

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



### 2.3.4. RUSKIN VERSUS ROSSETTI.

En resposta a un amic preocupat perquè un nebot seu, Val Prinsep, havia entrat a formar part del cercle d'artistes de Rossetti, Ruskin es planyia d'haver protegit als Pre-Rafaelistes i d'alguna manera es confessava

"answerable for a good deal of this fatal medievalism in the beginning of it not indeed for the principle of retrogression -but for the stiffness and quaintness and intensity as opposed to classical age and tranquility" i es declarava "sickened of all gothic by Rossetti's clique" <sup>267</sup>

L'any 1858, data en que Ruskin va escriure aquesta carta, l'original Confraria Pre-Rafaelista havia desaparegut com agrupació i cada un dels membres seguien recorreguts divergents <sup>268</sup>, però continuava viu l'esperit del Pre-Rafaelisme en la persona de Rossetti. Per aquesta època, Rossetti ja havia donat forma a la seva beatriu particular, al seu ideal femení, i vivia en un palau d'art personal a mig camí entre el somni i la literatura rodejat de sentiments indefinits. La seva pintura es reduïa a un etern retrat d'aquest ideal i els problemes artístics esdevien qüestions de forma, color, línies harmòniques i composició. A més ja feia alguns anys que la segona generació de Pre-Rafaelistes el voltava modificant profundament el treball i l'esperit del primer moviment. Per la seva banda, Ruskin, que havia publicat el primer llibre dedicat a temes d'economia política, ja no podia acceptar plantejaments com els de Rossetti. També era hereu del romanticisme però el preocupava desenvolupar aquells aspectes i pressupostos implícits en el moviment romàntic que Rossetti havia abandonat. A finals dels anys 50, la postura de Rossetti i la de Ruskin suposen dues tendències artístiques i dues concepcions de l'art, sino completament oposades, si que es troben en franca polemica.

Tanmateix, només set anys avans Ruskin havia enviat cartes al TIMES per defensar la Confraria de les crítiques aparegudes després de les primeres exposicions del grup <sup>269</sup>, havia publicat un pamflet explicatiu del moviment i del corrent artístic derivat (*Pre-Raphaelitism*, 1851) que després va desenvolupar en una conferència <sup>270</sup>, finalment, també havia inclòs comentaris sobre aquests pintors en molts dels seus llibres <sup>271</sup>. Com a conseqüència d'aquesta campanya de defensa, Ruskin i els Pre-Rafaelistes

esdevin- gueren amics. En el cas particular de Rossetti, la seva amistat amb Ruskin conegué successius alts i baixos fins que finalitzà bruscament després del 1860 per qüestions purament personals<sup>272</sup> Anteriorment, entre el 1855 i el 1857, col·laboraren donant classes de dibuix junts en el Working Men's College, experiència recollida per Ruskin en el llibre *The Elements of Drawing* (1857) És en els llibres dels primers anys 50 on Ruskin dedica més sovint elogis als Pre-Rafaelistes<sup>273</sup> i sembla que en aquesta època comparteixen les mateixes idees sobre l'art i el procés artístic. A més, Ruskin ajudava el pintor comprant-li molts dels dibuixos artúrics d'aquesta època. Paral·lelament, però, Ruskin comença a interessar-se cada vegada més per l'economia, la política i els problemes de la societat de la seva època. A *A Joy for Ever*, que en la primera edició es titulava *The Political Economy of Art*, apareix l'any 1857, i *Into this Last* el mateix 1860. Es dona, doncs, la coincidència que Ruskin inicia la seva crítica social en el curt període de temps en que la seva amistat amb Rossetti es mes estreta, malgrat comenci ja a deteriorar-se. L'oposició conceptual que separa Ruskin de Rossetti no arriba a materialitzar-se mai en una polèmica oberta comparable a la que havia enfrontat Ruskin amb la política dels Reformadors. Resta latent fins a la celebració del judici que Whistler va pleitar contra Ruskin.

D'altra banda, però, és innegable que a l'època de l'experiència Pre-Rafaelista existia un acord tàcit i explícit sobre aspectes importants relatius al món de l'art i de l'artista. Ates el patronatge del crític, entre el 1848 i el 1855 és difícil descobrir grans diferències conceptuals i d'actitud entre les idees de Ruskin i l'ideari dels pintors. Per la seva part, els Pre-Rafaelistes havien assumit com a principi central del seu ideari la creença bàsica de Ruskin de remetre's a la naturalesa en comptes de seguir regles estètiques i models artístics instituits, però, tal i com es comentava en el capítol anterior, el crític i els artistes entenen la naturalesa de manera diferent.

D'altra banda, si es compara la visió Pre-Rafaelista i ruskiniana de la naturalesa amb la dels corrents realistes i naturalistes del Continent, aleshores tant el crític com els pintors apareixen reunits en una mateixa tendència separats únicament per una qüestió de matis<sup>274</sup>. Aquest matis, però, és el que permetrà descobrir les bases teòriques de les divergències posteriors d'aquests autors: es tracta del procés d'independització de l'art respecte de la resta de formes de pensament. D'una banda, per a Ruskin, com per als Pre-Rafaelistes, la naturalesa significa l'espectacle del paisatge natural i no inclou la realitat cultural ni l'obra de l'home sobre el paisatge si aquesta excedeix l'àmbit del pintoresquisme. Però això no suposa en el

cas de Ruskin renunciar a la realitat social en la qual es dona el fenomen de l'art. Aquesta té una clara i determinant influència sobre les manifestacions artístiques, però no com a tema del quadre o com objecte de reflexió -que seria l'actitud característica del realisme francès-, sino com a condicions per a que l'art pugui existir i desenvolupar-se espontàniament. En aquest sentit, el recurs a la naturalesa no suposa per a Ruskin propugnar un art analític o conscient de la realitat exterior<sup>275</sup>; més aviat es tracta de poder recuperar per a l'art la possibilitat d'expressar emocions sentides realment i, per tant, poder realitzar l'operació embellidora de l'art a través de nous camins, és a dir, sense sotmetre's a les condicions d'unes normes estètiques<sup>276</sup>. En aquest aspecte, Ruskin aporta al Pre-Rafaelisme la base conceptual des de la qual establir la sacralització de l'art i la mistificació de l'artista.

També és veritat que en el temps de la Confraria originària, el Pre-Rafaelisme ofería a Ruskin la possibilitat de demostrar la seva idea del que havia de ser un nou estil artístic deduïble a partir del concepte general d'estil històric. Els Pre-Rafaelistes es referien, amb el seu nom, a un determinat període històric per posar de manifest com era el pès d'una tradició sense categoritzar-la i fixar-la en regles artístiques i així, reivindicar la llibertat de l'artista. Ruskin havia utilitzat el passat per a explicar com eren i com haurien de ser els veritables estils artístics. En aquest sentit, la pintura contemporània no ha de ser merament un revival formal però ha d'acceptar l'ensenyament dels mestres antics per poder interpretar i renovar constantment l'estil<sup>277</sup>. L'inici historicista, a més medievalista i àdhuc de base literària, del Pre-Rafaelisme sintetitzava perfectament tots els ideals de Ruskin defensats en els primers llibres<sup>278</sup> però a la vegada el propi Ruskin, i potser únicament ell, va adonar-se dels límits expressius i tècnics del Pre-Rafaelisme originari en comparar-los amb Turner. Així, l'aproximació d'aquest darrer pintor a la natura suposava un llegat molt més important per a la pintura perquè, a més d'inspirar-se en el gran espectacle natural, havia aconseguit una síntesi dels procediments pictòrics totalment innovadora<sup>279</sup>.

Normalment es considera Ruskin o bé com un dels representants més significatius del Pre-Rafaelisme en la vessant literària del moviment, o bé com el seu inspirador i teòric, i així s'estableix una continuïtat artística entre el seu pensament i l'obra dels artistes<sup>280</sup>. No hi ha dubte que aquesta interpretació descriu perfectament la relacions de Ruskin amb la Confraria encara que no es faci esment de les diferències de matis ja existents en aquella època. Però si es considera l'evolució particular de Rossetti, i de Burne Jones en relació al pensament del crític, aleshores el panorama

artistic anglès varia sensiblement. Com es veurà repetidament, la figura de Rossetti estableix el pont entre el Pre-Rafaelisme i el moviment de l'art per l'art, vinculat a l'impressionisme i al modernisme de finals de segle. En canvi, Ruskin, cada vegada més compromès amb la realitat social que l'envolta, esdevindrà l'inspirador de tots aquells corrents que parteixen del principi ètic com a concepte bàsic de la seva actitud artística. Potser no es tracta d'un detall insignificant el fet que el propi Ruskin, ja des del temps en que els protegia i defensava, destaqués sovint l'originalitat de les idees del corrent i la independència dels pintors en el seu art <sup>281</sup>.

La diferència conceptual més important que oposa la reflexió de Ruskin a la practica artística de Rossetti és el propi concepte d'art que, en el cas de Rossetti el portara a acceptar el principi de l'art per l'art, i en el cas de Ruskin, a rebutjar-lo. L'art per l'art no és una idea purament anglesa, ni les seves primeres aparicions coincideixen cronològicament amb el moviment Pre-Rafaelista, però, com s'explicava en capítols anteriors, era una idea implícita en el seu ideari i fàcilment deduïble d'ell sense que això suposés un trencament en l'evolució del moviment. En el cas concret de Rossetti es troba ja suggerida en els escrits del 1850<sup>282</sup> si bé en el fons la seva reflexió no es sinó el desenvolupament d'una concepció de l'art present en el moviment romàntic i particularment en l'obra de Keats <sup>283</sup>. Tanmateix, el principi de l'art per l'art no esdevindrà un corrent clarament definit fins al darrer quart del segle amb el moviment conegut com Esteticisme anglès ("the Aestheticism") <sup>284</sup>. No serà fins aleshores que el terme anglès "art for art's sake" significarà de forma inequívoca acceptar la separació entre ètica i estètica i per tant col·locar tot l'èmfasi artístic en el propi art definit únicament com la recerca de la bellesa. Formulada així, aquesta idea pot ser totalment nova en el panorama cultural anglès del segle XIX, però es sustenta sobre el principi previ de la separació de l'art de la realitat, operació que el Pre-Rafaelisme realitzà perfectament amb la seva pintura.

Ja a *Hand and Soul* (1950), Rossetti suggereix la necessitat de l'autonomia de l'art, idea que es va perfilant només a partir de les reflexions íntimes de l'artista. El conte narra la història personal d'un pintor italià primitiu, Chiaro, i de com aquest va adquirint gradualment la consciència d'artista. El text pot dividir-se en dues parts centrals: la primera, molt més relacionada amb les tesis de l'art per l'art, correspon a la vida de l'artista en mig dels homes; en la segona, Rossetti vol justificar l'aïllament obligat de l'artista explicant el caràcter transcendent de l'art.

"Chiaro, concebut l'art com si fos per l'art mateix, i estimant-lo profundament, s'esforça des de l'infantesa a imitar qualsevol objecte que li oferís la naturalesa (...). El desig aguditzat envers una

corporeització visible dels seus pensaments se li enfortia amb els anys (...) s'adonà que una gran part d'aquella reverència que havia confós amb la fe només havia estat l'adoració de la bellesa" 205.

Fins aleshores, Chiaro només havia perseguit la fama i el reconeixement dels homes encara que en el fons sabia que l'art era alguna cosa més que la sola persecució de la bellesa, però quan vol abordar els grans continguts morals, Chiaro no pot representar-los sinó és per mitjà d'un simbolisme fred i una personificació abstracta. Aleshores, amb les seves mateixes paraules, l'artista no és ni Déu ni home; no és com els homes ni està per damunt d'ells. Així, l'artista no trobarà la tranquil·litat d'esperit fins que aconsegueix de pintar la seva pròpia ànima quan se li apareix durant un somni. L'ànima, lògicament, pren l'apareixença d'una dama molt bella i les seves paraules, que constitueixen el nucli del missatge rossettià, defineixen quin és el valor transcendent de l'art i el camí per assolir-lo. En aquest transcendentalisme, doncs, el valor ètic de l'obra d'art esdevé implícit al propi fer artístic i assoleix la categoria de concepte artístic

" Jo soc la imatge, Chiaro, de la teva pròpia ànima dins teu. Mira'm i coneix-me tal com soc (...) La fama no et basta perquè cerques la fama, cerca la teva pròpia consciència (no pas la de la ment sinó la del teu cor) i tot serà satisfactori i suficient (...) Com és que tu, un home, vulguis dir fredament a la ment allò que Déu ha dit calidament al cor? No vulguis donar a Déu més del que t'ha demanat, però a l'home també allò que es de l'home. En tot allò que fas treballa sempre amb el teu propi cor (...) 'Vomes fent-te el seu igual ell pot aprendre a mantenir una comunió amb tu, i per fi reconèixer-te més amunt" 206.

I Chiaro pinta la seva ànima, el retrat d'una dama molt bella. En tot el relat es prou evident la concepció sacralitzada i quasi litúrgica de l'art i del missatge de l'artista que s'esgota en ell mateix, a més de mostrar la base narcíssista del seu ideal femení. Encara és més revelador com Rossetti situa l'escena del pintor amb la seva ànima. Chiaro dorm tancat a l'estudi, mentrestant a fora, al seu mateix carrer, la ciutat celebra una festa que acaba en una explosió de violència. El pintor ni tan sols para esment en els esdeveniments fins que l'endemà al matí veu els morts del carrer i els desperfectes de les cases del davant. La vida exterior, la realitat del món, doncs, deixen d'interessar l'artista entregat al reconeixement de les seves pròpies vivències.

En els seus primers dibuixos i aquarel·les, Rossetti treballa sempre en base a uns conceptes antagònics que estructuraven la seva

simbologia particular: masculí-femení, actiu-passiu, interior-exterior i que van perfilant la figura de l'artista per oposició amb el món exterior<sup>287</sup> Així, cada vegada més, l'art apareix definit en relació a les vivències d'un personatge determinat que disposa d'unes facultats innates que el col·loquen per sobre del món exterior i dels altres homes. En el fons, està defensant, una concepció de l'art basada en el culte al geni expressiu que no necessita d'una formació acadèmica<sup>288</sup>. Però, a la vegada l'art esdevé progressivament l'expressió de la vida de l'artista. En l'obra de Rossetti, aquest fenomen queda perfectament reflexit fins al punt que els canvis estilístics de la seva pintura responen fonamentalment a una transformació del seu ideal femení que coincideix en el temps amb les vicissituds de la seva vida sentimental. Així, per exemple, el primer canvi important en la seva obra arriba a l'època en que ell i Lizzie Siddall esdevingueren amants. Plàsticament, es resumeix per la substitució de l'ideal de Beatriu pel de la Reina Ginebra amb la consegüent perduda de virginitat i candor en els seus retrats femenins acompanyada de la desaparició progressiva de retrats masculins en els seus quadres<sup>289</sup>.

L'evolució plàstica de Rossetti consisteix en allunyar-se progressivament dels grans principis morals mitjançant un sistema de símbols cada vegada més abstractes i refinats fins a poder aïllar els principis de la bellesa pura i ideal. A mesura que aprofunditza en l'etern retrat del seu ideal femení, Rossetti va perfilant un univers específic de l'art, allunyat i inassolible des de la realitat de la vida quotidiana, definible únicament amb el joc del llenguatge i dels elements instrumentals de l'expressió plàstica, formes i colors. A partir d'aquí, els problemes morals derivats de les relacions socials i dels comportaments quotidians corresponen només a l'àmbit de l'experiència i passen a formar part del món de la realitat. De la mateixa forma, la recerca d'un univers específic per a l'art suposa essencialment postular la impunitat moral de l'artista i de l'obra d'art. No és estrany, doncs, que per a Rossetti cap tipus de problema social tingui interès a no ser que el destorbi del seu treball<sup>290</sup>. Per tot això és, doncs, plausible afirmar que en els primers anys 60, Rossetti ha acceptat plenament el principi de l'art per l'art. En aquest contexte, només cal recordar que en aquesta època, Rossetti i el seu jove amic poeta, Algernon Swinburne, llegien Baudelaire, Gautier i Sade, tres dels autors més significatius en el corrent de l'art per l'art francès, i que aviat Whistler entrarà a formar part del seu cercle d'amics i admiradors més pròxims<sup>291</sup>. Pot considerar-se, doncs, Rossetti com la figura que estableix la connexió entre la tradició romàntica i els corrents de finals de segle: simbolisme, teoria de l'art per l'art, esteticisme i decadentisme.

Tant en el punt de partida com en l'evolució teòrica del seu pensament, Ruskin segueix un camí relativament diferent al de Rossetti. El principal propòsit i el "leitmotiv" de la seva recerca és el de plantejar en termes nous els deures morals de l'art. Tanmateix, l'estudi de la relació entre l'ètica i l'estètica no esgota completament l'àmbit de la teoria estètica ruskiniana. Més aviat, la problemàtica moral actua en el seu pensament com un axioma respecte del qual comparar els avenços concrets d'un corrent artístic, l'originalitat de les aportacions plàstiques d'un artista, o, també, el context teòric des del qual comprendre un estil artístic com a producte històric. Constitueix el rerefons general de la seva reflexió sobre l'art i, a aquesta forma, determina els límits propis de l'estètica com a disciplina, de l'art com a pràctica específica i de l'artista com a personatge compromès amb la societat que l'envolta.

Des d'un punt de vista estricte, la recerca de Ruskin intenta establir la relació entre l'ètica i l'estètica a dos nivells diferents la importància dels quals varia segons la seva evolució personal. Per una banda, planteja la relació entre la bondat moral de la personalitat de l'artista i la incidència d'aquesta en la qualitat de la seva obra, es a dir establir la relació de l'artista amb el seu entorn cultural, per l'altra, es proposa definir quins són els continguts purament ètics implícits en l'obra d'art i com aquests es tradueixen en el concepte de bellesa, això suposa tractar la importància entre forma i contingut en l'obra d'art. En els seus primers llibres, el problema de la bondat de l'artista no es sinó una premissa indiscutible derivada sense cap modificació substancial de la visió de l'art suggerida per Pugin. En aquesta època, el problema que Ruskin es proposa és el d'establir la correcció ètica de l'art a partir de l'especificitat de la pràctica artística. Només així serà possible perfilar les condicions necessàries per al naixement d'un nou estil artísticament veritable. Posteriorment, després de la reconsideració de l'art i els pintors moderns i a mesura que creix el seu compromís amb les qüestions socials, l'interès de Ruskin es dirigeix vers el problema de la moralitat de l'artista i la seva obra en relació a la societat. Cal recordar també que en la reflexió ruskiniana l'aproximació moral a l'art es indèstriable de l'anàlisi històrica i, per tant, depèn molt estretament de les consideracions sobre els valors i els principis que caracteritzen les diferents èpoques històriques.

En l'anàlisi de l'obra d'art, tant si es tracta de pintura com d'escultura o d'arquitectura, Ruskin considera el problema específic del contingut moral del quadre però sense arribar mai a determinar quins són els continguts específics que defineixen un art moralment correcte. D'una banda es conscient del poder i la influència que poden tenir els artistes però



també sap la impossibilitat d'establir el valor artístic de l'obra referint-se únicament al contingut<sup>292</sup>. En aquest sentit, també per a Ruskin la missió social de l'artista continua sent transcendent però el contingut del seu ensenyament es difícilment explicable en paraules i menys en regles formals concretes<sup>293</sup>. Per això opta per estudiar les lleis de l'art i de la creació estètica definint-les per comparació a les lleis de l'ètica. Així per exemple, quan es refereix a l'art en termes de veritat utilitza un concepte relatiu a les pròpies lleis de l'estètica i, aleshores, les mentides artístiques es tradueixen en simulació de materials, en falsificació de l'esforç artesà, o recobriments d'estructures per amagar la debilitat constructiva<sup>294</sup>.

La relació entre ètica i estètica és també una de les raons importants del seu naturalisme. Aquest sucrosa, per una banda, la humilitat i el respecte de l'artista davant l'obra de Déu i, per això, la missió de l'artista és la d'esforçar-se en representar-la el més acuradament i fidel possible. A la vegada, cercar la inspiració en la naturalesa es el procediment artístic moralment més valuós perquè es un acte d'humilitat de l'home davant Déu, mentre que el referir-se als models clàssics amb l'únic propòsit d'imitar unes formes i sotmetre's a unes lleis estètiques establertes no significa sino l'altiveza de l'home que prefereix la seva pròpia obra a la de Déu<sup>295</sup>. D'altra banda, a través del coneixement de la naturalesa l'artista pot descobrir el contingut específic de les lleis morals i l'ordre orgànic es regeix i funciona en base a principis similars als de la vida dels homes i per tant, les lleis de la natura tenen sempre una traducció moral possible. Així per exemple, en la natura es pot veure perfectament com la vida sorgeix espontàniament de la varietat i les diferències essencials, no de l'homogeneïtzació dels components i de la repetició que caracteritzen els mecanismes o l'estètica clàssica<sup>296</sup>. La gran missió de l'artista es la de reconèixer aquestes grans veritats que es troben, a la vegada, ocultes i exposades en la naturalesa i comprendre que les mateixes lleis regeixen també la vida dels homes. D'aquesta forma, Ruskin postula un paral·lelisme essencial entre les lleis que regulen l'estètica i les que articulen l'ètica<sup>297</sup>. En aquest context, la bondat moral de l'artista esdeven una condició necessària per a que pugui percebre i reconèixer l'ordre moral de la natura i l'esplendor senzill de la vida, l'artista necessita, lògicament, d'una certa actitud favorable al bé i d'una certa disposició natural per la bondat<sup>298</sup>.

Tanmateix, el paral·lelisme establert entre les lleis de l'ètica i l'estètica no pot aplicar-se de modus similar en el cas de les formes concretes de l'estètica. Si per una banda és innegable la coincidència existent entre la capacitat per a fruit el plaer estètic i la conducta educada i bona d'una persona, aquest fet no es suficient per a definir la bellesa

exclusivament en termes morals. Les normes morals només poden servir per avaluar la finalitat de l'obra d'art i judicar-la com a tal, però això no explica les causes de la qualitat estètica. Des del punt de vista estètic, el concepte de bellesa s'explica primer com l'experimentació d'una sensació de plaer a través dels sentits, un tipus de plaer, doncs, qualitativament diferent a la satisfacció que provoca la visió del bé<sup>299</sup>. La bellesa és més aviat un privilegi de la visió que contempla i es perd en la contemplació emocionada d'una obra o d'un paisatge. L'artista és essencialment una criatura que veu i sent emocions -"a feeling and seeing creature"<sup>300</sup>-, que descobreix emocionat la bellesa en el seu entorn natural i expressa aquesta emoció. En aquest sentit, es descobreix una forta component sensualista en la teoria estètica ruskiniana<sup>301</sup>, però al no deslligar-se de la finalitat ètica, la contemplació estètica no suposa en un principi cap contradicció de la relació implícita entre ètica i estètica: la bellesa, sobre tot la bellesa natural, es un do de Déu als homes i la seva contemplació i gaudi es, per tant, un acte de devoció. Representant la naturalesa que l'envolta i la seva bellesa, l'artista aconsegueix perfectament la seva missió devota. Així, la seva preocupació no és tant la d'ocupar-se dels grans continguts generals sino la de cercar la bellesa de les petites coses que l'envolten i representar-la en la seva pròpia obra. Només posant de manifest les formes de la vida i l'organització de la creació divina, l'artista demostra amb la seva obra els principis morals que regeixen la vida dels homes<sup>302</sup>.

Per altra part, al definir la bellesa com una sensació combinada amb un sentiment, Ruskin s'enfronta necessàriament amb el problema de la representació artística del mal moral, de la lletgesa o de la pobresa social per la qual opten alguns artistes sense que això suposi una pèrdua d'emoció estètica<sup>303</sup>. En principi, això suposaria replantejar-se el problema específic del contingut del quadre però en l'enfoc ruskinia significa més aviat establir l'oportunitat moral i social de temes similars, i si això es tradueix necessàriament en un tractament artístic i una valoració estètica diferent. La diferència qualitativa substancial, però, rau concretament en l'actitud respecte del mal i la desgràcia humana que palesa el tractament artístic del tema<sup>304</sup>. D'aquesta forma, els estils artístics i les èpoques històriques, com també els artistes particulars, apareixen classificats en funció de la manera com aborden un tema amoral o de l'objectiu patent en les seves formes. Així per exemple; estils ornamentals basats en motius geomètrics o abstractes com els àrabs<sup>305</sup>, palesen una recerca dels sensualisme per ell mateix i aleshores perden un dels continguts més importants de l'art com és el l'expressió de sentiments humans. Aleshores, el sensualisme pel sensualisme esdevé un símbol inequívoc d'amoralitat,

tant en el cas del pintor com en el del període històric en que es dona: aquest és també el cas del Renaixement i de tot l'art posterior. En aquest sentit, si bé per una banda poden descobrir-se clars paral·lelismes entre el concepte ruskinia de bellesa i l'estètica sensualista i refinada de Rossetti, per l'altra, el pintor, a partir del moment que es concentra en la representació de la sensualitat i els seus símbols, confirma la hipòtesi de Ruskin que un excessiu sensualisme desemboca inevitablement en un amoralisme essencial.<sup>306</sup> L'evolució de Rossetti demostra com l'artista al preocupar-se únicament de desenvolupar el seu art deixa definitivament d'interessar-se per la realitat social que l'envolta.

