, profundament impressionat dels seus coneixements i entès sobre l'època que li preguntava sobre les seves fonts de documentació. La recerca ha estat recollida per tot el treball de Morris des de Blackall i sovint referida en parlar del domini que Morris tenia de la seva disciplina.
- 588 Així per exemple, adverteix la descriptió que dels bàrbars del nord d'ús Ruskin: "command of will, independence of character, resoluteness of purpose, impatience of undue control, and that general tendency to set the individual reason against authority, and the individual deed against destiny, which in the Northern tribes has opposed itself throughout all ages to the languid submission, in the Southern, of thought of tradition and purpose to fatality." Ruskin, *On the Nature and Use of Art* (1851-53) 67. De fet, advertent les característiques dels anglesos que tenen la revolució industrial en un país que mancava de la més mínima tradició en la creació d'objectes d'ús i en art satisfetes.
- (589) "Once men sat under grinding tyrannies, amidst violence and fear, so great that nowadays we wonder how they lived through twenty-four hours of it, till we remember that then, as now, their daily labour was the main part of their lives, and that that daily labour was sweetened by the daily creation of art." *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 33
- (590) "An architecture which was pure in its principles, reasonable in its practice, and beautiful to the eyes of all men, even the simplest, which is nothing, mind you, which can never exist in any state of society under which men are divided into intellectual castes." *History of Pattern Designing* (1879) CW XXII, pag. 229
- (591) "from the first dawn of history till quite modern times, Art, which meant to so, a fulfilled its purpose, all men shared in it, that was what made life romantic, as people call it in those days - that and not robber-barons and inaccessible castles with their hierarchy of serving nobles and other such rubbish, but art grew and grew, raw

- empires sicken and sickened with them, grew hale again, and hale and grew so great at last, that he seemed in good truth to have conquered everything and laid the material world under foot." *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pág. 56
- (592) Sobre el paper que la imatge dels bàrbars juga en la construcció del socialisme de Morris, veure Meier (1972) pag. 358 i Lindsay (1975) pag. 254
- (593) "The past art was the outcome of instinct working on an unbroken chain of tradition; it was fed not by knowledge but by hope, and though many a strange and wilde illusion mingled with that hope" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pág. 133
- (594) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 113
- (595) "In 1871 I went to Iceland with Mr. Magnusson and apart from my very pleasure in seeing that romantic desert, I learned one lesson there () that the most grinding poverty is a trifling evil compared with the inequality of classes." Carta a A. Scheu, 5/9/1863. Henderson (1950) pag. 187
- E96 "That which alone can produce popular art among us, is a simple life." *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 75
- (597) Sobre els valors ètics que dominen la religió i la cultura d'aquesta primera època. Clark (1962) introd. pag. 14
- E98 *Some hints on Pattern Design* (1881) CW XXII, pag. 215
- E99 *The Antique Revival* (1873) H&F, CW XXI, pag. 47
- (600) Carlyle havia aconseguit així convertir en una crítica sistemàtica dels sistemes industrial i una sèrie d'idees disperses mantingudes a Anglaterra per tots els autors de disseny més aviat a la primera meitat del segle XIX, especialment per aquells que participaren en la creació del mateix "Middle England" i els que posteriorment esdevindrien els líders del partit conservador. Cardon i F. Collette (1982-83) pàgs. 8-10 i Barnham Harris (1964)
- E100 E.F. Thompson (1955) pag. 31 veure també, Nasias (1962) pag. 19
- (602) Aquest és el contingut fonamental de la qüestió dels lligams socials segons el plantejament d'autors com Mill i Arnold en l'intent de rebatre Carlyle. Veure de Mill, *The Spirit of the Age* (1831) i d'Arnold *Culture and Anarchy* (1869)
- (603) "Mr. Thomas Carlyle who still lives to be the glory of England, has war ned you off shams and poured his scorn on cant many time" *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM (1936) II, pag. 69
- (604) Especialment, el model de la "Clergy" proposat per Coleridge, el dels "Captains of Industry" de Carlyle i l'autoritarisme platònic que es desprèn de moltes de les afirmacions de Ruskin ("I suppose that all systems of Communism, even Benedictine Monasticism, go back to Plato's admiration of Sparta" citat per Clark (1964) introd. pag. 269)
- (605) *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM (1936) II, pag. 65
- (606) "those who reject and despise the Lesser Arts, must do so either out of ignorance as to what they really are, or because they themselves are in some way or other enemies of"

- civilization, either outlaws or corrupters of it" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 237
- (607) "Have pleasant life, which is what one means by civilization" Carta a L. Baldwin 26/3/1874, Kelvin (1984) pag. 218
- (608) *Sur les connexions entre Rustin i l'obra de Rousseau*, veure Cook/Wedderburn (1905) Introd. vol. XVIII, pag. lxii
- (609) "I believe the day is no so far distant when the best of men will set to work trying to simplify life on a new basis () I want an end of believing that we believe in art-dogies" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 267. Veure E. P. Thompson (1955), pag. 166 sobre el significat del terme "manly" a Morris.
- (610) *The Beauty of Life* (1860) H&F, CW XXII, pag. 64
- (611) "It is indeed in this belief, the belief in the beneficent progress of the civilization" *Aspects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 124. Sobre la connexió entre el progrés palesat per Morris, *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 26-29.
- (612) Segons Williams, Morris fou el primer autor que aconseguí plantejar la idea de societats orgàniques derivades de medievalisme en un mode viable per al futur, coincidint en alguns aspectes amb elius del terme fetat per Marx i la tradició del pensament marxista. Williams (1958), pag. 224. Veure també Neelands (1952), pag. 17.
- (613) *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pag. 267
- (614) *The Beauty of Life* (1860) H&F, CW XXII, pag. 75-76
- (615) *The Beauty of Life* (1860) H&F, CW XXII, pag. 53
- (616) "material prosperity, as they call it, that is a thing which according to our way of dealing with it will either be the helpful servant or the cruel tyrant of civilization, are you satisfied that it is still only our servant?" *Art & Social Change* (1882), Lettine (1969), pag. 52
- (617) *Art & Social Change* (1882), Lettine (1969), pag. 52
- (618) Malgrat que aquest és un aspecte del problema considerat per Morris en tots aquests textos, l'anàlisi més acurata es troba a *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MIM (1936) II. Serà analitzat en el capítol dedicat a la concepció morrissiana de la història.
- (619) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 40
- (620) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 39
- (621) "But look, suppose people lived in little communities among gardens and greenfields, so that you could be in the country in five minutes walk, and had a few wants, almost no furniture for instance, and no servants, and studied the (difficult) art of enjoying life, and finding what they really wanted, then I think one might hope civilization had really begun." Carta a Mrs. Baldwin 26/3/1874, Henderson (1950) pag. 61
- (622) *Our Country Right or Wrong* (1880) MIM (1936) II, pag. 60
- (623) Morton (1952), especialment caps 5 i 6; Meier (1972) cap. 1, 2ª part i cap. 2, 3ª

per t

- (624) Aquesta és l'explicació que Morris donaria de la seva conversió i presa d'interès per la política anys més tard, quan Morris recordava aquest període de la seva vida en un dels seus escrits autobiogràfics més coneguts, només la formulació d'un ideal clar per al futur i pel qual lluitar en el present l'havia guiat en la seva conversió política. *How I Became a Socialist* (1894), Morton (1984) pag. 243
- (625) *Making the Best of It* (1820) H&F, CW XXII, pags. 86-87
- (626) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 134
- (627) La cautela de Morris en relació a les descripcions de l'univers tècnic en el món del futur ha estat posat de relleu per autors com Morton (1967) i Lindsay (1975) pags. 348-349. En aquest sentit, veure la descripció dels plans i la decoració del restaurant on menja en ella, malgrat indicar la qualitat de l'elaboració i la temàtica medieval dels murals, no explica els criteris formals ni estilístics, es limita a constatar que són bells i que segueixen els principis generals de disseny. En el cas de la literatura Morris aborda el problema de l'art en la nova societat i, més especialment el de la literatura plantejant el problema de la creació literària de tipus literari en un país on no hi ha cap fonament en la realitat per la crítica i anàlisi social. L'obra que quedaria com la millor literatura de segle XIX, Morris, com en moltes altres qüestions es limita a plantejar el problema car malgrat la seva predilecció per la literatura clàssica i "fantàstica" ja no dona cap indicació sobre la producció literària en el seu *How I Became a Socialist* (1894) Morton (1984) pag. 245-246.

7.1.9 De l'ideal de la civilització a la idea de revolució, la causa de l'art.

- (628) *The Progress of Civilization* (1850) H&F, CW XXII, pag. 79
- (629) El procés polític de Morris durant el període anterior a les conferències ha estat analitzat per diversos biògrafs. Ultra destacar la seva automarginació voluntària de les qüestions socials i polítiques corroborat per les cartes de Morris d'aquesta època, tots aquests autors situen l'origen de les preocupacions socials de Morris a principis dels anys 70 a partir del testimoni de William Rossetti. En qualsevol cas, tot i que accepta la vinculació de Morris a la tradició de pensament liberal com una cosa natural i heretada E. P. Thompson (1955), Paul Thompson (1967), Lettice (1962), Meyer (1972) Lindsay (1975) veure al respecte les cartes de Morris anteriors al 1877, especialment les dirigides al amic d'Oxford a l'època de joventut, a Georgiana Burnie Jones durant la primera majoria i al matrimoni Howard en els anys 70, Kelvin (1984) II
- (630) La influència del socialisme religiós a l'obra de Morris ha estat destacat d'una manera significativa per pocs autors. Si bé quasi tots els estudiosos la mencionen, com d'altra banda el propi Morris, difícilment li atorguen excessiva importància en el pensament només alguns reconeixen alguns punts de contacte. Així Stansky (1985) pag. 19 considera aquesta influència rellevant en la recurrent utilització del terme "conversió" per referir-se a l'adhesió de Morris al socialisme. També ho cita Paul Thompson (1967) pag. 209 amb menys èmfasi.
- (631) Les comparacions entre l'obra de Morris i algunes obres de conservadors fan insinuar com Benjamin Disraeli - amb qui Morris s'hauria d'enfrontar obertament durant la

campanya d'agitació per la Eastern Question - i el corrent d'opinió liderat per ell, han estat prou freqüents entre els estudiosos de Morris: veure, per exemple, l'article de Carolyn F. Collette (1982-83) pàgs 5 i ss. E. F. Thompson (1955) pàg 24 ja ho havia destacat en relació al medievalisme de Morris:

- (633) El procés polític personal de Morris en aquesta època queda molt millor reflectat a les cartes que a les conferències. En les primeres, manifesta obertament i sense cap cerimònia les conclusions a que el porta la recerca mentre que a les conferències adpta un to més mesurat, pendent com està d'explicar i justificar aquestes conclusions que no pas de declarar-les en tota la seva nuesa. Des del punt de vista metodològic, les cartes - i especialment la correspondència mantinguda amb Georgiana Burne Jones, estableixen el complement més adequat per poder interpretar el sentit de moltes de les suggerències i indicacions aparegudes en els escrits teòrics. D'altra banda, les cartes dirigides a Janev Morris i a les filles permeten nessesguir la crisi ideològica i política experimentada respecte del liberalisme i el Partit Liberal.
- (634) Alguns autors relaten aquest període de Morris com una crítica de l'utilitarisme. Suggestit també per E. F. Thompson (1976), pag 783 i recollint tesis de Williams (1952). No crec que sigui aquesta la millor fórmula per relatar la problemàtica plantejada per Morris en aquesta època. Tal i com s'ha vist en anteriors capítols Morris acceptava un dels punts fonamentals de l'utilitarisme en la versió de Mill: l'epicureisme implícit a la noió de plaer com a fonament de la felicitat humana. També acceptava el nou principi ètic expressada en la fórmula del més gran nombre. Però així, la veritable discussió de Morris a les opcions de Mill s'estableix més aviat en l'àmbit de les mesures polítiques i en l'actitud i tradició del partit liberal i organització en la que, per aquesta època, Morris estava militant. Cal tenir en compte que Morris havia estat un liberal inconscient i tota la seva vida s'ajou per tradició familiar i sigui per influència dels seus companys de Birmingham - tots vinculats a l'experiència liberal - i més que a la seva educació intel·lectual. Les realitats sempre en la tradició de crítica sobre el liberalisme inconscient de Morris, veure al respecte, les biografies polítiques de Morris: Mackay (1924), Wallace (1927), E. F. Thompson (1955), La Thompson (1967), Hater (1972), Lindsay (1975). Totes aquestes dades biogràfiques permeten inferir que les preocupacions polítiques fonamentals de Morris s'entplanten en relació a la seva pròpia tradició liberal i no en funció d'un concepte filosòfic de pensament com les en realitat l'utilitarisme.
- (635) "I am afraid whatever answer I may make to that question will disappoint you. I myself suffer so sorely from the lack above-mentioned that I have little remedy in myself save that of fostering discontent. I have no infallible nostrum to cure an evil which is growths centuries old." *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 167
- (636) "I must in plain words say of the Decorative Arts, of all the arts, that it is not so much that we are inferior to all who have gone before us, but rather that they are in a state of anarchy and disorganization which makes a sweeping change necessary and certain." *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pag. 36
- (637) "but now, only let the arts which we are talking of beautify our labour () I protest there is nothing in the world that I desire so much as this, wrapped up, as I am sure it is, with changes political and social, that in one way or another we all desire." *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pag. 34
- (638) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 43
- (639) "I have a sort of faith, though, that this clearing away of all art will not happen, that men will get wiser as well as more learned." En tot el passatge, Morris expressa les seves esperances en que es compliran la majoria de les seves aspiracions per l'art.

sobre la reforma laboral, la simplificació de la vida i l'abandó dels falsos comfortos, en la millora del sistema de viure i en la resolució dels conflictes de classe. Al final, molt simptomàticament, acaba citant les tres paraules claus de la revolució burgesa per expressar el seu propi ideal: *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pag. 55.

