

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



### 8.3. L'art com a document històric i la història com a mètric

"Who can say how little we should know of many periods but for their art" <sup>101</sup>

Si l'interès principal de tots aquells edificis antics que la SPAB volia conservar derivava, per una banda, del seu caràcter monumental en tant que obres d'arquitectura i, per l'altra, del seu valor documental per a l'estudi de la història, característiques similars es poden trobar en altres tipus d'obres d'art. Des dels quadres i les escultures més famosos fins als objectes d'ús domèstic més banals, tots poden ser importants instruments per conèixer la història de la humanitat. Qualsevol manifestació artística pel sol fet de ser l'obra d'una persona que vivia en una època determinada del passat constitueix un testimoni d'aquesta època susceptible de ser examinada com a tal. Les obres d'art, doncs, constitueixen en el seu conjunt fonts documentals d'incalculable valor per a l'historiador.

"True it is that some people may look upon them simply as curiosities, but you and I have been taught most properly to look upon them as priceless treasures that can teach us all sort of things" <sup>102</sup>

Aquesta és una aproximació a l'obra d'art molt específica de Morris però no per això menys complexa. Tal i com ha anat quedant de manifest en l'anàlisi de la seva teoria general, la reflexió històrica juga un paper fonamental en la formació del seu pensament. És més, és precisament aquesta reflexió històrica la que defineix l'estructura argumentativa de aquestes conferències. Només centrar el problema de les arts decoratives i constatar la crisi artística assolida en la seva època, una època que fonamentalment està mancada d'art arreu, és immediat el contrast amb un passat on l'art es desenvolupava d'una manera natural i espontània, formant part de la vida de cada dia. "This wrong of the mass of men being regardless of art was *not* always so" <sup>103</sup> El pas següent és el d'explicar com era l'art del passat quines són les seves característiques artístiques i com es vivia la relació amb l'art en el passat. Tampoc no manquen les referències històriques quan Morris ha d'explicar algun aspecte concret del seu pensament: en el passat hi troba un model del sistema de treball i del procés de creació artística, un exemple del sistema del consum i de l'ús de les obres d'art, un esquema de la recepció artística i un model de relació

entre el públic i l'obra d'art, i finalment l'exemple real del tipus d'art popular que ell defensa i considera l'únic tipus veritable d'art. En aquest sentit, doncs, el passat constitueix per a Morris un model útil tant com a criteri de validació artística com un model social en el qual s'expressa de la millor manera possible el tipus de integració social que l'art necessita per a sorgir i viure. Fins aquí, Morris utilitza la història d'una manera molt similar a com ho havien fet la majoria de medievalistes anteriors a ell: el passat es fonamentalment un model teòric des del qual comprendre i denunciar el present.

Ara bé, la reflexió de Morris no consisteix en explicar el present a través d'una imatge invariable d'un passat ideal i idealitzat, construïda més o menys artificialment per a que serveixi com a terme de comparació. En el seu cas, la visió del passat es va construint al llarg de la recerca convertint-se al seu torn en objecte de la recerca. En aquest sentit, el medievalisme de Morris constitueix propiament un mètode d'investigació vàlid tant per a la comprensió del present com del passat. Aleshores, la història, a més de ser una realitat objectiva a partir de la qual extraure conclusions teòriques de caràcter general, és també una dada per validar i contrastar les seves idees sobre l'art demostrant-ne la viabilitat pràctica per al present i per al futur. Des d'aquesta perspectiva, és fàcil veure com l'acurada exposició històrica dels diversos fenòmens analitzats en aquestes conferències supleix en bona mida les possibles debilitats que, des del punt de vista filosòfic, s'observen en el tractament dels conceptes utilitzats. La reflexió històrica esdevé, així, la veritable estructura lògica del pensament de Morris tal i com s'exposa en aquestes conferències.<sup>104</sup>

Existeixen en la reflexió històrica tal i com Morris la desenvolupa en aquests textos alguns trets remarcables que el distingeixen d'altres autors medievalistes. El primer i més important es el fet que Morris centra l'atenció en l'examen de la història de l'art. Això pot no semblar tant innovador si es té en compte el precedent de Ruskin a *The Stones of Venice* però aduoc en aquest cas existeixen diferències substancials. Així, Ruskin havia utilitzat les pedres de la ciutat per demostrar els efectes que sobre la moral col·lectiva i l'hegemonia política d'un Estat pot tenir la pèrdua de fe religiosa i la degradació de la moral "familiar" per emprar les seves pròpies paraules.<sup>105</sup> Això portava Ruskin a demostrar la superioritat dels sistemes polítics basats en el control d'una sola persona exemplar i, per tant, d'un autoritarisme dels millors. Morris, qui acceptarà de Ruskin moltes idees fonamentals així com la possibilitat d'interpretar en termes històrics les pedres artístiques, n'extraurà una conclusió totalment diferent. El valor de la història de l'art rau precisament en el fet que

s'oposa a la història convencional o "evenementielle" que ell designa com "història oficial" <sup>106</sup> Front a la historiografia dedicada a relacionar els fets d'uns homes molt determinats, els seus grans actes polítics i les gestes bèliques, la història de l'art s'ocupa d'enregistrar les obres dels homes, tot allò que la humanitat ha anat construint al llarg del temps i llegant a les generacions futures

"History (so called) has remembered the kings and warriors, because they destroyed, Art has remebered people because they created" <sup>107</sup>

Així doncs, les obres d'art són també fets i el resultat de les accions dels homes però són uns fets essencialment diferents. En primer lloc, són el producte del seu treball diari i el fruit de l'esforç realitzat en les tasques necessàries per a viure. De l'altre, són aquell tipus de gesta humil que poden realitzar, com molt sovint fan, les persones anònimes en l'acompliment d'unes obligacions molt habituals i comuns.

"How then did men live from day to day? ( ) It seems there were others than those to whom history so-called has left us names and the deeds. These, the raw material for the treasury and slave-market, we now call "the people", and we know they were working all that while ( ) For though history had forgotten them yet their work has not been forgotten, but has made another history -the history of art" <sup>108</sup>

Per una part és veritat que aquest tipus de interpretació de caràcter social estava ja present en el pensament de Ruskin i utilitzat com a tal. De fet, Morris no reconeixera sempre així <sup>109</sup>. De tota manera, Morris se sent molt més interessat per la capacitat descriptiva que sobre la situació de la col·lectivitat general és possible inferir de les obres d'art en relació a una determinada realitat històrica, especialment pel que fa a les conclusions polítiques que se'n deriven. En aquest sentit, resulta molt més remarcable la coincidència de termes amb d'altres autors contemporanis i l'idea de "poble" tal i com la presenta Morris l'aproxima molt més que no pas a Ruskin a les tesis que sobre la història defensava T. E. Green per aquella època <sup>110</sup>. Això no és només un indicatiu important respecte de la varietat d'influències rebudes per Morris sino també de la seva vinculació teòrica a la tradició liberal de pensament. La idea de la història del poble constitueix, sens dubte, una aportació important del que es pot considerar la primera escola acadèmica d'història -"The Oxford School of History" <sup>111</sup>- però era una idea implícita en la tradició de tota aquella escola d'història "whig" que havia incorporat la idea romàntica sobre la història que Morris anomena "living

history", dirigint l'atenció envers la situació del poble i les seves institucions <sup>112</sup> En qualsevol cas, sembla evident que Morris recull moltes de les idees ja habituals entre aquests historiadors destacats dels cercles acadèmics, especialment aquelles que plantejen una visió de la història diversa a la mera crònica d'esdeveniments, de les que es refereixen a les obres d'art com a fonts documentals i les que estableixen el poble, és a dir, el conjunt de la comunitat com el veritable subjecte de la història

Cal destacar, encara que sigui somerament que, en la segona meitat del segle XIX i en gran part gràcies a l'obra d'aquests estudiosos <sup>113</sup>, la idea de l'Estat Mitjà havia variat sensiblement i començava a perdre's aquella imatge d'un passat idíl·lic, romàntic i remot que havia tingut per als primers medievalistes. L'Estat D'Or havia quedat substituïda per una era real de la història, amb característiques pròpies, dinàmica específica: unes formes peculiars de vida. Morris va trobar en l'obra d'aquests autors la documentació necessària per corroborar algunes de les seves creences més arrelades sobre l'art, les seves inclinacions estètiques per l'estil gòtic i l'art medieval, i, finalment, per a confirmar les seves sospites respecte a les coincidències existents entre la realitat social de l'Estat Mitjà i la compresa en aquell ideal de futur que li marcava el concepte d'art fins al punt que li serveixen per a una opció ideològica i prendre un compromís polític. Així doncs, si per a Morris la història constitueix un instrument teòric de primera magnitud al llarg de tota la seva reflexió es perquè el seu

"advantage, in short, is an accurate knowledge of the times these men lived in, their thoughts, their hopes, their ways of life" <sup>114</sup>

En aquest context general, el possible valor documental que, pel que fa al coneixement de la història, detenen les obres d'art, adquireix una importància de tipus metodològic ja que és l'estudi de l'art el que proporcionarà a Morris els mitjans per a formar-se una idea de les diverses realitats socials examinades i extreure conclusions sobre la seva pròpia època. Així, d'una banda, el caràcter exemplar de les obres d'art constitueix una de les premisses fonamentals de tot el seu raonament, aquella que li permet utilitzar la situació de les arts a la seva època per invalidar-ne les condicions de vida vuitcentistes i rebutjar tot el sistema d'organització social. Per l'altra, aquesta és una de les assumpcions teòriques que Morris ha de demostrar, i en aquest sentit, és també una de les conclusions importants de la seva reflexió. Gran part del seu pensament respon a la necessitat de fonamentar teòricament aquesta exemplaritat històrica de l'art de manera que a través de les obres concretes es puguin deduir els caràcters històrics dels períodes als que pertanyen. A la vegada, però, és

també un dels instruments teòrics més importants de la seva reflexió. Són les obres d'art, les del passat i les del present, les que es comparen entre si per demostrar les diferències existents entre les realitats històriques i deduir els avenços reals que ha aportat la història. Tot això requereix d'una reconsideració del fenomen artístic que defineixi quin és el tipus de relació existent entre l'art i la realitat social de manera que sigui possible inferir les característiques d'una determinada època històrica a partir de les seves manifestacions artístiques o dels caràcters estilístics del seu art. Ara bé, si Morris utilitza sense cap mena de dubte l'aportació d'altres historiadors contemporanis, la seva aproximació a la història es justifica principalment en la seva pròpia concepció de l'art. De fet, definir un concepte d'art que serveixi a la reflexió històrica es part de la recerca conduïda per Morris a les primeres conferències, l'altra vessant pretén trobar un concepte d'història que permeti concebir l'art com un producte històric amb garanties d'objectivitat. En aquest sentit, es a través del concepte d'art on apareix el segon tret diferencial important de la reflexió històrica de Morris.

D'entre les diverses característiques que integren el concepte d'art en Morris que legitimen el valor documental de les obres d'art, potser el més notable es el camp d'actuació del concepte. Només cal recordar que Morris considera art tot tipus de creació humana, tots els objectes i artefactes que, en qualitat d'eina, d'útil o d'element decoratiu, conviuen amb l'home i l'acompanyen en totes les seves activitats, ajudant-lo en les tasques del viure. Aquests i molt particularment els objectes d'ús, constitueixen importants documents històrics.

"What forms the great mass of objects that fill our museums setting aside positive pictures and sculpture? It is not the common household goods of past times?"<sup>115</sup>

La creació i elaboració de tots aquests atuellis i utensilis comuns es, i historicament ha estat, l'objecte específic de les denominades arts aplicades o arts decoratives. En aquest sentit, val la pena recordar que Morris considerava les arts aplicades, i, en general, totes les formes artístiques connectades amb l'arquitectura, com aquell sector de les activitats humanes encarregades de satisfer les necessitats materials de l'home. Comprenen, doncs, totes aquelles activitats mitjançant les quals l'home construeix el seu entorn immediat, es creava l'habitat, i a través de les quals una societat defineix la seva cultura material. Fent el recorregut habitual del procés de disseny a la inversa és fàcil veure com, a través de les arts aplicades d'una època determinada, considerant el tipus d'objectes creats i per a que servien, és fàcil deduir el sistema d'usos i el parc de

funcions dominants en una societat i que, per tant, en defineixen el seu sistema de viure. En un altre ordre de coses, aquest no és més que un dels mètodes d'estudi emprats habitualment per l'antropologia. El més remarcable en l'obra de Morris és el fet que es derivi com un axioma directament de la seva concepció del fer pròpi de les arts aplicades.

D'altra banda, a través dels procediments tècnics emprats i de les solucions materials, hom pot saber perfectament el grau de coneixements assolits per una societat i els seus criteris d'aplicació. Aquests procediments tècnics poden, també, posar de manifest els sistemes de producció concrets i, a partir d'ells, és perfectament possible inferir l'organització del treball i la realitat econòmica d'una societat. De fet, Ruskin abans i Morris després havien utilitzat les obres d'art per deduir els processos d'organització del treball en les societats del passat. En aquest sentit, l'art esdevé un terme genèric per designar el conjunt de sistemes i mitjans que una societat disposa per organitzar les diverses activitats productives, tant des del punt de vista de la creació i fabricació, com del seu ús i consum. Ja només des d'aquesta perspectiva, les manifestacions artístiques d'una societat esdevenen un fenomen cultural de primera magnitud i, com a tal, poden perfectament ser exponents de la realitat social i cultural d'una època històrica determinada.

D'altra banda, atès que, en el pensament de Morris, l'art té una dimensió vitalista que s'expressa concretament en la dimensió estètica dels objectes d'ús i que justifica l'epítet d'artístic aplicat a aquest tipus d'objectes, a través de les obres d'art es poden conèixer també d'altres dimensions de la vida dels homes com la manera de ser, de pensar i de sentir dels homes del passat. Per això, no només és possible conèixer el sistema de vida pròpi d'una època sino comprendre també les seves preocupacions i el sistema de valors morals i ideològics dominant en una època. Així, a partir dels valors estètics i dels criteris artístics que regelen l'art d'un període es poden inferir aspectes relatius al sistema de vida d'una determinada comunitat, tal i com havien fet Pugin i Ruskin en el cas de l'art medieval o el pròpi Morris en relació a tots els estils artístics. Si això és possible és gràcies al fet que l'art és també un factor d'integració cultural i de creació de cultura, una activitat que serveix al desenvolupament de la persona humana i contribueix al procés civilitzatori global de la humanitat. En aquest sentit els primers vestigis d'art, per molt rudimentaris i toscs que siguin, són indicis de l'existència d'una civilització, potser molt primitiva en les seves formes de vida i en els resultats aconseguits però en qualsevol cas sempre es tracta d'un nucli humà organitzat col·lectivament. Així doncs, des del moment que l'art, "the

constant companion and the expression of the life and aspirations of the world" <sup>116</sup>, és un fenomen que brolla espontàniament en el mateix fet de viure, es el propi concepte d'art que porta implícita aquesta dimensió cultural i, aleshores, no només permet conèixer l'organització productiva d'una societat sinó tota la realitat cultural que permet distingir les èpoques històriques entre si i definir les característiques que els hi són pròpies <sup>117</sup> Es doncs, el propi concepte d'art el que garanteix el valor documental de les obres estatuint-les com una mostra d'un valor objectiu immillorable No és estrany, doncs, que Morris no només vegi en la història general de l'art el material documental més indicat per a les seves investigacions, sino que des d'un punt de vista metodològic consideri del tot legítim examinar la història de l'art segons els instruments que li son propis i, a partir de les característiques artístiques de les obres, deduir les implicacions socials i polítiques necessàries

Un altre element destacable de la recerca històrica de Morris pel que fa a aquestes primeres conferències és el to cautelós adoptat en relació al medievalisme És evident que gran part de les seves recerques estan dirigides a demostrar la superioritat del gòtic i de la societat medieval respecte de totes les altres èpoques històriques, en particular respecte a l'època antiga i els darrers segles No obstant, aquesta és una conclusió a la que vol arribar al llarg de la recerca per la qual cosa en el plantejament general prefereix sempre tenir en compte tot el passat de la humanitat Així, per exemple, en el text *The Art of the People* (1879), totes les comparacions amb la situació de la seva època s'estableixen en relació a l'art tradicional i autoctòn de la Índia anterior a la colonització anglesa i, per tant, a l'arribada del sistema capitalista En aquest cas concret, l'anàlisi s'estableix en relació a un model pre-capitalista de producció remot en el temps i en l'espai, i que pertany a una tradició cultural diversa S'observa, doncs, en tots aquests primers textos teòrics de Morris la intenció de tenir en compte tota la història de l'art sense prejudicis anteriors derivats de preferències personals Potser pot semblar un fet anecdòtic però resulta molt indicatiu del seu procedir intel·lectual el fet que la seva tercera conferència estigués exclusivament dedicada a tractar l'evolució històrica global de les arts decoratives *The History of Pattern Designing* (1879) constitueix, així, un text fonamental des del punt metodològic en ella Morris delimita el seu propi camp de treball i defineix el marc teòric en el qual situar la seva reflexió.

"All I can pretend to do at present is to call your attention to certain things I have noticed in studying the development of the art of pattern-designing from ancient times to modern, and to hint at



certain principles that have seemed to me to lie at the bottom of the practice of that art and certain tendencies which its long course has had" <sup>118</sup>.

Aquest és doncs el primer escrit on Morris exposa d'una manera sistemàtica una visió global de la història de l'art. És, doncs, la primera vegada en que intenta ordenar els diversos coneixements adquirits sobre la història per diverses procedències, interpretar les dades històriques de que disposa i extraure'n conclusions que li serveixin per una reflexió teòrica de caràcter general. El que potser més destaca d'aquest text és la varietat de fonts que Morris utilitza en la seva investigació i l'originalitat d'algunes de les seves interpretacions en relació a la crítica artística contemporània. També en aquest cas el seu pensament suposa una síntesi de diverses tradicions però fonamentada sobre una investigació prèvia duta a terme pel propi Morris sobre fonts autèntiques. Quan Morris comença a dictar conferències tenia ja una àmplia formació històrica. La història havia estat un centre d'interès al llarg de la seva vida però en els darrers anys havia intensificat els seus estudis en el camp específic de la història de l'art degut a la necessitat pràctica de trobar processos tècnics aplicables en l'elaboració dels productes de la firma. L'estudi dels tints a través dels diversos tractats antics dels oficis del ram de l'aigua li havia reportat un valuós coneixement de la història tècnica de la humanitat al llarg de diverses èpoques històriques. Una cosa similar li havia succeït en estudiar l'evolució del textil i els diversos gèneres de teixits, així com dels diversos procediments d'estampació. Per aquesta època era una de les poques persones que visitava amb regularitat el museu de les arts decoratives, The South Kensington Museum, en les sales del qual examinava curiosament exemples provinents de tot el món i de totes les èpoques. Coneixia també les col·leccions del British Museum, especialment les dedicades a les arts decoratives. Foren aquests estudis els que influïren el seu estil de disseny fins al punt de donar un nou caràcter als estampats i als models de teixits llavorats creats per aquesta època <sup>119</sup>. Aquestes recerques es perllongaren durant tota l'època en que Morris dictava les primeres conferències i seguiren amb una altra intensitat posteriorment.