D'aquesta forma apareixen clarament definides les contradiccions implícites a la teoria estètica de Ruskin: si per una banda, la bellesa és un concepte únicament i exclusivament estètic, i per tant és autònoma respecte de la finalitat moral concreta de l'obra, ¿per què aleshores no postular clarament la separació entre ètica i estètica que lògicament se'n derivaria tal i com ho assumiren Rossetti i posteriorment els Estetes?<sup>307</sup> Un problema anàleg sorgeix respecte de les seves consideracions respecte del figurativisme en l'art: ¿per què justificar-lo com l'únic procediment vàlid quan el seu veritable motiu és el de poder deduir les lleis orgàniques de la societat?, de la mateixa forma, ¿com garantir la correcció ètica de l'obra d'art sense establir els tipus de contingut i de finalitats possibles, i afirmar sense més que el seu objectiu real és únicament la recerca de la bellesa?, i finalment, ¿com casar la figura del geni creador, pendent de l'obra de Deu i dels homes, amb els seus deures morals sense recórrer a unes normes estètiques específiques, és a dir, sense cap criteri acadèmic de referència?<sup>308</sup>

En el flux continu del seu discurs sembla com si el propi Ruskin ni tan sols se'n adones de la possibilitat d'aquestes contradiccions. Per una part, la genialitat de l'artista, és a dir, l'exigència d'un talent especial per a poder crear art<sup>309</sup>, és indiscutible, i fins i tot necessària, perquè aquest personatge pugui acomplir la seva missió específica a la societat. Per l'altra, el gran art pot sorgir també espontàniament del treball imperfecte d'artesans relativament habilidosos sempre i quan aquests puguin utilitzar les seves facultats humanes per expressar de forma plaent els seus sentiments. Lògicament, tant pel que fa a l'artista talentós com a l'artista hàbil, el gran art consisteix en l'expressió honesta dels seus sentiments pel procediment artístic i tècnic que els inspira directament la naturalesa en lloc d'adequar-se a regles establertes prèviament. Tan sols d'aquesta forma és possible construir un estil artístic que respongui clarament a les preocupacions ètiques i intel·lectuals d'una època i que, a la vegada,

permeti a l'artista preocupar-se únicament de la seva feina i de buscar la bellesa en el resultat.

Així, només convertint el problema de la moralitat de l'art en un fenomen col·lectiu i, per tant, històric, Ruskin pot superar la dicotomia entre l'absència de moralitat personal que palesen alguns bons artistes i la moralitat necessària a tota obra artística realitzable solament amb objectius estètics. En el fons, amb aquesta mutació dels principis ètics en una problemàtica històrica general, Ruskin està projectant una imatge de l'art típica dels sistemes de pensament estètic que operen en base al que Peter Collins anomena l'analogia lingüística<sup>310</sup>. Segons l'anàlisi d'aquest historiador, l'analogia lingüística construeix tot un discurs sobre la problemàtica específica de l'art, i més concretament de l'arquitectura, per comparació amb el fenomen del llenguatge. D'altres analogies, com la mecànica o biològica, són també patents en la reflexió sobre l'arquitectura de l'època. En el cas concret de Ruskin, si bé la seva concepció social i política recull molt clarament aspectes de l'analogia biològica i s'explica molt millor per referència a un model orgànic, la concepció de l'art, sobretot en plantejar la relació entre art i societat com un fet històric, remet molt més clarament al fenomen del llenguatge.

En síntesi, i seguint sempre l'anàlisi de Collins, la comparació amb el llenguatge permetia explicar qüestions fonamentals en la reflexió artística de l'època. Des del punt de vista estrictament estètic, l'exemple del llenguatge oferia la possibilitat d'incloure les emocions com una poètica específica sense haver de renunciar ni oposar-se als condicionants funcionals i tècnics<sup>311</sup>. De la mateixa forma, les ciències del llenguatge permetien una distinció particularment rellevant per a l'arquitectura entre l'estructura de l'edifici i l'ornament. Per comparació amb la sintaxis, l'estructura esdevenia un problema de composició, mentre que el seu embelliment posterior, l'ornament, s'afegia posteriorment, de la mateixa manera que la retòrica o la poètica ornamenta el llenguatge per augmentar la seva capacitat estètica. Definida així, la diferència entre estructura i ornament responia perfectament a tota la tradició ornamental de l'estètica clàssica<sup>312</sup>. En la versió ruskiniana, associant la sintaxis a la gramàtica, aquesta esdevé una mera normativa i, per tant, la mateixa analogia serveix per a poder demostrar la necessitat d'integrar orgànicament estructura i decoració en el tot de l'obra d'art<sup>313</sup>.

Val la pena destacar que el propi Ruskin utilitza sovint termes lingüístics per explicar alguns aspectes de la seva teoria estètica: així per exemple, afirma que l'arquitectura ha de dir coses, encara que aquestes siguin de tipus diferent a les que es poden dir amb la literatura, car han de

ser adequades al medi tècnic pròpi d'aquest art, que les coses que l'arquitectura diu han de ser noves i haurien de ser fins i tot divertides<sup>314</sup> Però el que és més important de l'analogia lingüística per a la reflexió ruskiniana es la possibilitat d'explicar que l'art i l'arquitectura són modus d'expressió natural i espontània adients respecte de les característiques de l'entorn natural i a la idiosincràsia del poble que el genera<sup>315</sup>. El llenguatge, com l'art popular, expressa perfectament el concepte de manifestació cultural vernacular. Només aleshores, quan les formes de l'arquitectura provinguin i sorgeixin espontàniament d'una tradició vernacular esdevindrà un veritable estil històric, comprès i compartit per tota una col·lectivitat natural.

"The architecture of a nation is great only when it is as universal and as established as its language; and when provincial differences of style are nothing more than so many dialects ( ) from the cottage to the palace, and from the chapel to the basilica, and from the garden fence to the fortress wall, every member and feature of the architecture of the nation shall be as commonly current, as frankly accepted as its language or its coin ( ) We want some style of architecture

( ) it matters everything whether we have an architecture truly so called or not, that is whether an architecture whose laws might be taught at our schools from Cornwall to Northumberland, as we teach English spelling and English grammar or an architecture which is to be invented fresh every time we build a workhouse or a parish school ( ) Originality in expression does not depend on invention of new words -<sup>316</sup>

A la vegada, Ruskin planteja la idea que l'art veritable no s'esgota en el refinament culte sino que pot sorgir un art molt més potent de manera ruda i espontània<sup>317</sup>. Així, en aquest contexte, apareix clarament definida una de les idees fonamentals en la concepció ruskiniana de la societat com és la defensa de la simplicitat en les formes de vida i en les formes artístiques, advertint dels perills reductius que comporta el luxe en l'ambient cultural de l'home per a la moral i les capacitats creatives. Paral·lelament, però, la possibilitat d'un art senzill però veritable i emotiu depèn també de la participació i la col·laboració de tota la comunitat que comparteix sentiments similars. Així, la grandesa de l'art medieval derivava precisament del fet que tots els artistes i artesans participaven amb la seva obra a la manifestació del sentiment religiós cristià característic de l'època. Gràcies a les múltiples i diverses aplicacions, la comparació amb el llenguatge seria perfectament per mostrar quines eren les condicions socials necessàries per a que un estil artístic sorgís i desenvolupés d'una

manera natural i a la vegada, també es definia que era un estil artístic. A no ser sinó un idioma concret, respon a les necessitats plàstiques i expressives de tot un poble<sup>318</sup>.

De la mateixa manera, l'analogia lingüística permet explicar les diferències entre arquitectura i construcció que Ruskin estableix en qualitat d'axioma en un dels seus primers llibre *The Seven Lamps*<sup>319</sup>. Tal i com afirma Collins, si per explicar el caràcter artístic de la arquitectura se la compara amb la poesia, l'edificació popular esdevé l'equivalent del llenguatge vernacular. La idea de fons és que l'arquitectura no difereix de la construcció popular per l'ús d'elements especials, de la mateixa forma que la poesia no necessita utilitzar un vocabulari diferent; les diferències poden establir-se únicament per referència a la disposició dels elements comuns i és aquesta la que permet "perfeccionar emocionalment la vida"<sup>320</sup>. En el cas de Ruskin la comparació amb el llenguatge serveix no només per definir més clarament les diferències conceptuals i artístiques entre arquitectura i construcció, o entre tècnica i ornament, sinó també per demostrar que la gènesi d'un estil artístic no depèn ni de l'aparició de nous materials, ni del descobriment de noves tècniques per a la construcció, ni tampoc de la recerca de nous repertoris formals. Les veritables innovacions a nivell artístic sorgeixen o bé de la reinterpretació de les formes heretades, o bé de la originalitat en continuar els materials, de manera que unes i altres adquireixin nou sentit<sup>321</sup>. Cap canvi tècnic per si mateix es capaç de propiciar per si mateix un canvi d'estil ni tan sols de portar originalitat artística, de la mateixa manera com tampoc l'aparició d'un estil depèn de les innovacions fetes individualment, per a que hi hagi estil cal que els seus caràcters siguin compartits socialment i reelaborats amb cada nova obra<sup>322</sup>. Tanmateix, en el pensament de Ruskin aquest concepte d'estil no implica necessàriament acceptar el procediment clàssic, es a dir l'adopció d'unes regles de composició establertes, el recurs a la naturalesa coneguda i perceptible esdevé l'única font alternativa per a trobar nou material artístic i nous motius de decoració. Aquest és el cas de l'art gòtic que, sense renunciar a l'adopció de nous motius i temes ornamentals a partir de la imitació i representació de la naturalesa, tampoc no variaren el seu estil arquitectònic ni en funció de la tipologia d'edifici ni en funció del tipus d'art que es tractava.

En aquest context, es evident que la figura del geni creador, malgrat que Ruskin el citi repetidament, esdevé un personatge qualitativament diferent del derivat de les tesis romàntiques. Ruskin accepta el talent com un dels ingredients necessaris en un gran mestre, però aquest talent no s'esmerça en la recerca de la novetat o de l'originalitat personal que

implica l'expressió dels sentiments més íntims, sinó que es demostra com una capacitat especial per adaptar-se a un estil determinat i extreure'n el màxim de les seves possibilitats estètiques<sup>323</sup> En aquest sentit, l'originalitat no es defineix en funció de la novetat, si bé un cert grau de novetat es sempre necessari per evitar la repetició, s'expressa, més aviat, en el descobriment de la bellesa veritable, com la de la naturalesa, en l'equilibri de les proporcions generals i l'adequació dels motius ornamentals<sup>324</sup>

Des d'aquesta perspectiva, apareix clarament definit el caràcter pre-romàntic i pre-industrial de la teoria estètica de Ruskin. Tant des del punt de vista de la conceptualització del geni creador com des del punt de vista de la relació orgànica que s'estableix entre el geni, la seva obra i el context històric, Ruskin nega el principi individualista i introspectiu del creador romàntic. És probablement en aquest aspecte on Ruskin podia dissentir més profundament de Rossetti i de la figura de l'artista com a personatge estrany en la seva societat, tancat en un món seu i fictici com es la realitat de l'art, i condemnat a la incomprensió dels seus semblants a base de cercar la novetat per la novetat, per molt simbòlica que aquesta novetat fos de les grans veritats ocultes als comuns mortals. L'artista de Ruskin té un talent i una competència tan especials, i a l'hora tan innates, com l'artista romàntic però els exercita en la realització del seu treball, en el descobriment de la bellesa natural, en l'estudi d'una naturalesa exterior e independent de la subjectivitat de l'artista, una natura que es percep i es pot contemplar, i en l'adequar-se a un estil avalat per molts altres artistes i pel pes d'una tradició sense que això impliqui necessàriament copiar formes concretes. Per a Ruskin, les altres competències exigides pels artistes romàntics depenen de les condicions socials, i, per tant, només són possibles quan es dona una certa comunió entre l'artista i la societat. Perdut aquest vincle, perduda també la funció social de l'artista i el contingut de la seva missió, l'artista.

"has no profession, no purpose. He is an idler on the earth, chasing the shadows of his own fancies" <sup>325</sup>

Per això, la teoria estètica de Ruskin confereix tanta importància al procés de treball i a la seva organització social tan per a valorar la qualitat artística de les obres com les característiques essencials que defineixen els diversos estils històrics. No és estrany, doncs, que amb aquest punt de partida, la seva investigació es decanti vers l'estudi de les condicions socials i els principis econòmics que regeixen la societat de la seva pròpia època. Igualment, també és comprensible que, en els seus darrers textos sobre art, Ruskin es preocupi d'advertir dels perills implícits en postures

com les de l'art per l'art<sup>326</sup> i revisi la seva valoració del moviment  
Pre-Rafaelista

"and as quite a safe guide (in the peculiar gifts of colour), there is  
nobody ( ), because the Pre-Raphaelites are all more or less  
affected by enthusiasm and by various morbid conditions of  
intellect and temper"<sup>327</sup>

Molt polèmicament, en la continuació del paràgraf, Ruskin explica la  
grandesa artística d'un pintor com Reynolds, el gran mestre de l'Acadèmia  
anglesa.



## 2.3. Anglaterra en els anys 50

### 2.3.1. L'Exposició de 1851 i el grup d'Henry Cole

- (1) Per a la documentació sobre la Great Exhibition em guio per la documentació publicada en el Journal of Design 6 Vols. (1849-1852) on apareixen periòdicament molts dels informes de presentació i documents relatius a l'organització. A partir del segon volum apareix en el Journal una secció periòdica anomenada "Great Exhibition of London, Monthly Report of Progress"
- (2) Journal of Design, Vol III, nº 14, Abril 1850, pàg 33
- (3) Segons la indicació de Stegman (1950), pàg 207, la descripció que millor hauria descrit l'esperit de l'exposició era el de "Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations"
- (4) Journal of Design, Vol I, nº 5 July, 1849, pàg 145 i numeros següents apareix un article de crítica de l'Exposició de París *The Exposition of the Production of National Industry in France*
- (5) Maldonado (Barcelona 1977), pàg 31, fa referència a la "Gewerbe Ausstellung" de 1844 a Berlín
- (6) Les dades sobre la història de les exposicions industrials provenen de Stegman (1950), pàgs 207-8
- (7) Veure Williams (1974), pàgs 14 i 15, per l'evolució semàntica de la paraula "indústria"  
Segons aquest autor, la paraula indústria deixa de significar un atribut humà a partir del llibre d'Adam Smith *The Wealth of Nations* (1776) Des d'aleshores es "converteix en un terme col·lectiu per a designar les nostres institucions manufactureres i productives, amb les seves activitats generals" ( ) *Industries* que feia referència a les persones, empalma al segle XIX amb *industrial* que fa referència a les institucions. El ràpid creixement en importància d'aquestes institucions es veu en la creació d'un nou sistema que cap als 1830 es anomena per primera vegada *industrialisme*. Això es en part el reconeixement d'una sèrie de transformacions tècniques molt importants i dels seus efectes transformadors en els mètodes de producció. També és, però, un reconeixement dels efectes d'aquests canvis en la societat global que es transforma de manera similar. L'expressió "Revolució industrial" ho confirma ampliamment
- (8) La dècada dels 40 fou l'època de la primera gran depressió econòmica i fou anomenada popularment "the Hungry Forties". La crisi desembocà en revoltes obreres i amb el moviment cartista, primera expressió del moviment sindical.  
George H. Ford, *Artisan Anthology* (1975), pàg 1910
- (9) Veure Stegman (1950), pàgs 211-220, per el procés d'organització de la Gran Exposició, el paper i l'actuació del Príncep Albert en aquest procés i les respostes de personatges importants a l'època. Stegman destaca sobre tot els personatges que començaren sent crítics però que posteriorment es convertiren
- (10) L'arquitecte Wyatt, secretari del Comitè Executiu de l'Exposició, va escriure en el catàleg de presentació - *Official Descriptive and Illustrated Catalogue*, vol I, pàgs 49-50, publicat en tres volums després de la clausura de l'Exposició- "La feliz condición de la libertad del ciudadano hubiera quedado confirmada por la circunstancia

de que uniamente el pueblo podía querer la existencia de tan inmensa estructura, mientras que el hecho de que se hayan sufragado todos los gastos sin tocar en modo alguno los fondos de la nación hubiera evidenciado inmediatamente la riqueza y el espíritu de empresa común a todas las clases sociales"

Citat per F.D. Klingender (1983), pàg 255.

Segons Steegman (1950), pàgs. 209-10, l'Exposició es va organitzar sense el finançament del Govern tal i com va decidir-ho el comitè d'organització

- (11) Segons les dades que dona Maldonado (1977), pàg 31, sobre les diverses exposicions internacionals de la segona meitat del segle passat, sis milions de persones visitaren la Great Exhibition de 1851 i participaren 14 000 expositors
- (12) Journal of Design, Vol III, nº 28, Juny 1851, pàgs 93 i ss
- (13) El Journal anuncia en el numero de març de 1851, vol V nº 25, que la data d'obertura de l'Exposició serà el primer de Maig de 1851. En el nº 27, Maig del 51, explica la visita d'obres que la Reina va fer el 15 d'Abril, i en el nº 28, Juny, es felicita als constructors per la puntualitat amb que s'han acabat les obres. En el nº de Setembre de 1851, vol V nº 31, s'anuncia que la data de clausura de l'exposició és l'11 d'Octubre i es publiquen les normes i les indicacions preparatives per la clausura
- (14) Journal of Design, Vol V, nº 28 Juny 1851, pag 96 segons l'informe signat per la redaccio de la revista "As a whole Great Britain nobly vindicates her position, and there are very few departments of the Exhibition in which her manufactures are not preeminent. Our own countrymen and women are really surprised at the national efforts and success"
- Quasibé totes les critiques publicades als diaris de l'època, algunes d'elles reproduïdes per la redaccio en el Journal of Design, Vol V, nº 30, Agost 1851, destaquen la importància social de l'Exposició malgrat que després critiquin a fons el material exposat. D'entre aquestes destaca la crítica de Wyatt publicada en el mateix numero, pàgs 153-158, *-The Great Exhibition under its commercial aspect*, en la que demostra els avantatges que es desprenen de l'esdeveniment per tothom, "producer, shiffer, consumer, manufacturer, artist, the man of science, the merchant, the capitalist"
- Per als comentaris dels veïns de Knightsbridge sobre l'edifici i la seva visita a l'Exposició, a partir de la correspondència, veure Steegman (1950), pàgs 215-219. En el nº 18, corresponent al mes d'Agost de 1850, el Journal of Design publica una relació de protestes per la utilització de Hyde Park com emplaçament de l'Exposició aparegudes als diaris
- (15) L'edifici precedent del Crystal Palace es l'invernacle Palm House dels Kew Gardens construït per Richard Turner i Decimus Burton l'any 1844-8. Paul Thompson (1979/2º) pag. 277
- Segons Pevsner (Buenos Aires 1972/3º) pàg. 92, "los diseñadores de invernaderos comenzaron a comprender las ventajas de las bóvedas de vidrio -sostingudes per un esquelet de ferro- En este tipo de construcciones va se habitan usado techados de vidrio desde comienzos del siglo XVIII.
- Paxton havia ja construït invernacles de grans dimensions com el de Chatsworth aixecat per el Duc de Devonshire per a qui treballava com a cap de jardineria. Pevsner (Buenos Aires, 1972/3º), pàg. 93, Steegman (1950), pàg 214.
- (16) Segons les dades aportades per F.D. Klingender (1983), pàg 257, el Crystal Palace situat a Hyde Park mesura 563 m. de longitud i 43 m d'alçada. La seva capacitat era de 924.000 metres cúbics. "Contenia 2.300 vigas de hierro colado que pesaban 3.500 toneladas, 358 muestros de hierro forjado, con un peso de 550 toneladas, y 8.361.270 metros cuadrados de vidrio. El número de trabajadores se elevó de 39 en la primera semana de septiembre, a 2.260 en la primera semana de diciembre y raramente bajó

de los 2.000 hasta finales de marzo". Datos técnicos també a Pevsner (Buenos Aires, 1972/39), pág. 94

- (17) "The more spectacular experiments were in bridge building are [citant únicament els anteriors cronol gicament el Crystal Palace]: Robert Stephenson's tubular Britannia Bridge of 1845-50 crossing the Menai Strait; (...) Stephenson's High Level Bridge at Newcastle upon Tyne (1845-9), the remarkable latticed metal railway arches formerly on the Penrith-Darlington railway, and Brunel's Clifton Suspension Bridge, Bristol (1829-64).."
- Paul Thompson (1979/29) p g. 277.
- Per una història de la construcció de ponts en els segles XVIII i XIX, veure Pevsner 1936 p gs. 89-91, el capítol específic de Benevolo 1960 i en general totes les històries de l'arquitectura moderna.
- (18) id p g 279 A Londres, poc temps després de l'exposició es construiren dues estacions amb una estructura de ferro, King's Cross (1851-52) i Paddington (1852-4), però, contrariament al sistema adoptat en el Crystal Palace, també es cobriren amb una façana arquitectònica historicista.
- (19) Els principals elogis de l'edifici es troben en revistes i diaris de l'època, com Architectural Review [veure Pevsner, Barcelona, 1983, pàgs 243-244], el Times, el Daily Morning, i el Journal of Design. El Punch, quan després de l'Exposició es decidí enderrocar el palau i reconstruir-lo en un altre lloc, criticava la decisió en aquests termes "so foolish as the wanton destruction of the only National Building that an Englishman is not ashamed of owning" (vol 22, 1852, citat per Steegman, 1950, pag 230) D'entre els personatges més assenyalats figura l'arquitecte neogòtic G G Scott [Pevsner, Buenos Aires, 1972/39]
- Entre els principals detractors, sense comptar la indiferència manifestada per Dickens [referit per Cole, Steegman, id.], es troben figures com les de Carlyle, Pugin i Ruskin. Durant la construcció de l'edifici, Carlyle va decidir restar a Londres per poder visitar-lo, el que feu el Març de 1851. Segons apareix a les seves cartes, està molt interessat en veure "the noise, nonsense and confusion of this big Glass Soap-bubble". Si be condemnava "the monster of a gigantic-Birdcage a Sanhedrin of windy fools from all countries of the Globe", admirava la ingenuïtat i el sentit pràctic de la seva construcció [citat segons Fred Kaplan, 1983, p g 364]
- La postura de Pugin es m s ambigua. Segons recull Pevsner (Buenos Aires, 1972/39, p g. 94) Pugin, en algunes de les seves cartes privades, va tractar l'edifici de "farsa de cristal", de "monstruo de cristal", i de "mala y despreciable construccion". Cole relata en les seves memòries el moment en que Pugin va apareixer al lloc de les obres amb una creu cat lica, el que va produir moments de tensió en la construcció de l'edifici [Cole, 1892, citat per Steegman, 1950, pag. 218]. Tanmateix, la majoria d'historiadors del disseny destaquen la col laboració de Pugin amb el grup de Cole, i la seva participació activa en l'esdeveniment decorant la Gothic Court. En els informes relatius a l'organització de la gran Exposició apareguts el Journal of Design es fa referència constant a l'ajut de Pugin.
- Les crítiques de Ruskin aparegueren en diversos dels seus escrits i responen a la seva concepció global de l'art i de l'arquitectura en partecule. Es comentaran, doncs, en el pr xim capítol.
- El cas de Morris és relativament diferent. A l' poca de la Great Exhibition, Morris estava quasi bé en edat escolar i vivia encara amb la seva família. Tanmateix manifesta el seu més profund menyspreu negant-se a entrar en el recinte quan va acompanyar la seva família a visitar-la. El seu comentari sobre l'edifici fou "Wonderfully ugly" [citat per Lindsey, 1975, p g 35]
- (20) *Prospects of iron and glass edifices, and of novel forms of architecture arising from the use of this materials*, art cle signat amb el significatiu sobrenom de "Palladio"

