

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



2.4.2. Matthew Arnold (1822-1888) i les classes mitjes.

Junt amb Ruskin, Matthew Arnold és una de les figures dominants en l'evolució del pensament anglès a partir del 1860. També com Ruskin, és l'autor que millor estableix la continuïtat d'aquesta segona fase de l'etapa victoriana amb el període anterior, però si la reputació i l'acceptació social de Ruskin en aquesta època comencen a disminuir en funció de l'orientació política que prenen els seus escrits, el cas d'Arnold constitueix la situació inversa. Arnold, en les diverses vessants de la seva obra es convertirà en un dels escriptors més influents i de més anomenada del període. La divulgació del seu pensament respon a diversos fenòmens però en conjunt palesa el canvi d'interessos esdevingut en la societat victoriana quan viu la seva etapa de plenitud després de la Gran Exposició de Londres del 1851. No hi ha dubte que alguns d'aquests fenòmens són de tipus conjuntural i generacional quan, vers el 1859, Arnold inicia la seva carrera de crític i apareix el seu primer escrit sobre la situació històrica contemporània, alguns dels autors més notoris de les dècades anteriors, amb algunes excepcions han practícament desaparegut dels ambients culturals o han aportat ja fa temps el més important de la seva obra. Vers el 1860 Carlyle està acabant la biografia de Frederick el Gran, el seu llibre més sonso, i des d'aleshores resta sol a casa, entregat a les seves memòries personals i al record de la seva muller convertint-se definitivament en l'"estrany savi de Chelsea". John Stuart Mill fa temps que viu fora d'Anglaterra amb l'excepció dels dos anys en que fou membre del Parlament. Entre el 1860 i el 1873, data de la seva mort, apareixen encara importants assaigs seus, però sovint, sobretot en aquells escrits posterior a la mort de la seva esposa, se'n desprèn un plantejament comparable al d'un testimoni teòric. Dickens havia de morir tan aviat com el 1870, i la majoria de les seves novel·les més conegudes havien aparegut en la dècada dels 50. Thackeray morirà el 1863, tres anys després de la publicació dels assaigs econòmics de Ruskin en la revista que dirigia. Només Ruskin continuarà escrivint després del 1860 alguns dels seus llibres importants malgrat que estigui psicològicament i teòricament debilitat. Així doncs, també en el context cultural, el 1860 constitueix una data significativa per l'adveniment de la segona fase de l'etapa victoriana de la història anglesa. Una etapa en la qual els noms més significatius són, cada un en el seu àmbit, Matthew Arnold, William Morris, Edward Burne Jones, Richard Norman Shaw, Philipp Webb, i Christopher Dresser.

Tanmateix, la difusió que tingué el pensament d'Arnold es deu a qüestions no només històriques, i d'entre aquestes una de les més importants és la peculiar posició que ocupa en l'evolució de les reflexions dels victorians sobre la seva societat. Aquesta estranya situació és la que permetrà a Arnold, més que al propi Morris, establir la continuïtat amb el pensament pròpi de l'època anterior donant-li un enfoc més adequat a la nova realitat històrica. Es defineix a partir de la relació que l'uneix als autors precedents i a les diverses tradicions de pensament característiques del període. Per una banda Arnold és també un dels hereus de Carlyle però, per l'altra, és un seguidor d'aquells elements de Stuart Mill que Carlyle més detestava. Per altra part, a la vegada que repren molts aspectes i gran part de l'esperit de Carlyle també manifesta un profund desacord respecte de les seves idees centrals principalment totes aquelles que comporten una proposta política conservadora o una ideologia reaccionaria⁶⁴. Així mateix, si per una part es mostra d'acord amb la majoria de les idees de fons de Mill, no dubta en rebutjar amb igual vehemència que Carlyle la base utilitarista i empirista del seu pensament. Concretament, respecte de Mill, Arnold constitueix l'intent crític més consistent plantejat a l'interior de la tradició lliberal i progressista⁶⁵.

En aquest sentit, doncs, Arnold s'emmarca clarament en la tradició de crítica al liberalisme i a l'utilitarisme, antagònica a l'industrialisme recullint l'ensenyament de Carlyle, de Ruskin, dels medievalistes i de la novel·la social. Però a diferència d'ells, amb una actitud molt més pròxima a la del radical Stuart Mill, l'utopista Robert Owen i, fins i tot, a la de Dickens, novel·lista petit burgès⁶⁶, la crítica d'Arnold s'emmarca dins la tradició del pensament lliberal optant per la reforma, tant social com política, del sistema actual sense que això comporti rebutjar el sistema democràtic ni voler dissoldre les seves institucions polítiques. La proposta d'Arnold és la de fer derivar la societat liberal i el seu sistema polític cap a una situació millor, la qual cosa significa bàsicament cercar una societat més justa. En aquest sentit, la seva recerca s'inscriu de ple en el que ell mateix anomenava un nou liberalisme, una ideologia lliberal que assumeix i vol dur a terme els ideals originaris de la Revolució Francesa.

En el programa de reformes socials i polítiques preconitzat per Arnold es descobreix fàcilment la influència del seu pare, Thomas Arnold (1795-1842), un dels pocs amics lliberals de Carlyle⁶⁷. El pare Arnold fou un lliberal optimista i convençut, que creia fermament en el progrés de la història i que, en la primera meitat del segle XIX, optava decididament per l'adveniment del nou ordre social. És conegut principalment per la seva reforma educativa que dotà a Anglaterra d'un potent sistema docent en les

escoles per a la nova burgesia recollit posteriorment per les famoses "Public Schools" ⁶⁸. Des del punt de vista de la formació del seu fill, Thomas Arnold destaca a més per la riquesa i el poc dogmatisme de les seves idees. Admirador de la ciència, va estudiar història a partir de l'obra d'historiadors, com Niebuhr, que conferien més importància a les institucions que a les personalitats en escriure la història d'una nació. Considerava el passat com una font de saber per al futur sense caure en cap determinisme ni creure en un model de desenvolupament lineal. L'evolució històrica justificava així les institucions del present que adquirien valor per elles mateixes, independentement de la ideologia que els donés suport, o que les expliqués. La democràcia, doncs, era una institució política autònoma, sense cap relació necessària amb el principi econòmic del "laissez faire" ni amb l'utilitarisme. Tal i com destaca el professor Trilling, aquest constitueix el nucli substancial de la teoria política del nou liberalisme de Matthew Arnold. Rebutjar el principi del "laissez faire" i el pensament utilitarista no implicava en base a cap raó ni en cap moment oposar-se a la democràcia i al sistema parlamentari ⁶⁹. Des d'aquesta perspectiva no ha de sorprendre que, en la seva crítica social, Matthew Arnold proposi l'acceptació de l'Estat com la millor fórmula vàlida de govern i de regulació del contracte social.

Un altre influència important del seu pare afecta la seva concepció religiosa. Thomas Arnold havia estat pastor protestant i, atès el seu profund liberalisme, havia intentat resoldre la contradicció existent entre les veritats revelades de la religió i la imatge del món derivada del racionalisme i del coneixement científic. A la vegada, refusava el Moviment d'Oxford i el seu tipus de reforma religiosa car es basava en la defensa d'un dogma antic. S'oposava a l'estructura eclesiàstica perquè seguia un model feudal de societat i no podia respondre a les necessitats del nou ordre social i molt menys fer-se càrrec de la situació de les classes menys afavorides. Matthew recull del seu pare l'essencial del missatge religiós, i si bé, com Carlyle i Ruskin, atorga al sentiment religiós la capacitat per transformar la personalitat individual i col·lectiva, també és cert que Arnold, a diferència dels autors anteriors, és capaç d'analitzar les diverses formes de religió com un fet històric, temporalment limitat, mostrant a l'ensem la força dels dogmes per condicionar la mentalitat i les idees d'una societat fins determinar l'evolució històrica en un sentit o un altre ⁷⁰. Com s'estudiarà més tard, aquest aspecte serà definitiu en la seva anàlisi de les classes mitges, la part més fructífera del seu pensament.

Tanmateix, la concepció religiosa d'Arnold així com el seu enfoc de la relació entre religió i racionalisme palesen un cert canvi de perspectiva respecte de plantejaments anteriors. Per comprendre la novetat del seu punt de vista, val la pena introduir prèviament algun detall biogràfic. En aquest context resulta particularment important el fet que Arnold s'iniciés com a poeta en la seva carrera d'escriptor, i que fos la dimensió literària la que millor va servir-li, en la seva joventut, per expressar el descontent i reflexionar sobre el malestar que sentia front a la seva societat⁷¹. Independentment de les seves qualitats literàries, Arnold és possiblement el primer escriptor que en la seva poesia rebutja el plantejament estètic del romanticisme i renuncia definitivament a tota solució artística que requereixi de l'antagonisme entre una imaginació que detecti totes les capacitats creatives i un intel·lecte únicament crític. L'única antitesi possible de la raó és l'esser humà sorgit de la integració de totes les seves facultats⁷². D'aquesta forma, Arnold critica als romàntics per haver defensat un concepció atomística de la natura humana i del món, i així, mostra com l'home del segle XIX ha perdut des del romanticisme la percepció de la totalitat del món⁷³. Per a Arnold, home, natura i societat componen un tot indestructible, que es, en primera i última instància, la veritable matèria de la poesia, de l'art i de tota vida humana plena. En aquest sentit, Arnold, que per una banda considerava els ideals de la revolució francesa encara vigents i actuals però que sentia malestar en la societat derivada d'aquest important aconteixement històric, no accepta en absolut la solució romàntica de crear el món artificial de la bellesa i l'harmonia al qual evadir-se a través de l'art. La seva poesia, la major part apareguda en la dècada dels cinquanta, constitueix la opció oposada a la dels Pre-Rafaelistes i tota la tradició vuitcentista de la literatura d'evasió que té el seu origen a Keats, es desenvolupa en alguns aspectes de Browning i Tennyson, i en la qual destaca, en els anys 60 i 70, l'obra literària del propi Morris⁷⁴. Si en la seva poesia, Arnold tracta de reformular la dicotomia entre ciència i religió, entre racionalisme i sentiments, és en els escrits de crítica literària on intenta sistematitzar-la en una teoria estètica. Tal i com ell mateix explica en el pròleg d'un dels seus primers llibres de poemes⁷⁵, la seva concepció de l'art segueix

... a theory which recognizes the conditions of modern life and its directed toward them (...) It implies that true art can settle no question, give no directives, that it can do no more than cultivate what is best in the reader -his moral praise. If a name must be attached to it, we may call a religious theory of art, for like certain aspects of religion, it offers to help meet current life by

giving a man a refuge in the contemplation of nobility (...) It is not however an "escape" from life; it seeks to send men back into daily living with spirit restored" ⁷⁶.

Així, doncs, la concepció arnoldiana de l'art escometa contra un dels principis estètics més ideològics de l'estètica victoriana, com és el medievalisme. D'entre tots els autors de la tradició de crítica a l'industrialisme, Arnold és la figura que més directament refusa l'idealització de l'Édat Mitjà, tant pel que fa al seu art com a la forma d'organització social i política. La seva crítica s'expressa per la revalorització i la defensa del principi estètic idealment oposat, és a dir, el classicisme. Així, en primer lloc, el que en la cita anterior Arnold denomina teoria religiosa de l'art significa essencialment un actualització de la "catharsis" aristotèlica, en segon lloc, la seva denúncia de l'atomisme romàntic es basa en la concepció hel·lènica de l'home i del món, en la qual home i naturalesa formen un tot integrat i interdepenent, però el que és més important, la seva crítica més directa al romanticisme s'estableix en l'anàlisi dels gèneres literaris i el seu rebuig de l'èpica. El contingut d'aquesta crítica és especialment pertinent atès la sobrevalorització romàntica d'aquest gènere. Com ja s'ha esmentat anteriorment, la fascinació del romanticisme per la realitat literària de l'èpica considerant-la l'únic sistema de valors morals veritablement humana estableix el nucli conceptual del concepte estètic de "romance" i defineix les característiques de l'evasió. La crítica d'Arnold consisteix en descobrir la paradoxa èpica del romanticisme assimilada i continuada pels escriptors victorians posteriors: la revalorització de les societats històriques a través de la matèria narrativa de l'èpica va acompanyada, en la mateixa qualitat del "romance", de la consciència de la impotència del gènere èpic per expressar i reflexar poèticament la complexitat subjectiva del sentiment romàntic. ⁷⁷

En la seva crítica literària, doncs, Arnold s'oposa clarament a tot tipus d'art que s'amagui i perdi el contacte amb la realitat que l'envolta, proposant com alternativa un retorn al model estètic de l'art clàssic. També aquest fou un aspecte influent a la seva època i, des de mitjans dels anys 60, passada l'eufòria pre-rafaelista i la batalla dels estils, s'observa en moltes arts un retorn al classicisme si bé amb una visió més ecclèctica i menys ortodoxa que els diversos neo-clàssicisms de dècades anteriors ⁷⁸. A partir dels assaigs de crítica literària d'Arnold, el Pre-Rafaelisme aparegué per als seus propis contemporanis el darrer vestigi del romanticisme, i per tant un moviment lligat a una concepció artística superada. En realitat, si el Pre-Rafaelisme atorga a l'evolució artística una concepció de l'art lligada a l'essència de la pràctica de l'art i

basada en el cultiu de la bellesa, la crítica d'Arnold aporta un nou model de referència històric que permet l'abandó del narrativisme temàtic pròpi dels primers estils victorians i fer definitivament el salt vers les postures formalistes que caracteritzaran les tendències artístiques de les dècades següents genèricament compreses en la cultura de l'art per l'art.