El fet que aquestes investigacions es desenvolupessin en l'àmbit específic de les arts decoratives posant especial atenció en els aspectes purament tècnics, li proporcionaren una visió de la història diferent a la que es desprèn de la història de l'art centrada en el desenvolupament de les arts plàstiques tal i com va quedar definida per crítics i teòrics des del Renaixement i l'Acadèmia. Aquest canvi de perspectiva en l'aproximació a la història marca un altre tret diferencial de la reflexió històrica de Morris i

explica algunes de les característiques de la seva exposició. Així, per exemple, apareix en les conferències un diàleg constant amb la història habitual consistent, primer, en freqüents paragons entre la situació de les arts plàstiques i de les arts decoratives en cada període analitzat, i un segon, és el fet de dedicar comparativament molt espai a demostrar la situació d'endarreriment en què es trobaven les arts aplicades en aquells períodes de la història més revaloritzats per la història oficial, com són Egipte, Grècia i el Renaixement. A la vegada, això explica també el to que pren la reflexió històrica en aquests textos, el caràcter descriptiu en la presentació dels diversos estils artístics i la voluntat de concretar com s'estableix un recorregut evolutiu a través d'ells, la consideració dels descobriments recents i l'exposició més detallada en el cas d'estils més desconeguts.

De tota manera, la característica més important en l'exposició de Morris és la centralitat que prenen els criteris purament artístics i formals dels diversos estils. Són aquests els que serveixen per extraure conclusions relatives a les condicions socials i al sistema de viure de les societats analitzades. D'altra banda, són aquests criteris formals els que estableixen els recorreguts històrics a través de les èpoques i permeten definir les línies d'influència entre uns estils i altres.<sup>120</sup> Pel fet de considerar fonamentalment les arts ornamentals, un dels aspectes que Morris tracta amb més deteniment és l'origen dels motius ornamentals i de les formes estructurals dels objectes, especialment en el cas de l'arquitectura, i a partir de la constatació de similituds en les formes bàsiques, Morris pot explicar les diferències estètiques i estilístiques que distingeixen els estils entre si i definir les aportacions concretes de cada època. Les diverses apreciacions sobre les formes estructurals dels capitells<sup>121</sup>, l'origen dels motius de l'arbre o de la forma del pampol i de la fulla d'acant sorprenen precisament per la precisió i la incisivitat de l'anàlisi.<sup>122</sup> En aquest sentit, val la pena destacar el fet que sovint Morris a partir del procés evolutiu seguit per una forma al llarg de diferents estils, no dubta en construir noves hipòtesis de treball que serveixin per a la recerca històrica.<sup>123</sup>

Des d'aquesta perspectiva és inevitable remarcar la similitud de plantejaments existent entre la investigació seguida per Morris en relació a les formes ornamentals i la que pocs anys més tard faria Alois Riegl sobre la història de l'ornament des d'una altra tradició científica i una altra concepció de la història. Com Riegl, també Morris pensa que són les pròpies formes les que determinen els criteris ornamentals i que evolucionen seguint els seus propis dictats a partir d'unes necessitats també formals.

derivades de la superfície a ornamentar. També Morris concebeix l'ornament com un procediment de recobriment d'un espai blanc dirigit a satisfer les necessitats estètiques de l'home. Si es té en compte que Morris parteix de les recerques sobre història de l'ornament realitzades pel grup dels Reformadors de mitjans de segle, entre els que hi figura Gottfried Semper l'autor que Riegl va voler rebatre, apareix almenys un nexa d'unió entre ambdós autors encara que tant lleu que difícilment pot ser significatiu. Ara bé, la diferència que separa Morris dels Reformadors, que no només és la influència filosòfica de Ruskin, és perfectament comparable a la que separa Riegl de Semper. En aquest sentit, cal recordar que Morris havia comprès, encara que d'una manera molt empírica, les diferències conceptuals existents entre els procediments de decoració i els de l'ornament derivats de la diferent determinació tècnica en l'obtenció dels efectes decoratius i estètics. De fet, en el Morris dissenyador, aquesta diferència s'expressava ja des del plantejament del disseny segons si havia de ser aplicat en un teixit llavorat o en un estampat.<sup>124</sup> Mentre els efectes decoratius s'obtenen a partir del mateix procediment tècnic i dels material emprats, i, per tant, formen part estructural del suport, l'ornament és un sistema de formes totalment independent del suport, que s'apliquen externament sobre una superfície determinada i buida.

"Broadly speaking, one may say that the use of this subordinate, but by no means unimportant art is to enliven with beauty and incident what would otherwise be a blank space, wheresoever or whatsoever it may be"<sup>125</sup>

No és estrany, doncs, que Morris apliques criteris diversos segons el tipus d'art examinat, que no dubtés en considerar l'ornament com un gènere artístic que té un desenvolupament propi amb total independència del sistema tècnic utilitzat en la seva elaboració. Des d'aquesta perspectiva, les formes ornamentals, tant els motius formals com els elements gràfics de desenvolupament i connexió, adquireixen ràpidament una vida pròpia, apareixent i desenvolupant-se amb molt poques variacions estructurals en camps molt diversificats de l'art.<sup>126</sup> De fet, molts d'ells, independentment de la intenció figurativista o abstracta, del naturalisme emprat en el seu tractament, responen a valors funcionals de tipus gràfic per la qual cosa és lògic que existeixin tipologies concretes de motius ornamentals. Aquest era l'objecte d'estudi específic de Riegl i el contingut últim de les tesis proposades front a Semper, qui es va mantenir sempre lligat a l'experiència decorativa estructural obtinguda pels procediments tècnics -com els teixits i la cistellera.<sup>127</sup>

Si a Riegl aquest punt de vista li havia servit per comprendre la gènesi no figurativa de la fulla d'acant en l'art grec, a Morris li va permetre localitzar l'origen de molts dels motius ornamentals encara vigents a la seva època en l'art d'Assíria, Babilònia i Pèrsia <sup>128</sup>, però també comprendre quina havia estat l'aportació fonamental de l'art gòtic als motius heretats a través de Bizanci de l'art oriental antic <sup>129</sup>. A la vegada, el procés evolutiu seguit per un determinat motiu ornamental pel que fa al seu tractament gràfic, així com l'existència de regularitats en l'ús d'un motiu en diverses èpoques, o l'aparició inesperada d'una determinada forma en un estil històric, li va servir per entendre l'evolució seguida per les arts i el sistema d'influències rebudes per cada estil, aspecte fonamental per comprendre l'art gòtic com un estil de síntesi de diverses tradicions ornamentals. D'aquesta manera, Morris podia reconstruir el procés global de la història d'una manera totalment diferent a la sorgida de les arts plàstiques. Així, per exemple, Pèrsia, i no Grècia, esdevenia el focus creatiu més important i el model de perfecció per a les arts ornamentals modernes, a la vegada que els àrabs antics i moderns establien d'altres nuclis de difusió creativa <sup>130</sup>.

"The only thing I feel pretty certain of is this that whatever the forms may mean, they are never found but among peoples who, it may be at the end of a very long chain, have had some dealings with the country between the two Rivers, that they therefore are Chaldean in origin, that though they have been transmitted by other means in earlier days, it is to the Sassanian Persians that we owe their presence in modern art" <sup>131</sup>

Ara bé, existeix en l'anàlisi morrissiana de la història un segon nivell de reflexió dirigit fonamentalment a copsar les diferències estilístiques i formals existents entre els diferents períodes de l'art que permetin constatar un canvi de concepció del que és l'ornamenten, més enllà de la constatació de les regularitats formals existents. Aquestes diferències són les que fan dubtar Morris d'algunes influències entre els estils normalment acceptades com a tals i de la possibilitat real que un determinat estil, malgrat que fos qui primer va utilitzar algunes d'aquestes formes, les llegués a la tradició ornamental posterior. Aquest és el cas d'Egipte un poble que, si bé va descobrir la majoria de formes i motius ornamentals que arribaren fins a l'època moderna, és difícil pensar que les exportés degut al tractament artístic que els hi va donar i a l'especificitat del seu estil. El fet que algunes d'aquestes formes apareguin en d'altres estils coetanis i propers sense excessius canvis en l'estructura, no és una dada suficient per a Morris com per afirmar categòricament una línia de procedència, mentre

que si permet pensar que sigui possible un redescobriment <sup>132</sup>. Això no és necessàriament contradictori amb la teoria formalista que veu en aquest tipus de formes una solució gràfica. També en aquest cas les diferències d'estil deriven bàsicament de qüestions formals. Així, per exemple, les úniques similituds existents entre Egipte i Grècia es troben en les formes bàsiques que acompleixen un funció estructural, com és el cas del perfil dels capitells, o en els motius ornamentals concrets; la resta de caràcters estilístics responen a una concepció diversa del fet artístic patent en les pròpies obres. Des de l'escala dels edificis -la monumentalitat d'uns front a les mesurades proporcions dels altres, o el tipus d'obres construïdes en cada cas- tot indica que la diversitat fonamental s'estableix en la mateixa idea d'art. Així mateix, en veure la manera com Roma va continuar l'arquitectura grega, les similituds existents deixen pas a una diferència fonamental mentre el temple grec resultava ser aquella traducció en fusta de la cabana primitiva en pedra -tal i com havien explicat molts crítics de l'arquitectura abans i durant la batalla dels estils- la imitació romana de l'estil, gràcies a la conversió de l'art en un element arquitectònic, donava pas a l'Arquitectura <sup>133</sup>. En realitat, quan Morris considera les característiques específiques de cada època, té present d'altres aspectes que serveixen a la interpretació del fet artístic com els criteris estètics, el sistema de valors i la seva organització productiva. En aquest moment, la història específica de les arts aplicades integra una dimensió cultural i esdevé una història de la humanitat.

Arribats aquí, les distincions fonamentals s'estableixen no tant a partir dels diversos estils artístics com dels grans períodes de la història preses globalment, l'antiguitat i l'època que Morris denomina "moderna" però que, en realitat, correspon a l'Edat Mitja. Si la primera finalitza amb la caiguda de l'Imperi Roma, la segona comprèn tot el període posterior a aquest fet fins a la consolidació del moviment renaixentista arreu d'Europa. La distinció s'estableix únicament a partir de l'evolució de les arts aplicades de manera que en la comparació entre ambdós grans períodes, és a l'anomenada Edat "Moderna" la que assisteix a la fase de plenitud de les arts aplicades i de l'arquitectura. Morris no dubta en qualificar-la de "the building age of the world" <sup>134</sup>. La superioritat medieval es planteja, però sobretot en les consideracions socials derivades de l'esquema del procés de treball deduit a partir dels criteris estètics que regeixen el seu art en totes les fases de desenvolupament. L'argument es justifica per la noció de civilització tal i com l'havia anat elaborant al llarg de la seva investigació sobre l'art i la història. Consisteix bàsicament en pensar les diverses realitats culturals com un producte històric que s'expressa a si mateix en

les manifestacions artístiques i en l'estructura organitzativa de les arts i el sistema de producció

Des d'aquesta perspectiva, apareix aquella imatge de l'Edat Mitja utilitzada com a terme de comparació en molts passatges importants de la recerca morrissiana sobre l'art. En les característiques de l'art medieval però encara més pel fet que tots els productes elaborats en aquesta època tenien una qualitat artística indiscutible Morris hi veia darrera la figura d'un creador lliure de pensament i de condició. D'aquesta manera, el sistema productiu medieval apareixia organitzat a partir d'un principi igualitari en el qual uns treballadors lliures intercanviaven el producte del seu treball, cosa que contrastava amb els sistemes esclavistes de l'antiquitat. No obstant, Morris es perfectament conscient de la desigualtat social bàsica que domina en el sistema d'organització feudal, però aquest és un aspecte de la realitat medieval, aquella relativa a la situació política i a la condició d'uns grans homes dels que s'ocupa la història "oficial" o "so-called" per utilitzar la terminologia morrissiana. Per sota del sistema polític, existeix tot un entramat social de característiques molt més igualitàries que qualsevol dels altres sistemes socials de la història. Des d'aquesta perspectiva, l'era medieval esdevé per a Morris un període molt llarg en la història que comprèn el desenvolupament de tota una estructura social que culminarà en el gòtic però que recull experiències i desenvolupaments diferents en moltes zones diferents d'Europa i de l'Orient, i que inclou un constant diàleg entre diverses tradicions artístiques. En aquest context apareixen d'altres estils artístics importants en l'art medieval, potser més arcaics quant a la forma i els acabats que el gòtic però no per això menys interessants. És el cas Bizanci, dels arabs de tot l'Orient Mitjà i d'Espània, dels lombards i de l'eclosió romànica a tot arreu d'Europa i, finalment del Gòtic internacional. En aquest sentit, doncs, la superioritat medieval en el camp de les arts decoratives s'explica, bàsicament, pel fet que la societat medieval hagués propiciat la desaparició de l'esclavatge en l'ordre social, cosa que l'oposa fonamentalment a la societat antiga. Grècia torna a ser l'estil que millor exemplifica el tipus de raonament de Morris:

"to my mind the tokens of incompleteness of freedom among the classical peoples, and their aristocratic and rigid exclusiveness are as obvious in one side of their art, as their glorious simplicity of life and respect for individuality of mind among the favoured few are obvious in the other side of it"<sup>135</sup>

L'aspecte remarcable en el seu cas és l'èmfasi col·locat en l'estructura productiva i social dels estils i en l'intent per explicar-ho únicament a

partir de les característiques formals de cada una de les arts. Llavors, la recerca fonamental es planteja en relació al tractament que cada estil artístic confereix als diversos tipus d'art i, per tant, s'estableix a partir d'una relació dialèctica entre el desenvolupament respectiu de les arts aplicades i de les arts plàstiques. Des d'aquesta perspectiva, la investigació de Morris es proposa fonamentalment buscar les raons per les quals les èpoques en que les arts plàstiques han assolit un grau de perfecció difícilment superable són en canvi èpoques d'una gran pobresa decorativa. La resposta bàsica es troba en la manera com cada època utilitza el seu art i amb quins fins el crea. Això no només es pot veure a través de les mateixes obres sino també a partir dels factors de la creació artística que potencia i valora. Així, tots els estils que fan prevaldre la funció comunicativa de l'art, que l'utilitzen per representar simbòlicament els grans valors de la humanitat com els que volen explicar els valors morals o els coneixements intel·lectuals, desenvolupen les arts plàstiques relegant les ornamentals a una funció subordinada. Aquest és el cas d'Egipte on el valor simbòlic de totes les seves creacions obligava l'artista a esmerçar-se molt en la representació concreta d'uns fets encara que des del punt de vista de la representació artística utilitzessin sistemes gràfics molt convencionalitzats i àdhuc grotescs.<sup>136</sup> El cas de Grècia es invers però comportà una situació similar: en buscar bàsicament la correcció en la representació de la realitat i potenciar el valor descriptiu, va renunciar a d'altres dimensions de l'art, potser molt imperfectes quant al resultat obtingut però no per això menys agradables.<sup>137</sup> Tenint en compte que Egipte i Grècia constitueixen els estils artístics més desenvolupats de les dues opcions artístiques en l'Antiguitat, és fàcil comprendre perquè en tot aquest període les necessitats simbòliques i religioses de l'art que propiciaren un desenvolupament tant característic de les arts plàstiques suposés un frè per a l'art decoratiu. Només en aquells estils on les arts servien pura i exclusivament per decorar i responien al pur plaer de gaudir de coses belles i d'omplir els espais buits, les arts aplicades experimentaven un desenvolupament significatiu. En aquests casos, són les arts plàstiques les que queden subordinades a les decoratives i són acceptades pel seu valor ornamental. Aquesta és la situació característica de tots els estils de l'Edat Mitja o moderna.

Si el predomini de les arts plàstiques o simbòliques per sobre de les arts aplicades estableix el criteri de comparació entre l'art antic i el medieval, serveix també per establir les diferències fonamentals entre l'art medieval i el Renaixement. En aquest sentit, cal tenir en compte que Morris descarta de la seva periodització de la història global de l'Art a tots

els moviments sorgits des del Renaixement. així la denominació d'era moderna es reservava per a l'Edat Mitja, la qual cosa ja denotava de per si una intenció supressiva. Respon exclusivament al fet que, segons el seu punt de vista, a partir del Renaixement les arts decoratives començaven a sucumbir subordinant-se a les arts plàstiques. De tota manera, la situació creada en el Renaixement era molt més greu que l'existent en d'altres períodes de la història. Així si a l'antiguitat les arts decoratives exercien una funció de complement no havien perdut el seu caràcter específic, cosa que sí succeïa en el Renaixement. En aquesta època, les arts aplicades es dedicaren a imitar les arts plàstiques oblidant la seva funció ornamental bàsica o, en els millor dels casos, es perderen en la producció suntuària.<sup>136</sup> Per això, des d'aleshores només mereixen el qualificatiu d'art des del punt de vista de les arts aplicades les manifestacions populars incontaminades de l'art culte, en les quals continua pervivint la tradició artística de l'època "moderna" o medieval. L'esquema que semblar molt simplista però suposa un intent per comprendre les diferències històriques a partir del mateix concepte d'art aplicat, o sia, aquells tipus d'art que serveix merament per satisfer necessitats materials d'una manera més o menys imaginativa però sempre agradable. D'altra banda, el recurs a cues úniques nocions per a l'anàlisi de l'art, el concepte d'estil i els criteris formals corresponents esdevenen una via per a poder superar la valoració merament pintoresquista de l'art antic i dels estils megalòtics basada en la mera revalorització dels procediments decoratius lligats a tècniques rudimentàries i als acabats matussers, en detriment, fins i tot, de tota la tradició ornamental.

Així, en el camp de la reflexió sobre les arts aplicades l'element més interessant de la visió de Morris es la superació de la dicotomia entre naturalisme i convencionalització que havia enfrontat Ruskin amb els Reformadors. Demostrant com en l'art egipci el grau de convencionalització pictòrica no és cap garantia pel desenvolupament de les arts aplicades i assenyalant com en realitat el valor estètic d'un art depèn d'aquest tractament, Morris deixa una porta oberta a tot tipus de tractament gràfic del motiu ornamental. A la vegada, constatant com en el procés general de la història la gran aportació artística de l'era medieval era la incorporació d'una estructura orgànica en la base geomètrica de l'estructura dels ornaments superficials front a la rigidesa geomètrica dels millors estils del passat, Morris demostrava la superioritat de l'opció naturalista en el sentit de l'organicisme definit per Ruskin pel sol fet que constituïa un desenvolupament més avançat en la solució del problema. Ara bé, front a Ruskin, indicant com el contingut simbòlic d'un art no serveix per al desenvolupament ornamental sino que més aviat el limita com també es el



cas d'Egipte, Morris rebut aquella idea tant típica del medievalisme segons la qual l'originalitat i la riquesa artística del gòtic depenen de l'expressió d'un sentiment religiós compartit col·lectivament. L'art egipci prova com l'expressió d'un sentiment d'aquestes característiques pot ser sovint restrictiu respecte de la creativitat ornamental. No és estrany que Morris rarament tracti els valors de l'art gòtic a partir d'aquest sentiment i, al final de la seva vida, negui rotundament el qualificatiu de cristià o religiós com a denominació per l'art medieval.<sup>139</sup> La seva pretensió és mostrar la superioritat del gòtic per caràcters formals i per les meres característiques de l'estil.