- (640) "Since the world is alive & moving yet, my hope is the greater that it one day will be, but dreams have before now come about of things so good and necessary to us, that we scarcely think of them more than of the daylight, though once people had to live without them, without even the hope of them." *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pag. 56. "To all those who have considered what the progress of civilization promises and threatens to those who shall come after us." *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 43.
- (641) *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pag. 31.
- (642) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 32.
- (643) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 28.
- (644) Morris utilitza literalment la fórmula "etapa de transició" en un dels passatges més freqüents de la conferència anteriorment citada (pag. 47) i també en conferències posteriors (*The Beauty of Art* (1880) H&F, CW XXII, pag. 55). "It is a state of transition from the old to the new." (pag. 56) on es podria interpretar similitud amb Mill: "I believe that the present state of things in which it does exist, while popular art is let us say asleep or sick, is a transitional state which must end at least either in utter defeat or utter victory, for the art." Sobre la visió de Mill, veure el capítol 2.2.2 dedicat específicament a aquest autor.
- (645) *Aspects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pags. 136-139.
- (646) Finalment tota les conferències finalitzen amb aquesta invitació: "Vostaltres pensareu i faran que si en la primera de totes elles Morris assumia el paper de somnador -aquí de somnador i no de somnador- que hi podria imputar un auditori assenyat, en una de les darreres d'aquesta etapa es declarava a orador "dreamer". Veure la última pàgina de *The Lesser Arts* (1877) H&F i *Art and the Beauty of the Earth* (1881) (CW XXII) pag. 174.
- (647) Diversos autors han assenyalat la importància de la S.P.A.B. en la formació política de Morris. Veure E.F. Thompson (1955), Paul Thompson (1967), Watkinson (1967), Meyer (1972) amb menor èmfasi i Lindsay (1975) Markazi (1899).
- (648) "What, therefore, can we do to guard traditions of time past that we may not one day have to begin anew from the beginning with none to teach us? What are we to do, that we may take heed to, and spread the dependencies of life, so that at the least we may have a field where it will be possible for art to grow when men begin to long for it, what finally can we do, each of us to cherish some germ of art, so that it may meet with others, and spread and grow little by little into the thing that we need." *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 67.
- (649) "You are bound to be specially careful to do solid, genuine work, and eschew all pretence and flashiness." *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 168.
- (650) "Those of us who have money will have to give of it to the cause and all of us will have to give time, and thought and trouble to it." mesures the clearing of England (1881) "What you have to sacrifice is chiefly money, that is, force, and dirt, a serious sacrifice I know, but perhaps, as I have said, we have made greater in England for time, money, I am far from sure that dirt will not in the long run cost us more in hard cash even art."

- will *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 172
- (651) "It is indeed in this belief, the belief in the beneficent progress of civilization, *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 124
- (652) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 63, veure també pag. 64. ("Since more, say, if in any matters civilization has gone astray, the remedy lies not in standing still, but in more complete civilization." *On the Popular and Creative Arts* (1880), MM, 1936 III, pag. 67
- (653) "there is the hard business for us: to get all simple people to care about art, to get them to insight on making it part of their lives, whatever becomes of systems of commercialism and labour held perfect by some of us" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 138
- (654) L'obra és de les mesures reformistes i la política paternalista de les institucions. Dins a terme segur i la fórmula de "gift giving" apareix a la *Address of the Arts & Crafts* (1881), MM (1936 III), pag. 203 així com les referències a la Smoke Act. Veure també a *Art, A Serious Thing* (1882), Lettine (1969) pags. 48-49 les referències a les "arts industries".
- (655) "A state of things that produces vices among low people will produce not opposing virtues among high people, but corresponding vices. If you weave a pattern of a chess knight, and then turn it over and look at the back of it, you will see the back of the knight, and not another pattern. Material credit, material generosity, will produce soon cynicism and despair. Malignat la immediata vivència de "excesses" produïdes al llarg de la base d'acumulació proveïda Annals of Training, 1934, pag. 64
- (656) Aquest aspecte de la qüestió de l'art i la societat és el paràgraf 7.1.2 d'aquesta mateixa obra.
- (657) "I hope that the answer which must be made to that question is that there is a way to it, a way to the beauty of the earth, the beauty of the art that makes us see the earth. *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 52
- (658) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 52
- (659) *Making the Best of It* (1850) H&F, CW XXII, pag. 116
- (660) "From our own selves we can tell that there is hope of victory, in our rebellion, since we have art enough in our lives not to content us, but to make us long for more, and the longing drives us into trying to spread art, and the longing for art, and it is with us still, will be with those that we win over, little by little we may well hope, will do its work till at last a great many men will have enough of art to see him little they have, and how much they might better they lives, if every man had his due share in art - that is just so much as he could use if a fair chance were given him." *Making the Best of It* (1850) H&F, CW XXII, pag. 118
- (661) "For steadily rebellion is a heevish matter to take in hand, and I tell you that every one who loves art in this day and dares pursue to it to the utter most is a dangerous rebel enough." *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, pag. 203
- (662) "I think I have a right to look upon you as enrolled soldiers of that rebellion against black ugliness that I have been preaching this evening" *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 168
- (663) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 172

perfeccionar un ideal en la ment i els costums dels homes i que, per tant, responen a un procés cultural de perfeccionament col·lectiu dels memetres. Veure *Chapters on Socialism* (1879), G.L. Williams (1976) pàgs. 335-353, especialment el dedicat a Fourier i els diversos socialismes. No hi ha cap constància que el 1880 coneixes aquests textos com afirmava conèixer-els a finals de 1882 quan decidí ingressar a la S.D.F. Aquesta similitud de pensament pot ser considerat el fruit d'una coincidència però també demostra l'ambient polític en el que es movia Morris durant aquesta època. Se'ns en el seu propi testimoni (Carta a Wardle del 8/4/1878, Kelvin, 1984, pàg. 454-455) Morris va llegir la conferència d'Arnold sobre el problema de desigualtat social el mateix 1878 però no la va citar fins a una conferència dictada el 1880 (Letitre 1969, Apèndix II). Respecte de Mill, en canvi, no hi ha cap referència explícita a la seva obra en totes aquestes conferències.

- (677) "for between us and that [that birth of new art] is to be () something as a river of fire: this fire is the hurry of life bred by the gradual perfection of competitive commerce which we, the English middle classes, when we had won our political liberty set ourselves to further with an energy, and eagerness, a single-heartedness that has no parallel in history: we would suffer none to bar the way to us, we called on none for help to us, we thought of that one thing and let go all else, and so attained to our desire, and fashioned a terrible thing indeed from the very hearts of the strongest of mankind. *Prospects of Architecture in Civilization* (1881), H&F, CW XXI, pag. 13.
- (678) "The result of the 1850's", H&F, CW XXI, pag. 75-76. Veure també *Art and Architecture* (1882) Letitre 1969, pàgs. 78 i 79. La idea que el progrés autèntic consisteix en la manca de prosperitat material, hauria estat posat de relleu per Mill i Arnold dins la tradició liberal de pensament si bé hauria estat destacada per la majoria de crítics de la societat industrial. D'altra banda, Arnold havia indicat a més que la propietat i l'exces de possessions poden envair el propietari ("The End", 1874, pàgs. 336 i 346). En Morris el problema de planter a diferència de l'home diferenciat de la natura, com el poder i el poder les seves idees. Així, el seu problema consistia en unir la prosperitat material com un element de cultura i de integració a la cultura material de la societat.
- (679) "So that perhaps it may be worth enough for the next century to repair the blunders of that century chiefly, to clear away the rubbish which that hurried work has piled up: nay, even we in the second half of its last quarter may do something towards setting it on its house in order." *The Results of Life* (1880), H&F, CW XXI, pag. 60.
- (680) "Think what the constitution of civilized society must be when the Italian peasant is not better off, but worse off (taking one year with another) than his brother in Ireland." Carta a Georgiana Burne Jones, Setembre 1882, Henderson (1950) pag. 61.
- (681) "If civilization is to go no further than this (descripció XIX), it had better not have gone so far: if it does not aim at getting rid of this misery and giving some share in the happiness and dignity of life to *all* the people that it has created, and which it spends such unwearying energy in creating, it is simply an organized injustice, a mere instrument of oppression, so much more the worse than that which has gone before it as its pretensions are higher, its slavery subtler, its mastery harder to overthrow, because supported by such a dense mass of common place well-being and comfort. Surely this cannot be ()". *The Results of Life* (1880), H&F, CW XXI, pàgs. 64-65.
- (682) "Is that really impossible? Is there no hope of it? If so, I can only say that civilization is only a delusion and a lie, there is no such thing and no hope of such a thing." *Art and the Results of the Earth* (1881), CW XXI, pag. 172.
- (683) *Of the Popular and Decorative Arts* (1880) Mill (1976) pag. 70.

- (684) "Thank for sending me Arnold's lecture, with the main part of which, of course, I heartily agree: the only thing is that if he has any idea of a remedy, he doesn't mention it" Carta a Wardle, Març 1878, Kelvin (1964) pàg. 454. La conferència citada es *Equitàt* que va ser publicada el mateix any a 'L FORTNIGHTLY REVIEW. L'analisi fonamental de les classes mitjyes d'Arnold es troba al llibre *Culture and Anarchy* de 1869.
- (685) "Well, I must say that my imagination will stretch no further than to suggest rebellion in general as a remedy, the end of which rebellion, if successful, must needs be to set up some form of art again as a necessary solace of mankind" *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pàgs. 166 i 167.
- (686) "and I have felt from my heart that if this residuum were a necessary part of modern civilization, as some people openly and many more tacitly, assume that it is, then that civilization carries with it the poison that shall one day destroy it" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 64, veure *Perspectives of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pàg. 138, per la visió de la força social de proletariat en tant que classe social. El sentiment d'afany d'arissimament de l'any anterior en una carta a Georgiana Morrison es referia a la ciutat de Londres amb aquestes termes: "this desolating congregation of smoke-dried swindlers and their slaves, whom one hopes one day will make the murets." Agost 1880. Henderson (1950) pàg. 138.
- (687) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 64.
- (688) "I think by understanding you that the whole class of those who make anything is founded on that great mass of people whose very hands make them, called in the slang of today, the working classes" *Address at the Artistic Society* (1881), MM (1936) pàg. 193.
- (689) "I have more than ever at my heart the importance of people living in beautiful places. The sort of beauty which would be attainable by all, if people could but bear to long for it, I do most earnestly desire that something most startling could be done that men's constant private grumbling and occasional public speaking to lift the standard of revolt above the sordidness which people are so stupid as to think necessary" Carta a G. Burne Jones (1890) Henderson (1950) pàg. 139.
- (690) "But swiftly and without check as this tendency has grown, I know cannot be done. In doubting if it has been an unmixed good to us, or in believing that a change will come perhaps after some disaster has chilled us into pausing, and so given us time for reflection" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pàg. 267.
- (691) "I think myself that no rose-water that will cure us disaster and misfortune of all kinds, I think, will be the only things that will breed a remedy. In short, nothing can be done till all rich men are made poor by common consent" Carta a Wardle, Març 1878, Kelvin (1964) pàg. 454.
- (692) "But to be shown the enemy, and the castle we have got to storm, is not to be bidden to run from him, nor am I telling you to sit down deadless in the desert because between you and the promised land lies many a trouble, and death itself may be the hope before you you know, and nothing that I can say can take it away from you. But friends may with advantage cry out to friend in the battle that a stroke is coming from this side or that. Take my hasty words in this sense, I beg you" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 52.
- (693) Segons Mackail (1901) II, pàgs. 24-25, el model deriva la mitologia nòrdica. True

civilization have to be reached through destruction" Pevsner (1968) pag. 323. veu en l'acceptació o la necessitat d'un nova fase de barbarie o de destrucció previa a la construcció d'una cosa radicalment nova la influència de Spengler: "Esto es puro Spengler"