En l'àmbit teòric, la conseqüència que lògicament es deriva de la seva crítica al romanticisme és l'aproximació d'Arnold a les posicions de Mill tant pel que fa a la concepció de l'home com de la societat. Però a diferència de Mill, Arnold, si bé per una part accepta l'exigència d'una concepció globalitzadora de la persona humana, o sia de la necessitat d'una unió entre raó, sentiments i emoció, per l'altra no repren la base estètica que Mill havia recullit del romanticisme sinó que la reformula en termes religiosos. D'aquesta manera, Arnold es diferencia de Mill en que no afronta el problema de la personalitat humana en funció de les seves necessitats estètiques o psicològiques, sino cercant la relació que s'estableix entre el subjecte creador i la societat que l'envolta. En aquest sentit, Arnold utilitza els mateixos arguments que Mill havia emprat en la crítica de Bentham i l'utilitarisme clàssic i, així, Arnold considera excessivament reductiva una concepció de la societat basada en l'individu com a subjecte isolat i independent car presuposa acceptar una realitat d'àtoms. Per a Arnold en canvi, individu i societat formen un tot orgànic de manera que tot allò més individual s'inscriu i creix en funció del conjunt de la col·lectivitat.⁷⁹ Amb aquesta perspectiva, Arnold difícilment podia estar interessat pel mateix problema que Mill abordava en el famós assaig sobre la llibertat: el dels dissidents conscients i el de l'existència de minories voluntàriament desintegrades i marginades de la marxa global de la societat. De fet, el model orgànic i totalitzador d'una determinada societat servia perfectament per construir una de les tesis centrals del seu pensament: la idea de cultura com a resultat de l'integració col·lectiva oposada al d'anarquia, conseqüència lògica dels interessos individuals particulars.⁸⁰

La diferència essencial entre Arnold i Mill, però, és bàsicament d'ordre ètic i, per tant estètic. El contingut més important en el nou utilitarisme de Stuart Mill és el sentit i el tò epicureista que subjau a la seva aproximació de la felicitat humana. Arnold, en canvi, es decididament un estoic tal i com es posa ja de manifest en la crítica del romanticisme. D'una banda, Arnold accepta i defensa la idea que el propòsit últim de la poesia i de tot art és el de procurar joia al lector, el de transmetre gaudi estètic. Però es en el seu concepte de joia on queden ben marcades les diferències amb els romàntics i amb Mill. En aquest sentit, ja en un dels

seus primers poemes, "Resignation" (1849), Arnold proposa l'abandó del temperament romàntic i renunciar a l'experiència, és a dir, al fet de sentir i experimentar emocions, com a via per assolir la veritable llibertat⁸¹. De fet, l'actitud d'Arnold no és tan radical. En d'altres escrits apareix molt clarament reflexat com en realitat el que Arnold rebutja és aquell concepte de felicitat que, des de Wordsworth, reconeix la joia de la infància com la única forma de felicitat veritable i considera que la maduresa és un factor d'erosió fins que la felicitat esdevé un record irrepetible. Per a Arnold, la felicitat constitueix un instint que orienta la major part de les activitats humanes al llarg de tota la vida⁸². Però el que és més important, la joia, sobre tot l'experimentada en la maduresa depèn del grau de perfeccionament personal, de la presa de consciència de la pròpia humanitat, a través del coneixement, l'exercici de la intel·ligència crítica i la lucidesa de raonament⁸³. Assumeix, doncs, un concepte de plaer molt intel·lectualitzat i, en bona mida, més pròxim al de la Il·lustració que a les definicions característiques del segle XIX. Però com a persona vinculada al seu temps, d'entre les diverses actituds teòriques que se li presenten, -la romàntica, la positivista o la racionalista-, opta decididament per la tradició humanista.

També el concepte de cultura adquireix en el plantejament d'Arnold una forta component intel·lectual. Si bé porta implícits diversos significats complementaris que expressen la integració de les diverses facultats humanes, es a través del contingut racionalitzador que la idea de cultura assoleix una dimensió col·lectiva i social. Per això, no hi ha dubte que la definició d'Arnold constitueix una de les contribucions més importants del segle XIX perquè la consolidació del significat antropològic que actualment conferim a aquest terme. La cultura esdevé el mot genèric per designar el conjunt d'idees, coneixements i tipus de saber diversos que identifiquen històricament una societat determinada⁸⁴. En el cas d'Arnold, el concepte de cultura té a més una connotació activa doncs és la formació cultural de l'home el que fa possible la integració social dels diferents individus entesa com la participació en el saber col·lectiu i, en tant que comprensió racional del fenomen social i dels fets històrics, permet, a la vegada, transformar una situació històrica en una direcció progressista. Així mateix, la cultura personal és el requisit primordial de la definició del concepte de progrés: el progrés de la humanitat es pot predicar quan inclou la formació cultural i humanitzadora de tots els seus individus.

En el seu conjunt, el procés de formació del concepte de cultura en el pensament d'Arnold, des de la gènesi fins assolir el sentit antropològic comentat anteriorment, és molt revelador de l'itinerari teòric d'Arnold des

del seu punt de partida fins a la definició del seu programa de reforma social i política. A l'inici de la seva obra, el concepte de cultura expressa quasi exclusivament la situació de descontent en que es troba el subjecte creador quan descobreix un món buit de significats transcendentals a causa dels descobriments científics i les evidències ontològiques del racionalisme⁸⁵. Aleshores, la cultura es fa realitat a partir del sentiment d'una mancança i es refereix al desig d'una realitat cultural. Posteriorment, la utilització del terme cultura serveix per denunciar la ignorància existent, i, definida en termes cognoscitius, expressa el desconcert del Yo conscient que se'n adona de la pèrdua dels lligams que mantenen unida una veritable societat. En la societat del segle XIX, en la societat de l'industrialisme, el subjecte sent la pèrdua de la raó col·lectiva producte de la sabiesa de milers d'anys d'experiència i la visió totalitzadora que ordenava la societat i el cosmos en l'Atenes de Pericles⁸⁶. En aquesta època, la cultura suposa una actitud personal, una facultat del Yo individual de ser conscient i receptiu envers les pròpies vivències que li permeten seguir un camí de perfeccionament personal⁸⁷. Però és en l'etapa de crític literari, a l'època en que era professor de literatura a Oxford, quan la necessitat de cultura esdevé clarament una exigència col·lectiva. La literatura, entesa ja com una manifestació racional en la qual té tanta importància el tema tractat o la seva reconversió en prosa⁸⁸ com la manera de tractar-lo, cada vegada apareix més determinada per la realitat social i política d'on sorgeix fins que tot judici crític sobre la literatura esdevé també un judici sobre la societat⁸⁹. D'aquesta manera el fenomen literari i artístic requereix no solament de l'esforç conscient i creatiu d'un individu, l'artista, sinó de tota la societat i, per tant, és un fenomen determinat historicament. Així, finalment el concepte de cultura esdevé un mètode d'interpretació històrica que condueix a l'acció i a la reflexió política⁹⁰. Aquest és l'objecte de *Culture & Anarchy*, un llibre en el que el concepte de cultura significa la promesa d'una societat millor: l'única possibilitat d'assolir la plena realització personal dels seus membres com a homes, i a la vegada, a través de l'educació general, un camí vers la utopia. Així, finalment, la civilització deixava d'identificar, per oposició a la barbàrie dels temps passats, la realitat històrica de l'industrialisme per convertir-se en un ideal que defineix la humanització de l'home en societat.

Des del punt de vista de Morris i la seva formació teòrica, Arnold resulta una figura relativament tangencial però l'interès de considerar el seu pensament deriva de la contemporaneïtat de la seva obra. Els llibres de poemes més importants d'Arnold aparegueren entre el 1849, un any després

de la fundació de la Confraria Pre-Rafaelista, i el 1858, data de publicació del primer llibre de Morris. Generacionalment, Arnold és coetani de Rossetti, i només es porta dotze anys amb Morris. Tanmateix, Rossetti i Arnold, i Morris i Swinburne, constitueixen els poetes més representatius de les diverses actituds literàries del segon període victorià. Malgrat que hi hagi la diferència d'una dècada entre l'obra poètica d'ambdós autors, existeix un cert paral·lelisme entre Arnold i el Morris escriptor, fins al punt que un crític contemporani en parlar de la literatura del segle XIX juxtaposà en una mateixa ressenya l'obra de Morris i la d'Arnold⁹¹. Tanmateix, no apareixen en escrits de Morris ni en la correspondència anterior a l'època de conferenciant cap referència a l'obra poètica d'Arnold ni tampoc als seus escrits de crítica literària o als de crítica social⁹². En el cas de Morris, això no suposa atorgar a Arnold cap tracte especial. Com alguns estudiosos han destacat, Morris no demostra ni en els seus llibres ni en la correspondència tenir una especial preocupació pels problemes de la literatura o la crítica literària. Els comentaris sobre els escriptors contemporanis són més aviat esporàdics⁹³, així com també ho són les referències a les crítiques aparegudes als diaris sobre els seus propis llibres⁹⁴. Aquest detall ha estat sovint interpretat com una prova del poc interès que Morris sentia per la literatura posterior a 1855⁹⁵, extensible també a d'altres manifestacions artístiques com la pintura impressionista dels anys 80⁹⁶.

En el cas concret d'Arnold, només en una ocasió Morris declara haver llegit recentment un escrit seu i manifesta el seu acord amb el contingut fonamental de l'article fins a citar-lo després en una de les seves primeres conferències. L'article al que Morris fa referència és el text d'una conferència que Arnold dicta el febrer del 1878 a la Royal Institution amb el títol *Equality* i que posteriorment es publica a la *FORTNIGHTLY REVIEW* (Març del 1878)⁹⁷. Entre aquestes dues mencions de Morris no existeixen gaires diferències importants quant al contingut. En la conferència, Morris es limita a repetir el que ja havia dit en la carta d'agraïment dirigida a Wardle per haver-li conseguit l'article. Però el que en la carta constitueix una nota crítica, car Morris retreu a Arnold el no haver indicat cap tipus de solució⁹⁸, esdevé, en la conferència, una forma d'excusa personal per haver tractat la qüestió social en termes generals i abstractes sense proposar solucions concretes⁹⁹. Aquest comentari de Morris, per si mateix, pot semblar totalment accidental i anecdòtic però reflexa perfectament la seva situació personal a l'època en que dictava aquestes primeres conferències i explica en gran part les raons de la seva evolució política posterior. Es tracta de l'època de dubtes teòrics i polítics

en que Morris milita en organitzacions lliberals. En les seves reflexions, Morris encara no ha trobat com posar remei a la situació de degradació social existent a l'època però s'adivina en el text de la carta que Morris ja intueix que cal alguna cosa similar a un gran canvi i, a més, s'esta familiaritzant amb l'eventualitat d'un canvi violent.

"I think myself that no rose-water will cure us. disaster and misfortune of all kinds, I think, will be the only things that will breed a remedy. In short, nothing can be done till all rich men are made poor by common consent." ¹⁰⁰

Des d'aquesta perspectiva, no és estrany que Morris es mostri interessat per un article dedicat al tema de la igualtat social i tampoc no ho és que, en aquesta època, s'interessi per autors de la tradició liberal com Mill, a qui llegirà tot seguit, i Arnold. Sens dubte el seu interès pressuposa un cert acord, si més no, sobre la validesa de la crítica al liberalisme tradicional i en la consideració sobre la necessitat de reformes radicals profundes. En aquest sentit és indubtable que Arnold juga un paper important en la formació teòrica de Morris. Lògicament, si en la conversió al socialisme de Morris el nucli conceptual és la revisió del pensament de Carlyle i Ruskin, també es cert que la decisió de militar en un partit socialista deriva de la revisió de les propostes liberals, essencialment del pensament de Mill i d'Arnold.

L'interès de Morris pel pensament d'Arnold, però, no només s'explica a partir de la situació política de Morris a finals dels anys 70. D'altres similituds apareixen a l'obra d'ambdós autors. Des de la perspectiva concreta de Morris, no és un detall insignificant el fet que també la reflexió teòrica d'Arnold parteixi de la poesia i el fenomen artístic. Però si a nivell de gust ambdós són els representants més destacats de les tendències oposades, classicisme i medievalisme respectivament, a nivell teòric, ambdós parteixen de la implicació existent entre art i societat. En aquest sentit, malgrat el seu classicisme literari i filosòfic, Arnold, com els pensadors més importants del medievalisme Pugin, Ruskin i Carlyle, també concibeix les manifestacions artístiques com el producte natural de les condicions socials i de la moralitat d'un poble. Així, des del 1857 quan esdevé professor de literatura a Oxford, Arnold comença a pensar la necessitat de reorganitzar la societat com un requisit per l'art car es la societat, a través de les seves peculiars condicions històriques, la que determina la qualitat espiritual dels homes¹⁰¹. Tanmateix, el que més aproxima Arnold a Morris no és tant la seva concepció de la literatura com el paral·lelisme existent entre el procés artístic i el procés de formació

humana implícit en la definició arnoldiana de cultura. En l'ideal de cultura, Arnold integra tots els aspectes més humanistes de la natura humana i el defineix com un procés d'humanització personal i col·lectiva alhora. Arnold, com també Morris, utilitza el similitud artístic per explicar aquest procés d'humanització quan en realitat l'educació artística no és sinó una part de la formació integral de l'home, la que li permet conèixer i actuar bé ¹⁰². Així doncs, l'ideal de perfecció humana contingut en el concepte de cultura d'Arnold es descobreix a la base de l'ideal de vinculació orgànica que Morris considera com el requisit fonamental per l'existència de l'art veritable. Aquella forma d'art del que gaudeixen tant el productor com l'usuari perquè ambdós el comparteixen pel sol fet de pertanyer a una mateixa societat.

Tanmateix, malgrat l'existència de similituds entre el pensament d'Arnold i el de Morris, el que més clarament influi de l'obra d'Arnold en la formació teòrica i política de Morris és la seva anàlisi de la ideologia i la mentalitat burgesa. Les consideracions d'Arnold sobre les classes mitges, les seves característiques com a classe social, com a força social i com a sistema de vida posaren definitivament de manifest, per a Morris i molts altres victorians, la manca de capacitat regeneradora i transformadora de les classes mitges i les raons de la mesquinesa i la banalitat del seu sistema de valors en organitzar la vida quotidiana.

En l'aproximació d'Arnold a les classes mitges cal diferenciar tres nivells importants: un primer recull la caracterització de les classes mitges com a una classe social determinada, amb un sistema de valors, uns principis morals i un sistema de vida peculiar i idiosincràtic. La gran novetat de la seva anàlisi consisteix en determinar l'origen històric d'aquesta idiosincràcia. En segon lloc, Arnold analitza el rol que històricament van jugar les classes mitges en l'adveniment del nou ordre social i el seu deure històric en el perfeccionament i la implantació definitiva d'aquest ordre. Aquí, estudia, però sobre tot apel·la, a la capacitat regeneradora de les classes mitges per modificar les condicions de vida de l'època. Finalment, Arnold considera les formes polítiques del poder, i més especialment la democràcia, i la fórmula política que cal arbitrar per aconseguir una societat d'acord amb un liberalisme de nou progressista. Un dels aspectes més influents per Morris fou la gradual assumptió per part d'Arnold de la incapacitat i la impotència de les classes mitges per regenerar-se elles mateixes i dirigir un canvi social. D'aquesta manera Arnold mostra clarament l'immobilisme polític que caracteritza la burgesia d'aquesta època i les dificultats per desenvolupar un programa radical basat en els seus interessos de classe.

En el plantejament general de l'anàlisi de la burgesia i dels valors morals subjacents l'industrialisme, Arnold no se separa en els aspectes fonamentals de les indicacions de Carlyle. S'integra a la tradició de rebuig de l'industrialisme participant del mateix punt de partida que Coleridge i els altres romàntics, així com els hereus victorians de Carlyle. Ja des de l'època en que escrivia poesia, Arnold sentia i tenia consciència de viure en una "terra herma", en un món on, excepte un grup d'intel·lectuals entristits, la majoria d'homes vivia empobrits, buits de tot sentit espiritual de noblesa i desprovistos, per les mateixes condicions socials, de gran part de la seva energia humana¹⁰³. Però a diferència dels altres autors esmentats, el seu desgrat per la civilització industrial no el porta a acceptar plantejaments nostàlgics ni a la idealització de les societats pre-industrials, sinó que ben al contrari, es refermà en les postures liberals constatant que la realitat històrica del segle XIX havia anat desvirtuant els ideals de la Revolució Francesa, els quals, per si mateixos i en abstracte, continuaven encara vigents. En gran part l'interès i la confiança d'Arnold en les classes mitjes deriva de la seva admiració per la Revolució Francesa i per les classes que havien dirigit aquest esdeveniment històric. Així mateix, la confiança que demostra en el racionalisme i en el coneixement científic permeten a Arnold estudiar les classes mitjes des d'una perspectiva històrica metodològicament realista¹⁰⁴.