Pel que fa a aquesta primera fase del seu pensament, es evident que a través de la recerca històrica, Morris ha pogut constatar com alguns dels valors socials que tradicionalment caracteritzaven l'art medieval i la societat gòtica es troben també en d'altres períodes històrics, bàsicament en les cultures més primitives de totes les èpoques. També ha pogut descriure com en realitat no es l'expressió d'un sentiment religiós sinó el respecte a la vida humana i la preocupació per la vida quotidiana el que permet el desenvolupament de les arts aplicades. A més, ratifica la sospita que el grau d'aquest desenvolupament depèn de l'estructura social atès que es el producte lògic del treball de tots els homes. En una paraula, Morris es demostra a si mateix com l'existència de l'art aplicat depèn bàsicament del fet que aquest art sigui popular, que sorgeixi en tots els àmbits de la vida quotidiana i no es reservi únicament per a l'edificació d'obres úniques i monumentals. A la vegada, comprova com el desenvolupament cultural no necessàriament es correspon amb l'existència d'una societat més justa sinó que sovint succeeix al contrari, cal tenir en compte de quin tipus de desenvolupament cultural es tracta. Des d'aquesta perspectiva, Morris pot així justificar la utilització del món medieval com a paradigma per a la reflexió de la utopia però disposa també d'una imatge molt més matisada del passat en la qual existeix una diferenciació conceptual clara entre els elements del passat que serveixen per a un ideal i el que és la seva realitat històrica concreta. Per tot això, la imatge del passat que Morris utilitza en aquestes conferències inclou aspectes de totes les èpoques històriques en que existeix una tradició forta i potent en el camp de les arts aplicades.

Per altra part, l'examen del desenvolupament històric de les arts decoratives portà Morris a plantejar-se el problema de la dinàmica de la història. La visió global de la història de l'art dona a Morris una visió diferent del temps que li permetrà també mirar cap el futur sense variar el punt de vista. Des d'aquesta posició i sense tenir encara una imatge molt

clara de la dinàmica global de la història, la percepció dels marges de temps li permetran albirar alguna esperança respecte del futur de l'art. En el moment que cossi aquesta dinàmica, la mateixa història aportarà els elements necessaris per a que tot ideal de futur sigui viable sense, per això, ser menys utòpic i Morris pugui així fonamentar la seva confiança en el procés global de la humanitat. Comprendre la dinàmica de la història i la genesis dels fenòmens culturals es l'objecte prioritari dels escrits del 1880 suposa la investigació prèvia per a que el seu ideal d'art esdevingui una causa amb contingut polític.

Anteriorment, l'ensenyament més important que Morris extreu de la història de l'art fa referència al mateix procés de la història. En ella Morris comprova com són normalment els mateixos criteris artístics els que regeixen en última instància el desenvolupament de l'art i permeten concloure-ne una continuïtat al llarg dels temps. El seguiment de la genesis formal dels motius ornamentals a través dels diversos estils històrics li permet observar l'existència d'una continuïtat històrica en el desenvolupament de les formes culturals. És perfectament possible veure una evolució de les formes per elles mateixes i comprovar els contactes existents entre elles. En aquest sentit resulta especialment il·lustratiu del plantejament morrissia veure la seva reconstrucció del procés que marca el pas des de l'art antic a l'art "modern". En ella, Morris intenta determinar els trets diferencials entre ambdues èpoques sense que es trenqui el sentit de continuïtat que porta de l'una a l'altra. Així, seguint l'exposició de Morris, no es tan l'arribada dels bàrbars del nord la dada històrica que marca l'inici de l'època moderna pel que fa a l'art sinó l'evolució del propi art romà en els darrers temps de l'imperi. És la pròpia evolució de l'art de Roma la que, per influència de Persia, generarà el bizantí. Aquest estil es revela aleshores com la creació sorgida de la síntesi de dues tradicions artístiques molt diverses.

"In the remains of this art you may note the growing formation of more mysterious and more connected, as well as freer and more naturalistic design, their colour, often in spite of the limitation forced on the workman by simple materials, is skillfully arranged and beautiful, and in short, there is a sign in them of the coming of the wave of that great change which was to turn late Roman art, the last of the old, into Byzantine art, the first of the new" <sup>140</sup>

El camí vers el gòtic procedeix d'una manera similar, però ara, les influències ja no vindran d'altres tradicions estilístiques sinó que l'estil sortirà per generació espontània de la pròpia dinàmica de l'art medieval. A

la vegada, la continuïtat en el desenvolupament de l'art al llarg de la història queda garantida sense haver de recórrer a explicacions exteriors al mateix fet artístic

Quan a més dels criteris estilístics es tenen també en compte els els valors culturals de l'art, els elements diferenciadors entre les èpoques es deriven directament de les diferències existents en el sistema de viure i de la realitat social de cada època. També en aquest cas l'art, en tant que organització física de la cultura material, aporta les dades fonamentals. Des d'aquesta perspectiva, l'evolució històrica queda lligada a fenòmens exclusivament històrics en els quals no hi manca, lògicament, els valors culturals que defineixen una determinada realitat social. Morris elimina així de l'explicació històrica el recurs a elements suprahistòrics preferint sempre les causes estètiques o socials a qualsevol tipus de valoració transcendent del fenomen artístic. Aquest és el primer pas en el descobriment del caràcter històric i no natural de tots els fenòmens socials que li permetrà comprendre -i confiar- que la transformació de la societat depèn exclusivament de les accions dels homes i no d'unes causes naturals incomprensibles. Així, el coneixement de la història i la formació cultural de les persones

"force us to see that many things which we have been used to look upon as necessary and eternal evils are merely the accidental and temporary growths of past stupidity, and can be escaped from by due effort and the exercise of courage, goodwill and forethought".<sup>141</sup>

De tota manera, aquesta visió de la continuïtat de la història establerta a partir de criteris artístics no és només una conclusió es també un criteri d'anàlisi del mateix fet històric segons el qual és possible deduir les característiques estètiques i culturals d'un període del que romanen pocs vestigis per comparació amb d'altres estils dels que perviuen molts exemples indemnes.<sup>142</sup> D'aquesta manera, Morris pressuposa com a premissa de la reflexió històrica l'existència d'unes constàncies culturals derivades de la immutabilitat de la natura humana. Tal i com s'ha vist repetidament, aquesta és una de les idees fonamentals de Morris, present en molts aspectes del seu pensament que legitima el fet d'establir el passat com a model d'anàlisi del present i de construir un ideal per al futur.

A nivell pràctic, l'existència d'aquesta continuïtat històrica en el desenvolupament artístic i el fet que aquesta s'articuli exclusivament en base a criteris artístics i formals té una aplicació molt important. Suposa, bàsicament, la formació de la tradició artística, la qual és d'una importància capital per al creador en la seva pràctica artística. La tradició, es en

termes artístics, el lligam existent entre l'art d'un període i tot el seu passat, el que permet disposar de models a seguir i a reinterpretar, i a la vegada el que garanteix la comprensió del públic.<sup>143</sup> Ara bé, per a que la tradició sigui tal i serveixi com a factor dinamitzador de l'art ha de ser inconscient d'aquest passat. La tradició és, bàsicament, una herència transmesa per generació espontània.

"Tradition, that wonderful almost magical accumulation of the skill of ages which men find themselves sharers in almost without effort on their part, and by which their toil of learning is so very much diminished ( ) tradition once bound artist and public together"<sup>144</sup>

D'aquesta manera, la pervivència de la tradició artística suposa el factor fonamental per a l'aparició d'un art que sigui veritablement popular ates que aleshores l'art d'un període esdevé un desenvolupament natural i espontani degut al mateix procés de la història. Morris estableix així una diferència fonamental entre la tradició i l'estudi de la història de l'art des del punt de vista del creador. Ambdós constitueixen mètodes de creació però es diferencien en un aspecte fonamental. Si el primer és espontani, el segon és clarament intencionat. El resultat que s'obté amb cada un d'ells és substancialment diferent. Mentre que la vinculació amb la tradició permet sempre l'aparició d'un estil artístic veritable perquè garanteix un desenvolupament natural a partir dels principis de l'art.<sup>145</sup> L'estudi de la història de l'art pot donar peu a la idea de revival, el qual no divergeix fonamentalment del concepte de restauració. La intenció revivalista pot crear, com a màxim, imitacions de l'art antic que, fins i tot en el cas que no siguin falsàries, sempre són afectades o bé per la grandiositat de la reproducció o bé perquè només volen palesar els coneixements adquirits sobre el tema. En qualsevol cas, el resultat sempre és un objecte estrany per a la major part de la gent i totalment incompreensible magnífiques peces del que Dickens havia anomenat *Architecto-ralo-ral*<sup>146</sup> i que en el fons no és sinó un exemple d'unes Belles Arts amb consciència de tals.<sup>147</sup> En aquest sentit, l'historicisme pateix dels mateixos mals que la cultura de l'art per l'art, els corrents avantguardistes, i, en general, de tot concepte d'art que, en pro de l'art, oblidí que aquest serveix als homes per a viure.

En la crítica a l'historicisme i les opcions revivalistes en l'art, Morris no és l'autor original que havia estat en l'exposició històrica. D'una banda es fa ressò d'un sentiment prou extès entre la crítica artística i els artistes de la segona època victoriana i, de l'altra, es limita a defensar la posició adoptada per alguns dels arquitectes més destacats en l'experiment del Domestic Revival: l'eclecticisme front a l'historicisme de l'etapa

victoriana anterior<sup>148</sup>. Aquest és el contingut fonamental de la defensa de la tradició front a l'arqueologia reconstructiva: de fet estava justificant l'interès d'aquest corrent arquitectònic per les obres de l'arquitectura popular autòctona i legitimant el valor de l'arquitectura vernacula com a dipositària d'unes tradicions constructives que s'estaven perdent. En el fons, però, Morris no feia sinó recullir la crítica que ja havien fet els Pre-Rafaelistes per defensar la seva opció pictòrica i la seva singular manera de manejar la història de l'art, legitimant-la en tant que actitud artística<sup>149</sup>. A la vegada, Morris recull també el contingut central de les reserves manifestades pels Reformadors envers l'obra de Pugin pel que fa al seu medievalisme revivalista si bé tots aquets autors no dubtaren en lloar la seva capacitat professional inferint a partir d'ella un valuós mètode de disseny: la utilització de la història com a pretext i com a guia tècnica. Mitjançant la idea de tradició, Morris no només repreneia la concepció metodològica dels Reformadors sinó que també justificava la aplicació que ell n'havia fet al llarg de la seva carrera: utilitzar la història tècnica i artística per comprendre els secrets pròpis de cada art i els principis artístics que els regeixen. Ara bé, amb la idea de tradició Morris no només repreneia els criteris metodològics dels Reformadors sinó que també posava en dubte les seves pretensions d'aconseguir un nou estil de disseny si només es tenien en compte les transformacions tècniques esdevingudes i es menyspreaven els possibles efectes que aquests canvis en l'organització productiva comportaven en relació a l'herència heretada del passat. En la perspectiva de Morris, l'estudi de la història de l'art servia al creador no tant per saber els caràcters estilístics d'un període que vol imitar o reproduir, sinó per comprendre, en el conjunt de totes les èpoques, els criteris estètics i tècnics que regeixen un ofici.

"I will be bold to say that many of the best men among us look back much to the past, not with idle regret, but with humility, hope and courage, not in striving to bring the dead life again, but to enrich the present and the future. I may well use the word enrich for the present are not the more careful, the future will some sides be but poor, I fear"<sup>150</sup>

Encara que Morris no sigui molt original en la crítica al revivalisme, el fet simptomàtic és que es preocupi de fonamentar teòricament aquesta crítica degut, sobretot, a les innumerables acusacions de revivalista que se li han dirigit com a professional i com a teòric del disseny. En qualsevol cas, definir la relació existent entre el creador i la tradició era, en el cas

de Morris, una qüestió de summa importància car suposava l'única via possible per a trobar una solució alternativa a les arts de la seva època. Aquest es possiblement un dels àmbits de la seva reflexió on Morris es mostra més dubitatiu. Per una part, sap que fins i tot els corrents artístics amb els que està d'acord quant als plantejaments artístics i dels que més li agraden els resultats, són al cap i a la fi experiments artístics potser més honestos des del punt de vista de l'artista, però equiparables a tots els altres corrents que desaprova per l'actitud de l'artista.<sup>151</sup> En aquest sentit, també en aquest cas la decisió d'imitar un estil anterior, de reinterpretar l'art o de tenir en compte al destinatari és, al màxim, una decisió pròpia i individual d'un artista que en tots els casos es troba treballant en unes condicions que no li permeten una altra actitud. La temptació avantguardista és inevitable o, el que és pitjor, possiblement l'única opció coherent davant la situació. No és estrany doncs que Morris reprengui posteriorment la qüestió si bé, en aquestes primeres conferències, la comprensió de la història de l'art li permet donar una primera resposta als problemes que se li plantejats l'art de la seva època.<sup>152</sup>

Tampoc no és estrany que Morris intenti trobar també una explicació als fenòmens de la seva època a partir del canvi d'actitud artística operat en el Renaixement. Aquest és un període que trenca la continuïtat de la història, impedeix el desenvolupament normal del procés artístic i fa que es perdi la tradició, deixant "la història en suspens i sense final".

"It may seem to you that there has been no brake in the chain of art, at all events since it began to struggle out of the confusion and barbarism of the early middle ages, you may think that there has been gradual change in it, growth, improvement (not always perhaps readily recognized at first, that later), but that all this has taken place without violence or breakdown, and that the growth and improvement are still going on. And this seems a very reasonable view to take of it, and is analogous beyond doubt to what has happened on other sides of human progress, nay it is on this ground that your pleasure in art is founded, and your hopes for its future. That foundation for hope has failed some of us."<sup>153</sup>

Les raons artístiques i històriques de la transformació operada en el Renaixement han estat prou desenvolupades en capítols anteriors. Bàsicament, l'art abandona la vida dels homes, perd tot contacte amb ells i es tanca en unes individualitats genials que plantejen una lluita heroica en contra d'una societat que cada vegada els hi és més estranya, les arts plàstiques experimenten un creixement vertiginós durant una època però aviat, mancades de tota font d'inspiració, queden tancades en unes acade-

mies normativistes i obstruses, paral·lelament, les arts aplicades actuen mimèticament respecte de les arts plàstiques i es dediquen merament a la producció suntuària en la qual no només es perden els principis estètics fonamentals sinó que es potencien tota mena d'extravagancies, l'única virtut de les quals és la seva novetat espectacular. D'aquesta manera, l'art i tota la cultura aconseguen en d'instaurar un nou tipus de diferenciació classista en la societat expressat en el mateix concepte de Bella Art.<sup>154</sup> En síntesi, el Renaixement aconseguí de separar l'art de la vida dels homes destruir tot vestigi d'art popular i, així, trencar la cadena de la tradició artística que garantia el desenvolupament normal. Aleshores es compren perfectament perquè el segle XIX es troba sense un estil ni cap possibilitat de trobar-lo. Davant l'experiència del Renaixement i tota la evolució posterior envers la progressiva desaparició de l'art, l'única resposta possible que li resta a l'artista és la de buscar els mitjans per modificar el curs de la història de manera que sigui possible recuperar un art com el que s'ha perdut. Però aquesta es ja una resposta fonamentalment política que, com a màxim, pot recolzar-se en la història per comprovar les seves possibilitats d'èxit.

"It is the hope of my life that this may one day be changed, that popular art may grow again in our midst, that we have an architectural style, the growth of its own times, but connected with all history."<sup>155</sup>

Aleshores és quan la història esdevé el suport d'una esperança i el marc on buscar les possibilitats per a que aquesta es faci realitat. Per això, Morris, al llarg de tots aquests textos, retorna una i altra vegada sobre la història de la humanitat per capir-ne la seva dinàmica i ratificar així la seva confiança en el progrés. La seva intenció és la de comprendre fins a quin punt les transformacions socials que ha suposat la societat moderna són radicals i irreversibles i quines probabilitats té l'art de resorgir en el futur recuperant la tradició interrompuda des de l'Edat Mitjana. De fet, Morris vol bàsicament poder comprovar la possibilitat de que s'acompleixin les seves esperances en relació a l'art i a la millora de les condicions socials que implica per si sol el desenvolupament artístic. A mesura que avança la recerca, la història de l'art anira quedant progressivament substituïda per una història de tipus social, de la qual l'art n'és un component fonamental però interrelacionada amb totes les altres qüestions relatives al sistema de viure d'una societat. De tota manera, la història de l'art és la que, gràcies a la visió del procés global de la història de la humanitat, dona un primer índex positiu en el que basar l'esperança.

"It seems to me that the very suddenness of the change ought to comfort us, to make us look upon this break in the continuity of the golden chain as an accident only, that itself cannot last for think how many thousand years it may be since that primaeral man graven with a flint splinter on a borne the story of the mammoth he had seen, or told us of the slow uplifting of the heavily-horned heads of the rein deer that he stalked, think I say of the space of time from them till the dimming of the brightness of Italian Renaissance whereas from that time till popular art died unnoticed and despised among our selves is just but two hundred years" 156



#### 8.4. El concepte morrisslà d'història: pensar el canvi històric.

"From the first dawn of history to quite modern times, Art which Nature meant to solace all, 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 kings with their hierarchy of serving-nobles and other such rubbish" <sup>157</sup>

Des de la perspectiva que dona la visió global de la història, Morris, dirigint la mirada envers la seva pròpia època, sent clarament la urgència d'estar vivint en un període de transició. El segle XIX, l'era del comercialisme, se li apareix com el desenvolupament lògic d'una tendència iniciada en el Renaixement que, fonamentalment, suposa una interrupció en el procés continu de la humanitat envers la millora de les seves condicions de vida. Aleshores, l'evolució seguida per les arts en els darrers segles adquireix una unitat pròpia que s'oposa a tot el desenvolupament anterior. D'altra banda, respecte de la societat medieval, el món industrial i burgès de finals del segle XIX li semblava un retrocés important en molts dels aspectes bàsics de la vida humana. Des del seu punt de vista, la societat de l'Edat Mitja era una comunitat formada per homes lliures i cohesionada per unes relacions de caràcter humanitari en base a les lleis de l'intercanvi, en la qual totes les tasques productives eren susceptibles de ser realitzades d'una manera creativa i a on s'havien superat en escriure els nivells mínims per a la supervivència de la pràctica totalitat de la població. Malgrat que potser per al confort modern aquests mínims podien semblar molt simples i rudimentaris, eren suficients com per a que un gran nombre de persones poguessin dedicar-se a l'ofici de viure d'una manera digne i adequada a la seva condició de persones humanes. La qualitat artística de la gran majoria dels productes creats en aquesta època i el record d'una naturalesa, d'uns pobles i d'unes ciutats -no ja d'uns edificis únics- no espoliats per una destrucció sistemàtica li feien del tot plausible una imatge de felicitat i de tranquil·litat domèstica que permetia als homes dedicar-se a les seves obres i fruit de la seva creació personal. L'art era, doncs, una presència real i constant en la vida dels homes: des de casa a la feina tot allò que formava part de la vida quotidiana contenia una dimensió artística que permetia de ser gaudida sempre i en tot moment. Ara bé, encara que l'art constituïa una de les components essencials del sistema de viure de l'època, aquest no era a l'Edat Mitja motiu de cap preocupació especial. D'aquesta època allò que possiblement més esbalaia Morris era el fet que

tot aquest art no resultés d'una intenció voluntària i conscient de la actitud artística sinó que fos obra d'una gent preocupada per altres qüestions, les pròpies de la vida, i que la qualitat estètica de les seves obres brotés naturalment i espontàniament. Des d'aquesta perspectiva, la imatge de la seva època era desoladora i la sensació d'haver sofert un retrocés important era inevitable.