- (694) "I must needs say that even when I feel most hopeless about the future of the art, that last question somewhat comforts me, because that void *must* according to the laws of nature and life be filled somehow, and no man can frame in his mind even the faintest conception of anything that will do so, except that love of beauty that has now grown so faint, therefore I must believe in its new birth by some means or other" *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM(1936)II, pag. 64
- (695) "Whether it be necessary that art should perish" *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII, pag. 203 "I know that the cause for which I specially work is doomed to fail, at least in seeming. I mean that art must go under, where or however it may come up again. Carta a G. Bunne Jones 17/1/1882, Henderson (1950) pag. 156
- (696) "Sobre la dialectica entre destrucció i barbarie a Morris veure Meier (1972) pag. 256. Lindsey (1975) pag. 254
- 697 *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 117
- 698 "I will not say that time is big with so many change, surely, there must be some needed, and whether there be or not, at least it is better to die seeking one, than to live it alone and do nothing" *Perspectives of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pag. 31
- 699 "We must say that my imagination will stretch no further than to suggest rebellion in general, as a remedy. The end of which rebellion, if successful, must needs be to set up some form of art again as a necessary salve of mankind" *Art and the Beauty of the Earth* (1881) CW XXII, pag. 167
- 700 *The Beauty of Life* (1881) H&F, CW XXII, pag. 63-64
- 701 "Eut to say the truth, this leads me to making another suggestion, a practical one, consider it. Suppose we start by rebelling at once, because when I spoke of the world having to choose between accepting and rejecting art, I did not suppose that its choice could be final, if it chose to reject it. Now the rebellion will have to come and will be victorious, don't doubt that, only if we wait till the tyranny is firmly established, our rebellion will have to be a Nihilistic one, every help would be gone save deadly anger and the hope that comes from despair, whereas if we begin now, the change and the counter-change will work together, and the new art will come upon us gradually, and we shall one day see it marching steadily and victoriously, though its battle has raised no clamour—we or our sons, or our sons' sons" *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 167
- (702) *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 174
- (703) "nevertheless everything has a beginning, and many great things have had very small ones, and since, as I have said, these ideas are already abroad in more than one form, we must not be too much discouraged at the seemingly boundless weight we have" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 63
- (704) *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 118
- (705) Tailorom needs, May Morris, CW XXII, introd., les funcions d'un petit socialista

redueix a la tasca de "to make Socialists" Definida en els estatuts de les dues organitzacions on Morris actua de dirigent, -veure els estatuts de la Socialist League i el Manifest de fundació de la Hammersmith Socialist Society el 1890- Morris va reafirmar-la constantment en els articles al WEAL i d'altres documents polítics. Així en una nota al WEAL després del Bloody Sunday, Morris escrivia "In business is more than ever education () the education process therefore, the coming of a living point for definite aims is necessary to our success we must not be no mere debating. Veure especialment a E.P. Thompson (1955) la referència a una entrevista concedida per Morris al DAILY NEWS en la que dona potser la visió més política de les funcions d'un partit socialista (1955) pag. 304

(706) *Making the Best of It* (1880) H&F, CW XXII, pag. 117

(707) Veure especialment la conferència *Art, Wealth and Riches* dictada el 6.3.1883, més o menys per la mateixa època en que Morris estava llegint la traducció francesa de *Capital*. El títol és la una cita del pensament econòmic de Ruskin.

8. Passat, present i futur: medievalisme i història en el pensament de William Morris.

8.1. El medievalisme de Morris: genesi d'una preferència.

"For as life can have no pleasure without *memory*, so it can have no honour and no use without foresight"¹

Dins el panorama de la cultura i el pensament de l'Anglaterra victoriana, William Morris és també conegut com una de les figures més representatives del corrent medievalista. Se'l pot trobar vinculat tant a l'experiència del moviment neogòtic en el camp de les arts com a la tradició crítica de pensament que veu i mira a l'Edat Mitjana com una alternativa a la realitat social de l'època. Junt amb el Morris artesà, enemic de la màquina i de la producció industrial, el medievalista nostàlgic d'un passat sempre millor completa la imatge més habitual de William Morris. Així, per a molts estudiosos, i per a gran part del públic en general, Morris exemplifica aquell tipus de personalitat que se sent millor i que viu en un entorn medieval, i, que, per tant es troba desarrelat i inadaptat a la societat de la seva època cada vegada que, per accident, s'hi enfronta². No obstant, també en aquest cas la posició de Morris té caràcters peculiars prou diferenciats respecte del medievalisme clàssic. Així, si en molts aspectes de la seva obra la influència d'aquest corrent es patent i notable, en d'altres aconsegueix mantenir el nivell d'ambigüitat suficient com per a que sigui difícil reconèixer en ell l'actitud pròpia del medievalista militant i ideològic que havien estat d'altres autors anteriors, i encara molt menys la de l'admirador nostàlgic i melangiós d'un passat idealitzat. Servà sempre un respecte reverencial pel passat i molt sovint manifestà una gran admiració per totes les manifestacions artístiques de l'època medieval. Com tots els seus antecessors, també va utilitzar sovint el recurs de la comparació històrica per analitzar la realitat de la seva època. A més la seva visió del món medieval li va servir per a definir un ideal de futur per a l'art i la civilització.

Que existeix una forta component medievalista en la formació artística i teòrica de Morris és un fet evident i indiscutible, observable en tota la seva carrera d'escriptor i dissenyador. El que ja és més complex és establir el tipus de medievalisme de Morris i definir la participació que va

l'art i en la seva teoria social. Encara ho és més, però, comprendre fins a quin punt fou el coneixement i la manifesta predilecció pel món medieval el que impulsà Morris a la pràctica política i a adherir-se al moviment socialista. El que en tot cas és desmesurat és veure en el medievalisme de Morris l'element inspirador de la seva labor professional com a dissenyador i el fonament teòric d'una alternativa pràctica per a la recuperació de l'artesanía, bàsicament perquè Morris, a la pràctica, rarament va pretendre triar procediments i materials de treball en base a l'únic criteri de la correcció arqueològica respecte de l'època medieval³, ni tampoc feu cap proposta concreta en el sentit de revivre el sistema de producció artesanal en termes estrictament productius⁴.

Existeixen moltes i diverses interpretacions del medievalisme de Morris i del rol que aquest juga en el seu pensament. L'aspecte potser més rellevant és el sentit de continuïtat històrica que el coneixement del passat dona al pensament de Morris car es en la interrelació entre passat i present on s'estableix la perspectiva de futur⁵. D'altra banda, el medievalisme esdevé aleshores un mètode d'anàlisi del present segons el qual, per comparació, Morris pot anar descobrint i posant de manifest les incongruències i els desajusts del present. El món medieval esdevé així un potent model teòric en l'estudi de la realitat social⁶. Tanmateix, això no suposa cap diferència essencial respecte del que havien fet anteriorment d'altres medievalistes il·lustres, des de Cobbett i Carlyle fins a Ruskin i Disraeli. Des del romanticisme, i no sempre en connexió amb aquest moviment, la imatge idealitzada de l'Edat Mitjana havia servit per presentar els mals de la societat industrial i rebatre la idea del progrés construïda des de la Il·lustració i l'utilitarisme⁷. El problema teòric principal consisteix, aleshores, en saber quina diferència hi ha entre el plantejament morrissianà i el d'altres autors, i perquè a Morris li va permetre plantejar una alternativa de futur que no consistís en el retorn al passat tal i com s'inferia de les postures anteriors. D'aquesta manera, la qüestió queda replantejada en els termes ja formulats per Pierson el 1981: perquè Morris va poder utilitzar el passat com un exemple per al futur i com un element de comprovació respecte del present i en quin sentit va utilitzar l'estudi de les relacions de producció en la societat medieval com un exemple de tipus empíric en contraposició amb el present?⁸

En segon lloc, la majoria d'estudiosos consideren una estreta vinculació entre la imatge del passat construïda per Morris i el seu ideal de futur de manera que la visió del món medieval participa, com una de les components estructurals, en la utopia morrissiana. La societat medieval esdevé, així, una mena de mostruari on, per comparació amb el present, Morris hi

troba les línies directrius d'un model de societat autèntica, una prova empírica de les condicions d'existència que desitja, i un exemple immillorable de la integració que pot existir entre les diverses formes d'expressió d'un poble i el seu sistema de vida⁹. Interpretant-lo com un model o bé d'una societat pre-capitalista, o bé d'una estructura comunista de tipus comunitari, o bé d'una societat integrada orgànicament, el recurs a l'Edat Mitja es converteix, aleshores, en un dels trets distintius fonamentals de la seva reflexió sobre l'art i la societat, aquell que li permet establir una continuïtat d'interessos i de plantejaments al llarg de la seva vida, entre la seva obra de professional i la de pensador¹⁰. D'aquesta manera, el socialisme dels darrers anys esdevé la derivació lògica del mateix medievalisme que l'havia inspirat al llarg de tota la seva carrera: constitueix la reconversió de tot un sistema de pensament en relació al passat en una proposta de futur¹¹.

Es fàcil descobrir, aleshores, elements derivats de la comprensió del món medieval en la seva visió imaginada de la societat comunista com, de fet, hi són. També és veritat que en la seva concepció del socialisme, hi figuren elements importants provinents directament dels estudis sobre l'Edat Mitja. Tanmateix, es també indubtable que l'aproximació de Morris al passat històric evoluciona junt amb el seu pensament i que la seva visió del món medieval es modifica amb el temps. Així, si el medievalisme havia d'influir d'una manera determinant en el socialisme posterior també havia d'incidir en la visió del passat històric i en la comprensió de la societat medieval. En qualsevol cas, si el medievalisme de Morris constitueix aquella component del seu pensament que permet establir una continuïtat entre la seva obra artística com a poeta i com a dissenyador per una banda, i la seva labor de pensador i el seu socialisme per l'altra, sembla evident que ha de tenir uns trets específics prou distintius respecte d'altres medievalistes de l'època que expliquin com i perquè no es traduí, en el cas de Morris, en una actitud merament revivalista en el camp de les arts ni en una proposta involucionista en el pla social i polític, sino en una alternativa clarament dirigida vers el futur.

La predilecció especial que Morris sentia per l'art medieval és una constant al llarg de la seva vida. Pràcticament, tota la seva formació cultural dedicà una atenció especial a aquest part de la història de l'art i de la humanitat. Walter Scott li havia despertat quan encara era un nen l'interès per un passat literari i humà a la vegada, i pel sistema de vida d'una societat anterior. Els monuments antics i les grans catedrals gòtiques pròximes a l'escola completaren l'educació medieval de Morris i, a Oxford, sent encara estudiant, va conèixer els autors més importants de la litera-

tura medieval, primer a través d'altres escriptors victorians, posteriorment a través de les obres originals Froissart, Malory i Chaucer esdevingueren aviat les seves lectures preferides ¹². Finalment, en l'obra de Carlyle i de Ruskin, Morris va trobar la fonamentació teòrica i filosòfica a aquesta preferència sentida intuitivament des de la infantesa, així com el moviment d'Oxford i el socialisme cristià la dotaren de contingut religiós. En deixar l'universitat per dedicar-se a l'arquitectura, Morris no dubtà en adreçar-se directament a un arquitecte del Moviment Neogòtic per treballar amb ell i, poc temps després, publicava un llibre de poemes basats sobre el cicle artúric, *The Defence of Guenevere* (1858)

Pero si l'art i la literatura medieval foren el seu centre d'interès principal durant la joventut, també ho van ser a la darrera maduresa quan el 1890 iniciava la seva última aventura artística, la de grafista i impressor. Només quatre anys abans, Morris havia fet una nova incursió literària en el món medieval buscant en les revoltes camperoles del 1381 un exemple històric des del qual explicar la lluita obrera ¹³. *A Dream of John Ball* (1886-1887) és considerat un dels seus llibres polítics importants, la incursió en el passat que complementa la visió del futur expressada al *News of Nowhere*. L'any següent, el 1888, Morris publicava el que seria la primera d'una sèrie de novel·les centrades en les formes més primitives de societat, situades en un remot període històric proper al món arcaic de les tribus del nord. L'aparició de *The House of the Wolfings* marca també el principi dels seus experiments en el camp de la tipografia i la producció editorial. Ultra el medievalisme general patent en el plantejament del llibre, aquesta novel·la destaca precisament pel rigor històric i l'acurada precisió amb que Morris descriu el sistema de vida d'aquestes societats i de l'home primitiu, fins al punt que, només publicar-se, Morris va rebre la carta d'un estudiant alemany que li preguntava les fonts històriques que havia utilitzat ¹⁴. Aquest mateix rigor ha fet que alguna vegada aquests contes de Morris fossin comparats al primer llibre que, dins la tradició marxista, establí el desenvolupament històric de les societats primitives i els seus hàbits quotidians, el famós *El Origen de la Família* d'Engels ¹⁵. Si més no, aquesta similitud indica un canvi d'orientació prou significatiu en l'aproximació de Morris al món medieval en relació, per exemple, a l'actitud mantinguda per aquell jove poeta de la segona generació d'artistes Pre-Rafaelistes.