Redivivus" aparegut en tres números consecutius del Journal of Design a partir del nº 31, Setembre 1852, vol IV, pàgs 16

Pevsner (Buenos Aires, 1972/3<sup>a</sup>), pàg 95 atribueix aquest article a Digby Wyatt. El darrer paràgraf de la primera part d'aquest article constitueix una defensa dels nous materials a partir de que, tal i com demostra la pròpia història de l'arquitectura, poden ser els principals estímuls per a crear un nou estil, o més aviat "a new era", de l'arquitectura

- (21) "It is easy to criticize victorians for not realizing that the Industrial Revolution could only be answered by a wholly new style. Architecture in the past had always been based upon stylistic tradition, and to abandon tradition in this moment of chaos appeared to be the the final step to anarchy" P. Thompson (1977), pàg 58
- (22) L'estació de St Pancras fou projectada per Barlow i Gilbert Scott (1868-74)
- (23) Tan en la mateixa normativa de presentació, Journal of Design, Vol III, nº 14, Abril 1850, pag 33, com en el catàleg publicat amb posterioritat a la clausura de l'exposició, s'expliquen els motius pels quals es restringeix l'àmbit de les Belles Arts de manera que només s'admeten exemples d'escultura en tant que complement de l'edificació i de la decoració. Veure Pevsner (1968) pàg 294, i Steegman (1950), pag 222
- (24) Respecte de la posició que ocupa l'Exposició en les històries del disseny, veure Semper (1852), Ruskin (1854), Read (1934), Johnson (1934), Pevsner (1936), Behrendt (1937), Giedion (1941, 1948), Dorfles, (1963) Citat segons Maldonado (Barcelona, 1977), pag 32. En tots aquests textos, l'Exposició destaca com exemple de mal gust en el disseny. Veure també Benevolo (Barcelona 1960), Selle (1976), Pevsner (1968). En la visió de Bae (1957), en canvi, l'Exposició palesa sobre tot la necessitat de reflexions sobre el disseny que permetessin avaluar la seva experiència (pàgs 4-9). Respecte de la presa consciència social entorn del disseny, veure els articles de crítica apareguts a la premsa reproduïts en el Journal of Design, vol V, nº 30, Agost 1851, i R.N. Wornum *The Exhibition as a Lesson in Taste* citat per Pevsner (1983) pag 268. Wornum també va col·laborar estretament amb l'experiència de les escoles de disseny i amb altres activitats desenvolupades pels reformadors (Veure Bae, 1957, pàg 77). Els articles dels organitzadors avaluant l'exposició es concentren en temes monogràfics, d'entre els quals destaca el sector tèxtil Journal of Design, vol V, a partir del nº 27, Maig de 1851
- (25) Pevsner (1968) pàg 258, destaca com els millors exemples d'invents absurds, "un ataud vaciada de aïre, destinat a preservar de la putrefacció al difunt" presentada en la secció nordamericana, R.W. de Glasgow presentó un baul salvavides estudiat per a disminuir els riscos en el mar" -segons el gravat reproduït de l'objecte, el mundo portava els remys incorporats-
- (26) Sobre la concepció dels diversos oficis i el procés d'instauració de la divisió tècnica del treball en cada un d'ells, veure tota la 1<sup>a</sup> part de Giedion (1948)
- (27) Segons les tesis de Giedion (1948), pàgs 55-56, cada sector de la indústria es mecanitza en períodes històrics diferents i la plena mecanització no es dona fins al període d'entreguerres en el segle XX
- (28) Per una anàlisi detallada del catàleg d'objectes exposats a la Great Exhibition de 1851, veure l'article de Pevsner *El disseny en el món per tota victoriana*, a Pevsner (Barcelona, 1968) pàgs 245-311. Pevsner utilitza com a font el *Official Descriptive*

*and Illustrated Catalogue*, que publicaren Cole i Wyatt després de la clausura de l'Exposició

- (29) Pevsner (1968), pàgs 251-252 reproduïx i comenta una màquina de vapor estil imperi, una segona màquina de vapor per l'accionament d'una fàbrica de teixits de cotó en estil egipci "incluido escarabejo", i, finalment, com a model més modern una màquina amb ornaments gòtics de ferro
- (30) "The whole catalogue excites wonder and admiration: wonder at the degree of inventive ingenuity and admiration at the degree of technical efficiency achieved by 1850" Steegman (1950), pàg 221. El catàleg a que Steegman fa referència és el citat a la nota (9). Classificava tots els productes exposats per seccions i departaments
- (31) "Does the progress of civilisation and the increased value put upon knowledge and labour destroy principles of taste?"  
*Universal Infidelity in Principles of Design*, Article publicat al Times i reproduït al Journal of Design, Vol V, nº 30, Agost 1851, pàgs 158-161
- (32) Jones es va encarregar del projecte de decoració interior de tot l'edifici, sobre el projecte, veure Journal of Design, IV, nº 23, Gener 1850. Com a prefaci del Ye volun., Març 1851, es presenta la planta de distribució per seccions de l'Exposició. D'aquestes, Jones s'encarrega de decorar les sales Grega, Romana, Egípcia i l'"Alhambra Court", Pugin, de la sala Gòtica i Semper, de la sala canadenca
- (33) P Thompson demostra que els objectes exposats no figuraven entre els articles corrents en els catàlegs de les empreses. P. Thompson (1977/2ª), pàg. 76
- (34) Giedion (1948), pàgs 355-59 dedica un capítol a "la mecanització del adorno"
- (35) Journal of Design, Vol III, nº 14, Abril 1850, pàg 35
- (36) Pevsner (1936) pàg 17, comenta la modificació del concepte d'art a partir de la obra de Schelling i després de la de Shelley, Coleridge i Keats. Per a l'evolució de la paraula "Art" en el segle XIX, veure Williams (1974) pàgs 17 i per a la influència del moviment romàntic, pàgs 70 i ss., si bé considera que fou Blake qui primer va definir el nou significat del terme art
- (37) Les dades sobre la Royal Society of Arts, estan extretes de Watkinson (1967), pàg 29, si bé les refereixen la majoria d'estudis sobre el Morris dissenyador
- (38) Diversos autors consideren 1830 la data que marca un canvi definitiu en el gust i l'orientació de la producció. Steegman (1950) pàg 3, dona la data de 1832, quan s'aprovà la Reform Bill al Parlament "as the point in which the collapse began", en termes generals, afirma que "it is clearly evident that Taste, about the year 1830, underwent a change more violent than any it had undergone for a 150 years previously".  
En el cas particular dels estampats de cotó, es a dir de les indanes, Peter Floud (1961), pàg. 15, demostra que la devaluació de qualitat s'inicia vers 1820 per la utilització del procés d'estampació mecànic (Roller Printing) però no es fins a 1830 que es pot considerar baix el nivell mitjà de la producció
- (39) Quasi tots els historiadors del disseny i de l'arquitectura es refereixen al disseny victorià essencialment en termes de gust (veure nota 24). Tots destaquen a la vegada el fet de que foren els mateixos victorians els que primers se'n adonaren i analitzaren les causes (Pevsner, Steegman, Benevolo, Giedion, Maldonado, Gumbrecht). Steegman intenta però matitzar el seu judici a partir del fet que el concepte de gust romà a tal no

exhaureix la totalitat de la situació victoriana. En la mateixa direcció excel·leixen els esforços de P. Thompson i Peter Floud per definir les característiques essencials del període victorià a través de l'estudi de branques concretes de la producció

- (40) Per una relació de l'aportació de Pugin a la teoria i a la pràctica del disseny, veure el capítol 2.1.3 "A. W. N. Pugin i el nacionalisme del moviment Neogòtic"
- (41) Sobre la concepció ruskiniana del disseny i les arts aplicades veure el capítol següent 2.3.2 "Ruskin versus Cole"
- (42) "Cole era un funcionari civil ... Trabajó primero en la conservación y archivo de documentos públicos, después en la introducción del franqueo postal de penique, y en la propaganda por la unificación de los anchos de vía en los ferrocarriles.... editó mapas ferroviarios ilustrados con notas sobre geología y antigüedades. A esta publicación, le siguió la de una serie de libros [ilustrados] para niños... Ideó una caja de ladrillos de terracota como juguete para los pequeños! publicó la primera tarjeta de felicitación navideña jamás editada." Pevsner (1968) pág. 244. També referit per altres estudiosos del període victorià.
- (43) Tal i com explica Watkinson la fundació de la Felix Summerly Art Manufactures, apareix molt clarament el paral·lelisme entre la idea i les intencions de Cole i la que poc temps després donaria lloc a la fundació de Morris, Marshall, Faulkner & Co. Watkinson (1967), pág. 29. També destacat per Lindsay (1975), pag. 117.
- (44) Pevsner (1936), pag. 44, emprà la mateixa paraula "reforma" per explicar les intencions de Cole i el seu grup. Benevolo utilitza la fórmula en el títol del capítol referent a Cole, Morris i les Arts & Crafts (Benevolo, 1960).
- (45) William Dyce (1806-1864) era un pintor de tipus historicista influenciat pels "Nazarenos" alemanys. Estava interessat per qüestions científiques i va arribar a escriure un llibre sobre magnetisme elèctric. Des del 1837 era director de l'Escola Oficial de Disseny a partir de la qual desenvolupà una labor teòrica immortent a través de llibres i articles. A l'Escola, va fer comprar un telar artesà per a que els alumnes de disseny poguessin aprendre els problemes tècnics del teixit. L'any 1847 va dimitir per a poder dedicar-se a la pintura. L'any 44 havia participat i guanyat el concurs per la decoració de l'interior de les Houses of Parliament. En el seu segon període de pintura, Dyce va formar part del cercle d'artistes pròxims a la Confraria Pre-Rafaelista.
- (46) Segons Lethaby, Morris va afirmar una vegada que "South Kensington Museum was really got together for about six persons - I am one, and another is a comrade in the room". [Webó] Lindsay (1975), pag. 117 i Pevsner (1968).
- (47) "The aim of the Exhibition has been to show that the productions of this country sustain the reputation which has so long attached to them, and still exhibit those conditions of excellence which constitutes their claim of superiority of position for sterling value in the markets of the world"  
*Woolien and mixed goods in the Great Exhibition, 1851, Journal of Design, V, nº 29, July 1851.*
- (48) Entre les activitats desenvolupades per Cole per implantar i reconèixer el paper del dissenyador en el procés industrial, figura la campanya per la redacció i aprovació pel Parlament d'una llei sobre el Copyright del dissenyador. A la majoria de nº dels primers volums del *Journal of Design*, apareixen notícies i informes sobre la situació de la llei fins que, en el prefaci del tercer volum, Març 1850, comunica la seva aprovació en la Càmera dels Lords.

- (49) L'anàlisi més acurad d'aquests autors com a teòrics del disseny es troba en el llibre de Alf Bae (1957), pàg 44. Segueixo les seves indicacions sobre les fonts bibliogràfiques del pensament d'aquests autors
- (50) Des del punt de vista històric, són també interessants les memòries d'Henry Cole *Fifty Years of Public Work*, Londres, 1892
- (51) Owen Jones. *Plans and details of the Alhambra (1842-45)*, *Polychromatic Ornament in Italy (1845)*, 1, junt amb Wyatt i d'altres autors com per exemple Christopher Dresser, *Grammar of Ornament* (1856)
- (52) Gottfried Semper. *Der Stil in den technischen und tektonischen*, 2 vols (1860). Semper va col·laborar amb Cole i els demás grups de reformadors a l'època que va passar a Anglaterra com a refugita polític. Va participar a la Great Exhibition decorant una de les seccions, era professor de tecnologia a l'Escola de Disseny de Somerset House. Contribuí també al *Journal of Design* amb l'article *On the Study of Polychromy*, VI, nº 34, Desembre 1851, pàg. 112  
Ja des del 1936, Pevsner considerà la presència de Semper entre el grup d'anglesos com una figura dominant i considerà el pensament dels reformadors tan deutor de Pugin com de Semper. Estudiosos posteriors han corroborat que es donés aquesta influència, però principalment en sentit contrari. Així Bae (1957), pàg 75, considera Semper influenciat en general pel grup del que participa com un membre més. També Giedion (1848), pàg 367 "Semper debí el utilitarismo que guiaba a los reformadores ingleses su punto de partida: el de que el arte práctico existía antes de la arquitectura, tal como el expuso en un ensayo escrito en Londres en 1853"
- (53) "Whilst the Commercial value of ornamental design now comes home practically, to the perception of tens of thousands - to manufacturers, artists and designers, to artisans and dealers in decorative manufactures, the moral influence of decorative art extends to millions ( ) More proofs of a fact now so universally admitted, that succesful ornamental design is a source of wealth to all parties concerned in these productions"  
Subratllats en l'original  
*Journal of Design* Prefaci al vol I, nº 1, Març 1849
- (54) "El aspecto intelectual del círculo se halla más o menos en consonancia con el Utilitarismo, tal como es expuesto en sus aspectos filosóficos y económicos por John Stuart Mill"  
Giedion (1948) pag 367
- (55) Constantment, Cole i els seus col·laboradors es refereixen a França com a país model en el bon gust "the French, the great leaders of fashion and novelty", *Journal of Design*, III, nº 14, Abril 1950, pàg 46, en el nº 5, Juliol 1849, apareix un llarg informe sobre la darrera exposició de manufactures industrials de París. De la mateixa forma, en les anàlisis de la Great Exhibition la comparació amb França és freqüent. Veure també Steagman (1950) pag. 221, sobre el tipus de productes suntuaris exposats en la secció francesa en comparació amb els nordamericans, més especialitzats en la maquinària. Veure també W Morris *Technical Instruction* (1884) MM (1936)
- (56) Segons els mateixos redactors del *Journal of Design*, el mal gust patent en la producció industrial es degut a la tendència a produir "cheap goods exported to suit dark-skinned purchaser", és a dir, "nigro and indian countrys". Tenim en compte que aquests països tenen, en la percepció del color, un gust diferent dels occidentals, "vulgarity and bad taste would in such cases consist in inharmonious combination and false contrasts, rather than in amount of the color employed" Vol III, nº 18, Agost 1950, pag 179  
Veure també P. Floud (1960 i 1961) sobre l'evolució dels estampats anglesos

- (57) Veure a G.Selle (1976) la interpretació imperiàlista de les postures de Muthesius i Cole al tractar el problema del mercat estranger
- (58) "simplicity serves as the background to ornament, as the setting to the germ" R.Redgrave: *Supplementary Report on Design* (1851), in Alf Bae (1957), pàg 62
- (59) Pevsner (1968), pàg. 264 "una de les característiques més notables de los objetos expuestos en 1851 es el hecho de que tan poca atención se presta a la facilidad de manejo, de almacenaje o de limpieza de los mismos"
- (60) Per l'evolució històrica de la polemica entre productivitat i producte, veure Maldonado (Barcelona 1977), pàgs 39-52
- (61) "Improvement in design depends not only in the right intelligence of manufacturers and designers, but quite as much, or even more, on that of the public. If the public are unable to appreciate excellence, surely we cannot call on the manufacturer to produce it at a sacrifice" *Journal*, II, nº 7, Septembr 1849 (Address)
- (62) "The ladies are the great purchasers of dresses, furniture and ornamental works, and their taste true or false must determine the market for the labours of the former" R.Redgrave *Canons of taste carpets, paperhangings and glass* *Journal of Design*, IV, nº 19, Septiembre, 1850, pag 14
- (63) "Good taste, however, always remain the same and may be reverted to all times with satisfaction and pleasures" *Journal of Design*, Vol III, nº 18, Agost 1950, pag 179
- (64) "But the truth is, that the arts of ornament and the Fine Arts are both traceable to the same sentiments and tendencies of our being, the one kind strives to embellish the realities of life the other endeavours to give us pictures of some higher condition of humanity" W.Dyce A lecture of Mr Dyce, II, *Journal of Design*, I, nº 2, Abril 1949, pag 65 Per una concepció similar de l'ornament com a resposta d'una necessitat humana, si bé proposades a partir de contextes teòrics diferents, veure Riegl, *Stilfragen* (1893), i la seva anàlisi del principi de l'*Horror vacui*, també el capítol de presentació de l'art ornamental del llibre de Gombrich *The Sense of Order* (1979)
- (65) En aquest sentit és inevitable referir-se al famosíssim article d'Adolf Loss *Ornamente y debito* del 1908, però també són importants els escrits dels professors del Bauhaus, com el mateix Gropius, i d'altres autors associats del Moviment Modern
- (66) "Why on earth a butter-dish should be ornamented with a series of Grecian men and horses and sphynx, and a quantity of semi-etruscan ornaments?" *Journal of Design* III, nº 13, Març 1850, pag 19
- (67) P Collins (1965), pàg 183
- (68) Gredion (1948) pag 351 "Lo que tiene lugar en el estilo Imperio no es mas que una devaluacion de simbolos. Tal como Napoleon devaluó la nobleza, hizo tambien lo mismo con el adorno"
- (69) Puskín explica la seva concepció del disseny en el llibre *The Two Paths*, (1859), Lecture III. La seva alternativa pedagògica està desenvolupada en el llibre de text *The Elements of Drawing* (1857) Per l'anàlisi de la teoria rusquina del disseny, veure el capítol següent.
- (70) "creo que originé en 1845 el termino Manufacturas de Arte, con el significado de Bellas Artes o belleza aplicadas a la producción mecánica" Cole, 1892, I, pag. 107 [citat per



Giedion, 1948, pàg 359

- (71) Aquest fou un costum molt extès entre arquitectes i projectistes del període comprès entre el Rococó i mitjan del segle XIX. Estretament vinculat a les Acadèmies d'Arquitectura. En el camp del disseny molts decoradors i artesans famosos seguint l'exemple de Pescier i Fontaine publicaren els seus treballs com a guies. Alguns dels llibres de Pugin i del seu pare sobre ornament neogòtic poden incloure's en aquesta tradició.
- (72) Particularment, el llibre sobre l'Alhambra d'Owen Jones. (1842-45)
- (73) "we want a series of good examples of damask work of past times to be used, not for imitation, but for the suggestion in the style of treatment"  
"We are inclined to think that a really elegant tea-urn cannot be affected by the adaptation of any old form, but by some thoroughly new idea altogether"  
Journal of Design, I, nº 2, Abril 1849, pàg 45 i 83
- (74) L'any 1857, Cole va traslladar el museu d'arts decoratives al barri londinenc de South Kensington. L'origen del museu està relacionat amb l'evolució de l'Escola Oficial, i la col·lecció d'objectes fou considerablement enriquida amb les compres que feu en representació del Govern als stands de l'Exposició. Actualment, el Museu fundat per Cole s'anomena Victoria & Albert Museum.
- (75) "Although we recommend Mr Pugin for designs which look intensely old though born new, still we do not by any means like his "Gothicky" principles applied to articles of modern invention for which they appear quite unsuitable"  
Journal of Design, I, nº 15, Maig 1850, pàg 87  
En el seu *Supplementary Report* (1851), Redgrave afirma la necessitat d'estudiar l'ornament antic "to prevent the imitation of the ornament peculiar to one age and one purpose on the utensils of another age which are intended for totally different uses" [Citat per Bae (1957), pàg 61]  
En el prefaci del *Grammar of Ornament* (1856), Jones defineix així la seva intenció: "Me he aventurado a esperar que al llevar a si a una yuxtaposicion inmediata las multiples formas de la belleza podria ayudar a detener esa desafortunada tendencia de nuestro tiempo que consiste en limitarse a copiar, mientras dure la moda, las formas peculiares de cualquier epoca pasada" [citad per Giedion 1948, pàg 364]  
Particularment revelador de la postura dels reformistes sobre els revivals es un comentari sobre els vestits aparegut al Journal of Design, IV, nº 22, Desembre 1850, pàg 127, per oposar-se a la proposta de recuperar un tipus de "vestit picturesque"  
"Dress is a result of manners and customs, and must necessarily follow them, it is not to be treated as a toy or in sport"
- (76) L'anàlisi particularitzat de cada un d'aquests aspectes es troba desenvolupat en 37 proposicions en l'apèndix del *Grammar of Ornament* (1856). Algunes d'aquestes proposicions plantejaven qüestions teòriques generals però la majoria tracten detalladament els diferents problemes tècnics, es a dir ordre, forma, color, textura, volum, que intervingen en la construcció d'esquemes decoratius.
- (77) "But it is necessary to show how excess of ornament is to be understood when we refer to fabrics where ornament would seem of necessity to be the principal feature, as in printed cottons, brocaded silks, paper hangings, carpets and the like" Journal of Design, I, nº 2, Abril 1849, pàg 57
- (78) *Woven fabrics exhibited at the Great Exhibition*, Journal of Design, V, nº 27, Maig 1851, pàg 77, O. Jones. *Gleanings from the Great Exhibition. On the distribution of form and colour developed in the articles exhibited in the Indian, Egyptian, Turkish etc.*

*Tunisian departments*, Journal of Design, V, nº 28, Juny 1851, pàg 89 ; *Woollen and mixed goods in the G.E.*, Journal of Design, V, nº 29, Juliol 1851, pàg 119; Els altres articles sobre l'Exposició, ja citats en la majoria, tracten la qüestió general del mal gust exposat, els avantatges econòmics de l'Exposició i del disseny, una valoració del Crystal Palace, i un balanç de la situació de la indústria britànica.

- (79) "The position taken, then, is that ornament is not, neither can it be, in its right office, principal, but that being the decoration of an object, it must necessarily be secondary to the thing decorated (...) We shall moreover learn to consider ornament in relation to the thing ornamented, from which appropriateness would be a general result". Journal of Design, I, nº 2, Abril 1849, pàg 56. En el número anterior, pàg 5, es refereix a aquest principi es the sense of truth
- (80) "Una de las características más notorias de los objetos expuestos en 1851 es el hecho de que tan poca atención se prestara a la facilidad de manejo, de almacenaje o de limpieza de los mismos"  
Pevsner (1968), pag. 284
- (81) "the size of the pattern must always be a great consideration in designing for garment fabrics, as is to be determined in a great degree by the texture for which the pattern is designed (...) Again, size of patterns is not entirely ruled by the size of the individual parts, but oftentimes by those points which give expression to the pattern"  
Journal of Design, III, nº 6, Juny 1849, pàg 111
- (82) Comentant un model de sopa que consideren interessant i correcta, els reformadors enuncien un dels llistats més complets sobre els criteris semàntics de l'ornament de l'època "It is sensible and simple in its structure, and it is not made to look like a gigantic turtle in order to symbolize soup. It is not decorated with carrots and turnips because they are components parts of the abstract idea of soup. It does not exhibit in a series of straggling bass-reliefs the "processus" of making soup"
- (83) "We find that the era of the greatest refinement, Rome, was the more severe and simple in its ornament. Again, passing over the rise of Gothic architecture - the best age is the simplest - the decline is marked by the increase of ornament, until, in the architecture of Henry VI and the Tudors, ornament became almost the primary consideration, and the result, notwithstanding all its wonderful labour and apparent richness, is but a gew-gaw and a toy" (...) "So entirely is this the case, that it has become good taste to choose things from the very plainness, and from the absence of ornamentation, the redundancy of which, with the select of few is felt to be vulgarity"  
Probablement Redgrave. *On ornament, especially referring to woven fabrics*, Journal of Design, I, nº 2, Abril 1849, pàg 56
- (84) Segons Gombrich, (1979), pàgs 45-49 "el ideal estètic del comediment està inextricablement entreteït amb la tradició clàssica". Dins aquesta tradició, Gombrich destaca el pensament de Plató i de Ciceró sobre el refinament del llenguatge i els ornaments estilístics. Respecte del problema concret de l'ornament arquitectònic recull els comentaris de Vitruvi. Collins (1965) pàg 183, explica una analogia entre el llenguatge i l'arquitectura entre els autors decimonònics similar a l'establerta per Vitruvi. L'existència d'aquesta analogia lingüística en el concepte d'ornament i d'estil arquitectònic es manifesta en la referència a la gramàtica en el títol del llibre més important de Owen Jones.
- (85) "For all good forms should have ever before them is, that it is useless attempting to make bad forms beautiful by any amount of ornamentation, and that until the form best adapted for the required purpose has been obtained, and that refined to its most graceful

- line, ornament had better not to be added". Journal of Design, I, nº 3, Maig 1849, pàg 86
- (86) Principament Loos i els seus seguidors
- (87) "the purest forms should be sought, allied to the greatest convenience and capaciousness and the requisite means of lifting, holding, supporting, ... should engage the attention of the designer, before the subject of their ornamentation is at all entered upon" Redgrave: *Supplementary Report on Design* (1851), in Alf Bae (1957), pàg 62
- (88) Redgrave: *Supplementary Report on Design* (1851), in Alf Bae (1957), pàg 62
- (89) Redgrave: *Supplementary Report on Design* (1851), in Alf Bae (1957), pàg 62  
"The first consideration of the designer should be perfect adaptation to intended use. Manufacturers should also aim at obtaining the greatest amount of convenience and accommodation in the least space, in order that the furnitures may be as suitable as possible to the size and uses of the appartement in which is placed"
- (90) Redgrave: *Canons of taste Carpets Paperhangings and Glass*. Conferència dictada a la Society of Arts. Journal of Design, IV, nº 19, Setembre 1850, pàg 14
- (91) "Stability of construction, apparent as well as real, the first being necessary to satisfy the eye, the last being indispensable to excellence and durability"  
Redgrave: *Supplementary Report on Design* (1851), in Alf Bae (1957), pàg 62
- (92) "Design has a twofold relation, having in the first place, a strict reference to utility in the thing designed, and secondarily, to the beautifying or ornamenting that utility"  
Journal of Design, I, nº 2, Abril 1849, pàg 56
- (93) L'únic llibre que confereix al pensament d'aquests autors el títol de teòrics del disseny és Alf Bae (1957). "For these men, and a very few more, we shall have to turn for the development of theory in the 40s and 50s" Alf Bae (1957), pàg 44  
La majoria d'historians clàssics del disseny consideren l'aportació dels reformadors com una reflexió sobre les Art Manufactures, concepte que divergiria del de disseny: "on the art-side, the concern was almost all with ornament, not with structure and function" (Lindsay, 1975, pàg 117) Lindsay recull les paraules textuals de Watkinson (1967) pàg 29, qui a més utilitza la mateixa frase per referir-se concretament a les seves idees sobre disseny. Afirmacions similars es troben a Pevsner (1936), Benevolo (1960), Giedion (1948), etc. La raó d'això prové del fet que en la valoració de la contribució del grup de Cole a la història del disseny, els historiadors comenten conjuntament la seva obra professional i la teòrica, i consideren l'aspecte professional com a negociació del seu pensament.
- (94) Josep M<sup>o</sup> Martí. *Artefacte Industrial i Ornament*, Barcelona 1984, pàg 46, treball de tesina presentada a la Universitat de Barcelona.
- (95) "Their social struggle was for the recognition of the designer as a respected member of the middle class. Their were also bourgeois in their view of design, which in its fundamental was adapted to the needs of contemporary middle class life. There was but scant discussion of the habits and arrangement of daily life which are inevitably and eternally connected with it, and to wish to create a material standard which would tend to break up existing conventions".  
Alf Bae (1957), pàg 79
- (96) Veure nota 45.