Aviat, però, Arnold superarà l'anàlisi de Carlyle, aconseguint separar dos aspectes en considerar les classes industrials: diferencia el que són les classes mitjes reals del que representen socialment. Així, explica la formació i la idiosincràcia de la burgesia en relació a la seva imatge cultural, el "phillistinism" o síntesi de la caricatura literària que recull els valors burgesos més mesquins. Només desprovistes dels seus aspectes esperpèntics, les classes mitjes poden aparèixer com una classe amb força social i voluntat progressista tal i com Arnold requereix per al seu programa de reforma social¹⁰⁵. Per això, per provar la importància social i el pes específic d'aquesta classe, l'anàlisi d'Arnold es proposa demostrar i explicar la base històrica que ha originat el sistema de valors anomenat "phillistinism", i que tradicionalment es resumeix en el principi de l'estalvi i la determinació econòmica de l'organització social. També aquí, les observacions d'Arnold aprofundeixen més que la crítica de Carlyle car posen en evidència la relació existent entre els ideals morals de la burgesia i els dogmes religiosos de determinades sectes protestants¹⁰⁶. Així, principis econòmics com el del "laissez faire", o la valorització de l'activitat pràctica en tant que productiva, deriven directament de la creença en la redempció individual a través del treball propi del

Protestantisme en general, i del Calvinisme en particular. Però a més, segons mostra Arnold, el procés històric d'implantació del sistema industrial corre paral·lel al de la difusió de les noves tendències religioses i la conseqüent implantació de la dissidència confessional. D'aquesta manera, la defensa de la llibertat individual respecte de les creences religioses oficials s'assimilà històricament a la lluita per la llibertat en els afers econòmics¹⁰⁷

Però no només els principis econòmics troben justificació en l'ideari del Protestantisme, també els valors morals i el model de vida quotidiana de la burgesia responen als dogmes del protestantisme, principalment a la versió més puritana. A aquestes, i primordialment al Calvinisme, Arnold atribueix els caràcters burgesos més desagradables intentant demostrar com en d'altres possibles concepcions de la religió aquests caràcters tan criticats poden desaparèixer car no tenen una justificació moral i confessional que les avali. Una religió, doncs, protestant però no puritana i que, renunciant a l'organització feudal de les esglésies històriques, respongui en la seva organització a les necessitats concretes de la nova estructura social

Dentre tots els caràcters burgesos, Arnold dedica especial atenció a la ignorància i la manca de sentit crític que demostren els membres més actius de les classes mitjes a causa de la sobrevaloració del treball productiu com a única via vàlida i comprovable de superació personal. D'altra banda, el predomini de les relacions crematístiques que per a Carlyle establí l'especificitat de la societat industrial, esdeven, en l'aproximació d'Arnold, una conseqüència del principi de respectabilitat moral. El grau de respectabilitat, al seu torn, es mesura, segons el Calvinisme, per l'acumulació del producte del treball personal entès com una garantia i una prova de la salvació de l'ànima. Relacionant els ideals burgesos amb els dogmes de la religió, l'anàlisi d'Arnold suposa un pas endavant respecte del de Carlyle en la comprensió de la burgesia, i, a la vegada, demostra l'ideologisme i la impossibilitat regeneradora dels valors puritans que defensava el mestre escocès. En el fons, Arnold reconeix en la religió puritana la mateixa estructura mecanicista quan a la salvació de l'ànima que Carlyle havia denunciat respecte del coneixement científic i la moral utilitarista¹⁰⁸

Conscient de les característiques del seu auditori burgès però també fortament convençut de la missió històrica d'aquesta classe, la postura d'Arnold en la primera fase del seu pensament crític consisteix en amonestar a les classes mitjes per a que assumeixin el seu destí polític en tant que dipositàries del llegat ideal de la Revolució Francesa i, reconeixin

que els veritables ideals no són tant el progrés tècnic o el treball per si mateixos com la consecució de la llibertat, la fraternitat i la igualtat, i, així, reprenguin la lluita per la realització dels valors humanitzadors. Treball i benestar econòmic no poden ser mai uns fins sinó els mitjans que serveixen per aconseguir una vida millor i una organització social més enriquidora per a tots els seus membres. Per això, en molts dels seus primers assaigs, Arnold exhorta als seus contemporanis per a que esdevinguin una classe intel·lectualment avançada i no renunciïn a la necessària formació cultural¹⁰⁹.

D'aquesta manera, Arnold aconsegueix descriure perfectament la mesquinesa de la concepció de la vida "phillistina" i del modus de viure de les classes mitjes, indefectiblement lligada per una banda a les relacions econòmiques i als avantatges tècnics sense comprendre quina és la seva finalitat i, per l'altra a les preocupacions per una religió basada en l'aparença externa sense cap altre contingut espiritual¹¹⁰. Tanmateix, Arnold no prossegueix l'anàlisi fins esbrinar la relació de les classes mitjes amb la resta de classes actuant en la societat. Intueix l'existència d'una possible lluita de classes però vol evitar-la per tots els medis. És més, la seva última intenció es indicar que la idea de classe social per ella mateixa porta implícita la parcialització humana i la imperfecció cultural de tota la societat que, o bé respon a raons històriques -com en el cas dels "Barbarians" o aristòcrates-, o bé reflexa aspectes ideològics -com en el cas dels "phillistines" o classes mitjes-, o bé denota la seva poca formació cultural -com el "Populace" o proletariat urbà-. La proposta d'Arnold, plenament desenvolupada a *Culture & Anarchy* (1869) però enunciada ja en escrits anteriors, és la de superar la divisió de classes promovent la creació d'una estructura política forta i capaç, que estigui per sobre dels interessos de classe fins aconseguir eliminar-los. Es tracta de la figura de l'Estat com expressió de la col·lectivitat nacional, no com a arbitre dels interessos oposats. El reconeixement de la importància de l'Estat, una institució intrinsecament associada per la burgesia a l'antic regim, comportava una contradicció fonamental amb la visió liberal de la política però Arnold justificava la seva necessitat a partir del relativisme històric. És a dir, adonia una imatge de l'Estat que reconegués el principi, ja suggerit per Burke, que les formes polítiques no són bones o dolentes per elles mateixes sinó com a fins per al progrés de la humanitat i només es poden valorar des del punt de vista de la seva capacitat de resposta a les necessitats d'una situació històrica determinada¹¹¹.

Malgrat tot, la defensa de l'Estat per molt desprovist d'interessos de classe que estigui suposa en el pensament d'Arnold reconèixer d'alguna

manera la incapacitat de les classes mitjes per regenerar-se, per descobrir la necessitat vital de la bellesa, de sentir plaer i disfrutar de les bones coses de la vida, per tenir un oci organitzat que no només sigui respectable seguint els cànons puritans sinó també enriquidor i humanitzador, a la fi, per comprendre que el treball, el progrés tècnic, la organització política i les institucions no són cap finalitat en si mateixos sino mitjans que han de servir a l'únic fi legítim: la millora de les condicions de vida i de la qualitat humana de tots els membres de la societat. Per tot això, l'anàlisi d'Arnold suposà per als seus contemporanis una explicació molt més acurada de tot el sistema de valors que regulaven la situació històrica creada per la burgesia i, així, complementava en els aspectes ideològics la denúncia de la determinació econòmica enunciada per Carlyle, a la vegada, precisava en termes sociològics les raons del malestar i el desencís romàntic. Però en comparar la societat del segle XIX amb els ideals històrics d'aquella burgesia que porta a terme la Revolució Francesa, Arnold posa clarament de manifest el fracàs històric de les classes mitjes per a fer realitat els seus vells ideals.

2.4.3 Edward Burne Jones (1833-1898)

Edward Burne Jones és el representant més important de la segona generació del Pre-Rafaelisme i es qui d'alguna manera estableix el pont entre aquest moviment i els corrents esteticistes o decadentistes de finals de segle. La seva obra omple el període de transició dels anys 60 i 70 desenvolupant l'obra i les tesis del Rossetti madur¹¹² dins els límits del simbolisme si bé posant les bases per a un formalisme com el que defensaran posteriorment els esteticistes. Aquesta postura no significa cap trencament especial amb les seves idees de joventut doncs les tesis pròpies de l'Esteticisme anglès estan acceptades implícitament en l'ideari del primer Pre-Rafaelisme, i, a més, fou el mateix Rossetti qui va iniciar l'evolució en aquest sentit.¹¹³

A la vegada, d'altres tendències artístiques que sorgiren en la dècada dels 80 es sentiren representades i es reconegueren hereves de l'estil de Burne Jones, sobre tot de la seva peculiar forma de simbolisme. Tan els modernistes anglesos seguidors de Mackmurdo com els artistes enquadrats en el moviment de les "Arts and Crafts", i també els diversos modernismes del continent, manifestaren el seu deute envers l'obra de Burne Jones¹¹⁴. En l'ambient artístic de l'últim quart de segle, aquests moviments establien el contrapunt del decadentisme i de les tesis de l'art per l'art, i proposaren, amb d'altres criteris, la mateixa polèmica sobre el concepte d'art i sobre la seva funció social que havien protagonitzat Ruskin i els Pre-Rafaelistes vers la meitat del segle. Però si bé la figura de Ruskin queda relativament molt allunyada de la problemàtica dels artistes de les Arts & Crafts, el pensament del mestre arribava a través de l'obra del propi Burne Jones, i també de la del seu amic William Morris. El pensament i l'amistat de Ruskin va incidir més profundament en l'evolució de Burne Jones que en l'obra de Rossetti o la d'altres Pre-Rafaelistes. Des d'aquest punt de vista, l'obra de Burne-Jones, en la qual no són perceptibles canvis substancials sino és en forma d'evolució progressiva, posa de manifest algunes de les contradiccions patents en la teoria estètica de Ruskin.

Però per comprendre l'obra i la importància de Burne Jones cal referir-se necessàriament a la seva relació amb l'obra i la vida de William Morris. Els dos autors foren amics des de l'època que estudiaren a Oxford, i des d'aleshores mantingueren sempre una estreta relació personal i professional¹¹⁵. Junts van decidir dedicar-se a l'art, compartiren el primer

pis-estudi quan es traslladaren a viure des de Oxford a Londres, i Burne Jones va ser un dels socis fundadors de l'empresa de decoració de Morris, per a la qual va treballar tota la seva vida. En aquest sentit, gran part de l'obra de Burne Jones es compon dels dibuixos i esquemes decoratius que va preparar per a aquesta empresa, sobre tot per a la secció de vitralls, brodats i tapisseries. Morris i Burne Jones col·laboraren durant tota la seva vida, tan en treballs per a la firma com en d'altres projectes paral·lels. Així per exemple havien pensat la possibilitat de publicar alguns dels llibres de Morris amb il·lustracions de Burne Jones. Posteriorment, en els anys 90, aquest projecte es feu realitat quan Morris va fundar la seva impremta la Kelmscott Press. Aleshores Burne Jones va aportar la majoria d'il·lustracions i dibuixos per als llibres que Morris editava.

Però la relació dels dos amics varia segons les èpoques i, si bé sembla evident que a la joventut compartiren pressupòsits i ideals, passaren alguna època separats per motius ideològics. Burne Jones no va compartir mai les idees socialistes de Morris ni va aprovar tampoc la seva militància política. Des del punt de vista purament artístic, la línia de treball dels dos amics també es va separar. L'evolució de Morris al front de la firma el va portar a superar molts dels plantejaments artístics i dels criteris estilístics que Burne Jones continuava representant. Tanmateix, malgrat les divergències ideològiques i conceptuals, Morris no va rebutjar mai ni l'obra ni l'estil artístic del seu amic i és possible afirmar que una de les seves més grans fidelitats es la que va professar a l'obra de Burne Jones. Així, l'any 1877, quan Morris començava a estudiar a fons els problemes tècnics dels tapissos per poder produir-ne a l'empresa, recomenava Burne Jones com

"the only one man at present living (as far as I know) who can give you pictures at once good enough and suitable for tapestry"¹¹⁶

La relació entre els dos artistes es tan duradera i tan intensa en moltes èpoques que és difícil esbrinar qui va influenciar més l'altra, si bé es tendeixi sempre a considerar Morris l'autor determinant¹¹⁷. En els treballs decoratius de Burne Jones és fàcil descobrir l'imprompta de Morris en els acabats i en el resultat final, però l'estil personal de Burne Jones, que apareix clarament definit en aquesta mateixos treballs, fou decisiva per definir l'estil general pel que s'identificava la firma. Burne Jones va desenrotllar la seva carrera de pintor contemporàniament i de forma paral·lela al procés de consolidació de la firma i, d'aquesta forma tots dos processos s'influenciaren recíprocament i col·laboraren tan en la definició de l'estil del pintor com en el de l'empresa on treballava.

No obstant això, també es poden trobar diferències substancials en les maneres dels dos artistes. Les divergències ideològiques a que abans es feia esment, revertiren en els seus pressupòsits artístics de manera que fins i tot la seva obra va acabar divergint en el contingut, en criteris formals i en la concepció de l'obra d'art que se'n desprèn, malgrat que tots dos autors tinguessin els mateixos gustos i la mateixa formació artística. En la seva carrera artística, Morris va evolucionar en la direcció del disseny industrial fins al punt d'acceptar els seus principis bàsics. Així, molts dels seus dissenys més coneguts -la majoria de papers pintats, d'estampats, i la mateixa cadira Morris- s'adequen al principi de tipificació de l'objecte artístic, tant des del punt de vista dels aspectes formals com de la seva finalitat com a objecte d'ús. La intenció d'aquestes obres no es tant la de crear un ambient irreal com la d'adequar-se a les necessitats dels ambients reals. Malgrat la qualitat artística dels acabats finals, difícilment pot trobar-se en aquests dissenys de Morris una concepció estètica comparable a la que emana dels quadres i les figures de Burne Jones, amb la seva distanciada fredor, la seva serenitat estàtica, l'aire de misteri que les enmarca, i la seva expressió d'exquísida infelicitat.¹¹⁸ Així, encara que els dos amics parteixin de concepcions i gustos similars, la seva evolució professional els anirà separant però serà l'obra de Morris la que es transformara més radicalment. Per això és realment sorprenent que Morris, al final de la seva vida tornés a reconèixer-se en el corrent artístic que ell mateix havia superat i replantades l'antiga col·laboració en Burne Jones a l'iniciar-se en l'ofici d'impressor. La causa d'aquest fenomen, una més de les paradoxes que rodegen la figura de Morris, es troba en l'obra i en el pensament del propi Morris més que no pas en la de Burne Jones. Tanmateix, l'evolució artística del pintor situa perfectament els criteris i els gustos que defineixen el punt de partida de Morris.