Junt a la represa de l'activitat d'escriptor, les actuacions medievalistes de Morris s'incrementaren en aquesta època en motiu de la Kelmscott Press. A través d'aquesta, Morris renova l'interès sentit a Oxford pels manuscrits i els llibres antics, i retornà amb molta més intensitat els seus

estudis sobre documents originals iniciats a la Bodleian Library d'Oxford i prosseguits durant cert temps a les sales del British Museum. Ara, però, l'interès de Morris no només es limitava a estudiar manuscrits antics sinó a col·leccionar-los i la seva biblioteca es veié considerablement augmentada per incunables i manuscrits fins convertir-se, al final de la seva vida, en una de les biblioteques privades més valuoses d'Anglaterra¹⁶. Aquesta fou potser la seva darrera incursió en el camp de la història medieval, però, com tantes altres de les seves experiències, també aquestes investigacions responien i es traduïren en una activitat creativa concreta, la d'imprimir llibres. En aquest cas, no és només l'aspecte medievalitzant quant a l'estil dels llibres creats per Morris el que fa considerar la Kelmscott Press entre les experiències medievalistes de Morris -aquest és un aspecte relativament poc important i tampoc no del tot cert des d'un punt de vista estrictament gràfic- L'element més important des d'aquest punt de vista es la decisió de crear una biblioteca d'autors gòtics amb la tasca subsequent de traduir i adaptar molts llibres medievals que havien desaparegut pràcticament pels circuits editorials normals: l'adaptació de l'antic conte del *Beowulf*, de les traduccions fetes per William Caxton el segle XVI, la traducció d'alguns poemes medievals francesos, d'un llibre de Lluï, i la reedició dels *Canterbury Tales*, demostren les intencions restauradores de Morris com editor. Però també en aquest cas, la intenció restauradora es sobreposa a qualsevol propòsit revivalista en el pla artístic i demostra com l'actitud que Morris servava front a la tradició medieval havia esdevingut, amb el temps, la de l'estudios fascinat per tot un món anterior en tant que època històrica.

Possiblement sigui aquesta la característica que millor identifica el medievalisme de Morris. Així, ja a la joventut, a l'època en que publica *The Defence of Guenevere*, i que es coneix normalment com la fase artúrica¹⁷, el recurs medieval, a més de ser una font inesgotable d'inspiració, presenta ja alguns elements diferenciadors respecte dels seus contemporanis. En relació a Tennyson, per exemple, la visió morrissiana dels personatges del cicle artúric és molt més propera a la versió de Mallic, evitant de donar un tractament moralista de la llegenda adaptada a els gustos i les preocupacions de la societat victoriana¹⁸. Sense considerar ni la qualitat literària dels poemes ni l'originalitat poètica del jove escriptor, en ells s'adivina ja la peculiar manera amb que el Morris artista i dissenyador utilitzarà el món medieval: l'ús majoritari de temes medievals extrets directament de la literatura que són tractats formalment i plàsticament d'una manera totalment personal¹⁹. El rigor amb que Morris tractava els temes medievals queda clarament de manifest a l'obra plàstica. Tant els seus

temptatius pictòrics com en els models dissenyats per a mobles i vitralls durant la primera fase de M&Co, palesen una acurada correcció arqueològica respecte de les fonts originals quant a la presentació dels temes, el retrat dels personatges i la descripció dels detalls ambientals de l'escena. Això, però, no impedia que el resultat depengués del seu estil. D'aquesta manera, Morris aconseguia fer compatibles una cert grau de correcció històrica en les cites medievals amb el desenvolupament d'un estil que no pretenia ni recuperar l'art medieval ni imitar els seus caràcters estilístics. Aquest és potser el plantejament artístic en que Morris és més clarament deutor del Pre-Rafaelisme i és precisament el mateix que utilitzarà en la seva tasca de dissenyador al cap davant de la firma. Però si el sistema d'utilitzar models medievals per a desenvolupar un estil propi és una clara influència del Pre-Rafaelisme, també és cert que Morris aportà al moviment una actitud més rigurosa en l'aproximació al món medieval.²⁰ No es poden oblidar els estudis fets sobre el període a través dels manuscrits il·luminats a la Sodleian Library i al British Museum i la medalla atorgada el 1862 a Morris & Co per la correcció històrica amb que estaven elaborats els seus productes.

A nivell professional, Morris no va abandonar mai el punt de vista propi de l'artista i, en la gestió tècnica de la firma, no dubta en combinar processos, procediments, tècniques i materials pertanyents a diferents períodes de la història sense preocupar-se de la correcció històrica o de la coherència de la recuperació car les opcions depenien exclusivament de la capacitat i eficàcia d'una determinada tècnica per obtenir els resultats que pretenia amb el grau de qualitat previst. Per tant, és difícil veure en l'organització de la firma una opció medievalista clara, i molt menys ideològica, en relació a un determinat sistema productiu: això queda encara més patent en considerar els articles creats per Morris i les característiques del seu estil personal, cada vegada més influenciat pels teixits renaixentistes, per les catifes perses i les orientals, pels estampats de la Índia, pels principis de disseny de Cole i els Reformadors i pels criteris estètics de Ruskin. L'únic element decididament medievalista en tota la labor professional de Morris fou la temàtica emprada en aquells articles on el motiu ornamental principal eren figures humanes. Des dels vitralls fins als tapissos destinats a la decoració domèstica, la llegenda del Tristany, el cicle artúric i els personatges de Chaucer foren els motius utilitzats majoritàriament però, en aquest cas, el gradual classicisme de l'estil pictòric de Burne Jones relegà les referències medievals als temes representats.

Una segona transformació en el medievalisme original havia de tenir lloc en la labor professional de Morris. A mesura que avançava la seva carrera,

les referències medievals prenen un caràcter més estructural del que es desprèn d'obres com la Red House, que ja era únicament "very medieval in spirit"²¹ Encara que vinculats a la tradició artística del Neogòtic, els articles de la firma i els dissenys de Morris comencen ben aviat a adquirir característiques pròpies, i, junt a l'obra de Webb i la d'altres representants destacats del Domestic Revival, aconseguixen fer aquest moviment "respectable" i pràctic, perfectament adequat a les necessitats victorianses²² El nou medieval deixava definitivament de ser un estil del catàleg ornamental de la història per diluir-se en un genèric model d'arquitectura, d'art i de costums constructius vernaculars²³ L'interès es desplaçava, doncs, vers tot el passat pre-industrial en el seu conjunt, a la vegada que tota la història de la humanitat esdevenia una font de suggerències de caràcter tècnic disponibles per aplicar i adaptar a les necessitats contemporànies Així, no només la imatge de la fosca Èdat Mitja canviava radicalment per convertir-se en una etapa especialment rica en el camp de la tècnica, tota la història adquiria una nova unitat Aquest fou un dels descobriments complementaris de les llargues recerques sobre els diferents oficis cultivats a la firma, des dels teixits fins als tints i als sistemes d'estampació fetes per Morris al llarg dels anys 70, i posteriorment, coincidint en part amb l'època en que dictava les seves primeres conferències A la vista d'aquests descobriments, és lògic que el medievalisme de Morris prengués un caràcter diferent al de la fascinació literària sentida en etapes anteriors

Així, doncs, si en la vessant professional de Morris, les recerques tècniques li serviren per portar a la pràctica de manera rigurosa allò que, des de la fundació de les primeres escoles de Disseny, s'havia considerat el millor mètode d'aprenentatge i de disseny -el que en molts altres llocs ha estat caracteritzat com a mètode històric de disseny²⁴-, en el camp de la reflexió teòrica aquestes mateixes recerques li aportaren una nova visió de la història diferent a la habitual la que es deriva de l'observació de l'evolució tècnica a través dels avenços tècnics i materials en la lluita de l'home per conquerir cada vegada nivells superiors de comoditat en el seu sistema de viure, tant en l'organització del hàbitat com en l'assistència al treball D'aquesta manera, no només la història en el seu conjunt adquiria una nova imatge respecte de la història política, àdhuc la periodització, el progrés assolit en cada època, els punts de contacte i les influències entre les diverses etapes i zones de la terra variaven de sentit, fins al punt que algunes de les cultures menys considerades normalment adquirien una importància molt superior a molts dels períodes habitualment sobrevalorats Així, no només l'Èdat Mitja deixava de ser fosca i obscurantista per

convertir-se en una etapa amb capacitat d'invençió i amb més desenvolupament tècnic a la vegada que un període artístic, com el Bizanti, esdevenia el punt de convergència i el nucli difusor de les tradicions artístiques i tècniques de l'antiguitat a l'època medieval i, a la vegada, establia el pont entre l'Est i l'Oest - ja Ruskin havia assenyalat la importància d'aquest període en *The Stones of Venice*, considerant-lo l'expressió més arcaica de l'art medieval²⁵- A la vegada, l'arquitectura de Roma apareixia molt més important que la grega i tot l'art Grec perdia la funció de guia i origen de les arts de que havia gaudit en la mentalitat europea des del Renaixement²⁶. D'altra banda, aquesta revisió del procés de la història a partir de l'evolució tècnica i artística, posava de manifest l'existència d'una segona realitat històrica, la realitat social i cultural dels diversos períodes, cosa que confirmava a Morris la legitimitat del plantejament que darrerament havien fet alguns historiadors del món acadèmic

En aquest sentit, cal tenir en compte que la recerca històrica havia avançat considerablement des que els il·lustrats havien començat a interessar-se per aquesta branca del coneixement en tant que disciplina específica. Ara bé, a mitjans del segle XIX, una història cada vegada més sistematitzada com a tal, havia fet un considerable esforç per desproveir-se dels elements ideològics, tant liberals com conservadors que havia tingut durant la primera meitat del segle. Per aquesta època, havien començat a posar a l'abast les fonts històriques originals editant-se documents i col·leccions de documents²⁷. De l'època anterior, però, la història havia heretat un interès creixent per tots els aspectes subsidiaris de la realitat política i, abandonant definitivament el plantejament merament biogràfic, començava a dirigir l'atenció vers aspectes relatius al sistema de vida de les diverses èpoques. Així, per exemple, el 1866, Thorold Rogers publicava una història de l'agricultura i dels preus, que Morris havia llegit i consultat en algunes de les seves investigacions²⁸. Més o menys per la mateixa època, els diferents autors que es coneixerien com "the Oxford School of History"²⁹ -Freeman³⁰, Green, Stubbs, i Gardiner- publicaren una sèrie de treballs sobre el passat anglès -l'Edat Mitjana, el període isabelí i l'època dels Tudors, o el procés revolucionari del XVII i la figura de Cromwell- sense poder dir que tots compartissin un mateix criteri quant al concepte d'història i a la metodologia de treball, tots emfatitzaven els aspectes socials molt per damunt la mera crònica política. Green, potser el més famós de tots, ho havia enunciat recorreguent a la idea de poble: així, el veritable subjecte de la història era el poble. Havien estat, però, autors com Mill, Arnold i els propis historiadors qui havien denunciat el caràcter ideològic fonamental de la investigació històrica anterior i havien intentat

fonamentar la disciplina científicament³¹. L'escola d'Oxford no només va poder començar a fer història en un sentit més proper a la manera contemporània, donant prioritat al rigor en la investigació històrica, fonamentant els resultats sobre dades, i considerant com calia utilitzar els documents històrics -Freeman, per exemple, havia basat la investigació en l'estudi de les obres d'art i d'altres artefactes remanents³²-; havia impulsat la història de les societats com una vessant fonamental de la història.