Tanmateix, si des del punt de vista cultural el món medieval era susceptible de definir un model ideal de societat per al futur, no succeïa el mateix des del punt de vista polític. A diferència d'altres medievalistes il·lustres, Morris no va voler veure en l'Edat Mitja l'Edat d'Or alternativa a la Grècia de Pericles, tot i que aquesta contraposició apareix freqüentment en la seva reflexió. Morris era perfectament conscient de la realitat històrica de l'Edat Mitja: aquesta no era ni de bon tros l'etapa de abundància econòmica que havien presentat els defensors del "Merry England", ni tampoc era el període de pau i prosperitat que es desprenia de les interpretacions novel·lades. D'altra banda, la superioritat moral de l'Edat Mitja no podia dependre del predomini d'un sentiment religiós, com el cristianisme anterior a la reforma protestant, que garantís cohesionada la societat: des del seu punt de vista, aquest sentiment havia estat molt sovint causa de superstició i motiu d'abusos per part dels dirigents eclesiàstics. D'altra banda, les cròniques de que es feia ressò la historiografia més habitual deixaven prou constància de la quantitat de guerres hagudes entre els senyors feudals, cosa que es complimentava amb visions d'una violència rarament justificada ni justificable. Des de la reinterpretació de la vida monàstica feta per Carlyle a *Past & Present* (1843)<sup>156</sup>, fins a la visió que de l'Edat Mitja es desprenia dels darrers estudis històrics, la possibilitat de veure en la societat medieval alguna semblança amb el país de Xauxa era ja molt remota.

"I am not a mere praiser of past times. I know that in those days of which I speak life was often rough & evil enough, beset by violence, superstition, ignorance, slavery"<sup>159</sup>

Finalment, en termes més generals, en l'Edat Mitja existia també una forma de subjecció social, la servitud feudal, la qual si bé diferia en molts aspectes fonamentals del sistema esclavista de l'antiguitat, no deixava de ser una trava per a la llibertat individual i això plantejava una seriosa contradicció respecte de la imatge dels artesans lliures i laboriosos que es desprenia de la interpretació morrissiana de l'art.<sup>160</sup> Aquesta podia tenir sentit en l'àmbit urbà de les societats medievals més avançades, el sistema de gremis i les incipients ciutats, però difícilment

servia per explicar la situació en el camp dels sectors rurals. Potser era veritat que la condició material dels serfs no era tan miserable com la del proletariat urba de l'era industrial com a mínim, es tractava d'una pobresa de tipus material però mai no arribava als nivells d'inhumanitat de la seva època. Tampoc no existien els graus de diferenciació social quant al sistema de viure presents en la societat burgesa. Però en qualsevol cas, l'ordre feudal era també un sistema fonamental sobre la desigualtat encara que aquesta fos merament de rang i només per això ja no podia ser considerada una societat perfecta. D'altra banda, Morris dissentia de tota justificació del feudalisme i més encara de tots aquells sistemes de pensament que revalidessin la figura de l'aristocràcia. Tots els arguments que presentaven l'aristocràcia com un mal menor i en qualsevol cas preferible a tots els tipus moderns de domini social atesa una pretesa superioritat moral d'aquesta classe. Li semblaven una fal·làcia romàntica derivada d'una visió pintoresquista de la cavalleria, de tota manera encara li semblava més fals l'argument que veia en el feudalisme un sistema més conforme amb l'ordre natural de les coses, tal i com, per exemple, havia fet Ruskin.<sup>161</sup> Per a Morris, cap llei natural portava implícita la desigualtat social, ans al contrari, aquesta era sempre el resultat d'una situació històrica fruit d'un abus injustificable.<sup>162</sup> Així doncs, front a l'Edat Mitja, la posició de Morris només podia ser ambivalent.

"I cannot help knowing that in those days when beauty was beloved and followed, it could not utterly fill the hearts of men, other things they strove for and hoped for, nay or scarcely dare to hope for, other things they failed of, which we have in part gained since then: knowledge, peace, freedom." - 163

Des d'aquesta perspectiva els esdeveniments socials i polítics sobrevinguts amb el Renaixement canviaven de signe i adquirien un valor positiu que en absolut no detentava el corrent artístic d'aquesta època. En l'àmbit polític, el Renaixement suposava un primer pas en el procés per derrocar l'aristocràcia i el sistema feudal. S'iniciava una lluita en favor de la igualtat entre els homes, per eliminar les diferències de rang i trobar un sistema polític més just. La culminació d'aquest procés era, indubtablement, la Revolució Francesa, l'esdeveniment que, per a Morris, millor simbolitzava la lluita de l'home per la llibertat i la igualtat.

D'aquesta manera, apareix plantejada la paradoxa fonamental amb que Morris s'enfronta constantment durant tota aquesta primera fase del seu pensament i que defineix la tensió argumentativa de tota la recerca. Es tracta de la contradicció existent entre les seves preferències artístiques

i les seves conviccions polítiques. No es pot oblidar que Morris en aquesta època era un liberal convençut i que creia en els valors fonamentals de la burgesia, almenys tal com havien estat plantejats originàriament. Així, si ja era prou difícil conciliar la realitat social i política de l'Edat Mitja amb la imatge ideal que es despenja de la interpretació del seu art, també ho era en el cas del Renaixement ja que pràcticament només s'havien invertit els termes. Per una banda, el Renaixement havia posat les bases per enderrocar el feudalisme i suposava l'eclosió dels sentiments de llibertat gestats al llarg de tota l'Edat Mitja però, per l'altra, cap d'aquests ideis no era patent en el camí iniciat per l'art, ans al contrari. Totes les transformacions operades en el camp de l'art seguien una direcció oposada a les tendències polítiques que la societat havia empres. Recuperant la cultura grega com a model artístic i valoritzant les arts plàstiques per elles mateixes, l'art havia aconseguit impulsar una nova forma de desigualtat social que resumida en el concepte de *Bella Art*, consistia en establir diferències a partir de la formació cultural. Davant d'aquest fet, l'única conclusió possible era que l'art s'havia aliat amb els vestigis del poder feudal i, així, havia optat per la Cort abandonant el poble. Per això només havien pogut desenvolupar-se dues formes artístiques: les arts plàstiques com a tals, les quals acabaran fosilitzant-se en vives acadèmies únicament preocupades per superar els grans mestres renaixentistes, i les arts suntuàries, mimètiques quant als plantejaments de les arts plàstiques i totalment dirigides a servir un cert sector de la societat.<sup>164</sup> Era lògic doncs, que per aquesta època s'iniciés una important devallada qualitativa de les arts i que aquestes, enteses en el sentit morrissià del terme, comencessin progressivament a degradar-se perdut tot contacte amb el poble. Aquesta era la contradicció implícita en la cultura del Renaixement, el moviment artístic que va donar els millors artistes individuals de la història<sup>165</sup> però que també fou el més incapaç per integrar-se en les formes de viure de la gent i posar les bases per a que l'estil es desenvolupés en el futur. D'aquesta manera, el Renaixement impulsava la desigualtat social des del mateix sistema de viure, creant una jerarquització entre les persones en base a uns criteris encara més postissos si cab que les distincions de rang.

"the assertion of the hierarchy of intellect in the arts: an old foe with a new face indeed born out of the times that gave the death blow to the political and social hierarchies, and waxing as they waned, it proclaimed from a new side the divinity of the few and the subjugation of the many, and cries out, like they did, that it is expedient not that one man should die for the people, but that the

people should die for one man" 166

Alesnores, Edat Mitja i Renaixement esdevenen en la reflexió de Morris un binomi indestruïble on cada un representa valors antagònics i complementaris, donant-se així el fet paradoxal que, molt sovint, el medievalisme de Morris consisteix més en una crítica del Renaixement que no pas en una anàlisi de la situació històrica de l'Edat Mitja. Aquesta apareix com a parangó per comprendre la magnitud d'allò que es va perdre a l'inici de l'edat moderna. A partir d'aquí era possible entendre les característiques de la societat del segle XIX i les raons del desgrat que Morris sentia per aquesta època històrica. La reflexió tornava a plantejar-se al voltant d'una nova disjuntiva ara, però, el centre d'atenció es situava al voltant de la Revolució Francesa tant en relació a l'ordre que va trasbalsar com respecte del que va originar. Així, en considerar el seu propi segle, Morris veia una altre vegada dues forces oposades que actuaven en sentit contrari. Si d'una banda l'art havia arribat a un nivell de degradació inimaginable en qualsevol altre moment de la història, de l'altre començaven a sorgir unes forces que pugnaven per recuperar el sentit de l'art: el romanticisme havia donat el primer pas en aquesta línia, més tard d'altres moviments la continuarien.<sup>167</sup> Tanmateix, la llavor principal havia estat sembrada abans.

"Strange too, that very death (de l'art popular) is contemporaneous with new birth of something at all event, for out of that despair sprang a new time of hope lighted by the torch of the French Revolution and things that have languished with the languishing of art, rose afresh and surely heralded its new birth" 168

De tota manera, Morris fa esment de la Revolució Francesa en molt comptades ocasions degut car el seu interès principal no es centra tant en l'esdeveniment històric sinó en el que aquest representa. Tal i com s'ha vist en capítols anteriors, la reflexió de Morris parteix de l'ideal de la civilització tal i com havia estat definit en la tradició de pensament il·lustrada i liberal. Així, tota l'experiència cultural i política del segle XVIII té una presència constant en aquests textos sigui a través d'al·lusions sigui a partir d'alguns comentaris en relació al procés polític anglès vers el sistema democràtic. En aquest sentit, l'element que resulta més simptomàtic és la utilització de les màximes de la revolució francesa, "llibertat, igualtat, fraternitat", a l'hora d'explicar quin és per ell el veritable significat de la idea de civilització.<sup>169</sup> A més del món medieval, l'altre gran model teòric que havia servit a Morris en la comprensió de la societat contemporània era precisament l'ideal burges de la civilització tal

i com havia estat definit en el segle XVIII i defensat en els processos revolucionaris de la burgesia fins a la primera meitat del vuitcents. L'anàlisi fonamental havia consistit en comparar aquest ideal amb la situació real i constatar les mancances existents fins al punt de demostrar com aquest ideal burgès de civilització continuava sent vigent com a ideal de progrés.

"I believe that as we have even now partly achieved Liberty, so well shall one day achieve Equality, which and which only, means Fraternity, and so have leisure from poverty and all its griping, sordid cares" 170

Així doncs, contradiccions similars a les existents en d'altres èpoques del passat apareixen en considerar la seva pròpia. A l'igual que l'Estat Mitjà i el Renaixement, l'era victoriana podia participar també d'aquesta ambivalència i presentar elements positius en el sentit de contribuir al progrés de la humanitat. Alguns d'aquests estaven ja implícits en l'ideari burgès, d'altres derivaven de les darreres conquestes en l'ampliació de les llibertats polítiques per fer-les cada vegada més accessibles a les capes més inferiors de la societat.<sup>171</sup> De tota manera, potser l'element més positiu en termes absoluts que Morris trobava en la seva època eren els diversos indicis que li confirmaven en la sospita que un canvi en la situació era inevitable i proper. Aleshores, la civilització industrial i el sistema del comerç de competència podien perfectament ser considerats com la fase inicial d'una nova era que encara no ha acabat el seu cicle complet i, per tant, encara es manté la promesa d'un futur millor en el sentit de l'ideal d'origen.<sup>172</sup> D'altra banda, aquesta sensació venia confirmada per la història de l'art i la continuïtat que posava de manifest en el procés de desenvolupament cultural. En aquest context, es podia veure com, des del punt de vista històric, la situació de les arts originada des del Renaixement era excepcional respecte del que havia succeït sempre podia perfectament ser considerat un parèntesi i, a més, molt curt en el temps. Res no impedia suposar que aquesta situació no podés canviar. Així, acceptant la idea fonamental de Mill sobre la seva època, Morris no dubtava en assumir la consciència de viure en un període transitori de la història revalidant-la des de la perspectiva històrica.

"this age is one of transition from the old to the new, and what a strange confusion, from out of which we shall one day come, our ignorance and half ignorance is like to make of the exhausted rubbish of the old and crude rubbish of the new, both of which lie so ready to our hands" 173

Reconèixer el caràcter transitori de la civilització moderna suposà per a Morris la possibilitat de confirmar algunes de les seves esperances fonamentals en aquest període de dubtes. En primer lloc, li refermava la seguretat de que es podia encara avançar d'una manera significativa en el procés de la història, en segon lloc, li ratificava la seva confiança en el progrés, i, finalment, li permetia sobreposar-se a totes les evidències negatives patents en la societat de la seva època i plantejar-se un futur millor. Aleshores Morris torna a dirigir la mirada vers la història per saber en quina direcció avançava la societat de la seva època <sup>174</sup>. A partir d'aquí, el problema se li plantejava a partir d'una disjuntiva fonamental: veure si el creixement de la societat contemporània continuaria segons la tendència seguida des del Renaixement fins arribar a la desaparició total de l'art, cosa que significava bàsicament la pèrdua de la utopia i la impossibilitat real de tot camí de regeneració social, o si, en canvi, seria possible modificar substancialment aquesta tendència emprant el camí que porta vers l'ideal de civilització implícit en la seva idea d'art <sup>175</sup>. Logicament, trobar els mitjans per a contribuir a que l'evolució fos en la direcció millor defineix el contingut fonamental de la reflexió política de Morris, la que el portava a formular una causa per la qual lluitar. En la història, en canvi, Morris hi busca una confirmació per a la viabilitat de la causa, però també un model per comprendre com pot produir-se un canvi i si aquest seria una transformació suficientment radical de la societat com per esperar del futur la realització de les esperances <sup>176</sup>.

En la nova reconsideració de la història, la influència més patent torna a ser el pensament de Mill. En diversos escrits, Mill havia plantejat l'existència d'una possible llei de la història segons la qual unes èpoques se succeïen a les altres <sup>177</sup>. A més d'abordar la història des de la vessant metodològica, l'obra de Mill dedicava també molta atenció a tractar el problema concret del canvi històric i el relacionava amb les transformacions culturals ocorregudes en els diversos estadis històrics. Apareixien així dos tipus fonamentals d'èpoques: les d'estabilitat i les de canvi. De l'obra de Mill s'inferia la possibilitat d'una dinàmica històrica que regia aquest tipus de transformacions fins que desembocaven en un procés de canvi. Per tot això el model explicatiu de Mill s'adequava perfectament als interessos teòrics de Morris molt més que no pas el principi de la unitat de la història tal i com seria enunciada per historiadors posteriors <sup>178</sup>, la idea d'unitat tendia a destacar les constàncies subjacents a totes les èpoques sense parar esment de les característiques culturals respectives. Morris havia pogut constatar la continuïtat del fenomen artístic al llarg de la història però aquesta no s'establí únicament a partir de l'observació de

constants sino que més aviat semblava seguir un model de creixement orgànic basat tant en la similitud com en la diferència per a ell, un estil d'art sorgia, es desenvolupava i moria per generar-ne un de nou amb característiques pròpies encara que derivades de les anteriors.<sup>179</sup>

Extrapolant-lo a tots els altres fenòmens culturals, era fàcil concloure'n l'existència d'un tipus de dinàmica que regia el desenvolupament artístic i social des de dins mateix de la societat. Per a descobrir-ne el funcionament Morris dirigeix l'atenció vers totes les èpoques de canvi històric retornant altra vegada sobre el períodes històrics ja considerats.

En primer lloc, Morris revisarà les contradiccions inherents al món medieval per destriar els aspectes de la societat medieval que són encara vigents i estableixen un ideal de progrés superior a qualsevol altre situació històrica. L'opció no és només la de recuperar sinó la de trobar el sistema per reprendre el fil, en segon lloc, ates que el món medieval continua sent l'etapa de la història amb un grau de desenvolupament artístic i cultural mai superat per qualsevol altre època, per comprendre una situació política i un ordre social que no es corresponen ni amb la situació de les arts ni amb el seu ideal de civilització, Morris dirigirà aleshores l'atenció a la genèsi de la societat medieval, aquella època en que uns barbars primitius i salvatges arribaren del Nord prenent el relleu de Roma en el lideratge de la cultura donant pas a la formació del món modern, finalment, reconsiderarà la seva època a fi de descobrir-hi una força progressista equiparable al que històricament havien estat els barbars que puguin posar-se al capdavant de la societat i modificar el curs dels esdeveniments en contra de la tendència dominant. Tres períodes de la història, doncs, en que s'esdevingueren grans transformacions de la realitat social. La seva època i la societat burgesa l'interessen fonamentalment per l'herència de la Revolució Francesa entesa com a símbol de l'ideal de canvi d'una nova classe social, el model medieval reapareix sempre en contraposició al Renaixement a fi de comparar dos sistemes culturals amb dos sistemes polítics i situar els avenços i les perdues que suposa l'adveniment del Renaixement i la societat moderna, finalment, la genèsi del món medieval apareixerà per contrast amb la societat clàssica i tota l'antiguitat desapareguda. D'aquesta manera, Morris pot revisar diversos moments de la història mitjançant el plantejament d'una dialectica entre civilització i barbarie, conceptes que venen a representar dos tipus de societats antagòniques que pugnen al llarg de la història i que són les forces impulsores de la superació d'un estadi obsolet i cristallitzat, Edat Mitja inclosa.<sup>180</sup>

Aquesta serà la recerca fonamental conduïda per Morris en els escrits posteriors al 1880, i més concretament en les conferències *The*



*Beauty of Life, Of the Popular and Decorative Arts i Art and the Beauty of the Earth*. En el primer d'aquests textos és on Morris planteja per primera vegada la possibilitat que les contradiccions històriques siguin en realitat forces del canvi històric a partir del model medieval i, aleshores, centra l'anàlisi en les característiques de la seva època per a descobrir-hi les forces progressistes que hi són pròpies; en el segon d'ells estudia aquesta dinàmica des d'una perspectiva social, i, en el tercer, reconsidera el model medieval i intentant superar les contradiccions implícites en la relació entre política i societat. De tots, però, és potser en el segon text on queda més clarament de manifest com procedeix la recerca de Morris a través de la dialectica entre civilització i barbarie.

Aquí, la reflexió al voltant del canvi històric es planteja a partir de la comparació entre Tácit i Gibbon, els dos historiadors més representatius de les èpoques que analitza, i la manera com cada un d'ells tracta la figura històrica dels bàrbars: el perill forani que amenaça l'Imperi però que també en garanteix la permanència, en un cas, els ignorants violents que van esfondrar la societat clàssica instaurant al seu lloc una època de violència i de guerres.<sup>181</sup> Ambdós autors, però, tenen en comú una segona característica important, la seguretat derivada de l'absoluta confiança en la pervivència de l'ordre social en el que viuen: de Roma i la pax romana en el cas de Tácit; de l'ordre social existent en el segle XVIII a Anglaterra en el cas de Gibbon.<sup>182</sup> Atès que tant Tácit com Gibbon fonamenten la seva reflexió en l'estabilitat històrica de l'ordre social en el que viuen, el plantejament de Morris i els termes sobre els quals estableix la comparació no manquen d'ironia si es té en compte que l'obra principal de Gibbon porta per títol precisament *The Decline and Fall of the Roman Empire* (1776). Ara bé, la comparació de Morris respon també a la necessitat d'un nou paral·lelisme: si a principis de l'Edat Mitja l'arribada dels bàrbars comporta el trasbals definitiu de la societat que representava Tácit i de la qual n'explica la seva estabilitat, fins a quin punt els processos revolucionaris empresos des de l'època de Gibbon, no poden suposar l'adveniment d'una nova fase de barbarie? els antics bàrbars

"whom Tacitus looked upon as chiefly of use for destroying each other, so that the civilized world might live and untroubled, it was they who had the fate decreed them of catching up the torch of progress from the dying hands of Rome, it was through them that the very memory of Rome was kept alive, the story can scarcely impress us with its due dramatic significance, since we, wise after the event, see behind all the ruin the image of the barbarians, which was once more to lead the world onwards -and wither"<sup>183</sup>

A la vegada, si respecte de l'Imperi Romà foren uns bàrbars incultes els que arrassaren la forma més avançada de civilització en aquell passat remot, una tendència similar es pot observar en el segle XIX atès que la societat vuitcentista, considerada l'estadi més civilitzat de tota la història, està, en realitat, avançant a grans passes vers la desaparició de l'art i, amb ell, de tota expressió cultural que indiqui el més mínim nivell de civilització. En aquest sentit, la perspectiva d'una propera era de barbarie en el futur immediat no es desestimable.