Des de la perspectiva personal de Burne Jones, la figura de Morris apareix amb una dimensió relativament diferent a quan se la considera per si sola. Morris sempre prefereix ocupar-se d'activitats que són complementàries de la pintura: tant l'arquitectura com el disseny de "patterns" són ocupacions artístiques que necessiten del dibuix però no participen de la problemàtica específica de la pintura, si bé, en la concepció vuitcentista del sistema de les arts, pintura i arquitectura podien col·laborar estretament. La veritable correlació que s'estableix entre els dos artistes es planteja com la relació entre un pintor, Burne Jones, i un escriptor, Morris. Entre els ideals de Burne Jones, tal i com es van perfilar a la seva joventut, l'amistat artística amb Morris aportava el complement literari adequat a la seva carrera de pintor. Així, l'evolució pictòrica de Burne Jones es correspon molt directament a la del Morris.

escriptor¹¹⁹, i a l'obra dels dos autors apareixen interessos similars en els mateixos períodes de la seva vida fins a l'època de la militància política de Morris. Però si per a Morris, els canvis de referència històrica comportaran una comprensió del fenomen històric més aprofundit i complexiu, per a Burne Jones aquestes referències no seràn sino models estilístics interpretats i adaptats a la seva pròpia obra

Quan Burne Jones va decidir ser pintor ja coneixia el moviment Pre-Rafaelista a través dels escrits de Ruskin¹²⁰ i perquè algunes pintures del moviment, que l'impressionaren fortament s'exposaren a Oxford quan encara era estudiant. En un viatge a Londres, l'any 1857, va anar a trobar Rossetti en el Working Men's College on estava donant classes de dibuix, i poc temps després aconseguí parlar amb ell i visitar-lo al seu estudi¹²¹. Burne Jones volia convertir-se en el seu deixeble i l'any 1856, es va traslladar a Londres a pintar sota la seva guia¹²². Rossetti orientava i animava Burne Jones i rapidament esdevingueren amics. Posteriorment introduïren Morris en el cercle i Rossetti va convencer Morris perquè pintés

Burne Jones havia optat pel corrent Pre-Rafaelista des del primer moment. Però quan ell va incorporar-se al moviment, la Confraria originària havia desaparegut i, si bé els diversos pintors encara mantenien relacions personals, les seves línies artístiques eren totalment divergents. Amb l'aparició de Burne Jones i Morris, Rossetti aconseguí de formar un nou cercle des del qual continuar l'experiència d'un grup d'artistes innovadors i redefinir el moviment amb un estil més actualitzat d'acord amb la seva pròpia evolució. A partir de l'encàrrec de pintar uns murals al nou edifici de la biblioteca de la Union Society a Oxford, Rossetti va reunir un grup de set artistes joves que participaven en el treball a les seves ordres. Una vegada més es va revivir la idea de confraria, encara que no s'esmentés explícitament la paraula, també en aquesta ocasió es tractava de set artistes amb tres membres principals que ara eren Rossetti, Burne Jones i Morris, però aquesta segona germandat, a diferència de la primera, tenia en Rossetti un director i un cap visible. Aquest nou grup es considera la segona generació del Pre-Rafaelisme, generació que progressivament, a mida que Rossetti emmalalteix, es va centrant en l'obra de Burne Jones¹²³.

En aquesta primera època, Burne Jones admirava profundament Rossetti¹²⁴ i segueix fidelment el seu estil pictòric. La seva obra, com la de Rossetti, es compon principalment de aquarelles i de petits dibuixos a llapis molt elaborats i detallats. Aquests dibuixos es convertiren en el tipus de treball més representatiu d'aquest segon grup de Pre-Rafaelistes i sembla que són creació del propi Burne Jones. Rossetti els considerava a "marvels of finish and imaginative details"¹²⁵. Els temes tractats en

aquests dibuixos són únicament escenes de la vida medieval, sobretot del cycle artúric. L'interès pel món medieval no és nou entre els Pre-Rafaelistes perquè ja Rossetti, Millais i Hunt havien treballat temes medievals prenent inicialment els poemes de Keats com a única font d'inspiració. Després de la publicació del primer volum dels *Idylls of the King* de Tennyson l'any 1842, els autors Pre-Rafaelistes esmentats descobriren la llegenda artúrica i s'inspiraren sovint en aquesta versió per als seus quadres, sobre tot després de l'encàrrec fet als membres de l'antiga Confraria per il·lustrar una nova edició dels poemes de Tennyson.¹²⁶ L'element nou que caracteritza el tractament del cycle artúric per part del cercle de Rossetti i Burne Jones és el canvi de font bibliogràfica: la *Morte d'Arthur* de Malory. Burne Jones havia descobert la versió de Malory a Oxford i aquesta obra es convertí en el seu llibre de capçalera. La *Morte d'Arthur* significa per a Burne Jones el món perdut del "romance" i de la història i li aporta el marc més adequat per l'univers dels somnis, el concepte artístic i estètic que esdevindrà central en el seu treball.¹²⁷ Respecte de Rossetti i els altres Pre-Rafaelistes, Burne Jones, com d'altra banda Morris, afegia al seu gust per l'obra de Malory, un interès científic per la literatura i les il·luminacions dels manuscrits medievals. Els fons dels dibuixos, el tractament dels detalls i, fins i tot, la forma de representació provenia d'aquests models coneguts i estudiats de primera mà.

Així, la integració de Burne Jones al moviment Pre-Rafaelista va suposar una doble aportació: per una banda, tot un nou univers temàtic a partir de Malory, susceptible de noves interpretacions doncs no havia estat adaptat al sistema moral i a les formes de pensament de la societat victoriana; per l'altra, tot un repertori de formes, detalls i elements del quadre provinents directament dels manuscrits, de les il·luminacions medievals i dels primers gravats alemanys. De la mateixa forma que s'apel·lava a veritables fonts medievals a l'hora de plantejar el contingut de les pintures, s'utilitzaven documents històrics per a decidir els procediments pictòrics i el tractament formal. Respecte dels predecessors pre-rafaelistes es tractava, doncs, d'un canvi d'orientació en la manera de considerar el medievalisme. Per al moviment originari, el medievalisme de les seves pintures consistia més aviat en la recreació d'un ambient històric, d'una escenografia. En l'obra de Burne Jones, en canvi, el món medieval és objecte d'una recerca filològica. Per tot això, contràriament al que succeïa amb la Confraria originària, és plausible afirmar que no fou sino la segona generació de Pre-Rafaelistes la que pot considerar-se com l'expressió pictòrica del medievalisme i del Gothic Revival. Una actitud filològica comparable pot descobrir-se en la tendència del Gothic Revival

que estudià la readaptació dels tipus arquitectònics tradicionals i autòctons dels períodes Isabelí i dels estuards¹²⁸. El paral·lelisme entre aquesta tendència arquitectònica i la pintura de Burne Jones s'accentua pel fet que totes dues es dirigeixen en als anys 60 al mateix estil històric com a model de referència, és a dir, el període Isabelí. Com estil històric es coneix també amb el nom d'"estil Tudor" o de "renaixement anglès" però es tracta del darrer estil medieval de l'arquitectura anglesa. Una de les obres més conegudes d'aquesta tendència del Gothic Revival és, precisament, la Red House que Morris es feu construir. A l'obra de Burne Jones, els quadres "isabelins" més importants són Sidonia von Borg i Clara von Borg que va pintar l'any 1860 per influència de Swinburne.

En la manera d'abordar el tema artúric es posa de manifest la influència i el guiatge de Rossetti. En pocs dels dibuixos d'aquesta època, Burne Jones i Rossetti eliminen els personatges femenins per a representar els fets i les aventures dels cavallers sois. Prefereixen els moments en que el cavaller es relaciona amb la dama i, malgrat que l'argument pot semblar molt romàntic, es tracta sempre d'escenes molt domèstiques. Sens dubte la principal raó artística d'aquest fenomen es troba en la preocupació de Rossetti pel tema de l'amor i per la construcció d'un ideal femení que respongui a les seves pròpies necessitats d'artista i d'home. Però també palesa la implicació de l'artista amb els problemes ètics subjacents a la vida quotidiana victoriana. A la vegada, aquestes escenes domèstiques es carreguen d'emoció pel fet de representar-les en aquells moments íntims, plens de sentiment, en que el personatge principal pren consciència de la impossibilitat dels seus desitjos. Des del punt de vista artístic, el repertori de temes preferits per aquests artistes acabava conformant tota una iconografia dels personatges de l'amor. Morris preferia sempre la llegenda de Tristany i Iseult¹²⁹, Rossetti, el de l'amor pur e impossible de Lancelot i Ginebra, i Burne Jones, la història de Viviana-Nimue i Merlin. La història de Merlin planteja el problema de les dones dolentes i seductores que, a través dels contactes amb Swinburne en els anys 60, es reformularà en el tema del poder destructiu de l'amor¹³⁰. Els quadres isabelins del 1860, als que anteriorment es feia referència, reprenen la mateixa idea i representen heroïnes de crims famosos en el renaixement. A la vegada palesen la nova orientació del moviment envers els temes maleïts.

Un altre aspecte important de Burne Jones en aquesta etapa és la seva completa desconexió dels problemes socials de la seva època. Aquí la influència de Rossetti es també determinant en particular perquè la concepció de l'art implícita en el rosettisme va donar a Burne Jones la base conceptual per justificar i valorar positivament el seu desinterés

Jones era fill de Birmingham, una de les ciutats més desenvolupades industrialment de l'Anglaterra victoriana en la qual es vivien agudament les condicions socials derivades de la industrialització. Quan va arribar a Oxford per estudiar, a Burne Jones li desagradava profundament la seva ciutat natal, desaprojava la situació social existent, i sentia la necessitat d'oposar-s'hi. Amb Morris i la resta d'amics d'Oxford buscaven repetidament la manera d'enfrontar-se a l'època, de resguardar-se d'ella o de defensar-s'en. Projectes com els de fundar junts un monestir medieval, o els d'organitzar una confraria que posés en pràctica les idees que Ruskin exposava en els seus primers llibres, demostren aquest sentiment de rebuig. Però després del descobriment del "Palau de l'Art" on era més fàcil i immediat experimentar grans sentiments i viure un ambient de "romance", Burne Jones centrà tot el seu interès en la recerca de l'Art i dedicà tota la seva rebel·lió interna a la construcció d'aquest "Palau".

"The world is not converted and never will be. It has had stupid things in it lately. I shall no write again for it, no more will Topsy [William Morris] - we cannot do more than one thing at time, and our hours are too valuable to spend so" ¹³¹

En altres paraules, amb aquesta opció, Burne Jones es decidia pel problema professional específic de l'artista i de la pintura i, acceptant els límits i les condicions de la societat burgesa, preferia l'especialització. Anys més tard, quan el grup d'amics va tenir notícia dels fets de la Comuna de París, Burne Jones ratificava el seu total desinterès per la política i per les qüestions socials.

"Last evening was short and cuffed by politics to which I now bid and everlasting adieu () I am born a rebel, that's my position and utility in the world. I am not and never was, fitted to belong to any institution" ¹³²

En aquest sentit es compren la línia de treball de Burne Jones i com, fent evolucionar el seu propi estil, desenvoluparà i acabarà de donar forma a l'univers del somni com a única realitat on pot existir l'art i on l'art adquireix sentit per ell mateix.

Vers el 1862-63, Burne Jones començava a definir el seu estil propi gràcies a l'ajuda de dos personatges importants en la seva vida, Watts Dutton i el mateix Ruskin. Aconsegueix així alliberar-se de la influència de Rossetti. Watts havia estat un dels pintors pròxims al cercle de Rossetti durant tota l'aventura Pre-Rafaelista i havia pintat diversos quadres amb l'esperit característic del moviment. Vers l'any 1862 va començar a

dissentir profundament de "les excentricitats" estilístiques dels treballs més decoratius de Rossetti i va preferir tornar a l'estil més tradicional i de tipus italianitzant dels seus primers treballs¹³³. Watts era el que normalment s'entén per una bona persona, va voler sempre ajudar Rossetti a l'època en que el pintor estava més malalt, i posteriorment recullí, i quasibé va sequestrar, Swinburne per fer-lo tornar a un estil poètic moralment pur i redimir-lo del seu passat esteticista i escandalos¹³⁴. En el cas de Burne Jones, la influència de Watts va consistir en induir-lo a millorar tècnicament el seu dibuix i per aconseguir-ho, el va orientar vers l'estètica clàssica i els mestres italians del Renaixement. La incidència de Ruskin es més complexa, però en aquesta època, la seva influència concreta s'afegeix a la de Watts mostrant-li els mestres venecians del segle XVI i tota la problemàtica del color, en un viatge que van fer junts pel nord d'Itàlia. Sortint del radi d'influència de Rossetti i de les premisses artístiques del seu cercle, Burne Jones busca el seu propi model de bellesa, supera al mateix Rossetti, i, així, esdevé el representant principal i el líder de l'evolució del segon Pre-Rafaelisme¹³⁵. Per a la recerca d'aquest seu ideal estètic, Jones torna als escrits Ruskin, el seu model de joventut, i, d'aquesta forma, a principis dels anys 60, comença l'etapa clàssica de Burne Jones¹³⁶.

Atès el medievalisme professat per Ruskin en els seus primers llibres pot semblar sorprenent el fet que Burne Jones pugui trobar una orientació vers el classicisme en l'obra i l'amistat del crític, però també en aquest aspecte cal tenir en compte l'evolució personal de Ruskin. En capítols anteriors s'ha fet esment de la "deconversió" artística de Ruskin¹³⁷, i com aquesta el portà a replantejar-se la relació de l'artista amb els deures morals i de l'obra d'art amb l'ensenyament ètic¹³⁸. De la mateixa forma, la seva admiració creixent pels pintors venecians, com Tintoretto, Tiziano o Veronese el porten a reconsiderar la importància plàstica i estètica del color per ell mateix, i posteriorment també de la línia i les formes abstractes, arribant a comparar-les al material expressiu de la música¹³⁹. Ja en els escrits de finals del anys 50, Ruskin matitza la seva valoració d'alguns aspectes del Renaixement pictòric i sovint utilitza com exemples de la seva reflexió a pintors d'aquest període i àdhuc d'èpoques posteriors¹⁴⁰.