En el cas concret de Morris, la possibilitat d'una història social en el sentit que la definien tots aquests autors no havia de suposar cap tipus de novetat atès que, en tot allò essencial, venia a sumar-se a les conclusions adquirides en el camp de la història de les arts aplicades. No tindria res d'estrany, doncs, que Morris no només conegues aquestes obres sino que se sentís particularment interessat per elles, malgrat no existir cap més constància del fet que l'evidència derivada dels seus escrits. Això ha estat suficientment demostrat en relació als escrits sobre història del període socialista de Morris³³, però en aquests no només s'hi observa perfectament la influència dels historiadors abans esmentats sinó també la dels diversos pensadors que havien reflexionat sobre la història en la tradició socialista de pensament, des de Saint Simon fins a Marx. En aquest context el nucli expositiu en la reflexió històrica de Morris és bàsicament la concepció del moviment en espiral en la dialèctica de la història. D'aquesta manera, tota l'obra de Morris esdevé una important contribució a la disciplina històrica a la vegada que posa de manifest la centralitat de la reflexió històrica en la formació del seu pensament. En qualsevol cas, sembla prou evident que, amb anterioritat a l'inici de la labor de conferenciant, el medievalisme de Morris literari, romàntic i sentimental de la joventut, ja havia modificat substancialment el plantejament d'origen convertint-se en el tipus d'interès intel·lectual de l'investigador que vol conèixer la societat medieval i comprendre les seves formes de vida. A la vegada, deixa de ser una preferència concentrada en un sol període de la història i esdevé una preocupació per comprendre el procés històric global. Aquest canvi no fou repenti: segons les seves pròpies paraules, Morris va estar tota la vida profundament interessat per la història; en el fons, aquest era el veritable ensenyament de Walter Scott i el moviment romàntic³⁴. Això explica perquè, fins i tot a la seva època Pre-Rafaelista, Morris sempre va voler investigar el passat històric amb un cert rigor i molt respecte per les fonts originals. En qualsevol cas, el canvi d'orientació que feu Morris dirigir l'atenció envers la dimensió social de la història no hauria tingut lloc si no hagues pogut contrastar-la amb una vivència personal. Aquest fou el significat últim de la seva experiència islandesa³⁵.

Sovint s'ha destacat el paper d'Islàndia en l'evolució personal i filosòfica de Morris³⁶. Els viatges a Islàndia del 1871 i del 1873 han estat considerats, i ho són, una fita important en el procés de Morris vers el socialisme però la lliçó islandesa pren encara més importància si se la considera en relació a l'opció medievalista i el que aquesta suposa en termes ideològics. Per no repetir altra vegada els termes fonamentals d'aquesta lliçó³⁷ val la pena només recalcar que, bàsicament, Islàndia va suposar per a Morris, la possibilitat de contrastar amb una realitat social determinada la inviabilitat política, social i ètica de l'opció nostàlgica del medievalisme en el pla ideològic i històric³⁸. Això seria especialment important a l'hora de determinar un ideal de societat i de vida pel futur

Islàndia fou a la vegada la mostra vivent d'una societat encara no contaminada ni en l'estructura social ni en l'entorn natural pels efectes de la civilització industrial. Era una societat primitiva en la que, junt a la duresa de les condicions de vida, pervivien encara de la manera més natural els usos i costums d'una societat medieval una societat fonamentalment comunitària, amb un alt grau de solidaritat entre els habitants, i, cosa que encara impressionà més Morris, amb la presència constant i perfectament integrada en la vida diària de les manifestacions artístiques, principalment de la literatura autòctona i de les sagues que Morris havia anat traduint en els anys anteriors. Per comparació, a Islàndia se li feren evidents els mals de la societat anglesa tant en l'àmbit humà i psicològic, com en els aspectes materials. A la vegada, però, Morris va poder completar amb una imatge real la visió que de les societats medievals havia anat construint al llarg dels seus estudis històrics. El passat ja no era un univers perdut irremissiblement, idealitzat en la nostàlgia, i miseriós en els seus trets principals, sino una realitat amb característiques socials i culturals pròpies

Si la visita a Islàndia havia estat tan influent en l'esperit de Morris, anteriorment ho havia estat la seva literatura. En les sagues del nord hi va descobrir uns valors humans radicalment nous que venien a sumar-se a tots aquells que més li agradaven de la cultura medieval, incorporant-se així al seu sistema ètic.

"the delightful freshness and independence of thought of men, the air of freedom which breathes through them, their worship of courage (the great virtue of human race) their utter conventionalism took my heart by storm"³⁹.

L'èpica no només esdevenia un model de conducta individual sinó també l'exemple dels millors valors de l'espècie humana al llarg de la

història. Islàndia i la seva literatura començaren a simbolitzar la possibilitat real d'uns ideals progressius en els que Morris, d'una manera molt intuïtiva, hi confiava des de feia temps encara que sense cap perspectiva d'expressió. A partir de l'experiència islandesa, aquests ideals seran els que establiran el fil conductor de l'evolució de Morris com a persona i com a pensador, els que li permetran esperar amb tota confiança el veritable progrés de la humanitat i la realitat futura d'una autèntica civilització basant-se únicament en una hipotètica unitat de la història. De tota manera, cal l'evolució seguida posteriorment pel Morris pensador per a que trobi una resposta al problema del procés seguit de la humanitat i assoleixi la seva peculiar concepció de la història. Aleshores l'experiència islandesa quedarà resituada dins el procés històric global entre les èpoques passades i primitives, si bé sempre es mantindrà en l'ànim de Morris com la representació vivent de tot allò de més humà, constant e immutable, que té l'home.

Per tot això es possible afirmar que, tal i com va destacar un dels primers estudiosos de la seva obra i dels seus deixebles⁴⁰, a l'època en que Morris començà a dictar les primeres conferències a finals dels anys 70, dues imatges del món medieval i del passat, a vegades contradictòries entre si, conviuen en el seu ànim amb la mateixa nitidesa. L'Edat Mitja era per una banda un període de la història identificable tant per la seva riquesa artística com per la pobresa material i la duresa del sistema de viure, una època altament creativa dominada per la violència i l'opressió política, de l'altra, l'Edat Mitja era també aquell període ideal on coexistien els millors valors heroics expressats per la seva literatura, l'època de la solidaritat i dels valors comunitaris, i una societat orgànica que vivia amb els principis i les activitats artístiques. Ambdues visions són perfectament visibles en el pensament de Morris expressat al llarg d'aquestes primeres conferències establint la tensió expositiva entre els temors i les esperances de i argumentació morrissiana.

Així, doncs, tant el medievalisme com la història constitueixen elements determinants del pensament de Morris en l'evolució seguida durant la fase pre-socialista del seu pensament. Per una part, el medievalisme aporta una primera reconstrucció del món medieval de la qual Morris selecciona tots aquells elements que més li serveixien per al seu propòsit prioritari, comprendre la realitat de la seva època per saber quines perspectives de futur té l'art. La història, en canvi, li permet resseguir el procés de la humanitat per saber fins a quin punt es podran assolir els seus desitjos i aconseguir-se les seves previsions. Probablement, aquesta confiança en les lliçons de la història deriva de la seva creença optimista i esperançada en el progrés real de la humanitat. Fonamentar aquesta creença serà l'objectiu

principal d'aquests primers textos. És important destacar que, bàsicament, la investigació històrica desenvolupada en aquestes conferències es situa en la història de l'art i que es a partir d'aquesta que Morris anirà deduint la història de les societats. El fonament últim d'aquest procediment en la recerca prové exclusivament del concepte de cultura i la seva concepció dels fenòmens culturals. Ara bé, no es poden oblidar les diverses reflexions fetes per Morris sobre els monuments i els edificis històrics quan el 1876, poc abans de dictar la primera conferència, decidí intervenir activament en una qüestió pràctica que tenia plantejada la societat de la seva època en relació al patrimoni històric: la necessitat de trobar una alternativa real al tipus de restauració reconstructiva que per aquella època dominava la pràctica arquitectònica a Anglaterra.

8.2. Conservació versus restauració: la "Society for the Protection of Ancient Buildings".

"who can say how little we should know of many periods but for their art"⁴¹

El 10 de Març del 1877 apareixia a la revista THE ATHENAEUM una carta de Morris en la que indicava la necessitat imperiosa de començar a actuar per evitar el que considerava una de les pràctiques més destructives de l'art i la cultura, la restauració dels monuments antics. Per a poder dur-ho a terme, Morris proposava en el mateix text la formació d'una associació que s'encarregues de vetllar pels edificis que encara quedaven, i enderrius a base d'assabentar-se de les intencions restauradores tan bon punt s'esdevinguessin, d'esbrinar els criteris del projecte, desenvolupar una campanya en els medis de l'opinió pública i assessorar els possibles restauradors sobre les operacions correctes ⁴². El propòsit de la Societat podria resumir-se com el de convertir-se en un autèntic grup de pressió artística que podes intervenir, sigui orientant sigui assessorant tècnicament ⁴³, en les diverses actuacions que sobre el patrimoni artístic podessin plantejar-se. La proposta aviat troba ampli ressò entre destacades personalitats de la cultura i la intel·ligència de l'època i, el mateix mes, el març del 1877, es celebrava la reunió constituent de l'associació als locals de Queen Square ⁴⁴. Aquest fou el naixement de la "Society for the Protection of Ancient Buildings" (S.P.A.B.), anomenada popularment l'Anti-Scrape.

Critics i estudiosos de l'art i del pensament, periodistes i literats, arquitectes i artistes, en foren aviat socis remarcables si bé durant els primers anys de vida de l'associació dominaven les persones del cercle artístic de Morris ⁴⁵. Destaca la presència d'alguns antics membres de la Confraria Pre-Rafaelista original, com Holman Hunt i F.G. Stephens ⁴⁶. Aquest darrer, aleshores crític d'art a THE ATHENAEUM, feia ja temps que comentava les darreres restauracions a les pàgines de la revista oposant-s'hi amb totes les seves forces ⁴⁷, per això Morris va triar aquesta publicació a l'hora d'enviar la seva carta. Rossetti fou invitat personalment per Morris a incorporar-se a l'Associació i, si bé sembla molt probable que acceptés no hi ha cap constància al respecte, no obstant, mai no va prendre part activa en cap de les activitats dutes a terme ⁴⁸. D'altra banda, Morris havia comprès des de bon començament que per a que una organització d'aquestes característiques fos ràpidament eficaç i tan efectiva com eren

les seves intencions era de capdal importància poder comptar amb noms de molt reconegut prestigi i per això va oferir els càrrecs més representatius a Ruskin i a Carlyle.⁴⁹ Entre les adhesions més significatives cal destacar les dels arquitectes vinculats al moviment Neogòtic: el 1880, G.E. Street, autor d'algunes restauracions, era ja un dels membres actius de la societat, poc abans hi ingressava un dels deixebles més famosos del propi Gilbert Scott, l'arquitecte J.J. Stevenson, qui, durant algun temps s'encarrega d'elaborar informes tècnics sobre les restauracions en curs.⁵⁰ Posteriorment, d'altres personalitats del món de les arts i de la cultura en foren membres entre els quals hi figuren, lògicament, molts dels artistes vinculats al moviment de les Arts & Crafts.

Si la idea de fundar la SPAB va trobar tanta i tant bona acollida va ser perquè el problema de la restauració feia temps que era un motiu de preocupació entre crítics i professionals de l'arquitectura. Paul Thompson⁵¹ assenyala que ja Butterfield, G.E. Street i Bodley entre d'altres famosos arquitectes del moviment Neogòtic s'havien plantejat el problema reflexionant abastament sobre els principis convenients i els criteris que havien d'orientar les restauracions, car molt d'ells havien treballat professionalment en aquest camp.⁵² A la vegada, tots havien advertit dels perills implícits en les restauracions fetes sense precaucions i sense un assessorament especialitzat. Entremig, però, sorgí la veu de Ruskin lamentant-se molt desesperadament de la destrucció històrica i artística que suposava la restauració d'obres i monuments antics, i aleshores el problema sortí de l'àmbit professional restringit per convertir-se en un afer d'interès públic. El fet més curiós, però, es que fos precisament Sir Gilbert Scott, l'arquitecte contra qui Morris va dirigir la carta en que proposava la creació de la SPAB, qui va iniciar la polèmica ja que va ser ell qui, el 1864, va publicar el primer text sobre la qüestió deplorant la majoria de restauracions realitzades. De tota manera, independentment dels termes de la polèmica, tot això demostra, si més no, com la proposta concreta de Morris recullia un sentiment molt difós en els medis culturals especialment els vinculats a l'experiència neogòtica.

En la primera reunió de la SPAB, s'acorda formar un comitè executiu que s'encarregués de dirigir les activitats i organitzar les campanyes, hi hauria com a mínim una junta anual ordinària, les actes de la qual es publicarien en un butlletí - *The SPAB Annual Report* - que s'enviaria a tots els socis. En aquest s'hi reproduïen les conferències i els diversos parlaments dictats durant la reunió, es relacionaven les diverses activitats empreses per la societat durant el període, i s'informava dels resultats obtinguts, dels èxits, dels fracassos i de l'estat d'altres negociacions.