Si Tácit constitueix un punt de referència quant al possible model del procés històric, Gibbon suposa per a Morris diverses coses a la vegada. Per una part, Gibbon fou el representant més il·lustre de la cultura de la Il·lustració a Anglaterra, per l'altra fou un dels membres més destacats de la segona generació d'historiadors anglesos. A la vegada, va ser un dels primers autors, si no el primer, que va estudiar l'Edat Mitja amb un plantejament d'historiador encara que, com a bon il·lustrat, ja consideres el període de foscuria en que es va perdre la civilització clàssica. A més, Gibbon oferia també una primera definició d'aquell ideal de civilització que havia inspirat la burgesia en la fase de la seva consolidació. Per totes aquestes raons —the keen-eyed, cool-headed<sup>184</sup>— Gibbon constituïa per a Morris un interlocutor immillorable car en la seva obra hi trobava exposats tots els seus motius de reflexió principals.

Així, per exemple, pel que fa a la idea de civilització, la definició donada per Gibbon esdevenia el model perfecte des del qual demostrar la vigència dels ideals il·lustrats. Tal i com la recull Morris, aquesta idea de civilització significa bàsicament la possibilitat de desenvolupament humà per a totes les persones ocupades en activitats útils per a la comunitat en les que exerceixen totes les seves facultats<sup>185</sup>. De fet, el model no divergeix en els fonaments de l'ideal definit per Morris en el concepte d'art popular inferit a partir de les arts medievals. Les diferències fonamentals apareixen en relació a la desigualtat social que Gibbon accepta com inevitable. En el seu model, es mantenen algunes persones que, per rang o per les seves capacitats especials, estan exemptes de la necessitat de treballar i es poden dedicar a les activitats improductives. Segons Morris, aquest era l'argument fonamental des del qual legitimar l'ordre social de l'Antic Règim negant tota via possible de superació. Ara bé, de la mateixa manera que Tácit no va poder imaginar mai que l'Imperi Romà seria derrocat per aquells bàrbars als qui donava tant poca importància, Gibbon tampoc no havia pogut preveure que la Revolució Francesa derrocaria aquest ordre.

Pel que fa al concepte de bàrbars i a l'interprefació que Gibbon dona de l'època medieval, la crítica fonamental de Morris fa referència al mateix

concepte d'història. Així, la història de violència, guerres i barbàrie en el sentit literal del terme que recull l'experiència de l'Edat Mitja constitueix per a Morris només una cara de la realitat, aquella que fa referència a la història política, però oblida tot allò referent al sistema de viure i a les activitats normals de la gent que permeten parlar d'una cultura.

"Take for example a century of the Byzantine Empire, weary yourselves with reading the names of the pedants, tyrants, and taxgatherers to whom the terrible chain which long-dead Rome once forged, still gave the power of cheating people into thinking that they were necessary lords of the world. Turn then to the lands they governed, and read and forget a long string on the causeless murders of Northern and Saracen pirates and robbers. That is pretty much the sum of what so-called history has left us on the tale of those days - the stupid language and the evil deeds of the kings and scoundrels" <sup>186</sup>

D'aquesta manera la història només podria deixar constància de les dificultats amb que la humanitat s'ha trobat en la construcció de la civilització <sup>187</sup>. Aquest procés només podria relatar-lo una historiografia que dirigís l'atenció vers la situació del poble, de tota la col·lectivitat volent mostrar el seu sistema de vida. En aquest sentit resulta prou significatiu l'ús del terme poble que Morris fa en aquestes conferències. Adhuc en el títol de molts d'aquests escrits la paraula poble defineix una posició de caràcter programàtic i ideològic respecte del fet històric. Així, només una història dels pobles, en el sentit de considerar el conjunt de la comunitat en les seves tasques habituals, podria, per exemple, adonar-se de les contradiccions implícites en períodes com l'Edat Mitja i copsar com aquestes constitueixen un element de tensió que, creant la necessitat de resoldre-les, portaria vers una transformació de la societat. Per això, Gibbon tampoc no havia pogut copsar la tensió essencial subjacent a la seva pròpia època i, així, en acceptar nivells de diferenciació social i mantenint els privilegis d'uns quants, "the few", en el seu model de civilització, no podia donar-se de l'existència d'una força que portaria la transformació de l'ordre social que defensava. Així Jones, Morris planteja a Gibbon la mateixa pregunta que estructura la seva pròpia reflexió: si tot hagués succeït segons l'esquema de Gibbon, com s'hauria pogut formar al llarg de l'Edat Mitja l'esperit de llibertat que donà origen a l'experiència del Renaixement i a la mateixa cultura de Gibbon? "How then did Europe grow into intelligence and freedom?" <sup>188</sup> Això només té sentit quan hom veu en l'Edat Mitja el procés de formació dels pobles que desembocà en el món modern. L'experiència artística demostra, si més no que l'ordre social

medieval va permetre el desenvolupament de les persones fins al punt que sorgís el sentiment i l'anhel de llibertat propi dels temps moderns<sup>189</sup>

Gibbon representa també un punt de referència en la trajectòria política i intel·lectual de Morris. En el pla històric suposa una alternativa a la tradició de pensament de Carlyle i Ruskin, i, en el fons, si Morris va llegir-lo amb tanta atenció<sup>190</sup> fou en gran part per trobar un contrapès a la influència d'ambdós autors. De fet es probablement en la seva concepció de la història on Morris es mostra més oposat als seus mestres reconeguts. Dissenteix profundament de la visió moralista de Ruskin i més encara de la seva interpretació dels fenòmens històrics a partir dels sentiments morals i religiosos encara que comparteixi moltes de les seves idees sobre l'art i totes les conclusions referents a la realitat social<sup>191</sup>. Les diferències que separen Morris de Carlyle són més profundes i fan referència al mateix concepte d'història. Carlyle és potser l'autor que millor representa el tipus d'història "eventual" i ell fou ell qui formula d'una manera més contundent la idea que la història és la biografia dels grans homes<sup>192</sup>. Malgrat que el seu estil de fer història recullia el principi romàntic segons el qual l'historiador ha de sentir certa simpatia pels homes del passat que estudia, i tractar de comprendre'ls, Carlyle no aconsegueix de traspassar el nivell biogràfic i anecdòtic. Probablement les descripcions més vívides i més viscudes d'un esdeveniment es troben en les pàgines de *The French Revolution* (1837) i per aquesta raó el llibre s'assembla més a una novel·la que a un tractat d'història. Independentment de la qualitat literària del relat, Carlyle fracassa totalment en la comprensió dels aspectes més humanitaris del fet històric i, sobretot, del sentit col·lectiu que orienta el procés perdent-se en l'entramat de les biografies separades que recullia. Ara bé, si en considerar la Revolució Francesa, Carlyle havia fet menció de la gent humil, en llibres d'història posterior centra sempre l'estudi en la biografia d'un personatge clau, des de Cromwell fins a Frederic el Gran de Prússia. Des del seu punt de vista, la història era el resultat dels fets dels grans homes, d'uns homes que eren grans perquè havien pogut copsar els dissenys de la providència i dur-los a la pràctica. Aquests eren els herois, un personatge ja vessant més importants dels quals era el seu esperit de sacrifici per la comunitat -el contrast existent entre aquest plantejament general i la naturalesa dels personatges de qui Carlyle n'escriu la biografia indica perfectament l'evolució ideològica seguida per Carlyle al llarg de la seva vida-. Des d'aquesta perspectiva, la història deparava dues grans lliçons per ai present, una de tipus profètic, l'altra de caire polític. Així els grans mals de la societat moderna es trobaven en la manca de sentit pietós per una banda i en la manca de grans homes que exercissin de líders

polítics i conduïssin la societat a bon fi.

Tant la idea de la història com la manca de sentit humanitari en el rò de Carlyle desagradaven profundament Morris. Tal i com havia afirmat repetidament en referir-se a la història de l'art, Morris pensava la història com una disciplina radicalment oposada a la crònica dels fets i molt més si aquests fets es reduïen als dels dirigents polítics i als personatges que detentaven el poder.<sup>193</sup> Des del seu punt de vista, Carlyle havia comprès perfectament el funcionament de la societat vuitcentista i l'estructura del sistema que anomenava industrialisme considerant-los en el seu conjunt, però no havia mantingut el mateix plantejament en adreçar-se a la història i havia preferit buscar exemples de grans dirigents polítics perdent tota visió de conjunt. En aquest sentit, la contribució de Carlyle a la història malgrat haver assumit el principi romàntic de considerar els sentiments i la personalitat individual dels subjectes de la història, quedava totalment diluïda i patia dels mateixos inconvenients d'aquell tipus d'historiografia que registrava causes i efectes i que tant havia despreciat. Així, per a Morris, l'obra històrica de Carlyle era encara més parcial que la de Gibbon car amb la seva teoria de l'heroi i l'heroisme, suposava la legitimació teòrica d'aquest concepte d'historiografia.

L'oposició fonamental de Morris a Carlyle es planteja precisament en el concepte d'heroi.<sup>194</sup> Morris rebutjava la idea de l'heroi no ja com a subjecte de la història sino com a figura social. De fet, l'heroi no era més que una adaptació política de la idea de geni sorgida en el camp artístic per justificar el concepte de Bella Art i la jerarquització intel·lectual de les arts. Per comparació amb el geni, l'heroi es troba davant una total incapacitat per aconseguir els seus propòsits: la seva serà sempre l'actuació d'una individualitat i l'influència de la qual no serveix ni com a estratègia ni com a model car, per ell sol, no podrà aconseguir que les seves accions tinguin la repercussió social necessària com per endagar un procés històric efectiu. Així doncs, Morris inverteix els termes de l'exposició de Carlyle per d'aquesta manera rebatre-la des del mateix fonament allà on Morris se sent més segur teòricament: l'àmbit artístic. Carlyle que, en general, havia estat un autor poc preocupat per les qüestions estètiques i la problemàtica de l'art havia recullit la teoria estètica del romanticisme donant-li un contingut social i polític. Així, havia utilitzat la definició romàntica de l'artista sense excessives modificacions per establir els caràcters de dirigent polític i del gran home: a l'igual que el geni, l'heroi era també un instrument de la providència per realitzar la revelació, a la vegada, si el geni tenia totes aquelles dotes tan especials per percebre i comprendre la part oculta del seu entorn, també l'heroi en tenia com per poder ser la

personalitat suficientment carismàtica que requeria el lideratge polític, finalment ambdós estaven investits de la mateixa qualitat moral com per poder desenvolupar la seva missió a la terra. Atès l'estret parentiu, Morris retorna la figura de l'heroi als seus orígens "genials" i li aplica el mateix tipus de crítica: una denúncia ideològica basada en el contingut elitista d'ambdós personatges demostrant la seva més total incapacitat per assolir, respectivament, l'estil de l'època en el cas del geni, la transformació de la societat en el cas de l'heroi. De fet, no són més que individualitats condemnades a tenir una actuació personalista que els distancia de les preocupacions i interessos de la col·lectivitat, restant-ne sempre al marge per necessitat pròpia. Sense el ressò popular, els seus actes i les seves obres quedaran com a magnífics i interessants experiments però mai aconseguiran una incidència real en els esdeveniments històrics.<sup>195</sup>

"I think sometimes that there have been ages in the world's history of which ours is one, that have thought over much of the glories of great men, and not enough of the welfare of common men, such ages have had a tendency to carry due hero-worship, which is a proper and necessary thing, into superstition, by which they not only injure their great men, flattering them like flunkies instead of honouring them like men, and their very fellows, but also are easily led astray into taking pretentious men for great ones, not remembering that the foundation of all greatness is humility: you must be a man before you be a great man."<sup>196</sup>

Des del punt de vista polític, les conclusions a que Morris arriba a través de la denúncia del concepte d'heroi són molt similars a les deduides en la crítica del geni. Així, si l'únic pervindre per a l'art es trobava en la reaparició d'un art autènticament popular, el futur de la societat i la possibilitat de transformar l'ordre social i polític requeria també en el poble, en el conjunt de la societat. La transformació havia de ser similar a la que havien fet els bàrbars a l'època en que conqueriren Roma i molt aviat Morris no dubta que fos necessari un fase prèvia de destrucció violenta.<sup>197</sup> En qualsevol cas, en considerar la seva època i les diverses forces socials, els únics que per molts motius li semblaren comparables als bàrbars foren els treballadors. Arnold havia demostrat ja en escriure la impossibilitat progressista de la burgesia en general i de les classes mitjanes en particular, per d'altres motius ell havia arribat també a la mateixa conclusió. Només observant les condicions de vida de la classe obrera, eren obvis els perills que amenaçaven l'estabilitat social, tal i com d'altra banda ja havien demostrat alguns dels esdeveniments de la història recent d'Anglaterra. De tota manera, la mera existència d'una classe social o d'un

sector de la població desproveït dels mínims necessaris per desempellagar-se a la vida amb la mínima dignitat era un oprobí per a la societat moderna que contrastava fortament amb els avenços assolits en d'altres camps de la cultura. Ruskin havia ja demostrat com la seva indigència era encara més profunda i més nociva que la carestia material: la divisió del treball havia reduït tot un sector de la població a una condició inferior a la de l'ésser humà negant-li tota possibilitat de exercitar les seves facultats naturals<sup>198</sup>. Morris, a més, comprèn com i perquè l'existència d'aquesta classe és consubstancial al sistema: és exactament el preu que cal pagar per un determinat tipus de civilització, el principal problema apareix quan nom se'n adona de la quantia del cost pagat<sup>199</sup>. És fàcil aleshores veure el tipus de desigualtat social de l'època moderna com un fenomen molt més greu i més injust<sup>200</sup> que qualsevol altra tipus d'esclavatge i de servitud de l'antiquitat: cap d'aquests sistemes no havia mai degradat els homes en la seva essència humana subjectant-los mitjançant uns lligams tan subtils com els de la societat burgesa<sup>201</sup>. La història pel seu propi procés demostrava que totes les societats fonamentades sobre alguna forma de desigualtat social: àdhuc l'Edat Mitja, havien sucumbit derrocades per la força dels esdeveniments: i molt sovint aquests havien estat provocats per l'anhel de llibertat de les classes subjugades. Des del moment que la societat moderna comportava intrínsecament la desigualtat social com si d'un residu es tractés, estava també sentenciada: aquest residu seria la força que la trasbalsaria.

"Now of old when the Barbarians who once were looked upon but as accidental troublesome of the serenity of the Roman world, when these Barbarians after centuries of sore strife and confusion became the states of modern Europe, then arose the new art, that at its culmination set all the world glittering with its brightness, and quivering with its energy: so we may surely hope that the residuum of modern civilization, the terror of radical politicians, and the tool of reactionists, will become the great mass of orderly thinking people, sweet and fair in its manners, and noble in its aspirations, and that we cannot often repeat, is the sole worthy, living enduring art: nothing else would help the arts"<sup>202</sup>

És difícil afirmar fins a quin punt el gradual descobriment de la força política de la classe obrera i el reconeixement de la seva virtualitat progressista que s'observa en aquests textos de Morris prové d'una conclusió teòrica trobada al fil de la recerca, o si, en canvi, reflexa una presa de consciència adquirida en les seves experiències polítiques de l'època. En aquest sentit, existeixen una sèrie de coincidències importants

quant a les dates entre les activitats polítiques de Morris i el canvi gradual en el tractament que dona de la classe obrera<sup>203</sup> Morris comença a parlar explícitament dels treballadors industrials a partir del 1880 i les afirmacions més categòriques en el seu favor es troben en els textos (el 1881 i del 1882, en els quals no només s'observa la voluntat de comprendre la seva posició com a classe social<sup>204</sup> En aquest sentit, si el 1881 Morris no dubtava en afirmar la necessitat social de les organitzacions sindicals<sup>205</sup>, el 1882 declarava obertament la seva més total solidaritat amb les mobilitzacions i vagues dels treballadors<sup>206</sup> Aquests eren els anys en que Morris col·laborava activament amb alguns nuclis de liberals-radicals organitzats -com la NLL- i que estava en contacte amb alguns dels líders de l'ala obrera pròxima al Partit Liberal. Els havia conegut amb motiu de la campanya per la Qüestió Oriental quan, a més, havia pogut veure la força política i la independència ideològica que podien arribar a tenir les organitzacions obreres. Durant tota la campanya, els grups de treballadors havien estat els únics a mantenir-se fermes en les seves posicions sense deixar-se influir pels esdeveniments polítics ocorreguts al llarg de la campanya. Posteriorment, en els primers anys 80, des que el Partit Liberal guanyava unes eleccions en les que ell personalment havia participat en molts dels actes de propaganda electoral<sup>207</sup>, Morris es va anar sentint progressivament desil·lusionat de la política seguida pel gabinet Liberal especialment en tot allò referent a la política colonial i molt més encara en el debat respecte l'estatut d'autonomia d'Irlanda. Paral·lelament, Morris va anar estrenyent els vincles amb els representants del moviment obrer. No seria, doncs, estrany que tots aquestes experiències es reflexessin en el seu pensament fent-li dedicar cada vegada més atenció a la classe obrera.