En gran part, l'interès estètic de Ruskin pel classicisme i per la cultura grega és conseqüència de la nova orientació del seu pensament. En tota la seva anàlisi econòmica apareixen sovint referències a pensadors grecs i llatins, i en molts aspectes, el seu pensament polític recull idees del Plató de la República¹⁴¹. De forma similar, en llibres com *Munera Pulveris* (1862-63), Ruskin utilitza pormenoritzades descripcions dels

mites grecs per il·lustrar la seva reflexió, el que permet deduir que els estava estudiant detingudament. De la mateixa forma, utilitza sovint personatges de la mitologia clàssica en els títols dels seus llibres¹⁴² No és doncs estrany que, seguint el seu propi discurs sobre la societat, Ruskin aprovi, i àdhuc recoïzi, la representació pictòrica dels mites grecs utilitzant-los com il·lustracions de les grans veritats que regulen la vida dels homes i les seves organitzacions. De la mateixa forma, i en aquest aspecte Burne Jones esdevindrà un mestre indiscutible, el tractament del quadre ha de recuperar una certa elegància equilibrada que invià més a la contemplació serena que al commoviment emocional i sentimental, que havia estat tan característic de la pintura de Hunt¹⁴³

Ultra les recerques de Ruskin, els anys 60 i 70 van veure una revitalització generalitzada dels ideals classicistes en l'estètica i en la pintura. Alguns pintors i escriptors començaren a estudiar les col·leccions d'art grec del British Museum com també feu Burne Jones per aprendre a dibuixar¹⁴⁴ Morris també es va interessar per la mitologia clàssica i el seu segon llibre narra la història de Jason i els Argonautes¹⁴⁵ Rossetti, per la seva part, incorpora el personatge d'Hellena de Troia entre els seus ideals femenins. Però l'autor més important en aquest nou "revival" fou el crític Walter Pater qui, des del punt de vista acadèmic, era un hel·lenista¹⁴⁶ Com a conseqüència de la recuperació de l'estil clàssic grec, es desenvolupà un interès creixent per altres períodes clàssics de la història, sobre tot per l'Alt Renaixement Florentí. Florencia havia practicamente desaparegut de les referències històriques dels pintors a partir dels escrits de Ruskin i de la moda Pre-Rafaelista¹⁴⁷

En el cas del Burne Jones, l'estudi de l'art hel·lènic i del model de bellesa clàssica modificà substancialment el seu estil. Havia descobert el Renaixement a través de l'escola de Giorgione i del Cinquecento florentí, i, en els primers anys 60, la seva obra reprèn la frontalitat i la tranquil·litat dels colors de Piero de la Francesca. Les figures s'estilitzen i, acostant-se als models de la bellesa clàssica, esdevenen elegants per sobre de qualsevol altre atribut estètic. A l'ensams, però, es buiden de tota expressió i perden la possibilitat de manifestar o suggerir sentiments, i tan les imatges com la seva representació es desproveeixen de sensualitat. Del quadre que Ruskin li va encarregar l'any 1863 sobre el mite de Circe, el crític F. G. Stephens que havia estat membre fundador de la Confraria Pre-Rafaelista, digué

"The weakest part was the head of Circe herself, expressionless if beautiful, her features mean nothing"

I un altre crític confirmava:

"Such pictures had not the breath of life, the health of nature or the simplicity of truth".¹⁴⁸

Així, per mitjà del retraïment i l'estilització, les figures de Burne Jones anaven configurant un model de bellesa ideal i refinat únicament a partir de l'elegància i les bones maneres. En la ja esmentada *Circe*, el clàssicisme influeix també els aspectes formals i compositius de manera que la concepció general del quadre està plantejada més aviat com un problema d'equilibri de línies i d'harmonies cromàtiques que no pas en termes d'ambientació o d'estats d'ànim. En d'altres treballs, Burne Jones desenvoluparà aquest tipus de plantejament fins a proposar combinacions cromàtiques o problemes compositius com a únic objectiu del quadre (*Green Summer*, 1864). En aquest sentit, i àdhuc de forma més avantguardista, anticipa els criteris pictòrics dels pintors més representatius del moviment esteticista perquè cal tenir present que la primera obra veritablement "subjectless", o sia, sense contingut narratiu, *The Marble Seat* d'Albert Moore, fou exposada l'any 1865, i Whistler no va adoptar cap títol musical per una pintura fins al 1867, quan exposa *Symphony in White n.º 3*.¹⁴⁹

Molts dels quadres de tema clàssic de Burne Jones foren encarregats per Ruskin¹⁵⁰, però d'altres es deuen a la col·laboració amb Morris. El projecte de publicar i il·lustrar per ell *The Earthly Paradise* l'impulsaren a treballar els mites clàssics que Morris narrava en aquest llibre. Molts dels seus esbossos i dibuixos es deuen a aquest projecte, i alguns d'ells serviràn per quadres que posteriorment va pintar.¹⁵¹ L'evolució clàssicista de Burne Jones s'acompleix quan, en un segon viatge a Itàlia a principis dels anys 70, va descobrir i estudiar Mantegna, Botticelli i Michelangelo, els tres artistes que més influenciaràn el seu estil madur.

Tanmateix, Burne Jones no va renunciar mai als seus orígens medievalistes i en la seva obra sovint conviuen les dues tradicions estètiques. En la producció de la firma Morris & Co reapereixen cíclicament els temes cavallerescs i artúrics. Entre els primers treballs destaca la sèrie de 13 vitralls domèstics sobre la història de Tristany i Iseult, elaborats el 1862 per Morris, Marshall, Faulkner & Co, a la qual Burne Jones aportà cinc cartrons en el més pur estil "rossetià".¹⁵² Però a partir del 1865, la font literària més important serà l'obra de Chaucer. Burne Jones i Morris coneixien els escrits d'aquest autor desde una data anterior al descobriment de Malory, però en aquesta època, els escrits de Chaucer oferien la possibilitat de juntar la tradició i el gust medieval amb l'interès

creixent pel món clàssic. Chaucer estava d'alguna manera influenciat pels autors llatins i *The Canterbury Tales* inclou narracions provinents de la mitologia clàssica¹⁵³. Molts treballs de la firma reprenen temes chaucerians, i la llegenda de les "Good Women" apareixera aplicada en tots els medis decoratius produïts. Al final de la seva vida, la síntesi estilística de Burne Jones tractarà de la mateixa manera tot tipus de temes. En els anys 90, en la sèrie de tapissos de Stanhope Hall (Morris & Co, 1890), quan Burne Jones aborda una vegada més una història de Malory (la llegenda del Sant Grial) ofereix el millor del seu estil madur: una síntesi de la tècnica i les concepcions formals pròpies del renaixement més clàssic amb un marc i un tractament delicat propi de l'estil gòtic internacional¹⁵⁴. El resultat són unes figures delicades i elegants a la manera de Botticelli, vestides més o menys d'època (segle XII) però fredes i distants. En aquestes obres, l'expressió continguda dels seus primers treballs esdevé únicament melangia.

Des del punt de vista formal i tècnic, l'estil madur de Burne Jones recull diverses tradicions pictòriques. Si en la configuració de les figures pot reunir característiques de Botticelli, de Mantegna, i de Michelangelo, es a dir una concepció volumètrica amb una de lineal, en el tractament del color pot recullir la tradició veneciana de l'escola de Giorgione o el sistema bizantí dels mosaics. De la mateixa forma, en la composició dels fons reuneix el detallisme de Botticelli i dels gravats de Dürero amb el treball lineal propi del simbolisme i de l'Art Nouveau. Però el més característic de l'estil de Burne Jones és l'aire de misteri, d'irrealitat distanciada que presideix tots els quadres. La joves i la vellesa no existeixen sino que tot és fora del temps i de la història, i uns personatges sense edat, ensimismats i pensatius acompleixen el seu destí de representar la bellesa arquetípica dels mites:

En l'obra de Burne Jones l'art esdevé definitivament la realització dels somnis, però, aplicant coherentment el seu principi, la seva pintura es tenyeix del mateix color fred i distant dels somnis reals que són inassolibles per definició. Així la seva concepció de l'art refusarà sempre el contacte amb la realitat, sigui com a font d'inspiració, sigui com a procediment de representació. Els seus temes provenen sempre de la realitat literària i dels mites antics, sense cap preferència per una època determinada o per una tradició cultural. De la mateixa forma, les tècniques i els procediments formals del fet pictòric deriven de la pintura i de la seva pròpia tradició. En la seva manera de representar les roques o els paisatges es refereix a Mantegna o cita literalment Giorgione, però no al paisatge anglès que coneix. Lògicament, es planteja el color com un problema de combinació cromàtica correcta des del punt de vista estètic,

però m'hi es proposa l'estudi de la llum exterior i dels seus canvis. La naturalesa com a veritable font d'inspiració i d'aprenentatge de la pintura, és a dir el principi ruskinià i pre-rafaelista del "truth to nature" desapareix definitivament del seu horitzó conceptual. En les seves pròpies paraules:

" Yo entiendo por un cuadro un sueño hermoso, romántico de algo que nunca ha sido ni será, inmerso en una luz más bella de lo que jamás hubiese podido brillar, y en un país que nadie puede describir ni imaginar, sino únicamente desear con nostalgia"¹⁵⁵

Lògicament, amb una concepció de l'art d'aquestes característiques, la presència de la realitat en l'obra d'art és impensable. La possibilitat del realisme, com a tècnica de representació formal o com a objectiu de reflexió del quadre, queda definitivament abandonada¹⁵⁶. Però es dificulta també el procediment simbòlic o al·legòric pel qual havien optat els Pre-Rafaelistes. En l'obra de Burne Jones, els símbols queden tancats en si mateixos, de forma que el simbolisme esdevé, només, una promesa de significació. No és gens estrany, doncs, que l'obra de Burne Jones s'acompleixi a si mateixa com a part integrant de projectes per la decoració de sales i de vivendes, tant si es tracta de vitralls, de tapissos o de grans pintures a l'oli.

2.4.4. L'eclecticisme arquitectònic i el "Domestic Revival": Norman Shaw.

Tal i com s'havia plantejat en els anys 40, la batalla dels estils va arribar a finals dels anys 60 a una via morta. En el primer període victorià, l'interès per la història i l'arqueologia havia anat catalogant i els diversos estils històrics fins oferir a l'historicisme un repertori complet de models formals. En la dècada dels 40, les aportacions teòriques i projectuals de figures com Pugin havien fet radicalitzar les posicions confrontant dos únics estils: els neogòtics i els classicistes. La polèmica ja no es plantejava tant com un problema de preferències relatives als repertoris estilístics sinó entre dues tradicions històriques -l'Edat Mitja versus el Renaixement-, entre dues actituds religioses -el Cristianisme versus el paganisme-, i entre dues concepcions estètiques -el romanticisme versus el classicisme, o sia, el "romance" i el misteri versus la bellesa i l'equilibri racional. A més, des del punt de vista estrictament ideològic, ambdues posicions reflexaven també les dues postures possibles davant la societat industrial: mentre el classicisme acceptava i cercava la realització estètica de la societat industrial, el moviment neogòtic s'havia constituït en el marc ideològic des del qual criticar-la i rebutjar-la mitjançant la defensa del passat i dels avantatges de les societats no civilitzades¹⁵⁷. D'aquesta forma, el classicisme assumia una relativa imatge mecanicista, mentre que els medievalistes, utilitzant la metàfora orgànica, es convertien en els defensors dels valors de la vida.

Establerta la discussió en relació a dues úniques tradicions, cada una d'elles no disposava d'un sol període històric com a model de referència, sinó de les diferents fases que al llarg de la història configuraven l'evolució particular de cada una. Així, per als neoclàssics utilitzar el model grec tal i com s'havia fet a principis de segle, preferir l'art romà, la versió palladiana del Renaixement o la de Miquel Àngel, no suposava necessàriament un canvi d'estil similar a com es considerava en el període plenament historicista, es tractava d'un mer desplaçament històric en la pròpia tradició. De la mateixa forma, per als medievalistes les diferències entre el romànic, el gòtic nordic, el gòtic "flamíger" o "perpendicular" del segle XIV, o el gòtic venecià que Ruskin havia defensat, no apareixien com alternatives estilístiques fonamentals: eren les diverses opcions implícites en la tradició. Tanmateix, entre el 1840 i el

1860, els estils més freqüentment utilitzats en les dècades anteriors, com el gòtic perpendicular anglès o el neogrec més purista, experimenten una certa tendència a desaparèixer en favor d'estils amb una imatge exterior menys marcada arqueològicament i més interessants estructuralment. En el cas del neogòtic, Pugin, amb la seva evolució és qui millor exemplifica aquesta tendència, que desembocarà en la revalorització de l'art del segle XIII defensada pels seus seguidors¹⁵⁸

El procés de radicalització dels diversos historicismes de principis de segle en dues úniques corrents és, en gran part, una conseqüència de la reflexió teòrica dels valors de l'arquitectura. Ambdós corrents havien iniciat un procés de racionalització dels nous sistemes constructius i de l'organització general de l'ofici derivada de la Revolució Industrial. A la vegada, cada una des del seu punt de vista, havien defensat un criteri marcadament racionalista en el desenvolupament del projecte¹⁵⁹ tractant d'establir un lligam entre els repertoris ornamentals per una banda, els procediments constructius per l'altra, i la concepció estructural de l'edifici per l'altra. Per aquesta raó, difícilment una tendència podia imposar-se a l'altra per a convertir-se en l'estil característic de l'època. A més, ambdues corrents havien demostrat la seva capacitat per adaptar-se a les noves necessitats arquitectòniques resolent noves tipologies d'edificis tant si es tractava d'edificis monumentals - el British Museum (1823-1843) o el Parlament Britànic (iniciat el 1835) - com d'arquitectura domèstica en el camp i a la ciutat. D'altra banda, totes dues tradicions havien rebutjat amb el mateix emfasi una possible vinculació amb el tipus d'arquitectura utilitària, de magatzems, fàbriques i equipaments portuaris, i no havien tampoc participat en la construcció de vivendes populars que començaven a proliferar a l'època¹⁶⁰

El fet de no reconèixer la capacitat estilística implícita en l'arquitectura utilitària, basada en principis obviament funcionals no es un error imputable únicament a l'arquitectura victoriana. Durant la batalla dels estils, a mitjans del segle passat, l'arquitectura i el seu valor artístic continuava sent un problema d'estil i per tant d'ornament. Tal i com Ruskin havia defensat, l'art de l'arquitectura es diferenciava de la mera construcció per esdevenir obra d'art, exigia de la col·laboració de les altres arts, i de l'ornamentació final del resultat. L'arquitectura utilitària quedava, doncs, relegada a l'àmbit constructiu. Tanmateix, el tractament estilístic es planteja en aquesta segona fase a partir de criteris essencialment diferents, i d'entre aquests és el mateix concepte d'ornamentació el que més ha variat de contingut. L'ornament ja no era

considerat exclusivament com un element exterior, superposable a l'arquitectura, ans al contrari, implicava una coherència dependent del projecte global. D'aquesta forma, l'arquitectura anà centrant-se progressivament en l'estudi dels procediments constructius propis de cada tradició per aplicar-los a cada una de les necessitats concretes amb que s'enfrontava. Així, el nou historicisme havia perdut la seva capacitat de disfressa artística per establir una discussió sobre els seus principis fonamentals i els carrers de la ciutat perdien definitivament l'ambient carnavalesc propi de l'època anterior. En definir el concepte d'estil com un problema global, ambdues tradicions havien intentat provar la seva capacitat per assolir els requisits establerts per Ruskin¹⁶¹ malgrat que no compartissin la seva sobrevaloració de l'escultura ornamental. Tan l'una com l'altra eren un estil que permetia, en primer lloc, adequar-se a les distintes tipologies d'edificis sense modificar els seus caràcters definidors, en segon lloc, que assolís resultats creatius i innovadors per combinació de forma nova d'elements tradicionals i coneguts, i que, finalment, assumís l'edifici globalment i coherent, i que honestament respectava els condicionants tècnics constructius i ornamentals. Si en el seu conjunt fou el renaixement gòtic el corrent que es demostra més fecund en la resolució dels problemes victorians, les causes del seu èxit són moltes i diverses¹⁶², però en gran part deriven dels estudis constructius fets pels arquitectes, de la varietat de tipologies i models que oferia l'evolució del gòtic, de la seva pervivència entre les formes de l'arquitectura popular, i de la capacitat d'aquest estil per adequar-se més fàcilment als nous materials i a les tècniques constructives industrials.