També es decidí publicar un manifest en el que s'expliquessin els principis que inspiraven l'associació i els objectius que perseguia tal i com s'havien establert en el moment de la constitució⁵³ La redacció del manifest fou encarregada a Webb, Wardle i Morris. Aquest darrer fou nomenat secretari honorífic, carrec en el que es mantingué durant almenys dos anys encara que ja el mateix 1877 volia ser substituït⁵⁴

En un primer moment, la societat tenia com a finalitat ocupar-se només de l'àmbit anglès però quan a finals del 1879 arriba la notícia de l'aprovació per part del nou govern italià d'un projecte de restauració de la façana oest de la basílica de San Marco, és a dir, la façana que dona a la plaça, Morris i la societat decidiren emprendre una acció internacional i evitar la restauració prevista. Aquesta fou potser una de les campanyes més actives de la Societat si bé es decidí crear una junta especial, "The International Committee", desvinculada de la S.P.A.B. que pogués actuar autònomament a fi de vincular-hi noves personalitats -entre les que no faltaren membres destacats del Gabinet Liberal de Gladstone com el propi primer ministre i també el polític conservador Benjamin Disraeli-. Sense assolir totalment el resultat desitjat, el nou comitè aconseguí junt amb la protesta del govern italià per l'ofensa infringida, modificar substancialment el projecte, però el que més aconseguí la S.P.A.B. a través d'aquesta campanya fou un cert prestigi internacional i molt més reconeixement de la importància de la seva tasca a l'interior del país⁵⁵

En la vida de Morris, aquesta primera carta enviada als diaris té una significació especial. Junt amb una altra carta al director apareguda pocs mesos abans en motiu de l'anomenada "Questió Oriental", es considera aquest escrit com la segona aparició pública de Morris en que demana explícitament una acció concreta amb la intenció de reformar la societat⁵⁶. El fet que les activitats empreses s'emmarquin exclusivament en el camp de l'art, amb especial atenció a l'arquitectura, fan que la seva significació augmenti car és la primera vegada que Morris decideix participar i fer sentir la seva veu en els medis artístics, la qual cosa suposa un canvi d'actitud radical respecte a la posició adoptada en tots els anys anteriors. Per això, la fundació de la S.P.A.B. i les activitats realitzades per Morris per consolidar la Societat són habitualment considerades un primer pas en el procés de Morris vers la militància socialista.

Aquesta necessitat d'actuar s'observa perfectament des del primer escrit públic, on Morris no dubta en adoptar un to agressiu i beligerant en referir-se als protagonistes directes de les restauracions realitzades: tant els arquitectes com els clerges que encomanen reformes en les esglésies són tractats senzillament d'ignorants si bé Morris admet diferents graus

d'ignorància⁵⁷. No obstant, és en alguna de les cartes privades dirigides en motiu de l'associació on declara més obertament les seves ganes d'actuar i poder fer alguna cosa concreta, en aquest cas, per la defensa dels pocs monuments que queden indemnes

"I am really rather sanguine as to doing some good, where ever any is left for us to do"⁵⁸.

No és estrany, doncs, que durant els primers anys, especialment entre el 1877 i el 1880, Morris desenvolupés una gran activitat per a l'"Anti-Scrape" i assumís un considerable protagonisme en tots els actes d'aquesta. Les seves funcions com a secretari i inspirador foren molt variades: escriure moltes de les cartes enviades als diaris protestant restaurar i previstes, rebre i canalitzar la informació que sobre projectes de restauració, sobre els monuments que calia preservar o sobre l'estat de les obres, enviaven els diversos membres, sovint corresponsals en diverses zones d'Anglaterra, contestar les rèpliques de les persones censurades en les campanyes⁵⁹, organitzar i participar els actes de presentació de la societat, i cursar personalment invitacions a diverses personalitats per a que ingressin a la societat. Allà on potser queda més de manifest l'energia amb la que Morris empregué aquesta tasca de preservació i conservació dels edificis antics fou en motiu de la campanya per salvar San Marco a Venècia. Durant aquesta, no dubta en dirigir-se a personalitats polítiques, promoure una recollida de signatures i encarregar-se personalment de la tramesa dels documents al Govern italià. Les cartes del període demostren perfectament el grau de compromís amb que Morris es llança a la campanya. En etapes posteriors de la seva vida, però, a mesura que augmentaven les seves ocupacions públiques i les activitats polítiques, va anar reduint la dedicació a l'associació, delegant moltes responsabilitats en d'altres persones.

Tanmateix, des de la fundació, quasi bé tots els anys Morris va participar en les juntes ordinàries o bé dictant la conferència principal, o bé actuant de president i pronunciant els discursos d'obertura i cloenda, o bé amb algun tipus d'intervenció com a membre de la junta⁶⁰. Per això, les activitats de la S.P.A.B. ténen també un segon significat en la vida de Morris: ja que, en tant que líder de l'associació, va haver d'exposar i ordenar les seves idees sobre art, disseny i arquitectura tal i com poc després les desenvoluparia a les conferències. Així, si per una banda, la S.P.A.B. fou una de les seues on Morris va dictar-hi algunes de les conferències més representatives del període, per l'altra va haver d'explicar els principis que animaven l'associació a totes les altres seues on conferenciava i, per això,

molts dels escrits del període pre-socialista contenen llargues disquisicions sobre el problema de la restauració arquitectònica. Encara que va rebre considerablement la seva contribució a la societat quan era militant socialista, també aleshores va preparar alguna conferència per l'associació en les quals, si bé es declara socialista i expressa el seu deute amb l'obra de Marx en la comprensió de la situació per la que atravesava l'art, tracta la qüestió des d'una perspectiva més històrica que política.⁶¹ Així doncs, la importància fonamental de la SPAB es planteja bàsicament a nivell teòric.

Possiblement l'aspecte més destacable pel que fa a la formació del pensament de Morris en el programa definit per la SPAB fa referència al seu medievalisme. En considerar la necessitat real i pràctica de preservar tots aquells monuments que tant l'havien inspirat al llarg de la seva vida artística des de la joventut.⁶² Morris va haver d'enfrontar-se amb la realitat d'aquests edificis, el que aquests significaven històricament i el que eren a l'hora de la veritat. Per primera vegada, havia d'explicar-se a si mateix la genesis i les raons d'unes preferències estètiques com les seves sentides d'una manera més o menys intuïtiva durant la seva llarga carrera professional, i exposar-les en uns termes suficientment objectius com per a que d'altres persones se sentissin motivades per la mateixa causa, aprovessin els seus principis i es decidissin a actuar al seu costat per modificar una realitat social i política. Així Morris va haver d'explicar-se que eren per a ell els edificis antics i que suposaven en la vida de la comunitat, de quins factors depenia el seu valor real i perquè podien ser considerats monuments a més d'intentar comprendre el significat d'aquesta paraula. A la vegada també va haver de concretar les raons per les quals s'oposava a les restauracions i objectivar des d'un punt de vista tècnic i artístic els errors comesos en les restauracions tal i com es duen a terme a l'època. D'aquesta manera, Morris no només va plantejar-se el fenomen general de l'art en relació a la societat sinó que, per extensió, també va enfrontar-se amb el concepte d'obra d'art des de la perspectiva històrica, i, així, definir que podien suposar metodològicament les obres d'art en tant que material documental per a la investigació històrica i el coneixement de la humanitat. Aquest fou, bàsicament, l'esforç realitzat per Morris en tots els textos escrits en motiu de la SPAB. Es compren, aleshores, perquè una de les grans aportacions de Morris i de la SPAB a la cultura de la seva època fos precisament el concepte de patrimoni artístic i cultural d'una societat.

Des del manifest escrit per a explicar els principis i objectius de l'associació, els autors en general i Morris en particular, n'establien dos de

prioritaris en primer lloc, salvaguardar la puresa històrica dels edificis antics tal i com els havia legat la història, i, en segon lloc, fer comprendre al públic la importància que té per a la societat globalment el que aquests edificis es conservin en bon estat. El primer fa referència a una qüestió tècnica relativa a la pràctica arquitectònica, el segon esdevingué des de bon començament una qüestió política que volia comprometre en una determinada conducta a tota la societat. Aquests eren, bàsicament, els dos motius per oposar-se a la restauració d'aquests edificis ja que aquesta, tal i com s'estava portant a terme a l'època, comportava sempre una destrucció irreparable dels mateixos. El cavall de batalla, doncs, es plantejava en relació al concepte de restauració si bé el pes argumental del raonament recau en el concepte de monument per poder definir la natura d'aquesta destrucció. Apareixen, doncs, diversos nivells en el plantejament morrisista de la qüestió: en primer lloc, una consideració sobre la idea i el concepte de restauració explicant el que aquesta significa a la pràctica contrastant-la amb propostes alternatives que garanteixin la conservació i el bon estat dels edificis antics, en segon lloc, una revisió del concepte de monument històric, del seu valor des del punt de vista artístic i social, estipulant en conseqüència les obligacions que la societat té en relació als seus monuments, -cosa que, en el fons, es la fonamentació teòrica del concepte de patrimoni artístic-, i en tercer lloc, la determinació del significat d'aquests monuments des del punt de vista historiogràfic la qual cosa suposa replantejar-se l'estudi de la història i el valor metodològic dels monuments com a documents del passat.

Malgrat que aquest darrer aspecte es mantingué sempre en un segon pla de la reflexió i fou, possiblement, el que menys incidència social va tenir, fou decisiu en l'evolució del pensament de Morris car li va permetre aplicar amb un cert fonament teòric les seves idees sobre l'art i tots els seus estudis en el camp de la història de l'art en la comprensió dels fenòmens socials. De fet, en considerar les causes artístiques per les quals una restauració constituïa un perjudici irreparable en un edifici, Morris va haver de donar una primera definició del que ell considerava art i explicar perquè, gràcies a la història, qualsevol edifici vell podia convertir-se en un monument històric i adquirir categoria artística per la sola contribució de la història.

En termes generals, Morris s'oposa al fet de restaurar perquè només aconsegueix destruir el valor monumental d'un edifici. Restaurar significava essencialment alterar l'aparença exterior de l'edifici. Qualsevol alteració, per molt superficial que sigui, desproveeix un edifici de tots els valors històrics que tenia i que el convertien en un monument. Morris reconeix així

el caràcter singular dels edificis antics que permet considerar-los obres d'art i els fa mereixedors d'un tractament especial per part de la societat. Ara bé, en termes generals, aquest caràcter singular deriva fonamentalment del fet de ser antics i de portar gravada en la superfície l'obra del temps, del clima, i de la història. Això és el que destrueix de manera irremesible la restauració ja que és impossible de reproduir per mitjans humans. Fins aquí, Morris no fa altra cosa que recollir textualment les paraules de censura que Ruskin dirigí als restauradors acceptant-ne també la interpretació estètica del fenomen. Així, per a Ruskin, el resultat aconseguït per l'acció del temps sobre l'obra dels homes era el fonament bàsic de la seva qualitat estètica, definida en uns termes molt genèrics mitjançant el concepte de pintoresc. D'aquesta manera, la primera seqüela important de les restauracions a nivell estètic era la de destruir l'efecte pintoresquista que tenien originàriament. Però si les restauracions contemporànies suposaven una autèntica i total destrucció dels monuments era perquè, a nivell artístic, actuaven directament sobre l'esperit que havia inspirat els seus creadors durant la construcció. D'acord amb la seva concepció de l'art, Ruskin dubtava de qualsevol intervenció moderna sobre un edifici antic perquè això es tradueix sempre en una pèrdua dels continguts vitals que originàriament tenia i, per tant, de tot contingut artístic autèntic. Així, des del punt de vista de la pròpia obra d'art, la idea de restauració era errònia: poder fer revivre l'anima que havia creat un monument era una idea tan aberrant com pretendre resucitar un mort." Ruskin acabava la seva crítica fent una crida al país perquè prengues consciència del valor que els edificis antics tenien per a la societat en el seu conjunt animant a la població a destinar esforços i recursos per a conservar-los sense modificar, per això, el seu caràcter. Aquesta segona part de la reflexió és el que la SPAB va recollir com un dels seus objectius prioritaris.⁶³

En fundar l'associació, Morris no només va fer seves aquestes tesis de Ruskin sinó que va declarar-ho públicament editant alguns dels passatges més famosos del capítol "The Lamp of Memory" entre els documents oficials de la SPAB.⁶⁴ D'aquesta manera, reconeixia Ruskin com el veritable inspirador de la societat -cosa que li feu saber quan l'invita a unir-se a l'associació.⁶⁵ No obstant, aquesta vinculació respecte de Ruskin comportava donar a la SPAB una determinada identitat teòrica en relació al concepte de restauració desmarcant-se de les diverses posicions debatudes amb anterioritat pels arquitectes. La línia inaugurada per Ruskin i continuada per Morris i la SPAB era, de totes, la que s'oposava més taxativament a tota intervenció restauradora que impliqués una reconstrucció de l'edifici, tant si incidia sobre una part com sobre la

totalitat de la fàbrica, i que volia preservar tots i cada un dels detalls que donaven caràcter a un edifici. Qualificada normalment de pintoresquisme de les ruïnes, s'ha considerat una actitud bàsicament conservadora -amb totes les connotacions ideològiques de la paraula⁶⁶- fàcilment assumible per aquelles persones a qui manca una percepció arquitectònic-urbanística del problema. Des d'aquesta perspectiva, els edificis antics són únicament valorats des d'una doble perspectiva: o bé per la seva capacitat de suggerir sentiments romàntics i contemplatius en un visitant convertit necessàriament en turista, o bé per la seva condició de testimonis del passat que interessa conservar indemnes en qualitat de fets, per a uns investigadors positivistes. En qualsevol cas, el personatge que veritablement queda marginat en aquest plantejament és, lògicament, l'arquitecte. No es, doncs, estrany que, en moltes de les actuacions dutes a terme per la S.P.A.B., Morris no vacil·li en demanar el concurs dels enginyers, els projectistes més aseptics pel que fa a qüestions artístiques, per a consolidar la construcció a l'hora de donar solucions alternatives a una determinada restauració prevista⁶⁷. En aquest sentit, doncs, és perfectament plausible veure en les diverses crítiques dirigides per Morris a la pràctica restauradora la censura sistemàtica a l'arquitectura de la seva època.