- (97) Els escrits de Dyce que tracten específicament la natura de les arts decoratives, són el Prefaci del llibre *Drawing-book of the School of Design*, (1842-43), una conferència seva dictada a l'Escola de Disseny i reproduïda en tres parts en el *Journal of Design*, i a partir del segon nº (1849), i l'article *Education of Artists and Designers*, publicada en els darrers números de la mateixa revista (1852)
- (98) *Journal of Design*, II, nº 7, Setembre 1849, pàg 2
- (99) "But real ornament treatments, those in which nature is properly conventionalised to the necessities of the fabric, and geometry applied as the skeleton of the arrangement."  
*Journal of Design*, IV, nº 24, Febrer 1851, pàg 178.  
 "Successful patterns for plane decoration must, in the first instance, have their main lines arranged harmoniously, and secondly, that the divisions thereby formed should be subordinated and divided into smaller compartments, the forms of which should harmonise among themselves as well as with the original leading lines". *Journal of Design*, VI, nº 33, Novembre 1851, pàg 67 [citat Owen Jones]
- (100) "Ornament is rather abstractive and reproductive than imitative" William Dyce Prefaci (1842-3). [citat per Bae, 1957, pàg45]
- (101) "Jones aporta a la discussió [sobre el ornamento] un criteri que havia estat ausent en Ruskin y en Semper: la psicologia de la percepció" Gombrich (Barcelona, 1980), pàg 82
- (102) Aquestes il·lustracions de fons foren publicades en el *Journal of Design* com a models de disseny. També estan reproduïdes a l'estudi del disseny victorià de Pevsner (1968) pàg 267
- (103) La primera interpretació històrica en aquest sentit correspon a la primera història del disseny escrita per Pevsner (1936) La inoperància de la reforma del grup de Cole es demostra sobre tot a partir de l'obra de l'arquitecte Wyatt que, si bé en les pàgines del *Journal* defensava les possibilitats estilístiques de l'arquitectura del ferro, no va aplicar aquestes idees en cap dels seus edificis (1936 pàg 95)
- (104) "Una barrera insuperable de sentimiento impidió que esta generación percibiese las formas puras latentes en los objetos hechos a máquina" Giedion (1948, Barcelona 1978) pàg 368
- (105) Giedion (1948), De Zurko (?), Beravolo, MacCarthy (1982), Lambourne (1980), pàg 11 El mateix Pevsner reafirma aquesta tesi de forma més contundent en el seu estudi sobre el disseny victorià (1968) "Pese a su celo y su ingenio, Cole y sus amigos no consiguieron nada (...) su reforma en la fecha fue una de tantas, y las otras lograron mas" (1968, pàg 311)
- (106) "Los verdaderos promeros del Movimiento Moderno son aquellos que desde el principio fueron partidarios del arte de la máquina" Pevsner (1936) pàg 23
- (107) "Cole, Jones y Wyatt habian aceptado sin reservas la producción de la maquina no advirtiendo que planteaba todo tipo de problemas sin precedentes, y así, solo intentaron mejorar sin llegar alguna vez a su profunda exploración" Pevsner (1936) pàg 45 Tanmateix, els reformadors també afirmaren la seva postura específica davant els problemes socials derivats de la mecanització. Així, respecte al problema concret del luddites, responen "no one could be surprised that a man should quarrel with that which takes the bread out of his mouth, although it helped to furnish the means of subsistence to a large number of other people, and was a great source of labour and of

wealth to the community in general". *Journal of Design*, VI, nº 36, Febrer 1852, pàg 176

- (108) A través de la fundació de la Felix Summerly Art Manufactures: "Cole començà a produir lo el llamó manufacturas de arte, i.e. objetos de uso diario, mejor diseñados pensaba él, que lo corriente en esa época"  
Pevsner (1936, Buenos Aires, 1972) pàg 44.
- (109) P. Floud (1952), (1960) i (1961) demostra a través de l'estudi de diferents productes que, després de l'Exposició, es donà un canvi radical en el gust victorià i en l'ornament caracteritzat per la substitució dels motius naturalistes i realistes per motius geomètrics i colors purs
- (110) Segueixo la periodització de l'època victoriana utilitzada per P. Thompson (1967) en l'anàlisi de l'arquitectura i del mobiliari victorià.
- (111) En el llibre de Eastlake *Hints on Household Taste*, 1868 es nota la mateixa tendència en l'àmbit del mobiliari Veure Gloag (1961) pàgs 53-57 i P. Thompson (1967), pag 83 per les característiques de l'estil del segon període victorià
- (112) "Those typical papers covered with cascades of naturalistic flowers in the colours ( ) which were so acclaimed at the Great Exhibition of 1851 The Patent Office records now show this to be a complete misconception. Such naturalistic designs were admittedly popular throughout the 1840's. In the following decade, however, there was a radical change in informed taste mainly inspired by the writings and designs of reformers such Pugin, the Gothic revival architect, and Owen Jones, compiler of *The Grammar of Ornament*" P. Floud (1961) pàg 42, també en altres articles seus

### 2.3.2. Ruskin versus Cole

- (113) Dickens *Hard Times* (1854), Ed 62, Barcelona, 1982, pàg 21
- (114) "The suddenly luminous idea that Art might possibly be a lucrative occupation, secured the submission of England to such instruction as, with that object, she could procure, and the Professorship of Sir Henry Cole at Kensington has corrupted the system of art-teaching all over England into a state of abortion and falsehood of which it will take twenty years to recover" *Fors Clavigera* (1871-84), citat per Cook/Wedderburn, Introd Vol XVI, pàg XXVIII, nota 1
- (115) JOURNAL OF DESIGN, vol II, nº 8, Octubre 1849, pàg. 72, recensió de *The Seven Lamps*, vol VI, nº 31, Setembre 1851, pag 25 recensió i crítica de *The Stones of Venice*, vol I
- (116) "Mr Ruskin talks of adopting a national style of architecture as a possible conventional arrangement, just as you would adopt a house or a cotton print ( ) Does he not see that the creation of a establishment of a style lies in causes much deeper than man's option" JOURNAL OF DESIGN, vol II, nº 8, Octubre 1849, pàg 72, recensió de *The Seven Lamps*  
"Pugin having built up a theory of the best possible kind of building for a northern climate, and the distinctive theory of treatment proper for every material required for its construction, applied it as a scale to Gothic Architecture, and demonstrate the graceful accordance between the two Ruskin, the same course of utilitarian

examinations (...) and contrives, in a volume of at least four times the bulk, to give considerably less than half the information contained in the work of his predecessor".  
 id. vol VI, nº 31, Settembre 1851, pág. 25. recensió i crítica de *The Stones of Venice*, vol I

- (117) *The Stones of Venice*, vol I, Appendix 14 [1873, pág. 374]
- (118) "So that arts of this second order must be estimated, not by the quantity of bodily dexterity they require, but by the quantity and dignity of the knowledge needed in their practice and by the degree of subtlety needed in bringing such knowledge into play"  
*The Stones of Venice*, vol I, Appendix 14 [1873, pág. 375]
- (119) "§ 56. MANUFACTURE is simply the operation of the hand of man in producing that which is useful to him, it essentially separates itself from the emotions; § 53. ART is the operation of the hand and the intelligence of man together: there is an art of making machines, there is an art of building ships...; § 54. FINE ARTS. the hand, the head and the heart of man go together; § 55. Fine Arts must be produced by the hand of man in a much clearer and greater sense than manufacture is." *The Two Paths* (1959), Lecture II, [ *Works*, vol XVI, págs 294-5]
- (120) Williams (1958), pág. 17
- (121) "I trust the time is gone by when we are to be told that the pursuits proper to Schools of Design, considered as a matter of art, are low, vulgar and mechanical".  
 W. Dyce Lecture 1/2/3, JOURNAL OF DESIGN, vol I, nº 1, Març 1849, pág. 26
- (122) "No person is able to give useful and definite help towards such special applications of art, unless he is entirely familiar with the conditions of labour and natures of the material involved in the work." *The Two Paths* (1959), Lecture III, § 71, [ *Works*, vol XVI, págs 319]
- (123) "The whole of the first chapter is full of beauties, in the general sketch of his subject, the enthusiasm, the man of education and refinement, is developed in every line. It is only when he begins to meddle with bricks and mortar that he stumbles" JOURNAL OF DESIGN, vol VI, nº 31, Settembre 1851, pág. 25. recensió i crítica de *The Stones of Venice*, vol I. Gert Selle (1977), pág. 64
- (124) "Pero conviene esclarecer primero la cuestion de si la arquitectura es un marco para la escultura, o si la escultura es un adorno para la arquitectura." *The Seven Lamps*, (1849) IV, § 31, (1956, pág. 174) "It gradually became manifest to me that the sculpture and painting were in fact the ail in all of the thing to be done, that these, which I had long been in the careless habit of thinking subordinate to the architecture, were in fact the entire masters of the Arch, and that the architect who was not a sculptor or a painter, was nothing better than a frame-maker on a large scale"  
*The Seven Lamps*, (1849), Pròleg a la 2ª ed. § 6. Works VIII
- (125) "There is no existing highest - order art but is decorative". *The Two Paths*, (1859) Lecture III, § 73, [ *Works*, XVI, pág. 321.]
- (126) "Get rid, then, at once of any idea of Decorative art being degraded or a separate kind of art. Its nature or essence is simply its being fitted for a definite place, and in that place, forming part of a great and harmonious whole, in companionship with other art, and so far from this being a degradation for it". *The Two Paths*, (1859) Lecture III, § 74, [ *Works* XVI, § 73, pág. 321 ]

- (127) "The best of all decoration would be painting, decoration of walls by Titian; sculpture, decoration of walls by Phidias; both those men striving to represent the noblest nature, the human form, as truly and faithfully as they could under the conditions submitted to them. That is the noblest of all decoration. You have the types of both. You have Phidias's decoration of the Parthenon, and Titian fresco decoration, very little headed at Padua; Raffaele's in the Vatican; and by Michelangelo, in the decorations of the Sistine Chapel. That is the best of all decorative art - the noblest representation of nature by the noblest men" *The Two Paths*, (1859), Lecture II, Works XVI, pág. 304 n. 2. "Raphael's best doing is merely the wall-colouring of a suite of apartments in the Vatican. Correggio's best doing is the decoration of two small church cupolas at Parma, Michael Angelo's of a ceiling in the Pope's private chapel; Tintoret of a ceiling and side wall belonging to a charitable society at Venice; while Titian and Veronese threw out their noblest thoughts, not even in the inside, but in the outside of the common brick and plaster walls of Venice" *The Two Paths*, (1859) Lecture III, Works XVI, S 73, pág. 321
- (128) "- The only essential distinction between Decorative and other art is the being fitted for a fixed place, and in that, related, either in subordination or in command, to the effect of other pieces of art. And all the greatest art which the world has produced is thus fitted for a place and subordinated to a purpose" *The Two Paths*, (1859) Lecture III, S 73, Works XVI, pág. 321
- (129) *The Two Paths*, (1859) Lecture III, S 76, Works XVI, pág. 322  
En el text, Ruskin es refereix als frescs del Paradís de Tintoreto al Palau Ducal de Venècia. La referència a Jones i als altres reformadors per mitja de l'etiqueta de decorador ortodoxe es planteja en el paràgraf al parlar explícitament de les propostes d'estampats plans i geomètrics pròpia d'aquests autors
- (130) A *The Seven Lamps*, Ruskin defensava la tesi de la subordinació recíproca entre les dues arts per a reforçar l'efecte estètic del conjunt, però atorgava encara la tasca de director a l'arquitecte. "Desde el momento que el arquitecto se deja orrebetar por las partes i mitadas, corre el peligro de perder de vista el papel del ornamento, que forma parte de un conjunto, y sacrificara las luces y las sombras al encanto de una escultura delicada y estar a perdido" *The Seven Lamps*, (1849) IV, S 31, (1956, pág. 174)  
El pròleg de la segona edició palesa una evolució en favor de les arts plàstiques ja totalment acceptada a *The Two Paths* (1859) "But you will answer me, all this is not architecture at all - it is sculpture. Will you then tell me precisely where the separation exists between one and the other?" Lecture IV *Influence of Imagination in Architecture*, S 115, pág. 357
- (131) "But draw the figures bitter, and their repetition will become painful. You may harmlessly balance a mere geometrical form, and oppose one quatrefoil or cusp by another exactly like it. But put two Apollo Belvideres back to back, and you will not think the symmetry improves them. Whenever the materials of ornament are noble they must be various" *The Two Paths*, (1859) Lecture III, S 85, Works XVI, pág. 334
- (132) El títol de la segona conferència publicada a *The Two Paths*, (1859) es concretament "The Unity of Art".
- (133) *The Two Paths*, (1859) Lecture II, S 56, Works XVI, pág. 206
- (134) "If designing would be taught all the world would learn as all the world reads or calculates. Design is not to be spelled or summed" *The Two Paths*, (1859) Lecture III, S 86, Works XVI, pág. 334 Veure també Lambourne (1980), pág. 13

- (135) *The Two Paths*, (1859) Lecture III, § 86; *Works XVI* pàg 341 i també *Modern Painters V*, "The two Boyhoods", Cap. IX, Part IX.
- (136) *The Elements of Drawing* (1857)
- (137) Per al sensualisme de la teoria estètica de Ruskin i la importància de del sentit de la visió, veure el capítol 2.2.4. "L'obra i el pensament de John Ruskin"
- (138) Cook/Wedderburn, Introd. Vol XVI, pàg. xxviii
- (139) *The Two Paths*, (1859) Lecture II, § 56, *Works XVI*, pàg. 296
- (140) *The Two Paths*, (1859) Lecture II, *Works XVI*, pàg. 334. Veure en els paràgrafs 68 a 70 la llista de mestres de la història de la pintura que Ruskin considera "our leaders" que recomana per estudiar a les Escoles d'Art
- (141) Una recensió apareguda a la revista THE CRITIC (23 d'Octubre de 1858) que comenta una conferència de Ruskin, recull les diverses crítiques als representants de la política oficial que arriben fins i tot als insults personals. En aquest mateix article es resumeix la resposta oficial apareguda poc després de la conferència. L'articulista, però, no sembla excessivament satisfet ni amb la política del Govern ni amb la de Ruskin. "We doubt whether the Department of Art knew themselves what is the system they teach, or what is likely to be its ultimately result. Ruskin's view appear to be near identical with those supported by the Committee of the Académie des Beaux Arts" Cook/Wedderburn, Introd. Vol XVI, pàg. xxviii
- (142) Veure l'anàlisi de l'ornament desenvolupat pels Reformadors en el capítol 2.3.1 - "L'Exposició del 1851 i Henry Cole"
- (143) "Leaves are developed under a fixed law, and since buds are constantly formed in the axils of leaves, it might at first be presumed that all plants and all trees would be alike in their growth, regular and shapely ( . . . ) this law of the regular development of leaves deserves the attentive consideration of the student since it is calculated to assist him greatly in displaying the foliage by an ornamental treatment" R. Redgrave, JOURNAL OF DESIGN, vol III, nº 16, Juny 1850, pàg 98
- (144) Veure tota la reflexió sobre l'ornament arquitectònic de *The Seven Lamps* (1849), *Lampara IV*, § 2-6, i *The Stones of Venice* (1851-53) vol I, cap XX i XXI, i Vol II, cap VI
- (145) "here are your two paths for you" *The Two Paths*, (1859), Lecture II, § 66, [ *Works XVI*, pàg. 310]
- (146) *The Two Paths*, (1859), Lecture II, § 61 i 62; [ *Works XVI*, pàgs. 305-307]
- (147) "All ornamentation of that lower kind [as the detestable ornament of the Alhambra] is preeminently the gift of cruel persons, of Indians, Saracens, Byzantians, and is the delight of the worst and cruellest nations: Moorish, Indian, Chinese, South Sea Islanders and so on". *The Two Paths*, (1859), Lecture II, § 62; [ *Works XVI*, pàg. 307, nota]
- (148) *On The Nature of Gothic* (1851), § 44: "Three classes of artistic minds"
- (149) *On The Nature of Gothic* (1851), § 42
- (150) *On The Nature of Gothic* (1851), § 43.



- (151) *The Stones of Venice*, II, Part I, Cap. II, § 5, i Appendix 8
- (152) *On The Nature of Gothic* (1851), § 67-76
- (153) Benevolo (1960)
- (154) "I always say interpretation, never imitation. My reason for doing so is, first, that good art rarely imitates; it usually only describes or explains. But my second and chiefly reason is that good art always consists in two things: first, the observation of fact, secondly, the manifesting of human design and authority in the way that fact is told. Great and good art must unite the two; it cannot exist for a moment but in their unity". *The Two Paths*, § 19; [Clark, 1964, pàg. 149]
- (155) "then the proper material of the ornament will be whatever God has created. And for material we shall therefore have, first the abstract lines which are more frequent in nature, and then from lower to higher, the whole range of systematised inorganic and organic forms" *The Stones of Venice*, I (1851) cap. XX, § 17, [1873, pàg. 214]
- (156) *The Seven Lamps* (1849), IV, § 4-9 [1956, pàgs. 143-148]
- (157) *The Stones of Venice*, I (1851) cap. XX, § 19, [1873, pàg. 215]
- (158) *On The Nature of Gothic* (1851), § 63 i ss. [Jan Morris, pàg. 131]
- (159) "The love of natural objects for their own sake, and the effort to represent them frankly unconstrained by artistical laws" *On The Nature of Gothic* (1851), § 63, [Jan Morris, pàg. 123]
- (160) "in art, it led him [Ruskin] to reject theories of beauty founded in taste or rules of proportion" K. Clark (1964) Introd. pàg. XVIII i pàg. 133  
Per una crítica del neoclassicisme com un estil de reproduir formes importades sense cap implantació cultural a l'Anglaterra del segle XIX, veure *The Stones of Venice*, I (1851), Cap. II, § 2 i 12  
Respecte de la impossibilitat d'una teoria estètica que pugui explicar el fenomen del gust, o de l'exquisidesa en l'obra d'art, veure *The Elements of Drawing* (1857), Llibre III, § 240 i 241
- (161) "mas alla de cierto punto, muy inferior, el hombre no avanzara en la invencion de la belleza sin imitar directamente las formas naturales. Más todavía, la invencion de! hombre no podra elevarse sin una franca imitación"  
*The Seven Lamps* (1849), IV Lamp § 2, [1956, pàg. 141]  
Veure també, l'anàlisi del concepte artístic de novetat oposant-se a l'ordre com a forma de creació desenvolupat a *On The Nature of Gothic* § 27, 30 i 32, i també el § 62 per la possibilitat de descobrir la cara oculta
- (162) No pretendo sostener que toda ordenacion de la linea esté directamente sugerida por un objeto natural, sino que ~~entre las~~ *entre las* líneas bellas con adaptación de las líneas más difundidas en la creación exterior, que en proporción de su riqueza de asociación, la semejanza con la obra de la Naturaleza tomándola como tipo y como ayuda, se debe buscar más estrechamente y verla con más claridad. " *The Seven Lamps* (1849), IV Lamp § 2; [1956, pàg. 141]
- (163) *The Two Paths* (1859), III, § 84, [Works, XVI, pàg. 352]
- (164) Com diu Henry Cole en el retrat de Dickens per contestar l'afirmació de la noietat a la

que agraden molt les flors - "¿i per això els posem damunt taules i cadires i les femes trepitjar per gent calçada amb pesades botes?" - Dickens (1854), pàg. 21.