En el fons, medievalisme i classicisme es proposaven com dues opcions estilístiques que pugnaven per la resolució de les necessitats específiques de les classes mitjanes, tant pel que fa a la ciutat com a la vivenda. Malgrat la qualitat de moltes de les obres construïdes en el període i de la profunditat dels arguments utilitzats en la polèmica, a finals dels anys 60 cap de les dues tradicions havia aconseguit d'imposar-se a l'altra. En propugnar la interrelació existent entre les diverses instàncies del projecte, les dues formes de racionalisme perseguïen excloure l'altra com a tal i demostrar la seva ineficàcia per a respondre a les necessitats de l'època. El gòtic no va perdre mai el caràcter nostàlgic del revival mentre que els clàssics no sortien de les imposicions formals i normatives de l'estil. La darrera batalla lliurada, que enfronta Lord Palmerston amb Gilbert G. Scott, tingué la virtut de deixar en taules la discussió demostrant definitivament que l'opció per un estil o l'altra no

depenia en ultim terme sinó de les preferències estètiques i ideològiques de l'arquitecte o del client, i no es podia provar la superioritat d'una o de l'altra recorrent únicament a les obres

Aquesta darrera batalla en la pugna entre els estils procedí de la següent manera per atorgar el projecte d'unes noves oficines del Govern a Whitehall¹⁶³, l'administració havia convocat un concurs deixant entendre a les bases una certa preferència per la tradició italiana. Va guanyar el concurs un projecte clarament inscrit en la tradició neogòtica, estil que desagradava profundament a Lord Palmerston,aleshores primer ministre. En decidir la construcció, Palmerston va decidir anul·lar el resultat del concurs i encarregar a un arquitecte classicista la realització d'un projecte en estil renaixement italià. Aleshores Sir George Scott, un dels participants en el concurs però també un dels arquitectes de més anomenada del Gothic Revival, decidí actuar en contra del Govern per aconseguir l'encàrrec. Palmerston no s'oposa al nomenament de Scott però va advertir-lo del seu disgust per l'estil gòtic, manifestant-li clarament que esperava un edifici palladià car no dubtava que, ja que Scott era tan bon arquitecte, podia afrontar el projecte i desenvolupar-lo tan bé en un estil com en l'altra¹⁶⁴. D'aquesta forma, el propi Palmerston demostrava que mentre l'arquitectura es planteja únicament com una discussió entre estils, la seva valoració artística no podia tenir en compte aspectes funcionals o estructurals car depenia exclusivament de l'efecte exterior, o sia de la sumissió de la façana a un estil. Tal i com posteriorment afirmava Norman Shaw, l'historicisme per ell mateix obligava a la coherència històrica i a l'estudi de fenòmens desapareguts, així, difícilment podria individualitzar els problemes contemporanis i ser una manifestació cultural viva.¹⁶⁵

Tan el classicisme com el medievalisme donaren els seus fruits més importants en el període comprès entre el 1855 i el 1865. Després de la mort de Pugin l'any 1852, els neogòtics aconseguiren dominar la construcció i la restauració d'edificis religiosos, però fou també en aquesta època quan pogueren realitzar els experiments més fecunds en el camp de l'arquitectura civil i domèstica. Aquests es deuen fonamentalment a arquitectes com William Butterfield (1814-1900) i George E. Street (1824-1881), encara que el més conegut i influent a l'època fos Gilbert Scott. Aquest darrer pot considerar-se el principal representant de la tendència a recuperar el gòtic anglès del segle XIII convertit en el tipus ideal de l'art medieval. Si bé fou un dels arquitectes que més es va plantejar el problema arquitectònic de la restauració, també es un dels

homes que va reconvertir més edificis antics en monuments del segle XIII. La major part de la seva obra es caracteritza per la recuperació d'un únic estil en base a la correcció històrica i, per aquesta raó, s'inscriu més en el corrent característic de l'historicisme anterior. Així, si bé Scott figura entre els seguidors de Pugin, la seva labor continuà les aportacions del primer Pugin, el sistematitzador del sistema ornamental del gòtic.

Butterfield i Street, en canvi, reculliren els principis racionalistes de Pugin cercant en els seus projectes coherència entre el resultat final i els sistemes constructius. Més que fixar-se en les característiques estilístiques dels grans monuments medievals, dirigiren la seva atenció vers les tradicions gòtiques populars que encara pervivien a Anglaterra en l'arquitectura rural. En aquesta recerca, emergiren altres components importants en el fet arquitectònic, com la utilització dels recursos naturals del país i les formes d'integració de l'edifici en el paisatge. D'aquesta manera, recollien el missatge ruskinia de l'arquitectura popular i vernacular convertint-lo en un criteri projectual. En les seves esglésies, escoles i rectories de poble, Street i Butterfield es dedicaren a investigar els materials més comunament utilitzats a Anglaterra per l'arquitectura popular, tenint en compte els seus valors cromàtics i les possibilitats d'aplicació. Apareix aquí una de les característiques que més identifiquen l'estil victorià mig: l'ús de colors brillants a partir dels propis materials reforçat pel contrast de textures. A partir de l'anàlisi volumètrica de les granges rurals, dels 'cottages' històrics, resultat de les ampliacions i reformes degudes a l'evolució històrica, compregueren la possibilitat de generar tot l'edifici a partir de la necessitat de l'interior, o sia de l'organització de la planta, definides en relació als problemes concrets de la societat. D'aquesta forma, el moviment neogòtic afegia al principi racionalista del projecte, un mètode funcionalista en la projectació de vivendes.¹⁶⁶

En les obres domèstiques i rurals de Street i Butterfield apareixen també un cert tractament ornamental de les façanes i els detalls constructius, però aquests ja no venen determinats pels models històrics sinó per les necessitats decoratives concretes de cada edifici i procedeixen d'èpoques històriques diverses. Reprenen així la tradició constructiva popular vinculada al gòtic en els sistemes estructurals però que pot adoptar i utilitzar motius d'altres èpoques històriques. En aquest sentit, es tracta d'un revival basat més en l'esperit del gòtic que no pas en el seu sistema de formes. A partir dels anys 60, el moviment neogòtic en general es reconeixera més en els principis derivats de Street i Butterfield, i

l'arquitectura d'aquesta època es caracteritzarà per una certa reacció contra l'actitud arqueologista de l'etapa anterior. A partir d'aleshores, l'arquitectura busca la simplicitat estructural definida com a forma de moralitat i d'honestetat constructiva, es renuncia al naturalisme ornamental, a la seva base literària, en favor d'una simplificació general i d'una relativa abstracció en el tractament dels motius. Com a moviment historicista, el Gothic Revival no sobreviurà més enllà del 1870. L'etapa de la seva màxima acceptació i eufòria correspon a l'època en que Scott fou convidat a donar cursos d'arquitectura gòtica a l'Acadèmia. El darrer edifici de l'eufòria neo-gòtica són les Law Courts, construïdes l'any 1867 a Fleet Street per George E. Street. En aquest sentit, és prou significatiu que la primera història del moviment neogòtic es publiqués en una data tan propera al moviment com el 1872.¹⁶⁷ Però si bé Butterfield i Street constitueixen dues de les figures més importants de l'eufòria historicista, es la seva obra la que posa les bases per a la seva superació.

Des d'aquesta perspectiva, la conseqüència lògica de la batalla dels estils fou la pèrdua d'interès progressiu per part dels arquitectes pel propi concepte d'estil. D'una banda, la mateixa pràctica havia demostrat, entre d'altres coses, la capacitat d'adequació de tots dos estils a necessitats diverses, però de l'altra començaven a considerar-se tots dos estils com a vestigis i pervivències del passat que el segle XIX utilitzava com un préstec a falta d'un estil específic.¹⁶⁸ No es estrany, doncs, que l'arquitectura renunciés a la recerca d'un estil coherent per adoptar una postura clarament eclectica, assumint el caràcter transitori de l'època i establint una actitud projectual a la categoria de nou estil històric. Per una banda, l'aparició d'un nou estil es sentia com inevitable però, de l'altra, cada vegada es feia més evident que caldria esperar encara un temps perquè aquest apareixés clarament identificat. Per això, els anys 60 decideixen esperar, acabar la discussió entre els estils històrics atès el seu caràcter essencialment històric i nostàlgic, i dedicar-se a solventar les necessitats concretes de l'època sense preocupar-se tant de la seva qualitat estilística. D'altra banda, en aquella època, la paraula eclecticisme no tenia el contingut específic que té actualment, implicava més aviat una actitud de respecte i d'equanimitat perquè reconeixia els valors implícits en els diversos estils, considerava la possibilitat de descontextualitzar-ne aspectes i components per utilitzar-los posteriorment en funció dels requisits concrets de cada projecte. En aquest sentit, l'eclecticisme suggereix un punt de vista utilitarista, relativament comparable a l'operació que Stuart Mill havia intentat, per poder disposar d'un aparell

d'anàlisi més potent, volent corregir el sistema filosòfic de Bentham amb les aportacions de Coleridge, i d'altres corrents antagònics com l'idealisme alemany o la filosofia romàntica de la història ¹⁶⁹. Des d'aquesta òptica, la postura ecclèctica apareixia considerada com una procediment creatiu i innovador ja que permetia superar prejudicis d'escola i opinions generalment acceptades¹⁷⁰. En l'evolució de l'arquitectura, l'eclecticisme, tot i acceptant l'ornamentació i el concepte d'estil com el veritable objecte artístic del fet arquitectònic, va permetre superar les limitacions imposades per la coherència estilística, centrar el problema en l'organització dels espais interiors i de la planta, i valorar funcionalment els diversos elements estructurals.

A Anglaterra, l'eclecticisme s'expressa en el "Queen Anne Revival", també conegut per "Domestic Revival". Ja l'originari estil Reina Anna era de per si ecclèctic. Molt més important en la tradició del mobiliari, denomina aquella arquitectura del segle XVIII en la qual pervivien els caràcters populars, o sia gòtics, del segle XVII anglès combinats o bé amb elements característics de l'arquitectura popular holandesa, o bé amb els principis neopalladians dels seguidors de Inigo Jones i Christopher Wren. Es tractava d'una arquitectura sense pretensions que buscava un confort domèstic relativament purita, i que combinava els sistemes constructius del gòtic amb els models funcionals de l'arquitectura Tudor i alguns detalls marcadament classicistes si bé organitzats amb la delicadesa rococó. El reina Anna era, ja aleshores, un estil essencialment burges que contrastava amb les "villes" palladianes dels primers "gentlemans" enriquits amb la reforma industrial de l'agricultura. La seva recuperació en la segona meitat del segle XIX es planteja per un paral·lèlisme evident quant a les necessitats socials i als criteris utilitaris, reforçat pel fet que el Reina Anna era a més, una forma d'arquitectura totalment anglesa vernacular i, d'alguna manera, una forma d'arquitectura autònoma respecte del gran art¹⁷¹.

D'altra banda, no es pot oblidar tampoc la tendència classicista que comença a difondre's a Anglaterra en aquesta època fins i tot entre defensors del gòtic, com Ruskin o Burne Jones. Des del punt de vista estètic, les dècades dels seixanta i setanta redescobreixen l'estètica grega però no tant a partir de l'arquitectura com de les arts plàstiques. Així, el moviment esteticista que s'originà en aquesta època però que dominarà el panorama artístic anglès en els 70 i 80, va tornar a plantejar en la reflexió estètica el recurs al classicisme. Per la seva banda, l'estil Reina Anna ofería la possibilitat de no renunciar definitivament al gòtic, però adaptar els motius i els criteris funcionals propis del renaixement anglès, i adequar-

se progressivament, sense modificar substancialment el punt de partida eclèctic, a la tendència classicista del període

Tanmateix, la recuperació de l'estil Reina Anna no s'explica exclusivament per un problema d'estil. Existeix una segona coincidència important entre ambdues formes d'arquitectura que queda perfectament reflexada en el terme "Domestic Revival". La major part de la construcció d'aquest període correspon a una arquitectura domèstica a cavall entre el camp i la ciutat, ates el desenvolupament tipològic de la ciutat anglosaxona. Per aquesta raó, l'objecte de reflexió principal de l'arquitectura és l'organització de la vivenda i la definició de la vivenda victoriana. La major part de les obres corresponen, o bé al model del "cottage" rural construït en un suburbi proper a la ciutat, o bé al model de casa plurifamiliar incrustada en la trama urbana però rodejada de jardins i parcs. D'atals d'aquesta època, experiències per a la urbanització de zones ajardinades mitjançant vivendes isolades, com la construïda a Bedford Park a partir del 1875. La mateixa preocupació per la vivenda es descobreix en l'acceptació pel disseny en aquesta època que recullen la majoria d'arquitectes en els seus projectes. Des d'aleshores, quasi bé tots, seguint el model de Pugin, integraran en el projecte arquitectònic el disseny del mobiliari i de la resta del parament de la casa.