De tota manera, es igualment probable que aquest redescobriments polític dels treballadors com a classe sigui conseqüència del desenvolupament propi del seu pensament. En aquest sentit, el mateix concepte d'art popular formulat com ideal de futur des de la primera conferència Indica ja de per si una certa inclinació de Morris a considerar en la seva reflexió tots els sectors de la població, posant especial èmfasi en el concepte omnicomprensiu de poble. De fet, la tendència igualitària és una constant del seu pensament fins al punt que esdevé el nucli argumentatiu fonamental en la consideració de molts aspectes de la realitat de la seva època i en l'examen de les diverses societats històriques. La formació d'aquesta idea en la ment de Morris pot derivar de moltes fonts diferents, de tantes que més aviat constitueix l'element més característic de la seva idiosincrasia personal. Així, la preocupació per atènyer una veritable igualtat social esdevé el punt de vista des del qual el propi Morris filtra les influències



rebudes i selecciona els seus mentors més importants

D'altra banda, l'interès per la classe obrera està perfectament implícit en alguns dels aspectes més importants de la seva teoria estètica. En primer lloc, existeix una correlació teòrica clara entre els antics artesans i els moderns obrers industrials implícita en el mateix concepte d'art aplicat. Així, des del moment en que la pràctica de les arts decoratives s'havia convertit en mera producció d'objectes d'ús, els obrers industrials esdevenen els hereus directes dels artesans. Cada un en el seu context històric, componen la part principal de les forces productives de la societat, els que s'encaarreguen de suplir les necessitats materials de la humanitat. Des d'aquesta perspectiva es perfectament lògic que Morris quan es pregunta per la situació de les arts a la seva època, dirigeixi la vista envers els subjectes ocupats en la producció i consideri la seva situació laboral en tant que subjectes creadors. Per la mateixa raó, el fet de veure en la classe obrera la única força progressiva capaç de impulsar un canvi suficientment radical suposa una continuació matisada del tipus de solucions proposades en les primeres conferències per assolir el resorgiment artístic: així, si en els textos anteriors al 1880 la única solució possible es trobava en els artesans, car eren ells els únics que tenien un coneixement suficient sobre l'art i, per tant, d'ells i de la seva honestedat com artistes, depenia la millora estètica i qualitativa dels articles d'ús<sup>206</sup>. A mesura que avança la recerca i Morris considera la natura de les mercaderies industrials des de la perspectiva combinada de la producció i del consum, la millora artística dels productes presents al consum resulta més difícil d'aconseguir pels mitjans individuals de l'artista ja que requereix d'una transformació global del sistema de producció.<sup>209</sup> El possible resorgiment de l'art, amb totes les implicacions humanes i socials que conte el terme en el sentit de Morris, en el futur passa a dependre dels obrers, el sector de la població més directament involucrat en la tasca de producció. Paral·lelament, la natura de la transformació que requereix el resorgiment de l'art esdevé cada vegada més radical. Així, si la primera actitud, aquella que confiava la solució al fer dels propis artesans, era bàsicament una mesura de tipus reformista basada en una confiança en la capacitat regeneradora de la societat moderna, la segona, la que confia únicament en la força progressiva de la classe obrera, es ja decididament revolucionària. llavors, el procés que porta vers el resorgiment futur de l'art exigeix atravesar una mena de riu de foc:

"and yet when we come to look the matter in the face, we cannot fail to see that even for us with all our strenght it will be a hard matter to bring about the birth of new art: for between us and that

is to be ( ) something as a river of fire ( ) that 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, an eagerness, as single-heartedness that has no parallel in history ( ) nevertheless, as we were blind to its destructive power, and have not even yet learned all about that, so we may will be blind to what it has of constructive force in it, and that one day may give us a chance to deal with it again and turn it towards accomplishing our new and wiser desire<sup>-210</sup>

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

### 8.1. El medievalisme de Morris: gènesi d'una preferència.

- (1) *On the Popular and Decorative Arts* (1880), MM(1936)III, pag. 63
- (2) "For Morris, the Middle Ages, out of which he sometimes have strayed by some accident into the 19th Century, were his habitual environment: he lived in them as reality, and simply as if he had been translated back to them in actual vision" Mackail (1901/49) I, pag. 130. La idea fou reprise tal qual i recalçada per Henderson (1950) pag. xxxv: "For Morris still leaved the most important part of his life in the Middle Ages, and gave the impression of having strayed into the 19th Century by accident. Much of the anguish of the spirit he suffered throughout his life had its root in this adjustment"
- (3) "He revived the methods of medieval craftsmanship not only because they seemed to him natural and right, but because they were the only methods he could set up in opposition to the commercialism that had debased not only the lives of those enslaved by it, as well as of those who profited by it, but all good workmanship and design" Henderson (1950) pag. xxxv. Per la refutació d'aquesta idea, veure al respecte els estudis de Peter Floud (1954, 112) i l'aplicació d'aquesta idea en els estudis monogràfics de Linda Parry, de Sewter, de Watkinson, i, en general, de tots els estudiosos més recents de l'obra professional del Morris dissenyador. Veure al respecte tot el capítol 5, especialment els dedicats a l'artesania artística de MMF&Co, a l'estructura productiva de Morris & Co, i als processos tècnics emprats a la firma, el 5.4.1
- (4) Veure el capítol 7, i més especialment el paràgraf dedicat al pensament de Morris sobre les màquines. Això encara es més evident en el pensament del període socialista quan Morris s'ocuparà preferentment de definir les fàbriques del futur. A part de la quantitat de textos de Morris dedicats a tractar específicament l'organització del treball en el socialisme, la visió més clarament medievalista en esperit es troba exposada en el *News of Nowhere* on la descripció dels treballs siguin o no artístics segueix molt d'aprop el concepte de treball artesanal en el culte al fer pràctic i al respecte a la persona que treballa, però difícilment pot considerar-se una recuperació del model artesanal de producció, sobre tot perquè Morris sap, pel seu anàlisi del luxe, que diria d'aquest sistema es possible crear un art tan degradat, tan buit de contingut i tan esclavitzant per al treballador com en el sistema industrial
- (5) "I venture to think that, as a matter of art, it is the sense of hope and confidence in the continuity of human purpose throughout this story from the past that gives it the breath of life" MM CW XVII, Introd, pag. xvi. Veure també Naylor (1984) pag. 83: "For Morris the true conception of history lay in the power of making the past part of present"
- (6) La tesi segons la qual el medievalisme constitueix un model teòric des del qual analitzar la societat actual fou presentada per primera vegada per E. P. Thompson (1955) i des d'aleshores és la interpretació oficial del medievalisme de Morris
- (7) El medievalisme entès com a construcció d'una imatge de l'Edat Mitja com una edat d'or, anomenada "Merry England", fou una idea recurrent al llarg del segle XIX. Va començar a l'època de Walter Scott i evolucionà posteriorment esdevenint un principi actiu en la majoria de sectors culturals. Va desaparèixer a mesura que augmentava el coneixement

- especialitzat sobre l'època. La idea es sostenia sobre dos principis bàsics: la reivindicació de la sociabilitat i la camaderer la medieval front a la insolidaritat individualista de l'època moderna i, en segon lloc, el record de l'Edat Mitja com un període d'abundància econòmica per contrast amb els "Hungry Forties" (això fou especialment important en el cas de COBBETT) Veure Banham /Morrís (1984) pàg. 24 i Steagman (1950) Veure també E. P. Thompson (1955) pàg. 24 i ss. i Paul Thompson (1967) pàg. 9
- (8) Pearson (1981) pàg. 12 "Why he could use the medieval as an example for a possible future or as a test against the present and in what sense he used his analysis of the relations of production of medieval society as an empirical example to set against the present" El problema havia estat ja plantejat per E. P. Thompson qui l'havia resolt recorrent a l'originalitat del medievalisme de Morris i a la potencialitat crítica d'alguns aspectes del romanticisme
- (9) C. P. Collette (1982-83) pàg. 7 "In many ways he looked to the past as a lumber-room where he could find what might be useful in transforming a wretched present into a better future - in art as well as society- Sobre la visió de la societat medieval com exemple de societat pre-capitalista. E. P. Thompson (1955) pàg. 28
- (10) Sobre el medievalisme com introductor i model del socialisme de Morris, veure en general tots els darrers estudis de la seva obra. Entre les interpretacions més representatives d'aquesta tesi, es poden destacar E. P. Thompson (1976), pàg. 235 i 783, recullint la idea de Williams (1958) en base a la continuïtat de la crítica romàntica a l'utilitarisme que en Morris es converteix en socialisme a través d'una revalorització dels valors pre-capitalistes: bàsicament la idea de true society segons els models comunitari, Paul Thompson (1967) pàg. 98 "His interpretation of the history of the decorative arts was eventually to lead Morris to the conclusion that the only hopeful future for art was in a society of free craftsmen comparable to the Middle Ages" (C. P. Collette (1982) pàg. 7 "In many ways he looked to the past as a lumber-room where he could find what might be useful in transforming a wretched present into a better future", Naslas (1982), pàg. 16 "Morris loved the past, and understood it, but he never made the mistake of trying to return to it. He looked back to the Middle Ages for an integration of taste, style and social purpose, but he was no mere revivalist" Veure també Morton (1967) pàg. 19, Meier (1972) i Lindsay (1975) pàg. 312
- (11) Entre els estudis del medievalisme de Morris veure M. Grennon (1970) i Banham /Morrís (1984), pàg. 13, citant l'autor anterior. La tesi, però, es troba implícita en estudis d'altres aspectes de l'obra de Morris
- (12) "I was greatly taken up with Malory, Froissart, and anything medieval that I could lay my hands on, my interest in History being essentially with medieval or artistic times and with the present or revolutionary times out of which one hopes to draw more art in the future" *Cockrell's Notes of a Biographical talk by William Morris at Kelmscott House* (1892), CW XXII, Introd., pàg. xxxi
- (13) Existeixen moltes interpretacions respecte a *A Dream of John Bull*, des de la biografia de MM a les Introd. als CW, veure al respecte totes les biografies de Morris. Veure també Morton (1967) Introd. a l'edició del llibre. Collette (1982-83) pàg. 10 Paul Thompson (1967) pàg. 240 i Lindsay (1975) pàg. 318, comparant la novel·la amb el llibre dedicat a Feuerbach d'Engels
- (14) Meier (1972) pàg. 361, a partir de Hollday (1934) pàg. 50 i MM CW XIV pàg. xxv, veure també Lindsay (1975)

- (15) Meier (1972) pàg. 359 i Lindsay (1975) pàg. 293
- (16) Veure en el capítol 10 "Morris grafista i impressor" tot allò referent als estudis i les proves de Morris sobre la il·luminació de manuscrits. Sobre la biblioteca de Morris i la seva figura com a col·leccionista i bibliòfil, veure Paul Needham (1976)
- (18) E. P. Thompson (1955) pag. 78 i ss., Lindsay (1975) pag. 100, Faulkner (1980) pàgs. 11 i 12
- (19) Aquest tractament personal es el que ha fet veure en aquest primer llibre de Morris la seva originalitat literària i el seu talent poètic, veure E. P. Thompson (1955) pàg. 71 i en general a tots els estudiosos de l'obra literària de Morris
- (20) Veure a Benham/Harris (1984) el capítol dedicat a l'època "arturica" de Morris i Burne-Jones, respecte al redescobriments victorians de Mallory, Faulkner (1980) pag. 9. Aquest aspecte de l'obra de Morris fou ja destacat per Walter Pater en relació als primers llibres de Morris: pensava que la *Defence of Guenevere* "had embodied the profounder medievalism of Victor Hugo and Heine, by contrast with the earlier and more superficial medievalism of Goethe and Scott" Faulkner (1980) pàg. 22
- (21) Carta a A. Scheu, 5/9/1883, Henderson (1950) pàg. 16c
- (22) El Neogòtic revival "began by being romantic, next became christian and ended up respectable" Hugh Casson, citat per Lefèvre (1962) pag. 62. La cristianització del moviment neogòtic fou, segons Thompson, obra de Pusey, un autor que Morris va citar també el 1874 entre els artífexs del medievalisme i que li desagradoava profundament
- (23) Collins (1975) pàg. 123
- (24) Veure el capítol 2.3.1 dedicat a Cole i les escoles de disseny, i el capítol 5 dedicat al Morris dissenyador
- (25) *The Stones of Venice II* (1853), part 1, caps. 1-5
- (26) Veure *The History of Pattern Designing* (1879), CW XXII
- (27) Lefèvre (1962) Introd. pàgs. 34-35. Sobre les fonts històriques publicades en aquesta època, veure nota 10, pag. 202, Hale (1964) pag. 56 i ss. Recollit també per Lindsay (1975) pag. 239, qui situa aquestes lectures de Morris al voltant del 1880 a partir del canvi d'actitud teòric ocorregut en les conferències d'aquest any
- (28) Thorold Rogers, *History of Six Centuries of Work and Wages*, 2 vols. 1866, destacat per MM (1936) II, pàg. 75. Veure també Lindsay (1975) pàg. 239
- (29) Sobre "the Oxford School of History", veure Lefèvre (1962) Introd. pàgs. 35-36, Gooch (1915), Hale (1964) i Carr (1961) pag. 203, potser l'autor més crític amb aquesta escola, no dubta en qualificar Green de "historiador pedestre". Sobre el redescobriments de l'Edat Mitjana realitzat en la primera meitat del segle XIX, veure els mateixos autors i Benham/Harris (1984), pàgs. 25 i 65
- (30) L'historiador Edward A. Freeman fou també un dels membres políticament més actius en algunes de les campanyes de l'opinió pública sorgides en aquesta època. Així, durant tot el període de la Qüestió Oriental fou un dels primers personatges en escriure als diaris per oposar-se a la posició del Govern, i Morris, en la carta que declarava públicament haver decidit intervenir activament en la campanya, demanava ser admes: "in the company of Mr. Gladstone and Mr. Freeman, and all men that I esteem as an

- ivestrical sentimentalist" Carta al director del DAILY NEWS, 24/10/1876. Kelvin (1984) pàg. 325. Freeman, a més fou membre de la E.O.A. de la que Morris fou tesorera i fou també membre actiu d'una altre comitè de protesta organitzat per protestar la segona invasió anglesa de l'Afganistan el 1879. Veure al respecte Kelvin (1984) cartes de Morris i notes en motiu dels afers que vinculen Morris a les activitats polítiques del partit liberal
- (31) Mill va plantejar-se per primera vegada el procediment de la investigació científica en el camp de la història en un article que sobre l'obra del seu pare havia escrit Macaulay el 1829, també s'ocupa de la història en l'article *The Spirit of the Age* (1831) i a la segona part del llibre *A System of Logic* (1843) on analitza l'obra de Michelet i dirigeix les seves principals crítiques al tipus d'història escrita per Carlyle (veure G.L. Williams 1976). Arnold rebé l'interès per la història directament del seu pare, Thomas Arnold, qui va introduir l'estudi de la història en els programes educatius de les Escoles. Arnold, però, s'havia centrat més en el concepte d'història derivat de Burke, de l'historiador alemany Niebuhr. Trilling (1939) pàgs. 49, 67, 248-249
- (32) Veure els llibres de Freeman dedicats a la història de l'arquitectura i a les traceries de les finestres gòtiques, Gooch (1915) pàg. 348, LeMire (1962) pàgs. 32-35
- (33) LeMire (1962), Paul Thompson (1967) i Meier (1972), sequeis Lindsay (1975) pàg. 239. Hegeth etc de l'escola d'Oxford. L'estiu del 1880. Veure també E.P. Thompson (1955) pàg. 661. Fei que fa als historiadors, veure l'article de Morris escrit en col·laboració amb Dave i Box dedicat a la Comuna de París, *A Short Account of the Commune of Paris* publicat com a pamflet el 1886. SOCIALISM PLATFORM, num. 4
- (34) Amb el romanticisme: Walter Scott, Coleridge i Blake, "with that literature (...) there sprang also a feeling for the romance of external nature (...) joined with a longing to know something real of those who have gone before us." *The Seasons of '78* (1880) H&F. CW XXII, pàg. 59
- (35) L'experiència islandesa està referida en els diaris escrits durant les dues excursions fetes a l'illa, *Journals of Travel in Iceland 1871-1873* (1907) CW VIII, reeditats recentment. Per una anàlisi d'aquests diaris veure E.P. Thompson (1955) pàgs. 179-184
- (36) La influència d'Islandia en el pensament de Morris ha estat destacada per tots els estudiosos de Morris i normalment aquest problema contorna tot un capítol en les biografies. Només existeixen algunes variacions quant a la interpretació d'aquesta influència. Tarnateix fou el propi Morris en doctorar aquesta influència i assenyalar el que li havia suposat l'experiència islandesa.
- (37) Carta a A. Schou, 5/9/1883, Henderson (1950) pàg. 186
- (38) "I had about this time extended my historical reading by falling in with translations from the old Norse literature, and found it a good corrective for the merriment side of medievalism" Carta a A. Schou, 5/9/1883, Henderson (1950) pàg. 186
- (39) Carta a A. Schou, 5/9/1883, Henderson (1950) pàg. 187. "I learned one lesson there thoroughly I hope, that the most grinding poverty is a trifling evil compared with the inequality of classes" Tant E.P. Thompson (1955) com Lindsay (1975) i d'altres autors posteriors, ressalten la importància d'Islandia i els valors ètics continguts en la èpica en la decisió morrissiana d'emprendre activitats pràctiques de caràcter social i d'intentar a través de la política transformar la realitat del seu temps

- (40) "Two pasts were always with him: the historical, with its riches of art and squalid poverty, its high aims and marvellous performances, its misery and vice, its good and bad, and the bad very bad, the other, an ideal age, 500 years behind us and 1000 years ahead, the age in which he loved to move is one which contains only what is fairest and strongest in medieval life" Leathby/Steele (1899) pàg. 498

## 8.2. Restauració versus conservació: la SPAB.

- (41) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pàg. 32
- (42) Carta a l'ATHENAEUM, publicada el 10/3/1877, MM (1936) I pàg. 100; Henderson (1950) i Kelvin (1984) pàgs. 351-52
- (43) Veure la col·lecció de cartes dirigides als diaris en motiu de la SPAB, Kelvin (1984) a partir de la pàg. 355
- (44) "We held the first meeting of the S P A B at Queen Square on Thursday last" Carta a Thomas Wardle, 25/3/1877, Kelvin (1984) pàg. 357
- (45) Entre les persones properes a Morris es compten Edward Burne Jones, Philip Webb, William de Morgan, Charles Faulkner, George i Thomas Wardle, els diversos mestres artesans de la firma. Posteriorment s'incorporà també Sydney Cockerell qui, amb el temps, esdevindrà el secretari i bibliotecari de Morris.
- (46) Veure les cartes de Morris dirigides a F.G. Stephens [13/3/1877, Kelvin (1984) pàg. 356], entre els membres hi figurava també Leslie Stephen. En la carta de Morris a D.G. Rossetti [3/4/1877, Kelvin (1984) pàg. 359], cita els noms de "Ned - Burne Jones - Webb, Wallis, Boyce, Foynter, Stephens, Colvin" entre les persones que "are among the Committee".
- (47) Morris va triar la revista l'ATHENAEUM per enviar-hi la seva primera carta en contra de les pràctiques restauradores degut fonamentalment a la labor de Stephens: en aquesta publicació veure Faulkner (1980) pàg. 91 i Kelvin (1984) pàg. 352n, en la carta que Morris dirigí tot seguit a Stephens, 13/3/1877, afirmava: "I knew of course that you were the author of the resistance in the ATHENAEUM" [Kelvin (1984) pàg. 356]
- (48) D.G. Rossetti [3/4/1877, Kelvin (1984) pàg. 359] Segons una anotació de William Rossetti, primer biògraf del seu germà, recollida per Kelvin (1984) pàg. 360n, no hi ha cap constància sobre si finalment Rossetti fou o no membre. El que en qualsevol cas es segur que no va pertanyer al Comitè de la Societat ni va prendre cap part activa en la societat.
- (49) Veure les cartes a Ruskin i a Carlyle en motiu de la SPAB. En dirigir-se a Ruskin [Kelvin (1984) pàg. 383], Morris li demanava autorització per utilitzar un passatge del *The Seven Lamps of Architecture* (1849) com a text identificador dels principis sobre els que s'inspirava l'associació.
- (50) Sobre la posició de Street a la SPAB, veure la carta de Morris a Wallis 29/8/1880, Kelvin (1984) pàg. 588, el mateix respecte de J.J. Stevenson però més especialment les cartes de Morris enviatades en motiu de la campanya per salvar l'església de San Marco a Venècia, on, junt amb Burgess, fou un dels arquitectes que envia informació sobre l'estat de l'edifici Kelvin (1984) pàg. 382n

- (51) Paul Thompson (1967) pàgs 66-68
- (52) Viollet-le-Duc és indiscuïtiblement l'arquitecte més important en aquest camp i fou qui sistematitza la restauració com una especialitat arquitectònica específica. Front a Ruskin però també a Morris, l'obra de Viollet le Duc suposa el plantejament més possibilista i pragmàtic del problema. Així, per exemple, De Fuscó (1964) pàg. 21, "la alternativa a la restauración reconstructiva, la ruskiniana, de rustico abandono, carecia de valor practico"
- (53) "The Committee has devoted much attention to the dissemination of pamphlets bearing directly upon the evils of restoration, thinking that by this means the aims and scope of the society will become more generally understood and appreciated" *Report of the First Annual Meeting*, 21/6/1878, MM (1936) I, pag. 115
- (54) "We held the first meeting of the S.P.A.B. (...) at which I was appointed Honorary Secretary, and I with Webb and George [Wardle] are to draw up a program setting forth our views and aims" Carta a Thomas Wardle, 25/3/1877, Kelvin (1984) pag. 357. Ja el mateix 1877, Morris pensava la seva substitució elegint la seva ineficàcia com a secretari en una carta dirigida al polític liberal al G. J. Howard amb que havia de treballar en qüestions polítiques i que havia estat client seu. En una carta del 18/4/1877, Morris proposava a Howard d'acceptar el seu càrrec de secretari, Kelvin (1984) pag. 366.
- (55) Alguns dels textos escrits en motiu de la campanya estan publicats a MM (1936) I entre els documents de la S.P.A.B., per una descripció de la campanya i les diverses cartes personals enviades per Morris amb aquest fi, veure Kelvin (1984)
- (56) Des de Mackail i May Morris fins als darrers biògrafs, tots els estudiosos destaquen aquest fet, veure, per exemple, E. P. Thompson (1955) pag. 231, Paul Thompson (1967) o Lindsay (1975)
- (57) "though I admit that the architects are, with very few exceptions, hopeless because interest, habit and ignorance bind them, and that the clergy, are hopeless, because their order, habit and ignorance yet grosser, bind them" Carta a THE ATHENAEUM 5/3/1877 Kelvin (1984) pag. 351, MM (1936) I, pag. 106. La carta escrita el 5/3/1877 no fou publicada fins al 10 del mateix mes, per això sovint l'escript apareix referenciat amb la data de publicació
- (58) Carta a Thomas Wardle, 10/4/1877, Kelvin (1984) pag. 351
- (59) Veure a MM (1936) I, i a Kelvin (1984) pàgs. 373-76, 379-81 i 375n, les diverses cartes creuades amb el Dean de Canterbury el mateix 1877 en motiu d'una restauració a la catedral de Canterbury
- (60) *The Reports of Annual Meetings*. Confeccionats i apareguts amb textos de Morris n'existeixen almenys 12. Veure Lettice (1969) Apèndix 1. Entre les conferències més famoses dictades per a la S.P.A.B. durant el període pre-socialista de Morris hi figuren *The History of Pattern Designing* (1879) i *The Lesser Arts of Life* (1882)
- (61) Veure especialment *Architecture and History* (1884), GOLDEN 1900 i MM (1936) I. A través d'aquestes conferències es pot resseguir perfectament el deute de Morris amb Ruskin en el període socialista i la gradual interpretació d'aquestes idees des de la perspectiva marxista. Una altra conferència d'aquest període es *The External Covering of Roofs* (1890) CW XXII, Golden.