- (165) "It has a true privilege of imagination, far excelling all that can be granted to the more finished work, which for the sake of distinction, I will call -and I don't think we have a much better term- FURNITURE SCULPTURE; sculpture, that is, which can be moved from place to place to furnish rooms"  
*The Two Paths*(1859), IV, S 126. [ *Works*, XVI, pàg. 363]
- (166) "No podemos (...) confiar el adorno a la máquina y las obras en fundición. Todos los metales estampados, las piedras falsas, las imitaciones de madera o de bronce -de la invención de las cuales esemos oyendo alabanzas todos los días-. todas las construcciones pequeñas, baratas y fáciles de hacer, todo eso de lo qual el mérito consiste en su dificultad misma, todo son obstáculos sobre nuestro camino. Todo eso no nos hace ni más felices, ni mas sabios, no aumentarán el orgullo del entendimiento ni el privilegio de la alegría" *The Seven Lamps*(1849), V, S 24, pàg. 229
- (167) *The Two Paths*(1859), II, S 51-56. [ *Works*, XVI, pàg. 294]
- (168) *The Two Paths*(1859), II, S 61. [ *Works*, XVI, pàg. 305, nota] i Lecture III, S 75, pag. 322
- (169) *The Two Paths*(1859), II, S 61. [ *Works*, XVI, pag. 305, nota]
- (170) "A law of simple common sense not to decorate things belonging to purposes of active and occupied life. Wherever you can rest, there decorate. where rest is forbidden, so is beauty, you must not mix ornament with business anymore than you may, mix play. Work first and then rest" *The Seven Lamps*(1849), IV, S 19. [Clark, 1964, pag. 245]
- (171) "Porque si hay algun lugar en el mundo donde las gentes estan privadas de ese calma y de ese silencio necesarios a la contemplación de la belleza, es en ellas. Es lugar de desagrado, y la unica bondad que el arquitecto puede presentar a nuestra vida, es la de mostrarnos tan claramente como sea posible, el medio mas pronto de salir" *The Seven Lamps*(1849), IV, S 21. [1956, pàg. 163]
- (172) Veure especialment en el JOURNAL OF DESIGN, els diferents articles històrics de Jones sobre l'ornament, també els comentaris sobre el Gothic Revival, les associacions d'artesans i dels gremis medievals així com les crítiques sobre dissenys o articles de Pugin
- (173) "Now when to many of our manufacturers go with hounds, shoot in Scotland, send their sons to Oxford, and teach their daughters that inanity is refinement, "sinking the shop", as it is called, and leaving the conduct of every part of their business (except perhaps the financial) to understraffers whom they despise, what chance is there that the branch of commerce they practice can receive any dignity or improvement from their connexion with it?" JOURNAL OF DESIGN, I, nº 5, Juliol 1849, pag. 138
- (174) *On the Nature of Gothic*(1851), S 21. [1942, pàg. 28]

### 2.3.3. Els Pre-Rafaelistes.

- (175) La tendència a considerar Morris entre els Pre-Rafaelistes van iniciar-la els crítics contemporanis del Moviment ja des de la publicació dels primers llibres de Morris Veure P. Faulkner (1973). D'altra banda, la majoria de biògrafs de Morris inclouen un capítol sobre el Pre-Rafaelisme (E.P. Thompson, Watkinson, Meier) o es refereixen al moviment com a referents de la relació personal de Morris i Burne Jones amb Rossetti (Mackail, Lindsay, P. Thompson, Faulkner) En les monografies sobre el Pre-Rafaelisme i sobre els corrents, Morris és un dels autors destacats com a membre del moviment (Metken, Cerdà, Banham/Harris, Catàleg de l'exposició de la Tate Gallery, Bari!!) En d'altres llibres de caràcter més general sobre l'ambient cultural i les arts plàstiques angleses en el segle XIX es refereixen també a Morris com d'un membre del Moviment (Steagman, Bae) En canvi, en els llibres dedicats a l'arquitectura i a la seva història, la figura de Morris només apareix en funció de la seva relació amb Ruskin i el Gothic Revival
- (176) Foramentament, *The Defence of Guenevere* (1858) Veure al respecte Faulkner (1973)
- (177) Tradueixo el nom anglès del Moviment "Pre-Raphaelites" per "Pre-Rafaelistes", adequant al català la fórmula proposada per Gómez de Liaño en la seva traducció castellana del llibre de Metken doncs es tracta de la denominació d'un estil artístic Per la mateixa raó, tradueixo el terme general derivat pel corrent artístic "Pre-Raphaelitism" per "Pre-Rafaelisme" Prefereixo aquesta fórmula a la utilitzada per Cerdà (1981), "Pre-Rafaelitisme" doncs em sembla un anglicisme innecessari En canvi, per traduir "The Pre-Raphaelite Brotherhood" utilitzaré "La Confraria Pre-Rafaelista" seguint la proposta de Cerdà. M<sup>re</sup> Angela Cerdà. *Els Pre-rafaelites a Catalunya*. Curial, Barcelona, 1981
- (178) Les dues vessants del moviment i l'adopció de dos termes diferenciats apareixen per primera vegada en les memòries de William Holman Hunt *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (1901) London 2 vols. L'anàlisi diferenciada de les dues vessants ha estat desenvolupada preferentment per autors que estudien la incidència històrica del Pre-Rafaelisme en d'altres països En aquests estudis es destaca l'ideari general del moviment per sobre de les seves obres concretes si bé calgui recórrer sempre a l'estudi dels artistes particulars per deduir-ne els principis teòrics implícits Contràriament, la tendència de la crítica anglesa és la de diferenciar les característiques artístiques de cada fase del moviment. Des del punt de vista cronològic, la posició dels diversos representants del corrent varia segons les èpoques i l'experiència pre-rafaelista tendeix a reduir-se a una sola dècada que coincideix pràcticament amb la història de la Confraria (Geunt 1952, i Small 1979)
- (179) Catàleg de l'exposició monogràfica *The Pre-Raphaelites*, Tate Gallery (1984), Introd pàg 11
- (180) Veure nota 44 d'aquest capítol
- (181) Banham/Harris (1984), pàg 84-85  
F.G. Stephens recomana l'adopció dels principis pictòrics pre-rafaelistes als pintors històrics, tractant-los de companys de lluita. *THE GERM*, nº 2, 1850 (a Metken, Appendix, pàg 162)

- (182) La Confraria dels Nazarenos en fou fundada a Roma per Overbeck i Cornelius el 1810. Tenien com a finalitat recuperar el sentit religiós de la pintura i alliberar-la de l'academicisme i l'idealisme, doncs era molt similar al dels Pre-Rafaelistes anglesos.
- (183) Hunt havia estat pupill de Medox Brown treballant al seu estudi, i Rossetti, el seu torn, no havia estat de Hunt.
- (184) El patronatge de Ruskin no es va estendre's a la persona de Brown. Ruskin no va aprovar mai en públic un quadre de Brown, més aviat els criticava. Aquesta pot ser una de les raons del poc èxit comercial que va tenir Brown durant la seva vida. La relació de Brown amb Carlyle és relativament diferent i no depen tant de les relacions personals. La influència del pensament de Carlyle en l'obra de Brown es posa de manifest en dos dels seus quadres. El primer, *The last Sight of England* 1852-56, recull la reflexió de Carlyle sobre el problema de l'emigració. En alguns dels seus escrits, el pensador considera l'emigració com una solució per als problemes econòmics i socials del país. Si bé Brown representa el moment emocional i tràgic dels emigrants, és a dir el moment de la partida, accepta d'alguna manera la necessitat d'aquesta opció a través de l'expressió continguda i serena dels personatges centrals que contrasta amb la dels secundaris, com el delinquant que aixeca el puny contra el país d'origen, on s'intueix la situació crítica de la realitat social. El segon quadre, *Work* (1852-65) retrata diversos aspectes de la realitat del treball. En l'angle dret del quadre Carlyle somriu al pintor. D'aquesta manera Brown evidencia el seu reconeixement pel pensador i en el plantejament general del quadre expressa la concepció carlyleiana del treball com un deure ennoblidor de la persona humana i de la societat. Veure Metken (1982) pags 84 i 85 i Gert Schiff (1970) pág 170.
- (185) Steegman (1950), pág 160, destaca els comentaris de Dickens a una Exposició de la Royal Academy de l'any 1845 (Letter to the Baroness Burden Coutts) i les satires aparegudes al PUNCH.
- (186) Steegman (1950), pag 165, "Rossetti felt that for a new current in art three things were necessary: first, a coherent and disciplined group of artists, secondly, a doctrine, and third a journal in which to proclaim the doctrine".
- (187) Quan fundaren la Confraria, Hunt, Millais i Rossetti acordaren afegir les sigles PRB, que significaven "Pre-Raphaelite Brotherhood", a la signatura de l'artista per la qual cosa tots els quadres esdevenien manifestos del moviment artístic.
- (188) Normalment s'ha considerat que la crítica contemporània va tenir una resposta contrària al moviment ja des de l'aparició pública dels primers quadres del moviment. En realitat no fou exactament així. Les obres exposades en les exposicions de 1848 i 1849, molt medievalistes en estil i tradicionals de concepció, foren bastant lloades si bé, paradoxalment eren els quadres més coherents amb el significat literal del terme Pre-Rafaelisme (així per exemple, el quadre *Isabella* de Millais, 1849). Els comentaristes destacaven la falta d'atmosfera d'aquests quadres com a bon procediment per a la recuperació dels sistemes plàstics del Quattrocento. No fou fins a 1850, quan amb l'aparició de la revista THE GERM es desvelà el significat de les sigles PRB i l'existència d'una agrupació, que s'aixecaren les crítiques. Veure Tate Gallery (1984) pág 15; Renato Barilli / *Pre-Raphaeliti*, Fratelli Fabbrì, Milano 1967.
- (189) "Millais's *Carpenter's Shop* (1850) (...) was not attacked for his choice of subject, which was a perfectly permissible if rather unusual one, but because the "mise en scène" was unconventional, and did not at once recall the long familiar and Raphaellesque aspect of the Holy family" Steegman (1950), pags 168-69.

- (190) L'any 1853, Millers va ser nomenat ARA, l'any 1863 elegit com a membre de la Royal Academy, i l'any 1893, president. Dadas, Tate Gallery (1984) i Steegman (1950), pàg 165.
- (191) Cook-Wedderburns *The Works of John Ruskin*, 1903-6, Introd al Vol. XII, pàgs XLV-XLVIII
- (192) Ruskin fou amic de la majoria de pintors Pre-Rafaelistes amb els que va mantenir diverses relacions i amb intencions diferents. La relació amb Millers, després d'alguns viatges junts, s'acabà amb el casament de Millers amb Effie Ruskin. La relació amb Rossetti passà per diverses fases, però es distencien gradualment a partir de la malaltia de Lizzie Siddal i es separaren definitivament poc evans del suïcidi de Lizzie Veure apartat següent 2.3.4. Ruskin versus Rossetti.
- (193) La majoria dels estudiosos del moviment Pre-Rafaelista destaquen la participació de Ruskin en la formació i definició del moviment. Entre els biògrafs de Morris, només E.P. Thompson apunta el fet que en la seva defensa del Pre-Rafaelisme, Ruskin estava exposant més les seves pròpies idees que les del moviment. E.P. Thompson (1955), pag 40 Veure també apartat següent 2.3.4 Ruskin versus Rossetti
- (194) William Michael Rossetti, germà de Gabriel i crític d'art formava part de la Confratria originària per desig expres de Gabriel en qualitat de secretari. A THE GERM apareixen publicats molts dels seus articles de l'època explicant o desenvolupant les principals idees del moviment. A finals de segle va publicar diversos estudis sobre el seu germà i el moviment pre-rafaelista (referències Tate Gallery, 1984)  
Aquesta cita, extreta del mateix catàleg, pag 11, correspon al llibre *Dante Gabriel Rossetti: His family Letters with a Memoir*, 1895, vol 1, pàg 135
- (195) Steegman (1950), pàg 162
- (196) Metken (1962), pag 93 i Tate Gallery (1984) pag 11 Segons l'explicació de Hunt (1905), va ser Rossetti qui proposava el nom "Early Christian Art" pel moviment. Sobre les connexions del Pre-Rafaelisme amb les idees del Tractarians, veure Banham/Harris (1984), pag 91 i Tate Gallery (1984), pag 16 en relació del Carpenter's Shop de Millers, pàg 78 en l'obra general de Millers, i pag 78 a Hunt. Un estudi acurat del problema apareix a Alastair Grieve *The Pre-Raphaelite Brotherhood and the Anglican High Church*, Burlington Magazine CXI, 1969
- (197) Els possibles contactes dels Pre-Rafaelistes amb Pugin no estan documentats, tanmateix en molts aspectes es dona una similitud de plantejaments. En aquest sentit, la connexió més evident correspon a la concepció del Gòtic com el darrer estil històric en que un sentiment col·lectiu, el religiós, es el fonament de la producció artística. En la visió pre-rafaelista aquest aspecte no suposa acceptar la funció didàctica de l'art com la única vàlida. Ans al contrari, el valor de l'art medieval resideix en el fet de ser l'expressió d'un sentiment compartit que no necessita explicació ni difusió. L'art, així, pot ocupar-se de si mateix, dedicar-se a la creació pura sense haver de reflexionar sobre els seus deures ni les seves obligacions morals
- (198) "The Gothic element was not so strong in this group as is usually thought, on the contrary were rather suspicious of it, it carried especially for Hunt the taint of Rome" Aquesta darrera frase, "the taint of Rome", fa referència als pintors "nazarenos" alemanys que havia estat fundada a Roma. Watkinson (1967), pàg 33. D'altra banda el medievalisme històric i literari era ja una pràctica comuna entre els artistes de l'Acadèmia i, per tant, no podia constituir un tret distintiu del nou moviment. Segons recullen Banham/Harris (1984), pàgs 84-85, en els catàlegs de

les exposicions anuals de la Royal Academy de 1824 a 1845 apareixen 74 quadres dedicats a *ivanhoe* i 25 a *The Talisman*

- (199) William Holman Hunt (1905) vol I, pág. 87, (a Tate Gallery (1984) pág. 12). Malgrat aquesta cita de Hunt, que recull anys més tard la seva particular formulació dels principis del Pre-Rafaelisme, en els primers quadres del grup, exposats entre 1848 i 1850, és potent la referència revivida al Quattrocento italià
- (200) En els primers quadres de Rossetti, The Girlhood of Mary Virgin (1849) i Eccle Ancilla Domini (1850), és potent la influència de Lippi, en els de Millais, Isabella (1848) la influència dels pintors gòtics internacionals, en molts dels de Hunt i Brown, apareixen algunes referències als renaixentistes flamencs, com el recurs al mirall del quadre Els Esposos Arnolfini en les obres Take your son, Sir (1851, 1856-57) de Brown, o The Lady of Shalott de Hunt (1885-1905) Veure Metken (1982) i Tate Gallery (1984)
- (201) F. Bickley. *The Pre-Raphaelite Comedy*, New York, Henry Holt & Co., citat per LeMire, introducció a la Tesi Doctoral (1962), pág. 60
- (202) Veure la polèmica del gust en el pensament anglès del segle XVIII (Desde Shaftesbury fins a Burke)
- (203) És curiós que molts anys més tard, ja en ple segon període del Pre-Rafaelisme, Burne Jones es critica per les seves dificultats amb el dibuix i per aprendre a dibuixar es dedica a estudiar i copiar els models de l'escultura grega més clàssica exposats al British Museum. En aquest sentit repren els mètodes d'aprenentatge defensats per Reynolds a l'Academia Tate Gallery (1984), pags. 300-304
- (204) A la primera època de la Confraria, Hunt fou qui primer es va preocupar de sistematitzar l'oposició pre-rafaelista a la pintura acadèmica. Paul Meyer fins i tot el qualifica de "theoricien du mouvement", i segons ell, la crítica i la revisió de la pintura post-renaixentista és obra principalment de Hunt Meyer (1972), pág. 148. Segons el catàleg de la Tate Gallery (1984) aquesta visió de Hunt depèn del fet que el mateix Hunt en les seves memòries va sobre-valorar la seva aportació i el seu paper en l'evolució del moviment. W. Holman Hunt (1905)
- (205) W. Holman Hunt, THE GERM, 1950, in E. P. Thompson (1955), pág. 49
- (206) J. Ruskin *The Stones of Venice*, vol I (1851), cap. I "The Quarry"
- (207) R. Barilli (1963), pág. 12. "Se avessero veramente affrontato certe epoche prerinascimentale saremmo stati tenuti ad impostare una decisiva rivoluzione a livello di forme"
- (208) J. Ruskin *Pre-Raphaelitism Lectures on Architecture and Painting* (Edinburgh), 1854, (a K. Clark, 1964, nº 210)
- (209) F. G. Stephens *Objetivos y tendencias del primitivo arte italiano*, THE GERM, nº 2, 1850 (trad. Metken, 1982, Apèndix, pags. 162-164)
- (210) The Hogarth Club (1858-1860) Morris i Burne Jones també n'eren socis. "He [Hogarth] was important to them not as an example of style, but as an exponent of an anti-academic outlook. So it was his name that they took for their club in 1858" Ray Watkinson (1967), pág. 33

- (211) "Las pasiones del hombre estan incorporadas a los firmes builes por manentes de la naturaleza". Wordsworth, prefaci a la segona edició de les *Lyrical Ballads* (1800) Veure al resx acte Rafael Argullol (1982), pág 85
- (212) "Jo soc la imatge, Chiaro, de la teva pròpia ànima dins teu. Miri'm i coneix-me tal com soc." D.G. Rossetti: *Hand and Soul*, THE GERM, 1950 (Trad. catalana de Cerdà, 1981, Apèndix, pág 441).
- (213) "El pintor representa su fe de la manera més clara posible, dedicant-se a representar el objecte y més concretamente la totalidad de este" i "Es absolutamente necesario la fuerza para conseguir la representación de un tema para que la totalidad de su contenido se haga visible y pueda sentirse la lección que encierra." F. O. Stephens, THE GERM nº 2, 1850 (a Metken, 1982, págs 162 i 163.)
- (214) "So soon as the workman is left free to represent what subjects he chooses, he must look to the nature that is round him for material and will endeavour to represent it as he sees it, with more or less accuracy according to the skill he possesses, and with much play of fancy, but with small respect for the law" John Ruskin, *The Stones of Venice* (1851-53), nº 63-66 [ed. Jan Morris, pág. 123]
- (215) Ruskin *Modern Painters* V (1860), Part VII, Cap IV, S 23, a K Clark (1964), nº 2
- (216) "I always say *interpretation*, never *imitation* My reason for doing so is, first, that good art rarely imitates, it usually only describes or explains. But my second chiefly reason is that good art always consists on two things: first, the observation of fact, secondly, the manifesting of human design and authority in the way that fact is told. Great and good art must unite the two, it cannot exist for a moment but in their unity." Ruskin *The Two Paths* (1859), Lecture I, S 119 (a K Clark (1964), nº 134)
- (217) "The thing to be shown him was not a pleasure to be snatched but a law to be learned." Ruskin *The Two Paths* (1859), Lecture I, S 119
- (218) "The love of natural objects for their own sake, and the effort to represent them frankly unconstrained by artistical laws" Ruskin *The Stones of Venice* I (1851) cap 1
- (219) Ruskin *Modern Painters* III (1856), Part IV, Cap III, S 15, a K Clark (1964), nº 131
- (220) Ruskin *Preterita* I, (1886), S 244-246, K. Clark (1964)
- (221) Tesi suggerida i defensada per E P Thompson (1955), págs 50-51
- (222) Tate Gallery (1984) págs 15, 32, i 67  
Segons aquests autors, en el cas de Hunt, la seva peculiar consciència de la història i la seva teoria de l'art es basen en el *Hyperion* de Keats. Així en la seva primera, el moviment es dedica principalment a l'anàlisi de Keats i del seu medievalisme. També destaquen el fet que Hunt, Millais i Rossetti, a les èpoques d'estudiant i de fundació de la Confradesca discutiren més sovint l'obra recent redescoberta de Keats que dels llibres de Ruskin que sens dubte coneixien. També segons la mateixa font, Hunt havia estat fortament impressionat per la lectura del segon volum de *Modern Painters* (1846), però en aquest llibre, Ruskin s'orienta més cap a l'estudi del simbolisme a la pintura que sobre qüestions lligades a la representació de la naturalesa.
- (223) R. Barilli (1963) pag 11 "La categoria del vero in tutta la trattazione Pre-raffaelita non è mai così bruciante come nei naturalisti del continente, e per lo

meno riesce ad ellersi con la categoria del Bello e del Decoroso".

- (224) Veure l'anàlisi de E.P. Thompson (1955), pàg. 52. "The Pre-Raphaelite painters devoted exceptional pains to copying the external appearances of reality. They took each other for models and posed in strange costumes and in strange attitudes". E. P. Thompson no només assenyala la paradoxa implícita en la representació pre-rafaelista, sino que posa de manifest la falàcia implícita en el principi ruskinia del "truth to nature" i els límits pròpils de la referència a la realitat com a únic criteri artístic. La paradoxa pre-rafaelista constitueix el nucli característic del seu estil i el que els defineix a la seva època com un moviment nou i diferent "typified by awkward poses, hard outlines, absence of shadows, prickly, spiky forms (...), love for details" Tate Gallery (1984), pàg. 15.
- (225) *The Palace of Art* és el títol d'un poema de Tennyson publicat en el llibre *Idylls of the King* que Rossetti va il·lustrar. La majoria d'estudiosos del moviment empen aquesta fórmula per referir-se a l'univers particular que Rossetti va crear al seu voltant. La mateixa frase va ser utilitzada per Morris a propòsit de la Red House Letter to Burne Jones, 1865 (Mackail, 1901/49, I, pàg. 164, també Lindsay, 1975, pàg. 135)
- (226) Renato Barilli (1963), pàg. 9:  
Com avantguarda "attiva soltanto a livello di temi e di contenuto, mentre quanto riguarda la forma in senso stretto, non si discosta di molto dalla linea ufficiale del tempo, o meglio accentua taluni strumenti tradizionali, ma rimanendo sempre all'interno del loro spirito"
- (227) Mirar LINDSAY (1975) pàg. 49 Mackail (1899)
- (228) William Holman Hunt A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecution of the Druids, (1849-50), Our English Coasts (Strayed Sheep) (1852), The Light of the World (1851-53, retocat a 1858 i 1886), The Scapenot (1854-55, 1858)  
Ford Madox Brown The Pretty Baa-Lambs (1851-59), An English Autumn Afternoon, Hampstead (1852-55)  
Dates segons Tate Gallery (1984), catàleg.
- (229) Aquesta és la diferència principal entre el moviment Pre-Rafaelista i el corrent Esteticista posterior, igualment separa el moviment anglès dels seus contemporanis francesos com Baudelaire. Les imposicions moralistes de la societat victoriana no permetia la representació del mal moral ni del mal en general, tampoc no podia reconciliar de forma diferenciada els valors estètics de representacions d'aquest tipus. En aquest sentit la solució Pre-Rafaelista consisteix en compartimentar la realitat i dedicar-se únicament a una part de l'experiència enmarcada per una nebulosa general de misteri. Metken (1982, pàg. 26) destaca com a element simptomàtic el fet que la ciutat o les multituds apareixin molt rarament en aquests quadres malgrat que tots els artistes visquessin a Londres.
- (230) La cita següent és de F.G. Stephens, THE GERM, nº 4, 1850, citada a E.P. Thompson (1955) pàg. 54. i segueix la seva interpretació.
- (231) Hunt aconseguirà assumir plenament aquest plantejament a partir de la definició del realisme simbòlic. Millais, que s'orienta més cap a la representació d'escenes de la vida quotidiana mai no escapa de l'edulcorament i el sentimentalisme del moment retretat. Potser el quadre més representatiu és The Blind Girl (1854-56) on el problema de la nena cega i mendicant es redueix a la projecció de l'arc de St. Martí sobre un camp de blat.



- (232) Segons la descripció de T. Hilton: *The Pre-Raphaelites*, pàg 140, citat per Carda (1981), pàg 83 i per Metken (1982), pàg. 113, el tema del quadre *Found* (1853) de Rossetti és el següent: "un jove provinent del camp, mentres porta un vedell al mercat (ecorxadador), reconeix en una dona caiguda a la vorera la seva antiga amor. Ell tracta d'alçar-la del lloc on es troba, arrupida a terra, però ella, tot tancant els ulls, gira la cara cap a la paret"  
 "En el sonnet *Found*, [Rossetti] eleva a poesia simbolista el sordid episodi, intensificant-hi la nocturnitat, que és el moment propici de la dona caiguda i accentuant-hi les influències maléfiques." (Carda, 1981, pàg 83 i 84)  
 En l'explicació del quadre que Rossetti va enviar a Hunt el 30 de Gener de 1855 es posen molt més de manifest les intencions sublimadores del problema en la visió de Rossetti: "The picture represents a London street at dawn, with the lights still lighted along a bridge which forms the distant background. A drover has left his cart standing in the middle of the road (in which, i.e. the cart, stands being a calf tied on its way to market) and has run a little way after a girl who has passed him wandering in the streets. He had just come up with her and she, recognising him, has sunk under her shame upon her knees, against the wall of a raised churchyard in the foreground, while he stands holding her hands as he seized them, half in bewilderment and half guarding her from doing herself a hurt. These are the chief things in the picture which it is to be called "Found" and for which my sister Maria has found me a most lovely from Jeremiah: "I remember Thee, the kindness of my youth, the love of thine espousals" the calf, a white one, will be a beautiful and suggestive part of the thing" (Tate Gallery, 1984, pàg 265)  
 El mateix esquema, la diferència entre l'ideal femení inassolible i la dona caiguda sense interès artístic es manté en la vida privada de Rossetti. Lindsay (1975) fa referència al tipus de relació que Rossetti mantenia amb les prostitutes com a models i companyes de vida a l'època en que Morris i Burne Jones compartien l'estudi de Red Lion Square. La seva companya fidel, Fanny Cornforth, representa la dona caiguda acceptable per a Rossetti únicament mentre espera assolir la relació amb les dones ideals, Lizzie Siddall, la seva esposa, i Jane Morris. Les dues imatges de la feminitat consoliden els seus personatges poètics Beatriu, "the blessed damozel", i l'Anti-Beatriu, que esdevindrà, per influència de Swinburne, "la femme fatale". A l'època de maduresa, la Beatriu ideal es transformà, a l'època de Jane Morris, en el model de la Reina Ginebra.  
 El mateix aspecte resulta un indicatiu clarificador de la manera pre-rafaelista de transformar els problemes socials: "So someone (probably Rossetti) was in the habit of bringing prostitutes in (Red Lion Square). There was a tendency to reduce the social question on the part of Pre-Raphaelites and others to the question of the fallen women" Jack Lindsay (1975), pàg 88.  
 La postura de Hunt, reflexada en el quadre *The Awakening Conscience* (1853-4, 1856) que també tracta el tema de la prostitució, pot assimilar-se a la de Rossetti si bé la seva intenció és més moralitzadora. També ha de recórrer a l'al·legoria de la dona caiguda si bé la retrata amb una actitud de penediment i en el moment de l'examen de consciència (Metken, 1982, pàg 64).