En el "Domestic Revival", i sobre tot en la versió "Reina Anna" característica dels anys 60 i 70, destaquen principalment dos arquitectes: Phillip Webb (1831-1915) i Richard Norman Shaw (1831-1912), l'obra dels quals és relativament complementària. Ambdós iniciaren la seva carrera en la tradició neogòtica, tots dos es formaren en el despatx de G.E. Street ocupant-hi el mateix càrrec, assistents en cap, i també tots dos construïren quasi exclusivament vivendes. No es donen però altres coincidències entre aquests autors i tant els caràcters estilístics de cada un com l'evolució global de la seva obra defineixen els dos pols del moviment per a la recuperació de la vivenda. Webb era un dels amics de Morris i un dels seus col·laboradors més estrets tant en la seva empresa de disseny com en moltes de les seves activitats socials i polítiques. Per aquesta raó, l'obra de Webb és difícilment destrieble de la de Morris, i l'estil personal de l'arquitecte serà un dels més importants en la definició del segell identificatiu dels productes Morris & Co. Així, una de les primeres obres representatives del "Domestic Revival" i una de les més conegudes és la Red House, la casa que Webb va construir per a Morris l'any 1859. En comparar l'obra de Webb amb la de Shaw, Webb apareix sempre molt més vinculat a la tradició gòtica que no pas Shaw, i dins d'aquesta, a la vessant

més rústica i popular. El seu estil és vigorós i sòlid, i tots els seus dissenys, tant si són cases com objectes, donen una impressió de fermesa i de tosquedat, utilitzada com a valor estètic. Basat en el coneixement dels procediments tècnics i l'adequació funcional sense pretensions, expressat per una volguda i conscient solidesa constructiva, l'efecte general dels seus edificis i mobles és pesant i robust, sense cap concessió a la delicadesa del resultat. Webb, com també Morris, considerava l'arquitectura com un art essencialment popular, on els sistemes constructius són producte dels hàbits i els costums descoberts i desenvolupats empíricament pels mateixos artesans i mestres d'obra.¹⁷² Per això, cerca en la seva obra de continuar la tradició popular trencada amb la irrupció dels sistemes industrial

Respecte de Webb, Norman Shaw apareix com la figura més brillant i imaginativa del període. Shaw tenia una idea de l'arquitectura molt més professionalitzada, i, progressivament, va anar considerant l'arquitectura com l'obra d'un artista independent i individual, del tipus de Inigo Jones i Wren, i a la pràctica, autònoma respecte de les condicions socials corresponents.¹⁷³ La mateixa diferència separarà Shaw de molts dels seus deixebles vinculats en els anys 80 al Moviment de les Arts & Crafts malgrat que sovint col·laborin en empreses comuns. Shaw, com també Webb i els seus deixebles, inicia la seva carrera a les files del Moviment Neogòtic, si bé les seves primeres obres són d'un gòticisme genèric, més proper a les característiques de l'estil Tudor i dels darrers períodes medievals sense perdre, però, un caràcter intencionadament pintoresquista. Posteriorment, inicia una evolució vers l'estètica clàssica en la qual el primer pas és l'adopció de l'estil Reina Anna, assolint una agradable síntesi de pintoresquisme i d'elegància clàssica. Vers el 1880, el seu estil es ja decididament classicista, basat en la màxima simplificació del tractament compositiu de la façana, del sistema d'unes finestres molt més dimensionades.¹⁷⁴ I l'estructura interna de l'edifici. A la vegada, com a bon eclectic, Shaw reb la influència directa dels principis esteticistes basats en la bellesa clàssica junt a la precisió i delicadesa japonesista. Ja en els anys 70, Shaw era un gran col·leccionista de ceràmica i gravats japonesos, la qual cosa es reflexava lògicament en el seu estil. De l'obra de Shaw, i sobre tot dels seus edificis urbans, es despren plenament identificat el model de vivenda victoriana més representatiu i típic de les ciutats angleses.¹⁷⁵ La fusteria pintada de blanc i subtilment ornamentada, motius decoratius simples de caire més clàssic que gòtic, una decoració tènue de la façana basada en la disposició del març vist, i teulades inclinades

distribuïdes segons un joc volumètric. En aquest sentit és plausible afirmar que, malgrat la renúncia a trobar l'estil de l'època, l'eclecticisme i sobre tot Shaw reeixiren a crear un estil específicament victorià, amb una originalitat que li és pròpia i que, actualment, encara manté el seu encant originari.¹⁷⁶

D'entre les seves obres més avançades, destaca la casa construïda al carrer Queen's Gate nº 170 de Londres, en la qual, sense renunciar als models històrics, Shaw defineix perfectament la tipologia habitativa pròpia de l'època a partir de la distribució d'apartaments ("flats") però a la vegada preveu perfectament les necessitats i els procediments futurs. La seva obra més coneguda és la urbanització i algunes de les cases construïdes des del 1875 per ell mateix a Bedford Park, un suburbi proper a Londres. Bedford Park no destaca únicament per la contribució de Shaw, d'altres arquitectes plenament integrats en l'estil arquitectònic dels anys 90 i del canvi de segle construïren allí les seves primeres obres, algunes de les quals, com la de Voysey, són veritablement avantguardistes.¹⁷⁷ Aquesta urbanització suposa la primera experiència de cases d'apartaments unifamiliars isolades rodejades de parc i jardins comuns. Tanmateix, l'èxit assolit per Bedford Park entre les classes mitjanes amb veïtats intel·lectuals i esteticistes, convertiren la urbanització en una de les obres més representatives del corrent esteticista en l'arquitectura i, tant l'experiència com els seus habitants foren sovint ridiculitzats a l'època.¹⁷⁸

A part d'adequar-se perfectament a les necessitats de la societat victoriana, l'obra de Shaw suposa també una primera síntesi entre les diverses tradicions estètiques. Si Webb exemplifica l'honestat constructiva i la recerca dels valors expressius de la rusticitat i de l'art com a fenomen popular i col·lectiu, Shaw, en canvi, intenta congeniar els valors estètics del pintoresc amb la proporcionalitat i l'harmonia clàssiques obtenint finalment un resultat clarament delicat, basat en el concepte de bellesa sense pretensions. En aquest sentit, l'obra de Shaw estableix el context arquitectònic ideal respecte del qual adaptar els pressupostos exquisits i refinats característics de la dècada següent, i que Godwin desenvoluparà fins a les últimes conseqüències. Tanmateix, la influència de Shaw no s'esgota únicament en el corrent esteticista de finals de segle, sinó que també incideix fortament, i de forma tan important com Webb i Morris, en el desenvolupament de les Arts & Crafts. Això no implica cap tipus de contradicció ja que, durant tota la seva carrera, el propi Shaw també havia estat client de Morris & Co.¹⁷⁹

2.4.5. Els primers dissenyadors industrials: Christopher Dresser (1834-1904)

Una evolució similar a la seguida per l'arquitectura s'observa en el disseny anglès. La mateixa preocupació per la vivenda que determina l'orientació de l'arquitectura a partir del 1860, esdevé en el camp del disseny, un dels principals motius del fort desenvolupament de l'activitat del dissenyador que culminarà en els anys 80 amb la fundació de moltes societats de professionals. Tanmateix, el paral·lisme existent entre l'evolució de l'arquitectura i la del disseny només explica alguns dels fenòmens que caracteritzen el disseny del període. En la definició del disseny com activitat específica, i àdhuc en la forma del disseny industrial, intervenen d'altres factors molt més decisius que els derivats de la pràctica dels arquitectes de dissenyar ells mateixos els complements domèstics i quotidians dels interiors dels seus edificis. D'una banda, és indiscutible que l'aportació dels arquitectes neogòtics fou decisiva en l'evolució del disseny victorià i en la definició de l'estil propi del segon període. Així, Butterfield i Street influenciaren profundament el concepte del mobiliari mitjançant els seus propis dissenys de mobles i, junt amb el darrer Pugin, marcaren la línia d'evolució posterior en la tipologia i el concepte de moble domèstic, encara que les seves obres més importants són les dissenyades per a l'equipament d'esglésies. Posteriorment, la tercera generació de neogòtics simultàniament convertits en els representants del "Domèstic Revival"¹⁸⁰, continuaren la tradició de dissenyar mobles però no tan com una part integrada al projecte arquitectònic total sino com una activitat complementària no sempre ni necessàriament lligada a una obra concreta. Aleshores, quan els arquitectes dissenyaven objectes d'ús no ho feien tan com arquitectes sino atenint-se a les condicions i als mètodes propis dels dissenyadors. En aquest sentit, i aquesta es pot ser la gran contribució dels arquitectes en l'evolució del disseny victorià, la seva posició més comuna fou la de requerir els serveis de dissenyadors i d'artesans especialitzats en l'acabament de les seves cases, assumint, així, el rol de clients. Per la varietat d'objectes i elements constructius independents de la pura tècnica constructiva, el "Domèstic Revival" aconseguí revitalitzar i crear un mercat per la majoria dels bells oficis que intervenen en l'edificació. Aquest és el cas de personatges com Webb i Norman Shaw però també de

professionals com William Burgess (1827-1881) o de Bruce Talbot (1838-1881)¹⁸¹, ambdós inscrits també en la tradició del neogòtic

En aquest sentit, arquitectura i disseny comparteixen en la segona meitat del segle XIX una nova situació social caracteritzada per la formació d'un mercat específic que exigeix qualitat artística en tot allò que configura la vivenda¹⁸². Apareixia així un nou personatge social amant de l'art i relativament preocupat per la bellesa del seu entorn, que està orgullós de viure en cases ben construïdes i representatives de les noves tendències, que segueix i està al dia dels corrents i les polèmiques artístiques, i considera aquest fet com una prova de cultura personal. En definitiva, són tots aquells habitants de Bedford Park ridiculitzats per la premsa de l'època. Un dels símptomes més evidents d'aquest canvi de mentalitat és la substitució del terme "art manufactures", que Cole havia intentat difondre respecte de la producció industrial, pel d'Art Furniture o mobiliari artístic, denotant un tipus de mobiliari de prestigi en el qual l'art s'assumia com un valor conscient i voluntari sense tenir en compte quin tipus de relació existia amb el modus de producció per a la definició del concepte¹⁸³. A partir dels anys 80 apareixeran botigues especialment dedicades a la venda d'objectes i mobiliari d'art i sovint seran elles les que encarregaran els projectes i es preocuparan de collir els nous corrents artístics. Liberty's i Heal's, els centres més importants en la difusió del modernisme a Anglaterra, són les més representatives d'aquesta tendència. L'inevitable model d'aquest canvi és la figura de Rossetti, l'artista poeta que col·lecciona objectes d'art i que es rodeja d'objectes creats pels seus amics artistes. Així, un dels grans valors generalment reconeguts del Pre-Rafaelisme és el d'haver promogut i posat de moda a través dels seus quadres, però molt més per mitja de les pròpies actituds dels artistes, aquest nou model de persona en la bona societat¹⁸⁴. Aquest és l'ambient en que Morris inaugura la seva empresa i el tipus de públic que va acceptar els seus productes.

Per aquesta raó, en parlar de la recuperació dels Bells Oficis i del desenvolupament del disseny en el període victorià mig, cal considerar l'arquitectura com un mirall respecte dels gustos generals i dels criteris estilístics del període, però sense pretendre que la tradició específica de l'arquitectura expliqui també les característiques estructurals del món dels objectes. En aquest sentit, s'observa en el disseny dels anys seixanta la mateixa tendència Reina Anna que en l'arquitectura, però en l'àmbit dels objectes l'estil model·lic ofereix encara més possibilitats. D'una banda, el Reina Anna correspon a un estil concret del mobiliari que coincideix amb

les bases del Rococó amb tots els seus descobriments respecte de l'ergonomia i la comoditat però sense arribar a les extravagàncies decoratives posteriors. De l'altra, els grans creadors del mobiliari angles, com Sheraton, Chippendale i, fins i tot, els germans Adam, sorgiren en el segle XVIII a partir del desenvolupament del Reina Anna. D'aquesta forma, les formes característiques del "Domestic Revival" arquitectònic estableixen el marc de treball ideal per a l'adaptació estilística del mobiliari i el desenvolupament creatiu de nous models de parament domèstic. No es doncs estrany que la pròpia evolució del "Revival" Reina Anna en el camp del mobiliari conduís naturalment a la recuperació dels mestres anglesos del segle XVIII.

Així doncs, en l'evolució del disseny i la seva acceptació com a professió específica en el darrer terç del segle XIX intervenen diversos factors. Dintre d'aquests cal comptar el mateix canvi de gust observat a l'arquitectura però també la labor dels propis dissenyadors, les seves aportacions tècniques, l'evolució tècnica de les indústries específiques i la reorganització social del consum al que s'al·ludia anteriorment. En aquest sentit, un fenomen decisiu en la conformació estilística del disseny del període és la reorganització laboral del sector del mobiliari. En aquesta època apareix una indústria del mobiliari que s'independitza progressivament de l'estructura artesanal i manufacturera decidint-se per la producció en sèrie i la realització de grans stocks destinats a la venda directa a través de botigues especialitzades. I, vers el 1870, s'implanta definitivament la mecanització en els treballs bàsics de l'ebenista i el tapisser. Aquest desenvolupament provoca una major demanda de dissenyadors que no treballin en funció d'espais concrets, com havien estat fent els arquitectes, sinó per al consum anònim i massiu.¹⁸⁵ Com a conseqüència d'aquest procés es generalitza la necessitat de disposar de models diversificats respecte del tipus i de l'estil, cosa que obliga a abandonar, en base als escrits de Ruskin, la producció de mobles marcats historicament. La producció s'orienta vers les necessitats més comuns, cerca la comoditat d'ús i la simplicitat estructural que permet la fabricació. Però, a la vegada, exigeix cada vegada més del treball dels dissenyadors i dels creadors per a la producció de models estèticament avançats i refinats. Tanmateix, en aquest període l'àmbit de treball específic del dissenyador integra molts més elements que el mobiliari, i així per exemple, el problema del parament domèstic es diversifica en funció del tipus de producte plantejat, -o sia producció de consum o de prestigi-, o en relació de la tecnologia utilitzada, per la qual cosa la

discussió estilística també es diversifica en funció del tipus d'objectes tractats. Concretament, si bé les característiques estilístiques generals del període queden perfectament reflexades en la tendència del mobiliari, els aspectes més innovadors apareixen en relació de les indústries del ferro i en la producció d'objectes de metall ¹⁸⁶.

El canvi de gust operat als voltants del 1860, s'expressa en el món del disseny per una tendència a la simplicitat i a l'abstracció ¹⁸⁷. En l'acceptació d'aquest estil cal considerar, en primer lloc, la influència de persones com Owen Jones que ja des del 1850 exercien com a professionals de la decoració i del disseny ornamental, sobre tot en el disseny d'estampats per a la indústria. La influència de Jones, com ja s'ha vist anteriorment, excedeix clarament el de la formació d'una nova moda. A través dels seus llibres, Jones anà imposant els principis geomètrics en el tractament de motius decoratius i en la construcció de patrons ornamentals, la utilització de colors plans i brillants tractats bidimensionalment i adequats als esquemes decoratius generals. Jones, malgrat el seu marcat estil arabitzant, ajudà a difondre una altra vegada l'estètica clàssica d'adequació, harmonia i equilibri, sense recórrer als motius formals concrets.