En el pla de les idees, però, s'observen algunes diferències significatives entre Ruskin i Morris encara que Morris es mantingui dins la línia iniciada per Ruskin quant al significat pràctic de la restauració. Morris també s'oposa globalment al concepte de restauració⁶⁸ però accepta algunes matisacions i, sobretot, intenta contemplar els aspectes més tècnics del problema, especialment des del punt de vista de l'arquitectura. Bàsicament, Ruskin invalidava les restauracions perquè destruïen l'esperit i l'ànima artístics d'un edifici, cosa que afectava la realitat artística de l'obra, a la vegada, però, Ruskin estava també posant en dubte el precepte principal de l'historicisme vuitcentista: negava totalment que des d'una determinada situació històrica es pogués comprendre l'esperit que havia animat l'estil d'un període anterior com per poder recuperar-lo sense reproduir-lo⁶⁹. Aquesta pretensió estava indefectiblement abocada a la reproducció mimètica o, el que era encara pitjor, a una simulació formalis a totalment desprovista de contingut. Aquesta havia estat l'experiència de les diverses Acadèmies artístiques però també de tota l'arquitectura més recent. Morris recull literalment aquesta idea però, com en tants d'altres aspectes del seu pensament, intentarà precisar-la més i donar un significat concret i més materialista a aquest esperit històric irreproducible.

Des de bon principi, l'esperit que defineix l'art d'un determinat període esdevé en els termes de Morris una referència a la idea de cultura i

apareix com el resultat d'un entramat de fenòmens culturals que defineixen les característiques històriques d'una època ⁷⁰ A mesura que Morris vagi perfilant la seva concepció de l'art en les conferències, el que esdevé irreproducible en l'art d'un període són els sistemes de treball implícits en el procés de creació artística, des del conjunt de tècniques i procediments d'execució fins a les condicions socials i mentals en que es troba el treballador. Ateses les característiques de la societat contemporània, les transformacions ocorregudes en el sistema laboral estableixen una frontera difícilment superable entre les obres modernes i qualsevol estil artístic del passat. Per això és totalment absurd i inútil pretendre que l'obra dels operaris i dels paletes moderns, que han perdut tot tipus de contacte amb els hàbits edificatoris del passat i ja no comprenen els procediments constructius anteriors, i que, fins i tot, la majoria d'ells treballen sense tenir cap coneixement sobre la seva pròpia feina, pugui equiparar-se a la dels antics artesans i mestres d'obra, i molt menys voler emular-los a l'hora de reconstruir una obra del passat. La incongruència augmenta quan es considera la formació i la competència artística dels moderns obrers, front a la profunda capacitació artística dels antics artesans i constructors ⁷¹

I am most sure that all the heaped-up knowledge of modern science, all the energy of modern commerce, all the depth and spirituality of modern thought cannot reproduce so much as the handiwork of an ignorant superstitious Berkshire peasant of the fourteenth century, nay, of a wandering Kurdish shepherd, or of a skin-and-bone oppressed Indian ryot" ⁷²

Any més tard, Morris no dubtara en emprar una terminologia econòmica per explicar el mateix fenomen des del punt de vista del socialisme. La impossibilitat d'una reproducció mínimament correcta des del punt de vista històric i amb un grau de qualitat equiparable s'explica, aleshores, per referència al sistema capitalista de producció assumint que, en primer lloc, tota forma artística està determinada per les condicions i el sistema de vida d'una època històrica i, després, que sota les modernes condicions de treball, l'obrer mai podrà desenvolupar una pràctica artística ⁷³. Ara bé, amb aquest argument el que Morris posa en dubte és més aviat la capacitat reproductora que té l'art actual respecte del passat i només invalida aquell tipus de restauració que vol aconseguir revivre un edifici refent-lo tal com era segons una intenció exclusivament mimètica d'acord amb la visió que del problema té l'antiquari.

Una objecció similar es planteja en relació a l'arquitecte que projecta i dirigeix una restauració però ara la crítica de Morris es dirigeix contra una altra actitud en el concepte de restauració molt més propera a la que havia criticat Ruskin, la visió pròpia de l'arquitecte historicista. En aquella època, era una pràctica habitual demoure la major part d'un edifici independentment de la seva procedència per reconstruir-lo segons l'estil del període, normalment medieval, que es preferia o bé perquè es considerava superior des del punt de vista històric o bé perquè simplement era més antic.⁷⁴ Aquest fou el procediment pel qual la majoria d'edificis antics quedaren convertits, en el segle XIX, en exemples de l'arquitectura del segle XIII, època històrica preferida per la segona generació d'arquitectes neogòtics. Ara bé, si Ruskin havia demostrat abastament l'error implícit en aquesta pretensió, la repulsa de Morris es basa en consideracions de caire metodològic. Així, malgrat l'èxit experimentat pels estudis històrics de l'art i de l'època medieval, era evident que, com a màxim, un arquitecte podia arribar a conèixer els trets principals de l'estil d'un període i fer-se'n una idea aproximada. Ara bé, en el moment que tractes de materialitzar aquests coneixements en la reconstrucció d'un edifici, o en la creació d'un edifici de nova planta, només aconseguia una mera especulació sobre aquest estil sense cap altre fonament que una hipotètica i imaginària interpretació del que havia estat realment, per això, el resultat serà sempre erroni des del punt de vista històric i fals des del punt de vista artístic.

"the changes wrought in our day under the name of restoration, while professing to bring back a building to the best time of its history, have no guide but each own individual whim to point out to them what is admirable and what contemptible, while the very nature of their task compels them to destroy something and to supply the gap by imagining what the earlier builders should or might have done"⁷⁵

Per això tota restauració reconstructiva que intenti retornar un edifici a un estat ideal de perfecció, si bé pot coincidir més o menys amb la idea general que es té d'un estil del passat, no són sinó pures i autèntiques destruccions del caràcter històric de l'edifici, i, a la realitat, una pèrdua equiparable a la seva entera demolició. De fet, el resultat d'aquestes especulacions són sempre nous edificis l'efecte dels quals serà modern en proporció directa a la quantitat d'obra restaurada.

"the more money is spent in altering its present state in 1877 and onwards, the more modern it will look."⁷⁶

Així, una vegada restaurat, un edifici antic té tan valor històric com un palau o un temple historicista i, per la mateixa raó, és possible dirigir a la restauració les mateixes crítiques que a tota l'arquitectura moderna, car en el fons, no és sinó una més entre les formes d'arquitectura de l'època. El gran problema de la restauració des d'un punt de vista tècnic, deriva de les precàries condicions en que es troba l'arquitectura com a art en una època en que encara no ha descobert el seu propi camí, que s'ha perdut en lluites estilístiques com les del període historicista sense trobar l'estil propi. D'aquesta desorientació i de la mateixa paradoxa artística de l'arquitectura moderna neix la idea de restaurar monuments.

"For architecture, long decaying, died out as a popular art at least, just as the knowledge of medieval art was born. So that the civilized world of the nineteenth century has no style of its own amidst the wide knowledge of the styles of other centuries. From this lack and this gain arose in man's mind the strange idea of the restoration of ancient buildings" ⁷⁷

D'aquesta manera, la restauració apareixia com un concepte arquitectònic propi de l'historicisme i per tant compartia amb aquest corrent els mateixos problemes, l'error fonamental del qual era pretendre en ple segle XIX intentar construir obres amb els estils del passat ⁷⁸. L'únic resultat previsible era el que s'havia obtingut: falsificar tot el patrimoni simulant antiguitat i construint una història hipotètica. En aquest cas, el millor que es podia dir era que l'arquitectura de l'època no havia superat encara la fase d'experimentació i, per tant, la manca d'una arquitectura veritable feia que qualsevol intervenció sobre un edifici antic, fins i tot quan una restauració es feia amb les millors intencions, era arriscada car mai no podria aportar res de nou a l'edifici mentre que feia desaparèixer tot allò que per ell mateix ja tenia de característic com a obra d'art del passat ⁷⁹. Perquè, doncs, no ser més pacients i esperar l'aparició d'una veritable arquitectura que garantis una actuació més sincera i valuosa sobre els monuments?, només així s'evitarien danys irreparables. Per una part, Morris deixava una porta oberta per a que, en el futur, es poguessin reutilitzar els edificis antics si bé refermava la necessitat de fer-ho sempre amb el màxim respecte per l'obra del passat de manera que tota nova intervenció fos una contribució a la història pròpia de l'edifici i a la seva vida al llarg dels temps. A la vegada, però, Morris s'avançava a la possible objecció que totes les èpoques històriques havien modificat els edificis heretats del passat per adaptar-los a les necessitats de la nova època, cosa patent en la majoria de monuments. Ara bé, si per una banda això era totalment veritat,

també ho era el fet que cap de les èpoques passades, fins i tot el segle XVIII, havia volgut "restaurar" un edifici segons un hipotètic estil del passat sino que sempre havia operat des de l'art propi de l'època i aportant noves característiques a un edifici:

"In early times this kind of forgery was impossible because knowledge failed the builders, or perhaps because instinct held them back. If repairs were needed, if ambition or piety pricked on to change, that change was a necessity wrought in the unmistakable fashion of the time, a church of the eleventh century might be added to or altered in the twelfth, thirteenth, fourteenth, fifteenth, sixteenth, or even the seventeenth or eighteenth centuries, but every change, whatever history it destroyed, left history in the gap, and was a live with the spirit of the deeds done midst its fashioning. The result of this was often a building in which the many changes though harsh and visible enough, were by their very contrast, interesting and instructive, and could by no possibility mislead"⁶⁰

La conclusió més evident es, lògicament, el poc sentit que te de per si la idea de restauració. Cap època històrica pot pretendre de reproduir ni creure que pot reelaborar el que havia estat l'art de' passat, l'única cosa que era lícit fer era continuar tractant els edificis antics tal i com sempre s'havia fet, incorporant-los a la marxa del temps des de la reinterpretació que un nou estil i una nova forma d'art sorgida de les necessitats i les característiques pròpies de l'època, podia aportar. Ara bé, si durant tota la història aquest constant retorn sobre els edificis patrimonials s'havia fet a partir d'una coherència implícita en la tradició artística, per a poder operar d'una manera veritable amb les obres artístiques del passat sense perjudicar-ne la seva naturalesa autèntica calia tornar a disposar d'una forma artística depenent i, en gran part, continuadora de la tradició històrica. Vist des de la perspectiva actual, la proposta de Morris esdevé encara més inaplicable a la pràctica que la de Ruskin, car, almenys, el crític havia avançat un criteri estètic: el pintoresquisme del turista Morris, en canvi, subordinava la seva alternativa a una transformació de l'art i de la societat que aviat li semblaria inevitable, però que, ateses les transformacions tècniques i processuals implícites en la vessant aprofitable del progrés, era cada vegada més difícil de fonamentar teòricament i pràcticament.⁶¹

D'altra banda, en considerar els diversos canvis esdevinguts al llarg de la història sobre un edifici, Morris apuntava a una dimensió d'aquests independent del procés arquitectònic: aquests innumerables canvis eren els que estructuraven la història particular de cada edifici, la característica

que els convertia en un inmillorable document de la història global de la humanitat que permetia resseguir les diferències de gust, d'estil i de costums entre les èpoques, en definitiva, era el veritable fonament de l'interès històric que detentaven aquests edificis

"these old buildings have been altered and added century after century, often beautifully, always historically; their very value, a great part of it, lay in that they have suffered almost always from neglect also, often from violence (that latter a piece of history often far from uninteresting) but ordinary obvious mending would almost always have kept them standing pieces of nature and of history"⁸²

En aquest sentit, apareixen en el plantejament general de Morris dos nivells de reflexió: en primer lloc, un antagonisme clar respecte a la solució habitual d'una qüestió eminentment pràctica plantejada en relació als criteris tècnics i artístics utilitzats per la restauració arquitectònica apostant per un tractament alternatiu del problema, en segon lloc, un problema teòric de caire general, especialment important quant a la investigació històrica: quin era el factor concret pel qual un edifici esdevenia un monument, adquirint un caràcter singular?, quins aspectes d'un monument revestien més interès i en base a quins criteris?, quin dels seus components artístics o històrics calia prioritzar en el tractament d'un edifici antic, si cal veritablement aquesta prioritització?