- (233) El mateix Brown, en un comentari del quadre *Work* en motiu d'una exposició, defineix el seu objectiu com la descripció de la societat de la seva època:  
 "El cuadro fue comenzado en Hampstead en 1852. Su fondo, que representa la calle principal de este arrabal cercano a la campiña, fue pintado allí mismo. Por aquel entonces, se llevaban a cabo en mi vecindad importantes trabajos de movimientos de tierras para el suministro de agua y, al poder contemplar yo diariamente al peón caminero británico o 'hevvy', como se denominaba a sí mismo, mientras realizaba su trabajo (con su indumentaria masculina y pictórica y su piel profundamente tostada por el sol y la intemperie), me pareció que también el debía despertar la atención de un pintor inglés, con los mismos honores, por lo menos que un pescador del Adriático, un campesino de la Campagna o un 'lazzarone' napolitano. Paulatinamente fue surgiendo de

esta idea el actual cuadro *Work*, con el peon caminero británico en el centro del mismo, como signo evidente y visible del trabajo. Aquí puede verse al joven trabajador, con todo el esplendor de la salud y la belleza masculinas, el trabajador fuerte, completamente desarrollado, el que realiza su trabajo y el que le gusta su cerveza; el viejo solterón epísta, con unos miembros rígidos y leñosos y quizás un tanto duro en aquellas regiones en las que debe hospedar se la composición; el trabajador con una naturaleza de fuerza animal. Finalmente, Paddy, el irlandés, con su pala y su pipa entre los labios. Aparece lógico que, a la izquierda, siga el pobre diablo andrajoso a quien nunca se enseña a trabajar. Sus ojos, intranquiles, ardientes, denotan zozobra y desconfianza ..."

(a Metken, 1982, pág. 85)

El quadre representa una escena global de carrer en el que hi han representats tipus de tots els estaments socials. A la dreta, contornant l'escena central del peo caminer, hi ha un retrat de Carlyle, "los trabajadores cerebrales quienes, si bien no hacen nada visible, si trabajan para los demás la base de la felicidad y del trabajo bien organizado" segons les pròpies paraules de Brown.

Tant la mateixa representació com la descripció dels valors destacats del peo caminer i dels demás tipus de treballadors pesen la visió de la realitat pròpia de l'observador que només detecta l'aparença estètica i la dimensió pintoresca de la realitat que l'envolta. La descripció de l'heroi central com la realització de l'ideal de bellesa masculina contrasta amb les descripcions contemporànies de la situació de la classe obrera anglesa, fins i tot quan aquestes descripcions provenen d'escriptors poc suspects d'idees polítiques d'esquerra, com Dickens o Disraeli. De la mateixa forma, la descripció de l'irlandés subratlla els elements pintorescs regionals del personatge sense questionar el problema de l'emigració rural cap a les ciutats. Tal i com diu Metken, el quadre és "la piràmide de la clase media, orientada segun ciertos estratos, [en él] quedan descartadas la utopía y la denuncia"

- (234) En termes pre-rafaelistes, el "phillistinism" consisteix en "the pursuit of money, for the money's sake"  
Cerde (1981), pag. 59
- (235) E P Thompson (1955), pag. 672
- (236) La majoria dels estudiosos de la pintura Pre-Rafaelista destaquen la component literària del moviment. E P Thompson (1955), pag. 49, Banham/Herris (1984), pag. 56, Metken (1982), ho destaca en diversos passatges al comentar quadres concrets, el catàleg de la Tate Gallery (1984) compara la realització concreta del quadre amb la seva font literària, Steagman (1950), pàgs. 173 i 178 segons aquest autor la base literària dels quadres de joventut de Millais identifiquen el seu Pre-Rafaelisme de partida i el diferencia del Millais arcaic; segons Lethaby/Steele (1899, pag. 489), la component literària del moviment pictòric explica que tant Rossetti com Morris podessin escriure i pintar contemporàniament.
- (237) "When they [Tennyson and Millais] both interpreted severally the romantic weariness of the Mariana story, Tennyson produced a perfect Millais, and Millais the perfect Tennyson"  
Steagman (1950), pag. 173.
- (238) La majoria de quadres dels primers anys de la Confraria (1848-50) trien temes de la poesia de Keats: *Isabella or the Pot of Basil*, *The Eve of St Agnes*, *Mariana*, també són freqüents en aquesta època temes shakespearians: *The Two Veronese*, *Ferdinand Lured by Ariel*, *King Lear*, *Ophelia*. Una segona etapa del moviment, protagonitzada per Rossetti, compren els quadres de tema dantesc. Finalment, després de la dissolució de la Confraria, apareixen amb més insistència els temes artúrics, extrets primer de la versió de Tennyson, posteriorment, amb l'integració de Morris i Burne Jones al

grup de Melory. Tate Gallery (1984), anàlisi de cada un dels quadres. Per una relació dels quadres de tema artúric, veure Banham/Harris (1984), pàgs 151-177 on dediquen un capítol especial al tema.

- (239) Rossetti *Hand and Soul* (1850) THE GERM, a Cerda (1981) Appendix, pàg 437 Explicant la obscuritat necessària de l'art, Rossetti justifica la incomprensió del públic contemporani
- (240) En una carta que John Skelton va rebre que comenta els poemes del primer llibre de Morris, *The Defence of Guinevere* (1858) destaca el caràcter intel·ligible de l'art Pre-Rafaelista "That one of the poems which described a picture of Rossetti was a very fine poem, that the picture was not understandable, and the poem made it no clearer, but that it was a fine poem nevertheless" John Skelton *Reminiscences* (1895), citat per Faulkner (1973), Introd pàgs 6-7 Aquest aspecte serà posteriorment destacat i teoritzat per Peter com una conseqüència i un valor de l'art veritable Walter Peter *Appreciations* (1889), citat per Ian Small (1979), Introd pàg XX.
- (241) Citat per Metken (1982), pàg. 123
- (242) Lethaby/Steele (1899), pàg 489 El moviment Pre-Rafaelista, "a movement which has been defined by the most eminent living critics as the renaissance of the spirit of wonder in poetry and art" Així definit, el Pre-Rafaelisme entra a formar part "of the continuous development of English Literature
- (243) Veure els conjunt de murals realitzats per la Manchester Town Hall entre el 1878, data en que li encarregaren, i el 1887, data en que Brown va morir
- (244) Tate Gallery (1984), pag. 23 Cerda (1981) designa aquesta segona generació per "post-pre-rafaelisme" però prefereixo la fórmula emprada en el catàleg de la Tate Gallery, es a dir, segona generació de Pre-Rafaelistes. La segona generació de Pre-Rafaelistes centrada en la figura de Burne Jones es el tema del capítol 2.4.2
- (245) D.G. Rossetti *Hand & Soul* (1950), THE GERM, a Cerda (1981), Appendix I, pag. 434
- (246) William Gaunt *The Aesthetic Adventure* (1952), Pelican, London, pag. 23
- (247) Gaunt (1952), pag. 23 "The idea of Art for Art's sake was entirely foreign to Victorian England. That art might be contrary to it or el principles of leave them out of account seemed utterly outrageous - the distinction between sensuous perception and sensual indulgence dangerously slight" Per a Gaunt, les causes d'això depenen de la influència de l'idealisme i del romanticisme alemanys durant la primera meitat del segle XIX que impediè el contacte amb la cultura francesa i que resultaven més adients a la disciplina i el treball propis de la societat industrial
- (248) Cerda (1981) pag. 19 "Aquest vocable una mica torbador de pre-rafaelita porta el prefix pre, de fet, qualifica una manifestació post, ja que tracta de referir-se a un passat que hom vol renovar en un futur".
- (249) En relació de la submissió femenina a la societat victoriana, la millor contribució es troba en els dos ideals femenins construïts per Rossetti. L'únic deure de la benaurada donzella és el de ser estimada, i el de ser observada i mirada. Lògicament, "artista", o l'home, és qui ha de mirar i ha d'estimar. A l'època de Burne Jones la relació amb una dona impossible presentava el gran avantatge de poder-se sentir exquisidament infel·lic (Rietken, 1982, pàg 123) També l'ideal cavalleresc, amb els fets heroics del cavaller

- i la seva adreçació per la dama, aporta un nou esquema sublimat de la relació entre els sexes. (Banham/Harris, 1984, pàgs 102-104).
- (250) Steegman (1950), pàg 173.
- (251) En paraules de E.P. Thompson " ill assorted in their talents" (1953) pàg 40
- (252) William Holman Hunt (1901), citat per Metken (1982), pàg. 25
- (253) Ruskin. *Pre-Raphaelitism* (1854), S 21-24 (a K.Clerk, 1964, nº 210).
- (254) "Come sempre, il realismo spinto all'eccesso si rovescia in enigmata irrealità, o meglio in affascinante e misteriosa surrealtà" Renato Barilli (1963), pàg. 14.  
Metken (1982) també destaca l'interès que Salvador Dalí va demostrar per els procediments pictòrics dels Pre-rafaelistes, i recull un extracte d'un escrit seu de 1936 (pàg. 179)
- (255) Hom a considerat el detallisme de la mirada com un indicatiu de la influència de les actituds i tendències científiques de l'època en el sentit de l'anàlisi i coneixement correcte i veritable en la representació de la natura (Metken, 1982, pàg. 25, citant Honninghausen) D'altres autors consideren aquest aspecte del moviment com una influència de la fotografia com a medi, i així, el detallisme prové del tractament fotogràfic de tots els components del quadre (Steegman (1950), pàg 171) Per altra banda el detallisme com a procediment expressiu té una certa reminiscència del detallisme propi de l'estil gòtic internacional. Però el principi científic, es a dir la mera utilització de la fotografia no esgota l'estil pictòric propi del Pre-Rafaelisme ni explica el seus caràcter temàtic [Steegman (1950) i Manier i Elia (1977)]
- (256) Jennifer Harris *Medieval Dress in Pre-Raphaelite Painting*, a Banham/Harris (1984), pàgs 46-58
- (257) La neta de William Holman Hunt, Diana, va escriure unes memòries explicant la seva vida amb les avies. En el retrat de la vidua Hunt trapa l'ale de misteri amb que la respectable senyora rodeja els seus objectes i la decoració de casa seva fins al punt que no es poden obrir les finestres mes enllà de l'obtenció de la penumbra per que no es perdin les ombres
- (258) R. Schmutzer (1980), pàg 31
- (259) Quan era director de l'Escola de Disseny de Somerset House, Dyce va comprar un teler per poder ensenyar disseny tèxtil i estampats. Fou el primer professor de dibuix que es va plantejar la necessitat de la pràctica tecnològica per impartir lliçons de disseny o de dibuix decoratiu. Bae (1957), pàg. 44
- (260) Per la definició del pensament general de Dyce sobre aquest tema, veure el prefaci del seu llibre *Drawing-book of the School of Design* (1842-43) i els articles publicats al JOURNAL OF DESIGN nº 1, 2 i 3, Març-Maig 1849.
- (261) Segons P. Floud, (1954) pàg. 564 la primera referència publicada sobre els productes i els estampats de Morris data de 1872 i es troba en una sentimental novel·la rosa d'una qualitat literària insignificant: la novel·la *Maud Mohan* d'Annie Hall Thom's. Els estampats de Morris són citats com a productes artístics assequibles
- (262) J.Mª Valverde *Vida y Muerte de las Ideas*, Barcelona, 1982, pàg 187
- (263) John Skelton. *Reminiscences* (1895), in P.Faulkner (1973) introd. pàg. 6-7.

- (264) Veure cita pàg. 9 i nota 205.
- (265) "El tránsito brusco de ser crítico de la época para convertirse en la huida del tiempo, el querer eluir la superioridad de lo existente para desviarse hacia un pasado idealizado, son los factores que en estos años no sólo determinan el arte sino también los más variados intentos por conseguir reformas de tipo religioso, político y social. (...) Experimentaron y vivieron (de forma mucho más directa y consciente) la problemática moral de la ordenación de la sociedad que la inmoralidad colectiva del sistema económico (...) A pesar de todo ello, estos pintores permanecieron excesivamente enraizados en la esfera estética, demasiado para lanzarse a tareas de agitación aun cuando estas sólo fueran en calidad de artistas". Gert Schiff (Munich 1970) citat Metken (1982) pàg 32 Val la pena recordar aquest aspecte ja que molts estudiosos de Morris consideren la seva reelecció com un pas més en el seu camí de rebuig i revolta en contra de la seva època. Veure E.P. Thompson, 1955, pàg. 60 D'altra banda, el moviment pre-rafaelista porta també l'aura de la revolta bohèmia (E.P. Thompson, 1955, pag 49).
- (266) El cas de Rossetti és relativament diferent, tancat en el seu Palau li costava enormement ensenyar públicament els seus quadres (Ian Small, 1979, pàg. XXI) però a la vegada era un home molt preocupat per les crítiques i molt dependent de les manifestacions d'admiració i lloença en el seu cercle. Segons Lindsay (1975), les males crítiques al seu primer llibre de poesia publicat influeixen decisivament en l'empeyorament de la seva salut prou delicada a finals dels anys 60

#### 2.3.4. Ruskin versus Rossetti

- (267) J Ruskin, Letter to J Watts, 1858, a Banham/Harris (1984), pag 93
- (268) De tots els artistes Pre-Rafaelistes, Hunt fou qui més fidel es va mantenir a l'esperit de la Confradia original repetint la fórmula del Realisme Simbòlic ja completament definida des del 1852 (the Hireling Shepherd). La majoria dels seus quadres més famosos corresponen a aquesta època i continuen sent perfectament pre-rafaelistes (El chivo escarador, 1854-55 i la Dama de Shalott 1886-1905). Millais, en canvi desenvoluparà un estil propi molt més proper a les tendències acadèmiques i més lligat als gustos del seu temps. En alguns quadres aconseguirà acostar-se a plantejaments més formalistes deixant la narració i la referència simbòlica del quadre com a rera fons (The Autumn Leaves 1856) Atès el poc èxit de públic i de venda d'aquests quadres, tornarà als temes i als plantejaments que l'havien consagrat com a pintor
- (269) La primera d'aquestes cartes està traduïda en els apèndix de Metken (1982), pag 167.
- (270) Conferència dictada a Edimburgh l'any 1854, i publicada en el volum *Lectures on Art and Architecture*, Cook/Wedderburns, vol XII, (1904)
- (271) Apareixen comentaris de Ruskin sobre els Pre-Rafaelistes a *The Stones of Venice* (1851-53), a *Modern Painters*, vols IV i V (1856-60) i a *The Two Paths* (1859) En el *On the Nature of Gothic*, S 60, Ruskin compara els Lazaretillos de Murillo amb els nens pobres de Holman Hunt, preferint clarament els darrers.
- (272) Per una descripció de l'amistat de Ruskin amb Rossetti, veure Lindsay (1975), pags 79-81

- (273) "però els treballs genuïns amb sentiment (...) com el dels dibuixos pre-rafaelistes." *Les Tècniques del Dibuix* (1857), S 156, pàg. 137 i pàg. 237
- (274) R. Barilli (1967), Pàg. 14.
- (275) En aquest sentit, l'anàlisi de la pintura de Murillo és prou reveladora de com en la forma ruskiniana d'entendre el naturalisme no apareix cap referència a la realitat social. Tal i com destaca E.P. Thompson, Ruskin no pot escapar-se del sentimentalisme i del moralisme victorià; ni més accepta la representació de la pobresa en termes de pintoresquisme. Per això, s'indigna davant els quadres dels "lazarillos" de Murillo per la seva "disgusting manner of eating", perquè "the boy is not hungry" malgrat la seva pobresa manifesta, i també perquè el pintor els ha dibuixat de manera que mostrin els seus peus bruts. Però el que més indigna Ruskin és que els nens no demostrin cap signe de tristesa front a la seva pobresa i provoquin en l'espectador, més que un sentiment de rebuig i de tristesa, un de benevolència i caritat. Veure *On the Nature of Gothic* (1851) S 60, i E.P. Thompson (1955), pàg. 141.
- (276) "But what we want art to do for us is to stay was is fleeting and to enlighten what is incomprehensible, to incorporate the things that have no measure, and immortalize the things that have no duration (...) and all that by and through such things as these is recorded on the features of man, and all that in man's person and actions, and in the great natural world, is infinite and wonderful, having in it that spirit and power which man may witness, but not weight, conceive but not comprehend, love but not limit, and imagine, but not define  
*The Stones of Venice* (1853), III, cap. II, S 23
- (277) *The Two Paths* (1859) iv, cita sobre l'estil en arquitectura
- (278) Veure les cartes al TIMES del 1851, 1853 i 1854, extractes traduïdes per Melken (1982) pàg. 167-168  
"Procuran pintar con la maxima perfección posible todo lo que ven en la naturaleza sin aferrarse a aciertos previos o a reglas establecidas. En ningún caso pretenden copiar un estilo cualquiera de una época pasado"  
En aquestes, però, tal i com suggereix E.P. Thompson (1955), pàg. 51, Ruskin exposa més les seves idees que no pas descriu les característiques del moviment
- (279) "Turner had done it before them delighting to begin at the very point wher Pre-Raphaelitism becomes power less"  
*Pre-Raphaelitism* (1854) Lecture, Edimburgh  
"By 1853, Ruskin, and probably Ruskin alone, was able to view their work in some kind of perspective, and moreover to relate it to Turner." Steegman (1950), pàg. 177-178
- (280) "la battaglia fra tradizionalisti, seguaci di Ruskin, e dei Pre-raffaeliti, e gli impressionisti, guidati da Whistler. La tendenza di Ruskin, si ricollegeva alla tradizione, risaliva al gotico e predicava l'indissolubilità dell'arte dal concetto di utilità. La tendenza di Whistler era di origine erotica, ed era legata alla corrente francese di Degas, Monet e Sisley". De Carlo (1947), pàg. 19
- (281) "Ruskin himself, in a preface to a collection of his notes on pictures by Millais, explain that the painters (els Pre-Raphaelites) were entirely original in their thoughts and independent in their practice". Cook/Wedderburns *Works*, Introd vol XII, pàg. xiii

- (282) Per això, veure *Hand & Soul* aparegut a the GERM el mateix 1850 i que es pot considerar la síntesi ideològica del rosettisme. Traducció catalana a Cerdà (1981) pàg. 433-446
- (283) E.P. Thompson (1955), pàg. 10 "Within Keat's work may be found the germ of the Pre-Raphaelite Brotherhood, the deepening influence of medievalism, the first assertion of 'the theory of art for art's sake'. pàg. 147: "In Pater we find full-blown the theories of Art for Art's sake already implicit in Keats" (*Appreciations*, Oct. 1868) Per una anàlisi de l'obra de Keats i la seva influència en l'obra dels Pre-Rafaelistes i de Morris. pàgs. 11-15 i 56
- (284) Sobre les característiques específiques de l'Esteticisme anglès, veure el capítol 25 i
- (285) *Hand and Soul*, 1950, a Cerdà (1981), pàg. 434 i 437
- (286) *Hand and Soul*, 1950, a Cerdà (1981) pàg. 443. Molts anys més tard, quan el mateix Rossetti contempla el quadre en un museu de Florència, queda profundament impressionat per la seva "literalitat", és a dir, "es notava que la figura en pintar-la fou visible, tanmateix no era una cosa per a ser vista pels homes" (pàg. 445) El relat finalitza amb un comentari sobre la incomprensió del públic respecte de l'art amb sentiment: uns estudiants de pintura francesos comenten davant del quadre: "je tiens que quand on ne comprend pas une chose, c'est qu'elle ne signifie rien" (pàg. 446)
- (287) Veure l'anàlisi del quadre The First Anniversary of the Death of Beatrice, 1853, a Banham/Harris (1984), pàgs. 98-99. Segons aquest, el quadre s'articula a partir de dos contraposicions: masculí/femení (he who loves, she who is loved, he who sees, she who is seen) i interior/exterior "The inner/outer contrast signifies in the ideological construction of the artists and the artistic activity. Isolated and alone in his chamber, the artist is withdrawn from social converse. Art is offered as the outcome of personal biography, as inspiration drawn from memory and imagination rather than the outside world"
- (288) Tate Gallery (1984), pàg. 36. També a Banham/Harris (1984) pàg. 102 "Siddall was a working-class woman drawn into the Pre-Raphaelite circle. Encouraged by the cult of expressive genius unfettered by academic training, she worked as an artist and poet from 1852 to 1861". Elizabeth Siddall (Lizzie) va ser una de les models preferides dels Pre-Rafaelistes (Opheleia de Millais) en els primers temps. Després posava unicamerí per Rossetti amb qui mantingueren una complicadíssima relació. L'any 1860 es van casar quan ell tenia ja altres amants i ella estava malalta. Lizzie Siddall es va suïcidar l'any 1862 i Rossetti va enterrar amb ella els poemes que li havia dedicat.
- (289) Tate Gallery (1994) Introd. pàgs. 23-25 "Rossetti's own painting mirrors exactly the state of his emotions: it hints at the secrets of his heart. There is a sudden change around 1856 when the mood of innocence and simplicity and virginity that surrounds the first rapture of his love for Lizzie gives way to a very different manner - lush, rich, ornate, sensual and highly particularised. Lizzie now seems to stand for something threatening to Rossetti, morbid perhaps, even frigid". L'any 1857, Fanny Cornforth i Jenny Morris, les altres dues amants importants, entren a la seva vida, i el quadre del 1859, Bocca Baciata, retrato de Fanny, marca l'inici d'una nova època en el seu estil i és el primer de la sèrie de retrats femenins a l'oli. "Here is something quite new for Gabriel - a voluptuous, inscrutable image, coarsely and sensually perhaps but experienced in precisely the way that differs so essentially from the early work. And Venetian Cinquecento painting now provides Rossetti with a model that replaces his earlier preference for Florentine and Sienese Quattrocento". Un altre retrat de Fanny, The Blue Bower, 1865, ja està només plantejat com una simfonia de colors sense cap

teme precis. El fons de motius xinesos peleso l'amistat amb Whistler i el començament de la recerca conjunta d'antiguitats orientals, normalment considerada com el principi de la moda japonesista