- (62) Veure *The Unknown Church, a The Hollow Land* (1856), CW I. Molts anys més tard, arran d'un viatge a Itàlia, Morris recordava així la impressió sentida la primera visió de la catedral de Rouen que li havia inspirat alguns dels contes més famosos de la seva joventut "Many times I think of the first time I ever went abroad, and to Rouen, and what a wonder of glory that was to me when I first came upon the front of the cathedral rising above the flower market" Carta a Georgiana Burne Jones, Maig 1878, Henderson (1950) pàg. 125
- (63) Ruskin *The Seven Lamps of Architecture* (1849) "The Lamp of Memory", VI, S 10, 11 per la qüestió artística i per la definició del concepte de pintoresc, S 12, S 18 i 19 sobre la destrucció de les restauracions, I, S 2 i 20 pel que fa a les obligacions socials respecte dels edificis antics. Veure al respecte E P Thompson (1955) pàg. 234 "this view of man's responsibilities towards the art of past ages was not, in the first place, his own but had come to him through Carlyle and Ruskin", Paul Thompson (1967) pàg. 68 "Ruskin too gave Morris his conviction that the protection of the past was an imperative social duty of the present"
- (64) Carta de Morris a Ruskin demanant-li permís per publicar aquest capítol "they are so good and so completely settle the whole matter that I feel ashamed of having to say anything else about it as if the idea was an original one of mine or any body else but yours. 10/7/1877, Kelvin (1984) pàg. 383
- (65) For a Cause which you yourself made a Cause. Carta de Morris a Ruskin del 26/5/1880, Kelvin (1984) pàg. 569
- (66) Defusco (1964) pàg. 21 la idea ha estat recollida recentment per Ignasi de Sola Morales en una article sobre la restauració del Teatre de Sagunto apareguda al EL PAÍS. Veure la bibliografia arquitectònica especialitzada en el camp de la restauració
- (67) "to be content with keeping them weather-tight, and if they have any doubt about the stability of the fabric, to call the engineer to see to it, and let iron ties and the like do what they can" Carta a l'ATHENAEUM, 3/4/1877, Kelvin (1984) pàg. 362
- (68) "that a restored building no longer looks like an ancient one, that the surface history is all gone, and with it the venerableness of the sense of a lapse of time, and the pleasure of looking at a work of man that has withstood it" Carta a Allingham, 6/6/1876, Henderson (1950) pàg. 125
- (69) Aquesta es una tesi establerta per Winckelmann en relació a l'art clàssic que demostra els pressupostos idealistes i el tipus de idealisme implícit en el neoclassicisme. Veure Arquillol (1982) pàg. 30
- (70) "An consider whether it be possible to Restore those buildings the living spirit of which, it cannot be too often repeated, was and inseparable part of that religion and thought, and those past manners" Manifest de la S.P.A.B. (1877) "Principles of the Society for the Protection of Ancient Buildings as set forth upon its foundation in 1877" pamflet, British Museum, reproduït a totes les edicions del *S.P.A.B. Annual Report*, darrerament, Kelvin (1984) pàgs. 359-60n.
- (71) "the workmen of to-day is not an artist as his forefather was, it is impossible under such circumstances that he could translate the work of the ancient handicraftsmen" *Address to the 2nd Annual Meeting of the S.P.A.B.* (1879); MM (1936) I, pàg. 123. Veure al respecte E P Thompson (1955) pàg. 237
- (72) *Some Hints on Pattern Designing* (1881), CW XXI, pàg. 180

- (73) "Again, the special beauty of medieval buildings which (...) should surely by now be recognised by all intelligent persons as the outcome of the conditions of society of that epoch, a thing impossible of reproduction under the modern system of capitalism, and wage-earner. For the whole surface of a medieval building shows intelligent, free and therefore pleasurable work on the part of the actual workmen, while that of a modern building has nothing in it more than toil done against the grain under the threat of starvation" Carta al DAILY CHRONICLE 14/10/1895, MM (1936) I, pag. 189. Per una explicació molt més detallada del problema, veure *Architecture and History* (1884), CW XXII
- (74) "Our architects and clergy have striven so hard to replace our ancient buildings in their "former state" or, at any rate, to a "former state" imagined by themselves to be superexcellence" Carta a l'ATHENAEUM, 7/4/1877, MM (1936) I, pag. 108, Kelvin (1984) pag. 375
- (75) Manifest de la S.P.A.B., (1877)
- (76) Carta a l'ATHENAEUM, 4/4/1877, Kelvin (1984) pag. 361
- (77) Manifest de la S.P.A.B. (1877)
- (78) "The ancient buildings, being both works of art and monuments of history, must obviously be treated with great care and delicacy that the imitative art of to-day is not, and cannot be the same thing as ancient art, and cannot replace it, and that therefore if we superimpose this work on the old, we destroy it both as art and as a record of history, lastly that the natural weathering of the surface of a building is beautiful and its loss disastrous" *The Beauty of Life* (1890) H&F, CW XXII, pag. 69. En la continuació del text, Morris tracta els errors més comuns entre els arquitectes de la seva època. Sobre aquesta crítica particular de Morris a la restauració, veure Paul Thompson (1967) pag. 68
- (79) "I want to make people see that it would surely be better to wait while architecture and the arts in general are in their present experimental condition before doing what can never be undone and may at least be ruinous to what it intends to preserve" Carta a l'ATHENAEUM 3/4/1877, Kelvin (1984) pag. 361 "and a strange and most fatal idea which by its very name implies that it is possible to strip from a building this, that and the other part of its history -of its life that is- and then to stay the hand and some arbitrary points, and leave still historical, living and even as if once was" Manifest de la S.P.A.B., 1877
- (80) Manifest de la S.P.A.B. (1877)
- (81) *Address to the 2nd Annual Meeting S.P.A.B.* (1879), MM (1936) I, 127
- (82) *The Lesser Arts of Life* (1877) H&F, CW XXII, pag. 47
- (83) 2nd Annual Meeting S.P.A.B. (1879), MM (1936) I, pag. 120
- (84) "No doubt within the last fifty years a new interest, almost like another sense, has arisen in the ancient monuments of art, and they have become the subject of one of the most interesting of studies, and of enthusiasm, religious, historical, artistic which is one of the undoubted gains of our time, yet we think that if the present treatment of them be continued, our descendants will find them useless for study and chilling to enthusiasm" *Manifesto of the S.P.A.B.* (1877)
- (85) Carta a l'ATHENAEUM, 10/3/1877, MM (1936) I, pag. 106, Kelvin (1984) En una

- carta dirigida a Bryce el 3/6/1879, Morris planteja la següent qüestió metodològica: "Perhaps the point of the whole matter is, that the workmen of the old buildings were intelligent members of the artistic body & yet that the whole weight of history forced them as it were to work in a certain style: they could not help dating a building for us giving us clear indications of the tendencies and aspirations of their own times"
- (86) Vers el 1880, Morris es dirigeix en els següents termes a un historiador animant-lo a incorporar-se a la S.P.A.B.: "the Committee wishes especially to strengthen itself by the association of men known to have devoted their lives to the study of history, and knowing with what great success you have drawn lessons for us from architectural works, and entirely reckless restoration destroys the values of this on the historical as well as on the artistic side, cannot doubt that you sympathize with its aims." La carta dirigida a un corresponent desconegut està presumiblement datada per Kelvin el novembre del 1880, Kelvin (1984) pàg. 594
- (87) Segons recull Kelvin (1984) pàg. 515n, el 1879 Morris demanava a un altre membre de la Junta si podia defensar una resolució sobre el valor històric d'aquests monuments que seria finalment aprovada en la Junta Ordinària d'aquell any. La resolució era la següent: "that this meeting, recognizing the value of ancient buildings to the students of History whether general or local deprecates all alterations in and restorations of such buildings which may obliterate their historical character and features
- (88) "to look upon ancient monuments as friends that can tell us something of times bygone, and whose faces we do not wish to alter, even though they be worn by time and grief" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 71
- (89) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 68
- (90) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 74
- (91) Manifest de la S.P.A.B. (1877)
- (92) Veure el respecte la defensa de les esglésies londinenques de Wren, especialment la carta al TIMES del 15/4/1878 MM (1936) II, pàg. 164 Henderson (1950) pàg. 121 i Kelvin (1984) pàg. 477. Atesa la serietat amb que Morris intenta plantejar la importància dels monuments per a tota la història de l'art, és difícil veure en la seva defensa de les esglésies de Wren una renúncia als preceptes i als seus gustos personals per aconseguir el favor de Carlyle, com alguna vegada s'ha dit. Veure Meyer (1972) pàg. 168
- (93) "I remember both the Bridge and the Buildings by St. Thomas well they are just the sort of buildings whose destruction is desolating so many of our English towns and of which the ordinary, what I should call 'Academical' Archaeologist takes no notice Oxford is a most miserable example of this" Carta, probablement, a P.P. Spiers 26/8/1880, Kelvin (1984) pàg. 587
- (94) "I say that if we are not prepared to put up with a little inconvenience in our lifetimes for the sake of preserving a monument of art which will elevate and educate, not only ourselves, but our sons, and our sons' sons, it is vain and idle of us to talk about art - or education either - Brutality must be bred of such brutality" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 68
- (95) "Surely these monuments of our art and history, which, whatever the lawyers may say, belong not to a coterie, or to a rich man here or there, but to the nation at large, are worth this delay surely the last relics of the life of the famous men and our fathers that beget us" may justly claim of us the exercise of a little patience" *The*

*Beauty of Life* (1880) H&F; CW XXII, pàg. 70

- (96) "I think that our ancient historical monuments are national property and ought not longer to be left to the mercy of the many and variable ideas of ecclesiastical propriety that may at any time be prevalent among us" Carta a THE TIMES, 4/6/1877, MM (1936) I, pàg. 158, també Kelvin (1984) pàg. 375
- (97) "The same thing may be said about enlarging, or otherwise altering for convenience sake, old buildings still in use for something like their original purposes: in almost all such cases it is really nothing more than a question of a little money for a new site and then a new building can be built exactly fitted for the uses it is needed for, with such art about it as our own days can furnish, while the old monument is left to tell its tale of change and progress, to hold out example and warning to us in the practice of the arts and thus the convenience of the public, the progress of modern art, and the cause of education, are all furthered at once at the cost of a little money" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàgs. 68-69 Sobre l'aspecte polític de la campanya de la SPAB des del punt de vista de Morris, E.P. Thompson (1955) pàg. 231, Paul Thompson (1967) pàg. 67, Meyer (1972), pàg. 589, la qualifica de "lutte contre les vandales qu'ils fussent spéculateurs, ecclésiastiques, architectes ou restaurateurs" veient en aquestes afirmacions una prova de l'anticlericalisme de Morris
- (98) Responen a algunes de les acusacions fetes a la SPAB. Morris replicava "that the general aim of our Society is in supposing that we wish our ancient buildings reduced to the state of ruins whereas we earnestly press on their guardians the duty of keeping them in sound and orderly repair so that they never want restoration" Carta a THE TIMES 7/6/1877 Kelvin (1984) pàg. 376
- (99) Carta a Gladstone Març 1879 Kelvin (1984) pàg. 507
- (100) "the urging on the public of the necessity of doing structural repairs to ancient buildings in time to prevent decay and keep out wind and weather is one of the primary objects of the society, and they have on several occasions had to deplore, in the case of ancient buildings brought under their notice that money which ought to have been expended on the structural repairs has been worse than wasted in utterly destroying the beauty and historical value of the interiors" Carta a THE ARCHITECT 3/4/1879 Kelvin (1984) pàg. 510

### 8.3. L'art com a document històric i la història com a mètode.

- (101) *History of Pattern Designing* (1879), CW XXII, pàg. 233
- (102) *Art & the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pàg. 172
- (103) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 54
- (104) Paul Thompson (1967) pàg. 241, en relació a tots els escrits teòrics de Morris, Lettice (1962) pàg. 31, en relació als textos socialistes. E.P. Thompson (1955) pàg. 252, destaca en canvi la progressiva comprensió de la història palesa en aquestes conferències de Morris.
- (105) Per la concepció ruskiniana de la història, veure el próleg i els primers capítols de *The Stones of Venice* vol I, (1851) en la que demostra que la història del poble

l'escriuen els seus grans homes, aquells que estan disposats a ser màrtirs. Un dels primers indicis explícits de Morris en relació a la possibilitat que hi hagin diferències entre ell i Ruskin es troba en una carta en la que responia a una dama desconeguda després de la publicació de la primera antologia de conferències publicada per Morris, *Hopes and Fears for Arts* (1882). En aquesta carta, a més de refermar-se en el seu reconeixement envers el mestre, Morris afirmava: "Of course to say one does not always agree with him is to say that he and I are of man kind" 4/9/1882, Hendersohn (1882) pàg. 584

- (106) *The Art of the People* (1879), H&F, CW XXII, pag. 32
- (107) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 32
- (108) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 32.
- (109) Veure al respecte el proleg sobre Ruskin escrit per Morris per a la seva reedició del famós capítol *On the Nature of Gothic* a la Kelmiscott Press, (1892), MM (1936) I, pag. 292
- (110) J.R. Green *Breve Historia del Poble Angles* (1874), veure al respecte Gooch (1913) pàgs. 354 i ss., Carr (1961) pag. 65
- (111) Lettine (1962), Lindsay (1975)
- (112) Sobre la interpretació romàntica de la història com a forma de solidaritat amb els pobles analitzats, J.R. Hale (1964) pag. 34. Per les característiques de l'anomenada història Whig veure també Gooch (1915) i Carr (1961). Els estudis sobre la història constitucional d'Anglaterra, foren obra de William Stubbs, així *Historia Constitucional* (1847). Les referències de Morris a l'estudi de la història en tant que "Living History" veure els primers documents escrits en motiu de la S.P.A.B., sobre la base romàntica de la idea, *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 59
- (113) E.P. Thompson (1955) pàgs. 24 i ss., Paul Thompson (1967) pag. 9, Barnham/Morris (1984), pag. 24. Veure també Grennan (1970) i Lindsay (1975)
- (114) 2nd Annual Meeting S.P.A.B. (1879), MM (1936) I, pag. 120
- (115) *Art & the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pag. 172
- (116) S.P.A.B. 2nd Annual Meeting (1879), MM (1936) I, pag. 123
- (117) Tots aquests aspectes de l'obra d'art es troben desenvolupats al llarg de tot el capítol 7 dedicat a la teoria general de Morris en les primeres conferències. Així, la diferenciació entre les arts es troba en el paràgraf 7.1., l'art com a creador a d'entorn material i com a satisfacció de les necessitats humanes, es troba en el 7.2.; els aspectes tècnics apareixen dispersos en el capítol dedicat a l'anàlisi del treball, 7.5., i el que tracta de les màquines i les eines, el 7.6., la consideració dels útils per a la reflexió històrica i com a primers indicis del concepte morrissia d'art popular està en el capítol 7.4. dedicat al "ganí col·lectiu"; finalment els factors vitalistes implícits en la dimensió estètica de l'obra d'art estan al capítol 7.3, dedicat explícitament al factor estètic dels objectes d'ús. Sobre el canvis introduïts per Morris en el concepte de cultura i com aquest esdevé un instrument de crítica a la noció oficial de civilització, veure el capítol 7.8 "L'art com instància civilitzadora"
- (118) *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 206

- (119) En algunes conferències apareixen constantment referències a una determinada peça continguda en algun d'aquests museus. Veure al respecte *History of the Pattern Designing* (1879), *Making the Best of It* (1880), *Some Hints on Pattern Designing* (1881), *The Lesser Arts of Life* (1882), i, entre els textos socialistes, *Textile Fabrics* (1884) i *Architecture & History* (1884). Existeixen importants comentaris històrics sobre peces i tractats concrets en els diversos assaigs escrits per Morris en motiu dels actes celebrats per les mostres d'Arts & Crafts. Sobre el canvi d'estil en el disseny que suposaren aquests estudis, veure P. Floud (1956), Parry (1983) Veure el capítol 5.4.2 dedicat als estampats de Morris
- (120) "So strong is the bond between history and decoration, that in the practice of the latter we cannot, if we would, wholly shake off the influence of past times over what we do at present!" *The Lesser Arts* (1877), Morton (1984), pàg. 35
- (121) "Nevertheless, the two forms of capital which has gone round the world, the cushion or lotus-bud form, and the bell-shaped or openly form, are certainly the forms of Egyptian capitals, nor any other radical form been invented in architecture or perhaps can be" *The History of Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 214
- (122) "whose special ornament was this glittering leafage we now call acanthus. No form of ornament has gone so far, or lasted so long as this, it has been infinitely varied, used by almost all following styles in one shape or another, and performed many another office besides its original one" *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 220. Per l'estudi dels dos motius de l'arbre sagrat i del foc sagrat des del punt de vista formal i de la seva localització a partir d'Assíria, pag. 227
- (123) Això es pot veure sobretot en les llargues explicades destinades a comentar estils particulars on, sense citar els autors a qui Morris discuteix, és prou manifest el to polèmic d'algunes afirmacions especialment quan Morris remarca que es ell que pensa d'una determinada manera. Veure *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII i *Some Hints on Pattern Designing* (1881) CW XXII
- (124) Veure al respecte els capítols 5.4.2 "Els estampats de Morris, caràcters eclectics" i el 5.6. "La teoria morrissiana del disseny"
- (125) *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 209
- (126) Comparació amb Riegl. Veure a *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 215 l'origen per derivació formal del motiu ornamental de la mareselva en tant que model formal de l'entrellacament dels diversos motius. Aquest és el problema formal que Riegl tracta a partir del pàmpol grec
- (127) Veure al respecte la introducció de *Stilfragen* (1893) en la Alois Riegl rebut les tesis fonamentals de Semper
- (128) "The earlier Babylonian art, seems to show us that if more yet had survived we might be nearer to solving the question of the origin of our great part of our pattern designing" *History of the Pattern Designing* (1879); CW XXII, pag. 214.
- (129) Per la solució orgànica del problema en el pàmpol gòtic, veure *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 222. "for the real connected pattern where one member grows naturally and necessarily out of another, where the whole thing is alive as a real tree or flower is, all this is an invention of what followed Roman Art and is unknown both to the classical and ancient world"
- (130) "To us pattern-designers, Persia has become the hollow land, for there in the process

of time our art was perfected" *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag 216. Veure també pag. 223.