Aquesta és la vessant del problema que Morris aborda específicament en les conferències, sobretot en totes les dictades a la seu de la SPAB. De fet, tota la seva reflexió sobre la natura del fenomen artístic i sobre la dimensió social de l'art que li permetrà establir-lo com a manifestació cultural anteriorment comentada, suposa en última instància la fonamentació teòrica del caràcter documental que tenen les obres d'art per a la història. En situar el punt de vista precisament en els interessos disciplinars de la història, els edificis antics esdevenen aleshores una mena de "fets" i es converteixen en un dels materials amb que pot treballar la història a partir del mateix concepte de cultura tractat per Morris i del propi concepte d'art. Pel sol fet de ser fenòmens culturals apareix com el resultat d'un determinat sistema de vi...

"... that the innate and typical ideas of the ordinary medieval Englishmen are preserved to us in the works of art of his time: his own ideas, mind, not those of other men of books, but his own, uninfluenced except by the general tendencies of the age. Must not this be a great part of history? Moreover, we at the present day can

understand them just as they are that is our birthright, our heritage, for in other days it was not so men who saw the work wrought by their forefathers were compelled to translate it, as it were, before they could notice it. but we, so much has history changed from what it was, can understand there visible words of those who have gone before us, and by means of them enter into their lives" ⁸³

De tota manera, no es pot dir que Morris tracti concretament aspectes metodològics de la història com a disciplina, mes aviat es limita a recordar constantment l'auditori com l'avenç de la investigació històrica en els darrers temps ha dependut, en bona mida, de l'existència d'aquests edificis i remarquant com, pels historiadors, constitueixen fonts documentals de suma importància ⁸⁴ En aquest sentit, el que es pot ser més significatiu es que Morris utilitzi l'avenç de la disciplina com un argument en favor de la seva pròpia posició i com una raó suficient per si mateixa per rivalitzar les restauracions ⁸⁵ També destaca amb molt d'èmfasi el canvi d'orientació experimentat darrerament pels estudis històrics identificant-lo amb la fórmula "the newly invented study of living history" ⁸⁶ Malgrat que Morris es limiti en aquest cas a constatar el renom, això ja demostra que coneixia l'avenç de la disciplina i que estava al dia dels darrers descobriments. En aquest sentit, es pot ser encara més simptomàtic el fet que el 1880 Morris intentés i aconseguís aprovar una nova resolució en els estatus de la SPAB en la qual es feia menció precisament de l'interès que pels estudiosos de la història revestien els edificis antics com un dels motius per oposar-se encara amb més força a les restauracions. El cultiu i els interessos específics de la ciència esdevenien, així, un factor d'interès social i una obligació col·lectiva ⁸⁷

A la pràctica, aquesta concepció dels monuments dona als edificis antics adquireixen un valor de tipus historiogràfic al qual cal subordinar les possibles opcions arquitectòniques preses. La primera d'elles -pràctica molt comú i valorada per tots els científics a l'actualitat- consisteix en diferenciar ben clarament la part d'obra nova respecte de la fàbrica històrica. En tant que fonts documentals, el valor absolut d'aquests edificis creix en funció de la seva raresa ja que, de fet, constitueixen una de les poques fonts de que disposen els historiadors per estudiar les formes de vida del passat, la història dels pobles i de les seves manifestacions culturals ⁸⁸ La possibilitat de perdre tot aquest material pot redundar en el coneixement que la societat té de la seva pròpia evolució, de la mateixa manera que qualsevol reducció de la mostra pot donar peu a errors i incorreccions científiques importants. Per a que això no succeeixi, i els

edificis puguin acomplir la seva funció documental, s'han de manténir indemnes car qualsevol alteració comporta inevitablement una modificació en la informació de que son dipositaris i es perd tota possibilitat de que transmetin "its tale of change and progress" ⁸⁹.

"How we please ourselves with an old building by thinking of all the generations of men that have passed through it! do we not remember how it has received their joy and borne their sorrow, and not even their folly has left sourness upon it? it still looks as kind to us as did to them" ⁹⁰

Probablement, aquesta interpretació historiogràfica dels edificis del passat pot ser excessivament positivista quant a la concepció de la història, i, sobretot, totalment inmovilista pel que fa al tractament arquitectònic de la qüestió. Es pot ser en relació a Morris i al seu medievalisme on resulta especialment simptomàtica palesa si més no un canvi radical en la seva aproximació al passat segons la qual la imaginació romàntica d'un artista queda substituïda pel plaer intel·lectual de l'inquiridor que vol saber. Això explica, en gran part, el paper que la reflexió històrica i que els coneixements adquirits sobre el passat juguen en la formació del seu pensament tal i com apareix exposat a les primeres conferències. I, el que es pot ser més important, l'aparició de dues imatges complementàries del passat i de l'Edat Mitja, el model ideal d'integració entre art i societat, i la realitat històrica d'un període que lluita per superar les condicions socials i polítiques en les que es troba.

Allà on aquesta visió historiogràfica influeix d'una manera decisiva per a la història de l'arquitectura fou en la redefinició del patrimoni arquitectònic. Així, de la mateixa manera que calia preservar intactes tots els components d'un edifici, independentment de la seva procedència històrica, també, en principi, tots els edificis antics son igualment importants per a la investigació, sigui quina sigui la qualitat artística o històrica de l'obra. A la vegada, augmenta també la quantitat de criteris pels quals un edifici determinat pot revestir interès per a la història. En un principi, el mateix 1877, Morris no va abordar la qüestió amb l'amplitud que es mereix, es limita a constatar que qualsevol criteri és suficient per a preservar un edifici.

"Anything which can be looked on as artistic, picturesque, historical, antique or substantial any work in short, over which educated artistic people would think it worth while to argue at all" ⁹¹

Pel mateix motiu, tot tipus d'edifici necessita un tracte similar i es susceptible de ser protegit per la societat, des del millor i més representatiu monument d'una ciutat, -com la basilica de San Marco a Venècia, el Baptisteri de Gal·la Plàcidia a Ravenna, o l'abadia de Westminster a Londres- fins als edificis més humils, oblidats i remots del país -com les petites esglésies de poble, les capelles del camp, les creus de padró, o les masies i les cases de pairals -. A tots aquests tipus d'edifici la SPAB destina atencions per igual i és significatiu el fet que Morris, en aquest cas, no intentés definir un únic sector de la història de l'art com objectiu prioritari de l'associació, sinó que, d'una manera explícita, declarés la necessitat de protegir edificis pertanyents a tots els períodes de la història de l'art, de la mateixa manera que creia no es podien demurrir les ampliacions d'un edifici fetes en èpoques relativament recents en la història.⁹² En aquest sentit, és interessant constatar com la SPAB, i Morris molt particularment, foren especialment receptius a l'orientació presa per l'arquitectura del segon període victorià i, en general, de tota la reflexió artística de l'època, demostrant molt d'interès en preservar els edificis populars, símbol del que Morris entenia per art popular i que, generalment, es considerava arquitectura vernacular. L'interès per aquests edificis tenia, aleshores, un doble fonament atès que, per aquella època, començaven a desaparèixer definitivament les estructures tradicionals en l'ofici de la construcció i s'estaven perdent els hàbits i costums constructius vernaculs. Vetllant i revaloritzant aquests edificis, la SPAB volia deixar preservada tota una xarxa exemplar d'arquitectura autoctona com a model per a descobrir i aprendre els hàbits constructius que s'estaven perdent.⁹³

Si, a més, es té en compte la vessant pràctica que des del punt de vista artístic tenia l'estudi de la història per Morris, l'interès per a que els monuments es mantinguessin en l'estat legat per la història i es garantis la correcció històrica de l'obra responia a un nou motiu. Servien, bàsicament, per a la formació especialitzada d'artistes i arquitectes en base al mètode històric de disseny propugnat per les escoles d'Art i pels dissenyadors en general. Però, a més, els edificis antics, darrers exemples d'un art més veritable que l'actual, constituïen factors importants en l'educació artística de tota la població i, per això, adquireixen una funció social de la màxima importància. Només per això, conservar els monuments històrics es una obligació que tota societat, en tant que fase del procés històric global, té en relació al passat i al futur. Aquesta funció testimonial, documental però també didàctica, que juguen els edificis antics en una comunitat permet considerar tots els esforços per a conservar-los com els deures.

propis d'una societat mínimament civilitzada car així aquesta demostra el grau de formació col·lectiva assolida sap i coneix els tresors heretats, se sent orgullosa d'ells i, sino els pot millorar, es preocupa de transmetre'ls intactes a les generacions futures ⁹⁴

D'aquesta manera, Morris reprèn el concepte de monument que ja Ruskin havia intentat fer comprendre als seus contemporanis la idea segons la qual els edificis antics constitueixen un patrimoni social i cultural que no pot pertanyer a cap propietari concret, malgrat el que diguin les lleis ⁹⁵, sinó al conjunt de la societat. Aquest principi, posat de relleu suficientment per Ruskin, és un dels motius que més impulsà la fundació de la SPAB esdevenint l'objectiu polític prioritari de la Societat i un dels principis que es proposa divulgar entre els contemporanis. No es estrany que sigui un dels arguments més freqüents en tots els escrits i documents de la Societat consisteix bàsicament en demostrar als propietaris que la seva es una obligació històrica envers la col·lectivitat, que han de preservar els edificis que posseeixen i que no tenen cap dret per alterar-los sota cap concepte ⁹⁶. Aquests edificis són en realitat propietat nacional i pertoca a tota la nació la responsabilitat de mantenir-los i tenir-ne cura. Són, en definitiva, el patrimoni cultural d'una nació, els signes d'identitat propis i els testimonis de la seva formació cultural. Per això, tota la societat ha de comportar-se amb els seus monuments de la mateixa manera que amb la naturalesa i amb el territori, i altra component fonamental del patrimoni d'un país. Cal evitar, doncs, i això es el que es proposa la SPAB des de la seva fundació, evitar que els interessos dels particulars o les bones intencions de les persones ignorants, perjudiquin els edificis antics de forma irreparable ⁹⁷.

No es pot dir que les activitats de la SPAB ni tampoc la seva filosofia general fossin exclusivament negatives, és a dir, que només volessin evitar les restauracions i preferissin deixar un edifici a la seva sort abans de tocar-lo. Per utilitzar les paraules de Morris per defensar-se de les acusacions fetes sovint a l'Associació, el seu desig no era precisament el d'aconseguir que tots aquests edificis es convertissin en ruïnes ⁹⁸. Al que si s'oposaven amb totes les forces era a la idea de reconstruir el que ja eren ruïnes per convertir-les en algun tipus d'estrany nou edifici ⁹⁹. Conjuntament i de forma paral·lela a les censures dirigides contra la restauració, existeix un segon raonament de tipus positiu, la necessitat imperiosa que té la societat de conservar aquests monuments i de vetllar per al seu bon estat ¹⁰⁰. Aquesta conservació ha de fer-se, però, de manera que es preservi el caràcter històric d'aquests edificis i no s'alteri en absolut el seu valor artístic. Consisteix bàsicament en protegir l'edifici respecte de l'erosió

lògica del pas del temps, en conservar el bon estat de l'estructura, de la teulada, de l'interior i, en summa, dels diversos objectes que el decoren sense voler mai substituir-los o bé per descobrir una part més antiga de l'església o per d'altres de millors o més artístics. En fi, adobar en base al que es pot anomenar una intenció consolidadora de l'edifici, mai reproductora d'allò que no existeix i que en canvi pot alterar l'autenticitat del monument. Per acabar amb les darreres paraules del Manifest programàtic de la S.P.A.B., les propostes concretes de Morris signifiquen, a la pràctica, no res més que conservar.

"It is for all this buildings, therefore, of all times and styles, that we plead, and call upon those who have to deal with them to put Protection in the place of Restoration, to stave off decay by daily care, to prop a perilous wall or mend a leaky roof by such means as are obviously meant for support or covering, or show no pretence of other art, and otherwise to resist all tampering with either fabric or ornament of the building as it stands, if it has become inconvenient for its present use, to raise another building rather than alter or enlarge the old one, in fine to treat our ancient buildings as monuments of a bygone art created by bygone manners that modern art cannot meddle with without destroying."