- (290) "But in some verses of Gabriel [Rossetti], the Great Chartist Demonstration of April [1848] was depicted as a futile outburst of lower classes cads" Lindsay (1975), pag 79
- (291) Tate Gallery (1984), pag. 298. "Rossetti shared with his close friend Swinburne at this period (1864) a fervent belief in 'art for art's sake' They thought should serve to gratify the senses", adhuc per les lectures dels dos autors  
 "The ideas behind Rossetti's "toilette" paintings of 1864 are the same expressed by Gautier in his preface to the last book (*Mademoiselle de Maupin*). «La jouissance me paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde Dieu le voulu ainsi, lui qui a fait les femmes, les parfums, la lumière, les belles fleurs, les bons vins, les cheveux fringants"  
 Els autors francesos destacats son considerats normalment com els pares del corrent artistic derivat de la teoria de l'art per l'art i els seus principals teorics Veure Gaunt (1952) pag 18 "Gautier and Baudelaire, together they chrystallized the exclusive position of the artist in his separation from the middle class world. Gautier the man of slogans put it in phrase - l'art pour l'art -"
- (292) "Let those who are interested in the history of Religion consider what a treasure we should now have possessed, if instead of painting pots, and vegetables, and drunken peasantry, the most accurate painters of the 18th and 19th Centuries had been set to copy, line by line, the religious and domestic sculpture on the German, Flemish, and French Cathedral and castles" *Pre-Raphaelitism* (1851), Works, vol XII, S 1<sup>a</sup>  
 Cal tenir en compte que en aquesta epoca un dels serveis realitzats pels artistes plàstics i els dibuixants era el d'oferir reproduccions d'obres d'art antigues
- (293) "The man [artist] is created an observer and an imitator, and his function is to convey knowledge to his fellowman, of such things as cannot be taught other wise that ocularly" *Pre-Raphaelitism* (1851), Works, vol XII, S 11
- (294) *The Seven Lamps of Architecture* (1849), II, Lámpara de la Verdad S 3, diferencies entre mentida i imaginacio. S 4, mentides sobre el tema tractat a pintura i escultura. S 5, les mentides arquitectòniques o falsificacio dels materials i la despesa de treball, a partir S 6, tipus i metodes d'anàlisi de la mentida arquitectònica. Paragrafs anteriors, analisi del concepte de veritat en relacio a la practica arquitectonica.
- (295) Veure, a *The Seven Lamps of Architecture* (1849) tot el capítol referent a la Lámpara del Sacrifici
- (296) *The Elements of Drawing* (1857), Letter III, S 215 i 229  
 "a mida que vagis dibuixant arbres en diferents estats de salut i de fortalesa, et sorprendras més i més de la bellesa dels tipus de realitats mes importants que la humanitat ha de conèixer" (S 215)
- (297) "En aquestes qüestions de la bellesa en la disposicio dels objectes visibles, regeixen les mateixes lleis que regeixen la moral" *The Elements of Drawing* (1857), Letter II S 133 "All practical laws are the exponents of moral ones. It has been just said that there is no branch of human work whose constant laws have not close analogy with those which govern every other mode of man's exertion. exactly as we reduce to greater simplicity and surety any one group of these practical laws, we shall find them passing the mere condition of connection or analogy, and becoming the actual expression of some ultimate nerve or fibre of the mighty laws which govern the moral



world". *The Seven Lamps of Architecture* (1849), Introduction, § 4

- (298) "I am sometimes accused of trying to make art too moral, yet, observe, I do not say in the least that in order to be a good painter you must be a good man; but I do say that in order to be a good natural painter there must be strong elements of good in the mind, however warped by other parts of the character. There are hundreds of other gifts of painting which are not at all involved with moral conditions, but this one, the perception of nature, is never given but under certain moral conditions".  
*The Two Paths* (1859), II, § 66
- (299) "I would not impeach love of order. It is one of the most useful elements of the English mind. and it is one of the foundation stones of morality. Only do not let us suppose that love of order is love of art. It is true that order, in its highest sense, is one of the necessities of art, just as time is a necessity of music, but love of order has no more to do with our right enjoyment of our architecture or painting, than love of punctuality with the appreciation of an opera". *On the Nature of Gothic* (1851) § 27.
- (300) "The whole function of the artist in the world is to be a seeing and feeling creature. To be an instrument of such tenderness and sensitiveness, that no shadow, no hue, no line, no instantaneous and evanescent expression of visible things around him, nor any of the emotions which they are capable of conveying to the spirit which has been given him, shall either be left unrecorded, or fade from the bank of record. It is not his business either to think, to judge, to argue, or to know ( ) the work of his life is to be twofold only. To see, to feel". *The Stones of Venice* (1853), III, cap II, § 10
- (301) Veure en el capítol 2.2.4 la presentació i evolució de l'estètica de Ruskin
- (302) "No Venetian painter ever worked with any aim beyond that of delighting the eye, or expressing fancies agreeable to himself or flattering to his nation. They could not be either, unless they were religious. But he did not desire the religion. He desired the delight ( ) Tintoret's Paradise is a noble picture, because he believed in Paradise. But he did not paint it to make any one think of heaven, but to form a beautiful termination for the hall of the Greater Council". *Modern Painters*, V (1860), Part IX, cap III, § 32
- (303) A *On the Nature of Gothic* (1851) § 51, Ruskin estableix una classificació moral dels artistes en funció dels temes que pinten. Així: "Murillo, Zurbarán, Rembrandt, Tenebros artists then perceive and pursue the evil and leave the good"  
Veure també § 54, 55, i 59
- (304) "how far beneath these two ranks of men (Purists and Naturalists) shall we place in the scale of men, shall we place in the scale of being, those whose pleasure is only in sin or pleasure, who habitually contemplate humanity in poverty or decrepitude, fury or sensuality, whose works are either temptations to its weakness, or triumphs over its ruin and recognises no other subjects for thought or admiration than the subtlety of the robber, the rage of the soldier, or the joy of the Sibearyte? portrayed without any moral purpose". *On the Nature of Gothic* (1851), § 59. Veure també l'anàlisi d'un quadre de Murillo citat anteriorment.
- (305) *The Two Paths* (1859), II, § 62 i 63, també notes.
- (306) Davant del quadre *Venus Venting*, obra de Rossetti (1864-68), un dels primers quadres clarament dedicats al tema de la sensualitat, Ruskin es confessava "strongly disturbed by the picture". *Works*, XXVI, pàgs 490-91, citat a Tate Gallery (1984), pag 209

- (307) Ruskin reflexiona sobre la impunitat moral de l'artista en un text (títol "The characteristics of a great painter" escrit vers 1860 i que tenia pr' avist incloure'l com appendix al segon volum de *Modern Painters* però que fou publicat fins a l'edició crítica de les obres completes. En aquest text, Ruskin s'anticipa perfectament a les tesis sobre l'amoralitat de l'art i la independència entre ètica i estètica postulada pels Estetes. [ *Works*, pàgs. 386-87, S 7-13]
- (308) "The true artist has that inspiration in him which is above all law, or rather which is continually working out such magnificent and perfect obedience to supreme law, as can in no wise be rendered by line and rule. There are more laws perceived and fulfilled in the single stroke of a great workman than could be written in a volume. His science is inexpressible subtle, directly taught him by his Maker, not in anywise comunicable or imitable. Neither can any written or definitely observable laws enable us to do any great thing. It is possibly by measuring and admittiring quantities of colour to paint a room wall so that it shall not hurt the eye, but there are no laws by observing which we can become Titians (...) so that, in spite of the rules of the drama we have Shakespeare, and in spite of the rules of art we have Tintoret" *The Stones of Venice* (1853), III, cap IV [Jan Morris, pàg. 229]
- (309) "A great painter, a great man is born great - born for ever - No other person can approach or liken himself in the slightest degree to him. A man is born a painter as a hippopotamus is born a hippopotamus, and you can no more make yourself one than you can make yourself a giraffe." Letter to J.J. Laing, 17 Setembre/1854, a l'edició de T.J. Wise de les cartes de John Ruskin, Londres, Privately Printed, 1894, pag. 21
- (310) Peter Collins (1965), Cap 17, pàgs 177-186
- (311) "El lenguaje tiene la gran ventaja sobre las analogías biológica y mecánica de que puede referirse a las emociones humanas a la manera como se experimentan tales emociones. La analogía biológica o mecánica da al teórico de la arquitectura muchas claves sobre el carácter de la estructura y la función, pero son inútiles cuando se trata de resolver los problemas estéticos que constituyen, y han constituido siempre el gran dilema de la Edad Moderna. El lenguaje, por otra parte, continúa a la biología y a la ingeniería mecánica, pero al igual que la arquitectura, es a la vez funcional y emocional. Tiene un propósito funcional básico, que es resolver la necesidad de comunicación, pero al hacer lo puede alcanzar un poder emocional que lo eleva al nivel de las Bellas Artes" Collins (1965), pàg 177
- (312) Segons Gombrich (1979), pàgs 46-47, la idea de comparar l'ornament arquitectònic a l'embelliment del llenguatge, és a dir, l'oratoría, s'origina a Ciceró. Vitruvi la sistematitza per a l'arquitectura i posteriorment fou recollida pels tratadistes del Renaixement, sobre tot per Alberti. Segons Collins [op. cit.], un dels primers que la va utilitzar fou Fénelon per a explicar els defectes estètics del Gòtic
- (313) "The principal danger is with the sciences of words and methods, and it was exactly into those sciences that the whole energy of men during the Renaissance period was thrown. The sciences ceased at once to be anything more than different kinds of grammar - grammar of language, grammar of logic, grammar of ethics, grammar of art, and the tongue, wit and invention of the human race were supposed to have found their utmost, and most divine mission in syntax and syllogism, perspective and five orders ( ) logic is unnecessary for men who can reason." *The Stone of Venice*, III (1853), cap II, S 11-12, [Jan Morris, pàg. 218].
- (314) "We take no pleasure in the building provided for us, resembling that which we take in a new book or a new picture ( ) The idea of reading a building as we would read Milton or Dante, and getting the same kind of delight out of the stones as out of the stanzas.

never enters our mind for a moment. (...) great art, whether expressing itself in words, colours, or stones does not say the same thing over and over again, that the merit of architectural, as of every other art consists in its saying new and different things; (...) and that we may, without offending any laws of good taste, require of an architect, as we do of a novelist, that he should be not only correct but entertaining" *On the Nature of Gothic* (1851), § 28

- (315) Collins (1965) pàg. 181.
- (316) *The Seven Lamps of Architecture* (1849), VII, § 314
- (317) "If you are to have the thought of a rough and untaught man, you must have in a rough and unthought way. But from an educated man, who can without effort express his thoughts in an educated way, take the graceful expression, and be thankful. Only get the thought and do not silent the peasant because he cannot speak good grammar (...). Grammar and refinement are good things, both, only be sure of the better thing first. And thus in Art, delicate finish is desirable from the greatest masters, and is always given by them (...). But lower men than these cannot finish, and then we must take their thoughts as they are able to give them." *On the Nature of Gothic* (1851), § 19
- (318) "We may expect that the first two elements of good architecture should be expressive of some great truths commonly belonging to the whole race, and necessary to be understood or felt by them, in all their work that they do under the sun." *On the Nature of Gothic* (1851), § 40
- (319) "Architecture is the art which so disposes and adorns the edifices raised by man, for whatsoever uses, that the sight of them may contribute to his mental health, power and pleasure. It is very necessary in the outset of all inquiry to distinguish carefully between Architecture and Building." *The Seven Lamps of Architecture* (1849), Lamp I, § 1
- (320) Tot el paràgraf es una traducció literal de Collins (1965), pàg. 184. Segons demostra aquest autor, aquesta es una idea patent en els tractadistes i arquitectes de finals del segle XVIII, com Boullée o Ledoux, represa en el segle XIX per crítics com Fergusson.
- (321) Sobre el concepte d'estil a Ruskin, veure la continuació del paràgraf de *The Seven Lamps of Architecture* (1849) citat en el text i referenciat a la nota 316: "originality in expression does not depend on the invention of new words: a man who have the gift will take up any style that is going, the style of his day and will work in that"
- (322) "If you will think over this quietly by yourselves, and can get the noise out of your ears of the perpetual, empty, idle, incomparably idiotic talk about the necessity of some novelty in architecture, you will soon see that the very essence of a Style, properly so called, is that it should be practised *for ages*, and applied to all purposes, and that so long as any given style is in practice, all that is left for individual imagination to accomplish must be within the scope of that style, not in the invention of a new one." *The Two Paths* (1859), Lecture IV, § 102.
- (323) "And first, I suppose it will be said, or thought, that the architect's principal field for exercise of his invention must be in the disposition of lines, mouldings, and masses in agreeable proportions. Indeed, if you adopt some styles of architecture, you cannot exercise invention in any other way. And I admit that it requires genius and special gift to do this rightly. Not by rule, not by study, can the gift of graceful proportionate design be obtained, only by the intuition of genius can so much as a single tier of façade be beautifully arranged." *The Two Paths* (1859), Lecture IV, § 102

- (324) Aquest és l'objecte de discussió de la quarta conferència publicada a *The Two Paths* (1859), "Influence of Imagination in Architecture"
- (325) "For a long time his function remained a religious one. It was to impress upon the popular mind histories of scripture, by giving visible form to both. That function has now passed away, and none has as yet taken its place. The painter has no profession, no purpose." *Pre-Raphaelitism* (1851), Works, vol XII, S 11
- (326) "Wherever art is practised for its own sake, and the delight of the workman is in what he does and produces, instead of what he interprets or exhibits, there art has an influence of the most fatal kind on brain and heart, and it issues, if long so pursued, in the destruction of both of intellectual power and moral principle, whereas art, devoted humbly and self-forgetfully to the clear statement, and record of the facts of the universe, is always helpful and beneficent to mankind, full of comfort, strenght and salvation" *The Two Paths* (1859), Lecture I, S 15
- (327) *The Two Paths* (1859), Lecture II, S 69

## 2.4. Anglaterra en els anys 60.

### 2.4.1. El segon Ruskin: L'economia política de l'art.

"I am, and my father was before me, a violent tory of the Old School; Walter Scott's school, that is to say, and Homer. From my own chosen masters, then Scott and Homer, I learned the Toryism which my best after thought has only served to confirm" <sup>1</sup>

Des del punt de vista estrictament polític, la postura ideològica de Ruskin va mantenir-se sempre en les files del conservadurisme militant. En tractar qüestions relatives a la societat, mai no va abandonar les seves profundes conviccions "torys": ni tampoc va desaparèixer de la seva obra la imatge mítica del passat ni el record nostàlgic dels sentiments èpics i dels valors ètics purs dominants a les anomenades èpoques cristianes. No es estrany, doncs, que reconeixi com els seus mestres dos escriptors representatius del mateix gènere: Homer, el primer gran representant occidental de la èpica i sistematitzador del seu complicat sistema de valors, i Walter Scott, l'interpret més important en clau romàntica i vuitcentista d'aquest sistema ètic formulat en l'ideal cavalleresc. Però en el cas de Ruskin, aquest conservadurisme de base romàntica esdevindrà una poderosa arma d'anàlisi i crítica del sistema liberal, denunciant la manca de principis morals en els ideals de la societat de l'època.

Per a denunciar el funcionament de la societat i descobrir l'arrel dels seus mals, Ruskin dirigeix directament la seva crítica a l'economia política en comptes de plantejar la discussió en el marc restringit de les idees polítiques. A mitjans del segle passat, l'economia política constituïa una disciplina tan generalment acceptada que les seves formulacions s'havien convertit en modus de conducta<sup>2</sup>. En l'anàlisi econòmica desenvolupada a partir del 1857, Ruskin s'aproxima a postures típiques dels moviments de l'esquerra contemporània i de l'incipient moviment obrer fins al punt de convertir-se en un dels inspiradors més reconeguts i admirats del socialisme anglès. Ara bé, si les tesis de Ruskin sobre economia coincideixen en molts aspectes importants amb les idees socialistes, aquestes coincidències no es donen en les conclusions polítiques que se'n desprenen. Ben al contrari, serveixen per a refermar el seu conservadurisme autoritari i aristocràtic. Tanmateix, malgrat l'antagonisme existent entre la seva visió de l'economia i el seu ideal polític, ambdues conflueixen en el seu pensament complementant-se fins al punt de no plantejar cap

tipus de contradicció insuperable. Per això, encara que aparentment pot semblar irònic o una "boutade", Ruskin té tota la raó quan afirma de la seva posició política:

"Of course, I am a Socialist of the most stern sort -but I am also a Tory of the sternest sort" <sup>3</sup>.

Observant globalment l'evolució de Ruskin, hom descobreix que l'interès per les qüestions socials és constant durant tota la seva vida i apareixen reflexions polítiques en quasi bé tots els seus escrits, però si en els primers llibres la referència a la societat serveix principalment per a deduir i mostrar problemes polítics, no serà fins a 1860 que Ruskin centra el seu objecte d'estudi en l'economia política. Això no vol dir que Ruskin rebutjés la dimensió econòmica del fet social en estudis anteriors: ja en el famós capítol *On the Nature of Gothic* del 1853 analitzava la importància de l'organització productiva i del sistema de treball per a diferenciar entre si els períodes històrics, no utilitzava però, per a definir les característiques dels estils històrics i per a mostrar els valors ètics subjacents a ells. El seu interès era el d'establir els caràcters estructurals i morals dels diversos sistemes polítics i com aquests es reflexaven en els valors i la crítica artística. De la mateixa forma, un cop definits els caràcters artístics d'un estil podia deduir els valors morals de la societat que l'havia generat. Així, en estudiar l'art de Venècia, es proposava tractar

"the relation of the Art of Venice to her moral temper, which is the chief subject of the book"

i demostrar

"how the rise and fall of the Venetian builders art depended on the moral or immoral temper of the State" <sup>4</sup>

En aquest sentit, a través de l'anàlisi de les formes artístiques en relació al treballador, les pedres artístiques de Venècia esdevenen una prova irrefutable de la superioritat de la societat medieval i del seu sistema polític respecte de qualsevol altra formació social. Així, l'antiguitat clàssica, en basar el seu art en la repetició i en la perfecció tècnica, requereixen d'un sistema esclavista del treball, i l'error del Renaixement fou un altre, recuperant el classicisme no fou capaç de substituir els valors medievals per una d'equiparables.

D'acord amb el seu medievalisme estètic, Ruskin accepta en aquesta època, el sistema d'organització feudal i l'ha els seus avantatges malgrat que en alguns aspectes podés resultar violent i cruel<sup>5</sup>. Això no vol dir que Ruskin es limités a propugnar el retorn al passat, ni que defensés l'aristocràcia com a única classe social capaç de dirigir els destins de la societat. Sabia i comprenia, perquè Carlyle ho havia mostrat sucintament a *The French Revolution* (1837) i a *Past & Present* (1843), que l'aristocràcia havia perdut el poder perquè no havia assumit plenament la seva funció rectora i havia comès greus abusos d'autoritat. Ruskin cercava, més aviat els lligams socials existents a l'època d'aurada de la societat feudal i el model polític que permetés reproduir-los en el futur. No defensava, doncs, el pur feudalisme sino que buscava una forma d'oligarquia que permetés recrear les mateixes condicions socials que feren possible l'origen i veiren l'esplendor de l'art gòtic.

Per a Ruskin, el gran valor d'aquest període històric era el de fer compatibles dos principis bàsics del seu pensament, aparentment antagònics d'una banda, una estructura jeràrquica de la societat, ordenada en base a la llei divina i sostinguda pel sentiment religiós, de l'altra, el respecte a les característiques personals, la llibertat individual basada en el respecte mutu de tots els membres de la comunitat. En la seva natura, l'art gòtic pressuposava com a part essencial de l'estil, les diferències existents entre els artesans, col·laboradors i respectant-les tal qual eren, les integrava sense modificació en un projecte comú. Permetia les diferències de gust, d'habilitat tècnica, d'imaginació i de capacitat creativa dels diversos artistes, és a dir totes les característiques espirituals dels homes, en la mateixa definició de l'estil, i així, feia possible que cada home desenvolupés totes les seves facultats humanes<sup>6</sup>. El fet que molts treballadors fossin poc destres en el seu ofici, i no sempre s'aconseguien un mateix nivell de perfecció en el resultat, constituïa la seva força expressiva, la raó i la causa de la seva capacitat innovadora i de la seva vitalitat intrínseca<sup>7</sup>. Formalment i estilística, el gòtic era un estil basat en la desigualtat no en la repetició d'elements iguals. Era, doncs, un estil similar a la naturalesa perquè rebutjava la repetició mecànica del treball i de l'obra artística, i era precisament aquesta diversificació d'elements la que permetia l'efecte estètic del resultat<sup>8</sup>.

Com en tant d'altres aspectes del seu pensament, Ruskin utilitza el mirall de la naturalesa per corroborar les seves idees. La naturalesa, per comparació, li ofereix una explicació de l'estructura interna de la societat i de les lleis del seu funcionament a partir de les quals deduir els valors morals que la mantenen unida. Així, la més important és la llei de l'ajuda

mútua entre les persones de la comunitat -"the law of help"<sup>9</sup>-, l'única llei que fa possible la convivència ordenada i feliç en una col·lectivitat que permet que aquesta es desenvolupi equilibradament<sup>10</sup>. La llei de l'ajuda mútua, que bàsicament no és altra cosa que la imatge antagònica de la llei de la competència, pressuposa d'una banda, el respecte de tots els homes integrants de la comunitat, sigui quina sigui la seva condició car tots tenen una funció decisiva i necessària a la societat. Per això constitueix un factor de civilització i de generació de vida<sup>11</sup>. De l'altra, el model natural de la llei de l'ajuda demostra clarament la impossibilitat de la igualtat entre els homes, és més, prova la necessitat natural de la desigualtat. L'aspecte més característic de la postura política de Ruskin en la primera època és l'afirmació constant de la falsedat de les creences basades en el principi de la igualtat entre els homes<sup>12</sup>. Aquest doble nivell cohesionador constitueix l'element més important de la concepció orgànica de la societat pel que fa a l'interpretació política del problema

Així, doncs, per referència a la natura, Ruskin pot demostrar com totes les parts del conjunt enen una importància estructural i són igualment necessàries. Traduit a termes socials, correspon al model propi de les comunitats. D'aquesta manera, respecte de qualsevol model mecànic o mecanicista, el model orgànic presenta l'avantatge de considerar com a homes tots els diversos components, independentment de la funció que acompleixen en el sistema. Així, quan Ruskin planteja la seva concepció de la desigualtat entre els homes, aquesta no es de caràcter morfològic sinó funcional<sup>13</sup>. Cada estrat de la societat ofereix als seus membres la possibilitat de desenvolupar una labor igualment important a les altres, igualment complexe i que pot dur-se a terme més o menys bé segons la capacitat, la personalitat i la voluntat de cadascu. La llibertat veritable, doncs, no és un principi abstracte sinó que consisteix en sotmetre's i adequar-se a la llei general i al lloc social que pertoca<sup>14</sup>.

"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-"<sup>15</sup>

D'aquesta manera, les desigualtats socials esdevenen no només una necessitat estètica sinó un requisit vital. Ara bé, a més de necessària, la desigualtat social adquireix contingut polític i Ruskin pot demostrar, com si d'un procés natural es tractés, l'exigència d'una articulació social ordenada i estratificada, que és governada de forma conscient<sup>16</sup>. El mateix principi pot deduir-se a partir de l'art: la força expressiva de l'arquitectura gòtica prové, per una banda, de l'existència d'un sentiment religiós



compartit col·lectivament el qual garanteix la unitat estilística del conjunt, però, el que és més important des del punt de vista polític és l'aparició d'un arquitecte, d'un artista rector, que és qui organitza el treball dels altres artesans. L'arquitecte en tant que rector és el que decideix el projecte i s'ocupa d'establir el tipus de col·laboració de la resta de treballadors, i hauria de fer-ho de la mateixa forma que un pare regeix els destins d'una família<sup>17</sup>. En aquest sentit, és el principi artístic exposat en la làmpara de la obediència el que millor serveix com a model per a l'organització comunitària de la societat<sup>18</sup>. L'ideari polític de Ruskin, doncs, es resumeix en dos principis complementaris:

*"Government and co-operation are in all things and eternally the laws of life. Anarchy and competition, eternally, and in all things the laws of death"*<sup>19</sup>.

En els seus primers llibres, la defensa de l'estratificació social és una conseqüència de la demostració de la necessitat de govern i d'unes lleis, sense però decidir les formes concretes del govern<sup>20</sup>. Tanmateix, en l'exposició de Ruskin, la concepció orgànica de la societat porta implícita un sistema d'autoritarisme basat en la superioritat d'una classe social, d'alguns homes sobre els altres<sup>21</sup>. Possiblement, és en aquest aspecte de l'obra ruskiniana on es decobreix més clarament la influència de Carlyle. També el savi de Chelsea havia proposat una visió orgànica i vital de la societat per oposar-se al materialisme burges i liberal de l'època. Ara bé, si la demanda que Carlyle havia formulat als nous dirigents socials, "the Captains of Industry"<sup>22</sup>, era que acceptessin heroïcament la seva responsabilitat, assumissin conscientment el seu poder i dirigissin veritablement la societat, Ruskin que, havia acceptat en part les idees polítiques de Locke, preferia confiar en una classe social més orgànica, culta i imprecisa i va preferir el model platònic<sup>23</sup>. L'autoritarisme ruskinia, per molt classista que sigui en les seves arrels, pressuposa un cert humanisme en la consideració de les classes inferiors adequat a l'anàlisi del treball creatiu i de la seva valoració artística. En aquest sentit, si Ruskin comparteix amb Carlyle la idea de la responsabilitat, o de la culpabilitat de les classes dirigents front a les explosions revolucionàries dels treballadors -com en el cas de la Comuna de París<sup>24</sup>-, la seva visió pressuposa la dignitat humana de les dues vessants i intenta arribar a una comprensió més aprofundida d'aquesta responsabilitat establint un marc de relació entre les classes com un marc legal o de contracte social<sup>25</sup>. En aquest sentit, si les diferències de classe deriven de la superioritat de "raça", aquestes no poden traduir-se en diferències en la qualitat del treball o de la funció

social desenvolupada, és a dir en graus d'humanitat. En aquest sentit, Ruskin arribà quasi a definir la lluita de classes però això no suposà cap tipus de conclusió política en el sentit del compromís social les seves crítiques eren de caràcter ètic i la única motivació era la de recuperar unes relacions socials moralment més justes que permetessin la convivència entre les classes sense modificar la situació social de partida.

"whereas it has been know and declared that the poor have no right to the property of the rich, I wish it also to be known and declared that the rich have no right to the property of the poor"<sup>26</sup>.