- (131) *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 228
- (132) "Many of these patterns are familiar to modern art, but to what extent they owe their presence there to the influence of Egypt I do not know, but rather suppose that they are the result of men's invention taking the same path in diverse times and places, and not to direct transmission; and this all the more as I cannot see that Greek pattern-designs follow the Egyptian work closely" *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 212. Veure també pag. 213, en relació a l'arquitectura grega, i per la relació entre l'art egipci i l'art modern.
- (133) "Now if we are asked what impression the gathered art of this peoples [Roma] made upon modern art, I see nothing for it but to say that it invented architecture" *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 221
- (134) *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 207, per la periodització global de la història, id. pàgs. 206-208
- (135) *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 221
- (136) *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 209-210, en tractar els dotis tipus de plantejament artístic existents en els estils artístics de l'antiquitat.
- (137) "The constant demand which Greek art made for perfection on every side was not an unmixed gain to it, for it made renunciation of many delightful things a necessity," *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 219. Per una descripció més llarga sobre les arts aplicades gregues, pag. 219 i *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàgs. 64-65.
- (138) La desaparició de les arts decoratives tal i com s'esdevien en el Renaixement està explicada a *The History of Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 207 i ss. i desenvolupada a *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàgs. 56 i ss. però les afirmacions més categòriques apareixen a *Some Hints on Pattern-Designing* (1881) CW XXII, pag. 180.
- (139) *Some Thoughts on the Ornamental Manuscripts of the Middle Ages*, Privately Printed (1934) pag. 5
- (140) *History of the Pattern Designing* (1879), CW XXII, pag. 222
- (141) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 66
- (142) "So much is now known of the periods of art that have left abundant examples of their work behind them, that we can judge of the art of all periods by comparing these with the remains of times of which less has been left us" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pag. 54.
- (143) "But so unbroken in those days was the chain that bound men to the past, so little possible it seemed to them that it could be broken, that neither the chroniclers nor their audience could conceive of their forefathers being different from them in any way" 2nd Annual Meeting S.P.A.B. (1879), MM (1936) I, pag. 120
- (144) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pag. 387, Veure al respecte Lefèvre (1962), pag. 82

- (145) "the brain that guides the hand ( ) must be only such much affected by the art of past times as is natural for one who practises an art which is alive, growing and looking towards tradition" *The Lesser Arts of Life* (1882), CW XXII, pág. 240
- (146) "Indeed I have a hope that it will be from such a necessary unpretentious buildings that the new and genuine architecture will spring rather than from our experiments in conscious style, or those fro which the immortal Dickens has given us the never-to-be-forgotten adjective ARCHITECTOORALLOORAL" Conferència dictada a l'acte de concessió dels premis a l'Escola de Disseny de Birmingham (1894), Golden, pág. 13
- (147) Watkinson (1967), Paul Thompson (1967) i Pearson (1981) pág. 14 Cal recordar que aquesta es la mateixa crítica que Morris dirige a Swinburne en una carta a Georgiana Veure al respecte el capítol 7.4. "El geni col·lectiu: anàlisi de la moda i crítica de l'avantguarda"
- (148) Veure *Making the Best of it* (1880) H&F, CW XXII, pàgs. 84 i 85
- (149) Sobre la crítica de Holman Hunt a l'opció revivalista, veure el capítol 2.3.3 dedicat al Pre-Rafaelisme
- (150) 2nd Annual Meeting Antiscrape (1879), MM (1936) I, pág. 121
- (151) "though they may be called experimental no one can say that they are not born of thought and principle, as well as of great capacity of design" *Making the Best of it* (1880) H&F, CW XXII, pág. 84
- (152) Veure al respecte les dues conferències dictades amb el títol *The Gothic Revival* [Letfire, 1969] dictades el 1884 i també *The Arts and Crafts of To-day* (1889)
- (153) *Art and the Beauty of the Earth* (1881) CW XXII, pág. 157
- (154) L'evolució de l'art a partir del Renaixement pel camí de "more individuals forms of art ( ) and in short the whole civilized world had forgotten that there had ever been and art made by the people for the people as a joy for the maker and the user" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pág. 58 i *Prospects*, pág. 139
- (155) 2nd Annual Meeting of the S.P.A.B. (1879), MM (1936), I, pág. 123
- (156) *The Beauty of Life* (1880), H&F, CW XXII, pág. 58

#### 8.4. El concepte morrisslà d'història: pensar el canvi històric.

- (157) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pág. 56
- (158) Segons Williams (1958), pág. 141, Carlyle oleria *Past and Present* (1843) la visió més "consistent" i també la més "literal" del món medieval en relació a d'altres reconstruccions fetes amb anterioritat per la crítica social. Sobre la influència teòrica del llibre de Carlyle en el medievalisme de Morris, veure E.P. Thompson (1955), Paul Thompson (1967), Lindav (1975) pág. 169 Meyer (1972) pág. 169 defensa la mateixa tesi però ressalta més la influència dels elements que Morris trobà en Carlyle per a l'anàlisi de la societat moderna que no pas els que li servien per a la



reconstrucció del passat. D'altres autors, Grennan (1970), Banham Harris (1984) ultra destacar aquesta influència, es dediquen a trobar d'altres fonts importants en el medievalisme de Morris. D'entre aquestes, és òbvia la de Ruskin

- (159) *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pág. 163
- (160) [P. Thompson (1955) pág. 643 "Morris knew perfectly well that there had been exploitation of a vicious kind in feudal as well as in capitalistic society. Therefore he was at pains to explain (with great attention to the details of the productive process) how it was that feudal society was compatible with the "freedom of the craftsman" as craftsman and with the flourishing of the architectural arts"
- (161) "for, of old, the separation between the noble and the poor was merely a wall built by law: now it is a veritable difference in level of standing, a precipice between upper and lower grounds in the field of humanity, and there is pestilential air in the bottom of it. I know not if a day is ever to coming when the nature of right freedom will be understood, and when men will see that to obey another man, to labour for him, yield reverence to him or to his place, is not slavery. It is often the best kind of liberty - liberty from care." John Ruskin in *On the Nature of Gothic*, § 15, pág. 27
- (162) Per la crítica de Morris a tot pensament que es planteja en base a la defensa del feudalisme, sigui en clau medievalista, sigui en clau platònica, i a on es veu l'antagonisme fonamental de Morris envers Ruskin i Carlyle, veure *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM (1936) II, pág. 65-66
- (163) *Of the Popular and Decorative Arts* (1880) MM (1936) II, pág. 63
- (164) "the great change which has befallen the arts in modern times ( ) a change which has only culminated in quite recent times within the lives of many of you at present." *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pág. 157
- (165) "Among these names are the greatest the world has ever known or perhaps ever will know." *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pág. 159
- (166) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pág. 132
- (167) "With that literature ( ) there sprang also a feeling for the romance of external nature ( ) joined with a longing to know something real of the lives of those who have gone before us, of these feelings united you will find the broadest expression in the pages of Walter Scott." *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pág. 59
- (168) *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pág. 58
- (169) Respecte del valor teòric del concepte de civilització i de l'ideal burges de progrés veure el capítol 7.8 "L'art com instància civilitzadora: primera aproximació a la utopia" Sobre la reconsideració del fenomen polític de la Revolució Francesa a l'època socialista de Morris, veure l'article al WEAL del 3 de Juliol del 1886
- (170) *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pág. 55
- (171) "liberty, it is true has spread wider and is better understood, and the class of people who are practically equal has also, as above hinted, grown wider." *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM (1936) II, pág. 67
- (172) "the competitive commerce of later days a system which is drawing near now I hope to its perfection, and therefore to its death and change." *Prospects of Architecture in*

*Civilization* (1881) CW XXII, pàg. 123

- (173) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pàg. 47
- (174) "to all those that 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, pàg. 43
- (175) "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 arts" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 56. Veure també *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pàg. 157 "it seems to me that the world is hesitating as to whether it shall take art home to it or cast it out" Per la comparació amb el pensament de Mill sobre l'època, veure el capítol 7.1.9
- (176) "We who believe in the continuous life of the world, surely we are bound to hope that the change will bring us gain and not loss, and to strive to bring that gain about" *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984) pàg. 38
- (177) "Once one understand the particular ages separately, we can see that these states are regarded as a series of phenomena, produced by causes and effects in each period, in turn causing those of the next, must follow some law - the law of history. How to read that law is deemed the fundamental problem of the science of history. J. Stuart Mill *Micheliet's History of France* (1844), Edimburgh, G.L. Williams (1976) pàg. 90. Poc abans de l'aparició d'aquest article, Mill havia exposat a *A System of Logic* (1843) el que hauria de ser una de les tesis fonamentals de la visió morrissiana de la història de l'art: els estadis de la civilització o èpoques històriques són fonamentalment nivells de desenvolupament culturals. Cal tenir en compte que aquesta podia ser perfectament la influència més directa que Morris va rebre del concepte positivista de la història present per exemple en molts dels seus arguments en favor de deixar intactes els monuments històrics en tant que fets documentals. La idea de la unitat de la història, en canvi, havia estat defensada per Freeman i molt discutida per Stubbs. Freeman era un historiador integrat a l'Escola d'Oxford que coincidí amb Morris durant la campanya per la Qüestió Oriental.
- (178) La tesi de la unitat de la història fou defensada per l'historiador E.A. Freeman. Veure Gooch (1915) pàg. 353, Lettice (1962) pàgs. 34-35 i Lindray (1975) pàg. 239, per la influència sobre Morris.
- (179) "this was the growth of art like all growth, it was good and fruitful for awhile, like all fruitful growth, it grew into decay, like all decay of what was once fruitful, it will grow into something new" *The Lesser Arts* (1877) H&F, Morton (1984), pàg. 37
- (180) Sobre la importància de la dial·lectica entre civilització i barbarie com a nucli argumental de la investigació històrica de Morris, veurerietler (1972) pàg. 357 i capítol III.2, en l'examen sobre els dos estadis històrics en la implantació de la societat comunista. Veure també Paul Thompson (1967) capítol 12 sobre les diferències entre interessos individuals i col·lectius en els fonaments històrics, veure també, Lindsay (1975) sobre el vestigi d'aquests estudis en la base de! que seran les seves novel·les sobre la societat primitiva al final de la seva vida. Morris reprendrà constantment aquest tema al llarg de la seva carrera de conferenciant entre les conferències socialistes, veure totes aquelles que tracten de l'origen i desenvolupament de les arts decoratives. Veure també Morton (1967) pàg. 19

- (181) Gibbon fou potser el primer historiador que a Anglaterra tractà l'Edat Mitja i fou un dels autors que contribuï a la formació de l'interès pel món medieval en la segona meitat d. l segle XVIII, encara que aquest interès fos més aviat pintor esquista Veure Banham/ Harris (1984) pàg. 25, sobre la formació del medievalisme
- (182) "You see Tacitus with all his wisdom thought silently that the Roman Empire such as it had grown to be was eternal whatever troubles might vex it, still less I imagine had Gibbon any doubt that society such as it existed before the French Revolution, was eternal, or as long-lived rather, I should say, as the world" *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM(1936)II, pàg. 67
- (183) *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM(1936)II, pàg. 67
- (184) *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pàg. 157
- (185) Segons Morris, aquesta és la visió de Gibbon de la civilització "in a civilized state every faculty of man is expanded and exercised, . . . the most numerous portion of it (society) is employed in constant and useful labour. The select few, placed by fortune above that necessity, can however, still fill up their time by the pursuits of interest or glory, by the duties, the pleasures, and even the follies of social life, and yet to many his [Gibbon's] image of civilized society will seem pretty much what we look on now" *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM(1936)II, pàg. 67-68.
- (186) *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pàg. 32
- (187) "Let us look back a little to the early middle ages, the days of barbarism and confusion. As you follow the pages of the keen-eyed, cool-headed GIBBON you may well think that the genius of the great historian has been wasted over the mean squabbles, the bald self-sawing, the ignoble superstition, the pomp and the cruelty of the kings and scoundrels who are the chief persons named in the story, yet also you cannot fail to know, when you come to think of it, that the story has not been fully told, nor scarce told at all, only a chance hint given, here and there" *Art and the Beauty of the Earth* (1881), CW XXII, pàg. 157
- (188) "All was evil? How then did men live from day to day? How then did Europe grow into intelligence and freedom? It seems there were others than those of whom history (so called) has left us the names and the deeds" *The Art of the People* (1879) H&F, CW XXII, pàg. 32
- (189) "the art of the past, it did its work, not creating an art more perfect than itself, but rather other things than art, freedom of thought and speech, and the longing for light and knowledge and the coming days that should slay it" *Perspectives of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pàg. 133
- (190) "Gibbon, who despite of Ruskin's onslaught was read through more than once during the different bouts of illness and taken up constantly in last years of the life" MM CW XXII, Introd. pàg. 26
- (191) Sobre el concepte d'història de Ruskin, veure la introducció a *The Stones of Venice*, vol. I (1951) Pel que fa a la relació de Morris amb Ruskin, el dibuix no tardaria en puntualitzar la seva visió del medievalisme del mestre "though I have a great respect for Ruskin and his works (beside personal friendship) he is not a socialist, that is not a practical one. He does not expect to see any general scheme ever begun, he mingles with certain sound ideas which he seems to have acquired instinctively, a great deal of mere whims, deduced probably from that early training of which he gives an amusing account. anyhow his idea of national workshops is one which could be realized in a state

- (that is a society) already socialised: nor could ever take effect in the way that he thinks it could" Carta a Robert Thompson 24/7/1884, Henderson (1950) pàg. 204
- (192) Carr (1961) pàg. 65, veure també els diversos estudis sobre Carlyle. De tota manera en els estudis històrics de Carlyle s'observa una certa evolució deguda principalment a la idea de grans homes o, més aviat, al tipus de personatge que considera "gran home". Així, per exemple, no es pot oblidar que en el llibre sobre la Revolució Francesa, Carlyle dedicà comentaris biogràfics a una infinitud de persones. Kaplan (1983) Els escrits on Carlyle exposa la seva concepció de la història, ultra les biografies escrites dels grans homes, són els dos articles *On History* (1830) publicat entre els *Critical and Miscellaneous Essays* i *On History Again* (1832), la teoria de l'heroi està exposada fonamentalment en l'escrit *Heroes and Hero-Worship* (1840)
- (193) Morris mantindrà aquest antagonisme fonamental adhuc en relació al deixeble de Carlyle per antonomàsia, Froude, qui, lògicament, va escriure la biografia de Carlyle. Veure al respecte la carta dirigida a Georgiana Burne Jones del 23/8/1882, Henderson (1950) pàg. 160
- (194) Segons destaca Cobden Sanderson en les seves memòries, la denúncia de la figura de l'heroi era un tema de conversa i una preocupació constant en Morris, el seu testimoni concorre i fa referència a un sopar amb els Morris tingut lloc l'Abril del 1883 "We then got on to hero-worship which Morris denounced" *Journals of T. J. Cobden Sanderson* vol I, pàg. 80, veure Meier (1972) pàgs. 175-176 i Lindsay (1975) pàg. 271. Per una crítica sistemàtica de la idea d'heroi i la mitologia social a que aquesta dona peu, veure *Notes on passing events, COMMONWEAL* 8/5/1886, pàg. 41/1. Veure Meier (1972) pàg. 176
- (195) Morris reprendrà posteriorment la qüestió en el tractament que dona de les revoltes populars a la novel·la *The Dream of John Bull* (1889)
- (196) *Art, A Serious Thing* (1882), Lettre (1969) pàg. 42
- (197) "Ancient civilization was chained by slavery and the exclusiveness and it fell, the barbarism that took its place has delivered us from slavery and grown into modern civilization, and that in its turn has before it the choice of never ceasing growth or destruction by that which has in it the seeds of higher growth" *The Beauty of Life* (1880) H&F, CW XXII, pàg. 65
- (198) *On the Nature of Gothic* (1853) S 15 "this degradation of the operative into a machine" En el següent paràgraf, Ruskin polemitza amb Adam Smith sobre el concepte de divisió del treball
- (199) "The competitive commerce of the latter days a system which is drawing near now I hope to its perfection, and therefore to its death and change: the many millions of civilization, as labour is now organized can scarcely thing seriously of anything but the means of earning their daily bread" *Prospects* (1881) H&F, CW XXII, pàg. 123
- (200) "Indeed, I have long known, or felt, say, that society in spite of its modern smoothness was founded on injustice and kept together by cowardice and tyranny" Carta a G. Burne Jones, Juliol 1881, Henderson (1950) pàg. 149, citada també per Mackail
- (201) "As for Gibbon's barbarians ( ) things are certainly changed since this time, and the select few above all are not so few nor so select ( ) and yet - below the class comes the difference, a difference stronger in reality than in appearance, a difference not of title, position or the like, but of manners, habits, thoughts and aspirations: that this should be the case after the gain of so much liberty, after so much of aspiration

towards knowledge is an evil sign" *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM (1936) II, pág. 67-68 La descripció de Morris coincideix en tots els trets fonamentals amb la donada anteriorment per Ruskin a *On the Nature of Gothic* (1853) S 15, pág. 23 "for, of old, the separation between the noble and the poor was merely a wall built by law, now it is a veritable difference in level of standing, a precipice between upper and lower grounds in the field of humanity, and there is pestilential air in the bottom of it I know not if a day is ever to coming when the nature of right freedom will be understood, and when men will see that to obey another man, to labour for him, yield reverence to him or to his place, is not slavery It is often the best kind of liberty - liberty from care"

- (202) *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM (1936) II, pág. 68
- (203) "In other words, I could never have been such a fool as to believe in the happy and respectable poor" *How I became a Socialist* (1894), Morton (1984) pág. 241
- (204) "Till I remember, as I hope I mostly do, that it was my good luck only of being born respectable and rich that has put me on this side of the window among delightful books and lovely works of art, and not on the other side, in the empty street, the drunk-steeped liquor-shops, the foul and degraded longings" *Art and the Beauty of the Earth* (1891), CW XXII, pág. 171
- (205) "These great Associations, well organized, well served and earnestly supported, as I know them to be, will find other work before them than the temporary support of their members and the adjustment of due wages for their crafts" *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pág. 139
- (206) "I have taken note of many strikes, and I must say without circumspection that with many of these I have heartily sympathized" *Art, A Serious Thing* (1882), Lettine (1969)
- (207) Veure el text de la conferència *Our Country Right or Wrong* (1880), MM (1936) III, els paràgrafs on Morris més clarament fe campanya electoral per Gladstone són els de la pàgina 59, sobre la participació de Morris a la campanya, Kelvin (1984) pág. 564n
- (208) "Sirs, there is no help to be got out of these latter, or those who let themselves be led by them: the only real help for the decorative arts must come from those who work in them: nor must they be led, they must lead" *The Lesser Arts* (1877), H&F, Morton (1984) pág. 42
- (209) "I think, by reminding 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 to-day, the working classes" *Address to the Kyrle Society* (1880) MM (1936) I, pág. 201
- (210) *Prospects of Architecture in Civilization* (1881) H&F, CW XXII, pág. 132