Les peculiars característiques de l'autoritarisme polític de Ruskin deriven en gran part de la seva anàlisi del concepte i de les formes del treball, una de les aportacions més importants del seu pensament a la tradició de la crítica social anglesa. La seva gran innovació prové precisament del vincular l'anàlisi econòmica i política del treball als processos artístics sense establir cap tipus de diferenciació conceptual. Per a Ruskin, no existeix cap frontera que separi el treball de creació artística de la mera producció instrumental per a la supervivència, encara que es doni una diferència qualitativa important en els resultats. Així, l'aparició d'obres d'art depèn tan de la voluntat de crear-les com de les condicions laborals i socials en que es creen. Això no suposa considerar qualsevol obra de l'home com una obra d'art, sinó cercar les condicions socials que permetin l'aparició d'obres artístiques. Aquesta és la motivació fonamental de la seva investigació i aquest és també el sentit d'un dels seus principis més importants: la distinció entre treball útil e inútil.

Lògicament, Ruskin no utilitza en aquesta distinció el sentit restrictiu d'utilitat, és a dir la capacitat de les coses de satisfer una determinada finalitat, sino un sentit molt més genèric referit al total d'una comunitat social. Així per exemple, un dels treballs més útils i més enriquidors per a la societat és la pràctica i el desenvolupament de l'art. En canvi, l'exemple més clar de treball inútil és el desperdici de treball provinent de l'utilització inadequada d'obres d'art<sup>27</sup> o la producció de coses innecessàries o futils<sup>28</sup>. Però també pot ser un treball inútil el desperdici d'energies en activitats no productives, com les dels mercaders intermediaris<sup>29</sup> o l'activitat del fer diners per fer diners. En aquests darrers casos, el treball realitzat és tant inútil que pràcticament es converteix en un joc<sup>30</sup>. El treball útil és el que produeix guanys materials i com a tals, només poden aconseguir-se per mitjà de la construcció o del descobriment<sup>31</sup>. En aquest aspecte del concepte del treball es descobreix una certa semblança amb els fisiòcrates: malgrat la inclusió entre les activitats

útils de la indústria i la construcció com a processos de transformació dins les tradicions artesanes, apareix un concepte de producció lligat a la idea de l'obtenció de coses tangibles<sup>32</sup>

Tanmateix, l'aspecte més innovador en l'anàlisi ruskiniana del treball és el famós principi del treball com activitat plaent -"joy in labour"- . A través del missatge diví, Ruskin sap que per a l'humanitat el treball és inevitable i també que, a l'origen, era un càstig i una càrrega. El mateix precepte diví, però, pot també significar que el treball forma part de l'essència de l'home com espècie<sup>33</sup>. La creació artística posa de manifest que existeixen diversos tipus de treballs, i que alguns poden ser plaents i d'altres no, però, sobretot, demostra que la possibilitat de fruir mentre es treballa reverteix en la qualitat del resultat. A partir de l'estudi de l'art, és a dir dels resultats, s'observa clarament com els estils artístics més creatius i innovadors pressuposen un treball creatiu i plaent. De la mateixa forma, només es possible innovar i crear artísticament quan hom disfruta en el seu treball. Això no vol dir que la finalitat de tot treball sigui la creació artística, sino que en tot tipus de treball s'hi poden trobar aspectes creatius i aspectes repetitius en funció del plantejament del treball<sup>34</sup> i, el que és més important, de com es consideri al treballador

"You must either make a tool of your creature or a man of him. You cannot make both. Men are not intended to work with the accuracy of tools, to be precise and perfect in all their actions. If you will make a man of the working creature you cannot make a tool. Let him but begin to imagine, to think, to try to do anything worth doing, and the engine-turned precision is lost at once"<sup>35</sup>.

En la reflexió ruskiniana, la diferència fonamental, lògicament, es planteja com una dicotomia entre el treballador considerat com a home o el treballador considerat com a màquina. El problema real no és tant la utilització o no de màquines en la realització del treball, sino el de buscar en la mateixa concepció del resultat, un treball que prefereixi la perfecció assolible per les màquines encara que es realitzi manualment, a un treball que assumint la varietat, la diferència i les imperfeccions, busqui l'expressió de la vida. Només aquest darrer permet que el treballador desenvolupi les seves facultats individuals, el seu pensament i la seva habilitat manual. En el fons, el principi ruskinianà del plaer en el treball deriva bàsicament del seu refús a acceptar una compartimentació de la persona humana i que s'exigeixi a un home el resultat propi de l'exercici d'una sola facultat, sigui ànima, intel·lectual o senzillament corporal. En aquest sentit, la crítica de Ruskin a l'organització productiva del sistema industrial es dirigeix clarament contra la divisió del treball, però no tant

contra la divisió tècnica del treball, sinó a la divisió dels treballadors en parts de manera que uns només pensin i els altres només facin <sup>36</sup>.

Lògicament, les mateixes parts implicades en l'organització del treball generen noves divisions socials i, a partir d'aquí, apareix clarament definit l'error bàsic sobre el que es sustenta la societat del segle XIX. La societat ja no s'estructura a partir de diferències de raça, o de rang, el que respondria a les lleis de la naturalesa, sino que es basa en la partició de l'home de manera que la classe superior només pensa, i la inferior, només fa, i així es destrueix per ambdues parts qualsevol possibilitat de gaudir del propi treball. Per això, el gran pecat de la societat industrial és el d'haver fet desaparèixer els valors humans i vitals dels seus membres<sup>37</sup>. A més, aquesta peculiar divisió del treball té unes conseqüències nefastes quan hom se'n adona que el treball útil i productiu és fa sense pensar, i que les feines que només pensen són totalment inútils i improductives <sup>38</sup>.

No es gens estrany, doncs, que la seva propia concepció del treball dirigeixi Ruskin a l'estudi de l'economia política. Vers el 1860, l'economia política sembla ser el nucli conceptual de la mentalitat de la societat del seu temps i el factor principal de validació del seu funcionament. En tant que ciència, demostrava la inevitabilitat dels seus principis i també la seva evident necessitat. Quasi s'havia convertit en l'únic factor veritable de progrés i semblava com si renunciar a l'economia política signifiqués renunciar a la civilització. Atesa la degradació evident de l'art a l'època, Ruskin, com Carlyle, dubtava que la societat del segle XIX fos veritablement una civilització però més encara que hagues suposat un progrés real respecte del passat<sup>39</sup>. Decideix, doncs, deixar de banda la crítica artística i es proposa discutir obertament, des de la mateixa ciència, els punts d'aquesta mentalitat per aquesta raó aborda les qüestions centrals de l'economia política i polemiza amb el representant més important de l'escola clàssica, David Ricardo, sense oblidar la influent i particular formulació de J. Stuart Mill.

Com a rerefons de la nova orientació de Ruskin apareix l'obra de Carlyle i els seus constants atacs a l'utilitarisme de la primera època, es a dir a l'escola escocesa, Bentham i James Mill. També en el contingut del seu atac, Ruskin segueix Carlyle escometent contra la base mecanicista de la ideologia utilitarista per mitja d'un model de la societat orgànica i vitalista: el savi de Chelsea havia estat lluitant per demostrar que les relacions pecuniàries -"the Cash Nexus" <sup>40</sup>- no són les úniques relacions possibles entre els homes, i havia ja advertit que aquestes relacions, quan regulaven una societat, esdevien reductives respecte de les capacitats generals de l'humanitat. Ruskin continua la crítica de Carlyle però

l'interès i la innovació implícita en la seva reflexió es deuen a l'anàlisi detallada dels conceptes bàsics de l'economia: la riquesa, el benestar, l'organització del treball, el diner, el comerç, l'intercanvi, el capital, el profit, el valor i el preu. Aquest és l'objecte dels articles apareguts durant el 1860 en el *The Cornhill Magazine* posteriorment publicats en el volum titolat *Unto This Last* (1862). L'interès d'aquest llibre molt per damunt dels altres escrits econòmics de Ruskin prové del fet que el seu propòsit és exclusivament la crítica pormenoritzada de la teoria econòmica acceptada, mentre que en d'altres, com *Munera Pulveris* (1862-63) o *Fors Clavigera* (1871-84), Ruskin exposa la seva pròpia teoria i aleshores perd el caràcter sistemàtic dels primers assaigs<sup>41</sup>. Tanmateix, per entendre la postura de Ruskin front a l'economia política i el seu punt de partida, cal tenir en compte la publicació de *A Joy for Ever* (1857), un llibre que recull una sèrie de tres conferències dictades el mateix any a Manchester dedicades a l'economia política de l'art. En aquests textos, Ruskin es pregunta per la situació de l'art com activitat en una societat regulada pels principis de l'economia política, on la única forma de riquesa considerada és estrictament l'acumulació d'or, i, a la vegada, quina hauria de ser l'economia política que afavorís el desenvolupament de l'art, o del millor art possible<sup>42</sup>.

No és aquest el lloc més adequat per a considerar en detall cada un dels conceptes que Ruskin discuteix, ja que, en gran part, aniran apareixent també en relació al pensament de Morris, l'objecte d'aquest capítol és el de referir-se als criteris generals que configuren el seu pensament i des dels quals estableix la seva crítica. Bàsicament, el seu raonament sobre els principis de l'economia segueix un esquema similar al següent en l'anàlisi del treball. Ruskin compara els conceptes econòmics amb els valors humans establint les diferències que els separen de la mateixa manera a com havia diferenciat entre la idea de treball creatiu del concepte de treball productiu formulat per Adam Smith<sup>43</sup>. L'intenció de Ruskin es tractar de demostrar la importància dels valors humans, presos globalment i sense fractures, en tot allò que es refereix a les condicions de vida humanes i a les formes socials. El principi que Ruskin vol posar de relleu és que la veritable riquesa és la pròpia vida - "there is not wealth but life"<sup>44</sup>. L'aspecte més significatiu de l'aportació ruskiniana és, doncs, la introducció de nous conceptes a la reflexió econòmica establerts per contraposició als conceptes clàssics: així, a la idea de riquesa oposa la de benestar, o veritable riquesa, al concepte de valor que permeja l'establir el preu en l'economia clàssica, oposa un concepte de valor definit respecte de la utilitat o la valuositat del producte; a la idea de profit com

a sobre-plus o guany en les operacions econòmiques, oposa la idea d'avantatge. En aquest sentit, la teoria econòmica de Ruskin utilitza els mateixos pilars fonamentals de l'economia clàssica, defineix el mateix programa científic i utilitza el mateix model teòric d'explicació, (la teoria clàssica del valor-treball)<sup>45</sup>, però inverteix totalment el significat dels termes dotant-los d'un contingut humanitzador i moral. A modus d'exemple, Ruskin estableix el preu dels productes no només en funció de la quantitat de treball invertida en termes absoluts, sino considerant si els sous als treballadors s'han pagat de manera justa a fi d'evitar tota fluctuació de preus i salaris regulada a partir de la llei de l'oferta i la demanda<sup>46</sup>. En aquest sentit, la recerca econòmica de Ruskin es una investigació sobre el veritable significat del valor de les coses, i com aquest valor pot convertir-se en veritable benestar i en riquesa autèntica.

El segon nivell d'anàlisi, que entra ja en un model d'economia positiva, és el de mostrar que l'objectiu de la veritable economia es el d'aconseguir el benestar i la felicitat per a tots els habitants del país, mentre que el gran error de l'economia política clàssica és l'estudi de les lleis que permeten acumular totes les riqueses d'un país en poques mans. D'aquesta forma, els economistes clàssics no s'ocupen d'estudiar el camí per a millorar l'economia general del país, sino com aconseguir que la riquesa es reproduïxi a ella mateixa sense comptar amb els seus possibles usufructuaris. La veritable economia, doncs, és per a Ruskin, l'art d'organitzar el treball en base a tres objectius generals, emprar el treball de manera racional, sense malversacions inútils, conservar-ne cuidadosament el producte, i finalment distribuir-lo en un període de temps determinat<sup>47</sup>. Possiblement es escobreix certa similitud entre l'afirmació de Ruskin i el principi utilitarista de la màxima felicitat per al major nombre, però lògicament existeixen diferències fonamentals en la comprensió del principi, encara més evidents quan es tracta de qüestions de mètode.

En la seva anàlisi de la riquesa i del benestar és fonamental la distinció prèviament definida entre treball útil i inútil, en el sentit de treball productiu o improductiu. Recuperant clarament el concepte fisiòcrata de producció, Ruskin considera que la riquesa veritable no es forma únicament per acumulació de les coses ja existents. Aquest es l'error bàsic de l'economia política, confondre el concepte de riquesa amb el de redistribució en base únicament a la concentració dels bens en poques mans sense cap altra finalitat que la d'acumular, i sense cap referiment a les necessitats de les persones. Per a Ruskin la riquesa implica creació, augment quantitatiu de productes. Per això, l'intercanvi

per ell mateix no suposa capaugment de la riquesa carel que es guanya per un costat es perd amb la mateixa quantitat per l'altra. En la societat industrial, l'adquisició de mercaderies en base al preu del valor de' treball invertit a la producció no significa sino la pèrdua del treball pel venedor, la qual cosa s'incrementa a partir del moment en que el simple intercanvi és el principal factor de profit<sup>48</sup>.

D'aquesta forma, el requisit de tenir sempre en compte l'home com un ésser global en definir les lleis i els principis de la teoria econòmica, es converteix en un factor de negoció sistemàtica de l'economia política en tant que disciplina científica o ciència humana, a base de demostrar el seu caràcter reductiu i posant en dubte la seva capacitat objectiva com a ciència<sup>49</sup>. Anant més enllà, Ruskin s'oposa a l'economia política perquè no s'ocupa de la realitat veritable sinó que la redueix i presenta una realitat, la comercial, com l'única veritable<sup>50</sup>. Ruskin s'oposa clarament a una de les grans operacions de l'economia clàssica, la de formular el caràcter autònom dels fenòmens econòmics convertint-los en un sistema tancat, autoregulat per unes lleis pròpies independents i separades respecte d'altres instàncies del funcionament social<sup>51</sup>. Cal tenir en compte que el programa de l'economia clàssica era el de comprendre el desenvolupament econòmic per contraposició als sistemes pre-capitalistes i establir el lligam entre desenvolupament, producció i distribució de la riquesa de forma que, a través de l'acumulació, es permetés la seva autoreproducció. La crítica de Ruskin, totalment coherent amb el seu propi discurs, es la d'oposar la veritable economia política a l'economia mercantil presentant-les com a dues disciplines independents, amb objectes d'estudi diferents i amb finalitats diverses denunciant el caràcter tendencios de la segona<sup>52</sup>.

Normalment, en comentar la teoria econòmica de Ruskin es destaca únicament el propòsit d'integrar el discurs ètic en els conceptes de l'economia i en mostrar la motivació ideològica de molts dels pressupòsits de l'economia clàssica. Fins i tot Carlyle, el primer defensor de la nova orientació de Ruskin, valora aquest aspecte remarcant la difícil neutralitat d'una ciència que només serveix els interessos econòmics i polítics d'una classe sense tenir en compte la contrapartida ètica i la responsabilitat política que això comporta<sup>53</sup>. Si l'aportació de Ruskin es limités a defensar la necessitat d'incloure l'ètica entre les preocupacions de l'economia, difícilment podria destriar-se la seva intenció de les advertències de Mill i la seva defensa de la vida humana. Però el valor i l'actualitat del pensament econòmic de Ruskin no deriva tant de la inclusió de la dimensió moral en l'anàlisi econòmica com del fet de plantejar la

necessitat d'una ciència de l'economia que estudiï amb igual interès la totalitat del procés econòmic d'una societat. L'estudi econòmic no s'esgota en el problema de la distribució del producte de cara a la reproducció de la riquesa, sino que ha de considerar, entre les seves finalitats últimes, el repartiment dels productes en vistes a l'organització del consum. Ja és prou significatiu el fet que en la teoria de Ruskin no apareixi mai un concepte abstracte com el de producte nacional sino és en el sentit d'augment material de la riquesa: vol avaluar el producte a partir de: que és, del que aporta com a instrument, com a objecte o com a valor, i per això prefereix sempre el plural i tracta dels productes. En el fons, el programa de Ruskin es proposa substituir l'anàlisi merament quantitativa pròpia de la teoria econòmica clàssica per la reflexió qualitativa dels objectes concrets i renunciar definitivament a les abstraccions buides de contingut real. D'aquesta forma, la perspectiva econòmica de Ruskin esdeve inevitablement una teoria mes o menys sistemàtica del consum.

Així, l'objectiu indiscutible de l'activitat econòmica i de' seu estudi és l'organització del consum d'un Estat, així com l'activitat econòmica conscient i responsable és la que procura per la millora del consum per de tots els seus membres. Des d'aquest punt de vista, la veritable pregunta que l'economia ha de respondre no es refereix tant al volum total de la producció per a que sigui rentable, ni tampoc al problema de com augmentar-la en general, sino al problema de com gastar i usar la riquesa<sup>54</sup>. Considerant el consum com al factor determinant de tot el procés, l'economia s'enfronta necessàriament amb qüestions qualitatives, i la seva anàlisi específica esdevé un valoració de la qualitat dels objectes. Només el consum pot decidir la producció, tant el tipus de productes que cal elaborar com els criteris que poden decidir la producció. En aquest sentit, Ruskin diferencia dos tipus de productes, els que serveixen per a millorar les condicions de vida, i són per tant constructius, i els que en canvi condueixen al seu empitjorament, i comporten la destrucció de la comunitat<sup>55</sup>.

La importància d'aquest enfoc en el seu pensament no ha de sorprendre ningú, cal tenir en compte que Ruskin parteix de l'estudi i la crítica d'art la qual cosa ja pressuposa la figura del destinatari a un nivell similar a la del creador. Però és concretament l'anàlisi del treball en les arts projectuals desenvolupat a *The Nature of Gothic* el que marca més clarament la seva evolució posterior. Aquest no només implica el procés creatiu des del punt de vista de l'artista sino que, en tractar-se d'un procés creatiu o bé com a decoració (pintura i escultura) o bé com a construcció (arquitectura), integra ja des del principi del procés la



finalitat social posterior de l'obra, o sia la seva utilització. D'aquesta forma, és el mateix treball, la producció, el que implica necessàriament el procés de consum ja des de la mateixa concepció. Així, al tractar el fenomen econòmic des de la perspectiva del consum, Ruskin no concebeix la possibilitat de produir en abstracte sense saber qui utilitzarà els productes, per a que els vol, o com els farà servir, sense que això requereixi diferenciar conceptualment si la utilització respon a problemes funcionals, simbòlics o purament estètics

En relació del seu programa i en el context teòric del consum, no és estrany que Ruskin torni a plantejar la qüestió del luxe com a fenomen econòmic, una temàtica que havia desaparegut de l'anàlisi econòmica des de Hume i Adam Smith<sup>56</sup>. Ambdós autors havien aconseguit individuar el tractament econòmic del luxe de les seves implicacions ètiques i, així, el concepte havia perdut el caràcter diferenciat i especial que defentava per a convertir-se en un forma més de mercaderies. En el pensament de Ruskin, en canvi, en recuperar els valors ètics d'una banda i en plantejar el consum com l'objecte de l'economia, les mercaderies de luxe esdevenen un concepte capdal de reflexió. Els termes de la seva condemna del luxe, que d'altra banda no divergeixen gaire de les crítiques dels moralistes del segle XVIII<sup>57</sup>, no són el més rellevant de la seva aportació, són molt més suggerents en canvi, les implicacions econòmiques i polítiques que deriven d'aquesta reflexió<sup>58</sup>. Per a Ruskin, el gran problema ètic del luxe es planteja a partir del fet que la seva producció obliga als treballadors a esmerçar-se en la realització de treballs inútils i la conseqüent pèrdua de plaer en el treball. En aquest sentit, el luxe va en detriment de la producció, de la qualitat productiva i també de la quantitat, car s'oposa a la voluntat dels treballadors. Econòmicament, doncs, el luxe tampoc no resulta ser un motor per a l'economia, ben al contrari, en requerir molta força de treball per la seva elaboració, el luxe dificulta la bona organització del consum i de la distribució de les riqueses. Possiblement, és la reflexió de Ruskin un dels intents més coherents per desmuntar la relació entre luxe i desenvolupament econòmic apuntada per Mandeville<sup>59</sup> i acceptada genèricament per la teoria econòmica posterior.

Des del punt de vista polític, el fenomen del luxe incideix únicament en la diferenciació classista del consum i per tant reverteix en la reproducció de les classes socials. Aquesta perspectiva havia estat ja suficientment indicada en la seva teoria artística en relació al problema del refinament estètic d'algunes formes i tendències estilístiques. Ja aleshores Ruskin havia fet una defensa de la simplicitat de vida, dels costums i dels criteris estètics presents en societats comunitàries com,

per exemple, les gòtiques. El luxe, ètic i estètic, com tampoc el refinament, no podien considerar-se per ells mateixos un procés civilitzatori, sinó que més aviat suposaven un factor de desintegració social. D'aquesta manera, referint-se a les diferències qualitatives que suposa el luxe en la concepció dels productes, Ruskin incorpora una idea corrent en la tradició de la crítica a l'industrialisme com és la del preu que ha calgut pagar per la forma contemporània de la civilització. Respecte d'altres autors anteriors com Cobbett o Coleridge, Ruskin planteja el problema del preu de la civilització en termes de cost social, un concepte fonamental a l'hora de valorar l'oportunitat d'intervencions concretes. Segons Ruskin, les innovacions tecnològiques, la producció, o el progrés de la civilització, si només es consideren des del punt de vista econòmic, no poden tenir en compte ni avaluar si les despeses de producció són massa elevades, si hi ha costos humans en quant a salut, la degradació dels valors i dels usos, de la destrucció o empobriment dels recursos naturals o la degradació estètica de l'entorn.<sup>60</sup> D'aquesta forma, el concepte de cost social deixa de ser un element de crítica general per esdevenir un condicionant integrat a la realització del projecte. Però el que és fins i tot més rellevant, considerant les implicacions polítiques i socials del luxe en relació al consum, Ruskin afronta el problema teòric global de la definició del producte, la qual cosa es tradueix indefectiblement en una teoria del disseny.<sup>6</sup>

D'aquesta forma, es a partir de la seva economia política que es desprèn (el pensament de Ruskin una teoria del disseny molt més realista i acurada que de les seves anàlisis artístiques, malgrat que ambdues siguin cares d'una mateixa moneda Ruskin planteja una organització de la producció a partir de problemes qualitatius, mostrant com la veritable finalitat de la infraestructura econòmica d'una societat és la satisfacció de totes les necessitats de l'home en tant que home, d'aconseguir satisfer les necessitats de la major part dels integrants de la comunitat i de satisfer-les de la millor manera. En tant que necessitats humanes, Ruskin només en diferència de dos tipus: aquelles relatives a l'utilitat i aquelles relatives a l'esplendor.<sup>62</sup> Però, en contraposició a Stuart Mill per a qui la utilitat només identificava la promesa del plaer sense especificar-ne els tipus sino molt genericament, Ruskin aporta un estudi del concepte d'utilitat a partir de continguts socials concrets, és a dir de funcions, i així el nexa lògic entre fins i mitjans es substitueix pel de necessitat-satisfacció, en el sentit més literal dels termes. Això no suposa assimilar totes les necessitats humanes a les primàries; es tracta més aviat d'oposar-se a la definició de la demanda en termes quantitativs. Com en

tant d'altres conceptes, la diferència bàsica que Ruskin estableix entre els tipus d'utilitat deriva del principi fonamental que no és el mateix fer per a vendre que fer per a que sigui consumit<sup>63</sup>.

L'actualitat de la reflexió econòmica de Ruskin, malgrat que en alguns aspectes sigui més una recuperació dels problemes específics de les societats pre-capitalistes i dels conceptes teòrics dels fisiòcrates, deriva del fet d'assenyalar a la ciència econòmica, la necessitat de considerar el consum. Es tracta, doncs, essencialment d'una teoria del consum. Però en la aportació ruskiniana, aquesta anàlisi suposa una reflexió sobre la complexitat global del fenomen social des del punt de vista dels processos humanitzadors. A la vegada, per a destacar la importància del consum en el procés econòmic, Ruskin planteja la majoria de problemes amb que s'enfrontarà la reflexió sobre l'arquitectura i el disseny una vegada superada, després de Lcos, la dicotomia entre forma i ornament. En el consum apareixen definits un concepte d'utilitat, un estudi de les necessitats humanes i dels seus tipus, i quina relació guarden aquestes, des de la perspectiva econòmica, amb la dimensió estètica. Per això pot considerar-se la teoria econòmica de Ruskin com una veritable teoria del disseny. Si a més es té en compte l'enfoc de la problemàtica empresa en el programa del Moviment Modern, Ruskin roman com un dels primers defensors de la qualitat de vida en el disseny de l'entorn humà.