El període victorià mig apareix dominat pels colors brillants en els teixits amb preferència a utilitzar els tons primaris o els dels propis materials. En el cas del mobiliari, per influència de l'evolució del neogòtic s'observa una progressiva desaparició de les línies curves i de les formes rococós en favor de les formes rectes que evidencien caràcters estructurals buscant la solidesa constructiva. A l'origen, les formes rectes provenien d'una simplificació del mobiliari neogòtic basat en la senzillesa constructiva, en la valoració expressiva dels caràcters estructurals, i en la quasi desaparició dels detalls ornamentals, seguint els criteris Reina Anna. Progressivament, a mesura que s'accepten els criteris estètics clàssics sense considerar-los un revival estilístic, el mobiliari va perdent l'aspecte pesat i rústic per anar incorporant elements delicats. A la vegada, el tapisser va deixant espai al treball de l'ebenista, i potes, respallers i braços tornen a ser visibles, deixen de recobrir-se de tapisseria. La mateixa tendència apareix en el tractament decoratiu de les habitacions. En aquestes, si bé els teixits no desapareixen totalment, s'acoplen molt més als elements constructius palesant la seva funció estructural: les cortines s'adapten a les finestres i les parets esdevenen parets tapissades però persegueixen la sensació plana, de fons per a la col·locació de mobles adossats o de quadres. Sens dubte, en aquesta nova

tendència es descobreix la influència de l'obra de Webb, dels seus edificis i dels seus dissenys produïts a Morris & Co. La firma de Morris constitueix sense cap mena de dubte, un capítol fonamental en la història del disseny angles d'aquesta època, però la postura professional i l'estil de Morris no són més que un dels focus estilístics del període. També en l'àmbit del disseny apareix un fenomen similar al que succeïa entre Webb i Shaw respecte de l'arquitectura en aquesta època. La línia que ressegueix la recerca de la delicadesa en la construcció del mobiliari i dels objectes d'ús, segueix una evolució relativament paral·lela a la història de Morris & Co.¹⁸⁸

El dissenyador contemporani que millor estableix una línia de treball paral·lela i divergent de la de Morris, és Christopher Dresser (1834-1904), sovint considerat com el dissenyador victorià més avantgardista.¹⁸⁹ Dresser fou un dels primers professionals formats en una escola: fou alumne de l'escola de South Kensington fundada per Henry Cole i el seu grup dins la campanya governamental. Quan encara era alumne, ajuda Owen Jones preparant alguns dels dibuixos del *Grammar of Ornament*, i durant algun temps fou deixeble d'ell. En aquella època el director de l'escola era Alfred Stevens, un dels pocs representants de la tendència classicista en disseny. Tant l'influència de Jones com la de Stevens es descobreixen clarament en l'obra i els escrits de Dresser, però, a més, pot considerar-se aquest dissenyador com el professional que continua i desenvolupa les ensenyances del grup de Jones dins una tradició sinó plenament classicista, clarament separada i independent de l'evolució seguida pel Neogòtic, la tendència més dominant en el panorama del disseny i l'arquitectura de la segona meitat del segle XIX.

Dresser és contemporani de Morris i participa de preocupacions similars respecte del món de l'art i del concepte de disseny, però el seu enfoc resulta clarament oposat al de Morris tant en l'aspecte teòric com en l'aspecte professional. Durant tota la seva vida, Dresser col·labora com a creatiu i dissenyador en moltes empreses i participa en innumerable negocis com a soci fundador. Va obrir una botiga d'objectes de disseny, la Art Furnisher's Alliance de Bond Street, el mateix any en que Morris inaugura la botiga d'Oxford Street, va obrir-ne una altra d'importació d'art i d'objectes orientals (Dresser & Holme) i, a més, actuava com a professional independent per d'altres empreses, com Hukin & Heath, James Dixon Manufactures of Metalwork, i la Linthorpe Pottery.¹⁹⁰

Respecte de Morris, la peculiaritat de Dresser com a professional és la de que mai va treballar en la execució, o producció final, dels seus

dissenys ¹⁹¹. Havia acceptat perfectament el principi de la divisió del treball entre creador i producció industrial, i així, es dedicava únicament a la funció de creació sense intervenir en la realització final del projecte. En part per aquesta raó, no ha de sorprendre el fet que Dresser podes assumir la direcció artística de tot tipus d'objectes integrants del parament domèstic no obstant la disparitat de les tecnologies de fabricació. De la mateixa forma, en l'obra de Dresser, la tècnica esdevé un condicionant fonamental en la realització del projecte però el dissenyador no requereix ni d'un coneixement ni d'una competència tècnica especialment aprofundida com era el cas del mestre artesà o de l'operari de fabricació. Tanmateix, els seus dissenys palesen un profund coneixement dels sistemes tècnics industrials integrant-los en la qualitat estètica de l'objecte produït a base de simplificar conceptualment i estètica els aspectes tècnicament més conflictius. Així, en el cas dels objectes de metall, Dresser evidencia de manera molt clara les soldadures, els encaixos, les juntes i els punts de connexió entre els diversos components de l'objecte, posant clarament de manifest el procediment tècnic emprat en la realització. Les nances i tapadores de teteres i cafeteres de plata són possiblement l'exemple més característic del seu fer. Lògicament aquest sistema de disseny s'acompanya de formes molt simplificades, molt pures en la construcció de la línia del perfil que no requereixen mai d'un tractament ornamental específic car, en evidenciar els elements tècnics i constructius, ells mateixos són utilitzats com a motius de decoració. En aquest sentit, la majoria dels dissenys de Dresser ¹⁹² reforcen la dimensió artística a partir de la recerca de formes funcionals i l'aprofitament estètic de les possibilitats dels materials de qualitat. Indubtablement amb els seus serveis de te, cafe i d'altres objectes com les satrilleres que combinen vidre i metalls, Dresser posa les bases per al que serà tota la reflexió del disseny després del Modernisme ¹⁹³.

En aquest sentit, resulta particularment significatiu el fet que Dresser consideri fonamentals per a la creació d'objectes els aspectes purament comercials del projecte. Obviament, la simplicitat característica del seu estil respon a diversos factors, però d'entre aquests no pot despreciar-se la recerca de l'abaratament dels costos de producció sense que això es tradueixi necessàriament en una reducció de la qualitat material i artística de l'objecte, sigui per la via de la simulació de materials, sigui per la via de l'emascament ornamental. La seva postura era la d'aconseguir formes de qualitat o bé abaratint els costos de producció mitjançant la simplificació i la facilitació del treball, o bé

economitzant material, no substituint-lo o simulant-lo. Segons les seves pròpies paraules, només això afavoria que els objectes de qualitat artística fossin accessibles a més persones¹⁹⁴. Aquesta comprensió dels procediments industrials el porta a explotar-ne totes les possibilitats centrant-se en l'aprofitament de les qualitats del material i de les formes establertes o bé a partir de les necessitats funcionals o bé a partir de la simplificació estructural de la forma pura. La seva actitud envers el disseny era la prendre els caràcters estructurals i abstractes de la natura expressant-los també en els termes abstractes de l'art, bàsicament línia, forma i color¹⁹⁵. En aquest sentit la modernitat de la seva aportació no només deriva d'aquest concepte quasi abstracte sinó també de que aquesta línia de treball el porta a renunciar a l'ornament en general i als principis de l'ornament victorià en particular, rebutjant definitivament les necessitats de sumisió estilística dels objectes a un canó històric.

Dresser defensà el seu mètode de treball en una sèrie de llibres però paradoxalment la seva reflexió teòrica no reflexa la novetat dels seus dissenys¹⁹⁶. En conjunt, els principis que Dresser defèn no són essencialment diferents dels ja exposats per Jones, Redgrave i Cole, es tracta més aviat d'una confirmació de les tesis d'aquests autors provant la seva viabilitat en els aspectes més estructurals del disseny. Des d'aquesta perspectiva, no resulta tan sorprenent que Dresser planteji en els seus escrits una teoria de l'ornament quan aquest com a tal ha desaparegut de les seves obres. Tanmateix, l'aportació de Dresser es la de desenvolupar les tesis de l'ornament abstracte proposada pel grup de la Gran Exposició entenent per abstracció el caràcter no referencial d'aquests elements. En el cas de Dresser, això no significa renunciar necessàriament al caràcter semàntic dels objectes que havia estat un dels factors definidors de l'estil victorià, més aviat, proposava, amb el seu model ornamental, un concepte simbòlic de l'ornament en el qual el referent semàntic era la funció utilitària de l'objecte, no un element exterior¹⁹⁷. No és d'estranyar, doncs, que el procediment per embellir objectes rebutgi definitivament el plantejament iconòic en el tractament dels motius.

En aquest sentit, la reflexió continguda en els dos llibres més importants de Dresser, *The Art of Decorative Design* (1862) i *The Principles of Design* (1873), suposa essencialment una anàlisi de la importància dels elements bàsics definidors del disseny, és a dir, el material i la forma. Respecte del problema del material, Dresser reprèn les tesis ja àmpliament acceptades del respecte a les característiques del material i de l'aprofitament estètic de les seves limitacions materiques.

que ja havien plantejat per a persones com Pugin, Jones, Redgrave o Semper, però també Ruskin i Morris. Respecte de la forma és on més clarament apareixen les seves tendències classicistes. D'una banda, estableix la reflexió en torn de les formes pures com a perfils exteriors, el que l'obliga a pensar bidimensionalment les formes i de l'altra, a tractar la qüestió de les proporcions. En aquest sentit, resulta particularment significatiu l'estudi sobre les curves i el seu adequament. En aquest, apareix clarament com Dresser aconseguix sintetitzar el problema de la forma en la definició del perfil inaugurant una línia de treball a partir de seccions geomètriques o d'alçats exteriors, es tracta de l'actitud que Sigmund Giedion¹⁹⁸. Des del punt de vista estètic, Dresser integra dues noves categories: la subtilitat de la forma depenent dels caràcters estructurals, i la delicadesa del resultat¹⁹⁹. Tanmateix, els seus objectes no es caracteritzen tant per la delicadesa com per l'adopció de l'harmonia i la puresa de la bellesa estructural típica de la tradició classicista.

Per tot això, si s'hagués de considerar el disseny a l'època victoriana com l'etapa de formació i gènesis del que posteriorment esdevindrà l'ortodòxia teòrica i pràctica del disseny²⁰⁰, la figura i la labor de Dresser escel·leixen considerablement, aduic per damunt de la de Morris. Únicament Dresser accepta ja des de bon començament l'estructura professional del disseny industrial adaptant-hi un nou mètode de treball que combina tots els conceptes bàsics de la teoria del disseny: bellesa, utilitat, racionalitat tècnica, i tractament posterior del detall decoratiu. Possiblement, fou el propi Dresser qui millor va establir la teoria de l'adequació entre forma i funció com a garantia estètica del resultat, sense caure, però, en el mecanicisme estètic present en els millors representants del funcionalisme d'entreguerres.

"The general form should be first considered" and every effort should be made at securing to the general mass beauty of shape. This done, there follows the division into primary and secondary parts with reference to the laws of proportion, and then enrichment may now be considered () the consideration of utility must in all cases precede de consideration of beauty"²⁰¹

2.4. Anglaterra en els anys 60

2.4.1. El segon Ruskin, l'economia política de l'art

- (1) *Frateritas* (1885-1889), I, S 112
- (2) "In 1860 the "old" political economy was something more than a creed, - it was an accepted policy. Its abstractions were taken as rules of conduct" Cook/Wedderburns (1905), vol XVII, pàg. XXIX
- (3) Sydney Cockerell Papers BM Add.Mss 52 751. citat per Meier (1972), pàg. 229, nota (6)
- (4) Pròleg de 1873, *The Stones of Venice* (1851-1853), Smith, Elder & Co, London, vol I, pàg. VIII, citat també per Jan Morris (1981), pàg. 22
- (5) "We have the mediæval system, in which the mind of the inferior workman is recognised, and has full room for action, but is guided and ennobled by the ruling man. This is the truly Christian and only perfect system." *The Stones of Venice*, I, (1851) Cap XVI, S 14.
- (6) "In examining the nature of Gothic, we concluded that one of the chief elements of power in that and in all good architecture, was the acceptance of uncultivated and rude energy of the workman"
The Stones of Venice, III, (1853) Cap IV, Conclusions
Per l'anàlisi detallat, veure tot el capítol *On the Nature of Gothic*
- (7) "Imperfection is in some sort essential to all we know in life. It is the sign of life in a mortal body, (...) of a state of progress and change: the foxglove blossom - a third part bud, a third part past, a third part in full bloom - is a type of the life of this world. And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies which are not signs of life, but sources of beauty. All admit irregularity as they imply change, and to banish imperfection is to destroy expression - to check exertion, to paralyse vitality."
On the Nature of Gothic (1853) S 25
- (8) "El propòsit típic de la llei de l'intercanvi (en composició) es, naturalment ensenyar - nos com les naturaleses oposades s'ajuden mutuament i es reforcen quen, sempre que és possible, una impressió, un reflex o un poder important per l'altra"
Les tècniques del dibuix (1857), III, S 229
- (9) "But in a plant, the taking away of any part does injure the rest. Hurt or remove any portion of the sap, bark or pith, the rest is injured. If any part enters into a state in which it no more assists the rest, and has thus become "helpless", we call it also dead"
Modern Painters, V, (1860), part VIII, cap 1, S 4
- (10) "A pure or holy state of anything, therefore, is that in which all its parts are helpful or consistent. They may or may not be homogeneous. The highest or organic purities are composed of many elements in an entirely helpful state. The highest and first law of the universe - and the other name of life is, therefore, "help". The other name of death is "separation". *Modern Painters*, V, (1860), part VIII, cap 1, S 6
Veure també *A Joy for Ever* (1857), letter IV, per la traducció dels valors implícits en la llei de l'ajuda mútua en principis ètics i passions humanes (gelosia, amistat, generositat, enveja, comunicació, etc.)

- (11) "Ès lamentable i antinatural veure un gran nombre d'hommes que no estan subjectes a cap govern, que actuen sense cap principi, que no estan units per un afecte comú. Seria, però, encara més lamentable, si fos possible, veure un gran nombre de persones tan comprimits en l'assimilació, que ja no tinguessin cap esperança ni caràcter individual, cap diferència en els objectius, cap dissemblança en les seves posicions, cap irregularitat de judici. S'arriveria a una societat on ningú no podria ajudar ningú, car ningú no seria més foble que l'altre..."
The Elements of Drawing (1857), Letter II, § 133
- (12) "What, it will be said, and is all to be taught to school boys? (...) The impossibility of equality among men, the good which arises from their inequality; the compensating circumstances in different states and fortunes, the honourableness of every man who is worthily filling his appointed place in society, however humble"
The Stones of Venice I, (1851), Appendix 7
- (13) Veure, Williams (1958) pàg 223, citant Hobson (1899) per a l'estratificació de la societat implícita en la concepció orgànica i pàg 222 per la importància del concepte biològic de funció en l'estètica, pàg 223, en l'autoritarisme i pàg 227
- (14) "Lo erróneo y desatinado que es la persecución de ese fantasma perverso que los hombres llaman la libertad. Es en efecto de todos los fantasmas el más perverso porque el más habil resplandor de razón nos debía mostrar seguramente que no sólo es imposible alcanzar lo sino que su existencia misma es imposible. Nada hay que se le asemeje en el universo. No se le encontrara jamás. No la tienen los astros ni la tierra, no la tiene la mar, y los hombres no tenemos sino una imagen o semejanza suya para nuestro mayor castigo () Si hay algún principio más altamente proclamado que el resto de todas las voces de la creación visible o más profundamente grabado sobre el menor de nuestros átomos no es precisamente el principio de la libertad sino el de la ley"
The Seven Lamps of Architecture (1849) Lamp VII, § 1
Com a referències d'aquest llibre, cal tenir en compte les revolucions burgeses de 1848
Veure Gombrich (1979), pàg 68
- (15) *On the Nature of Gothic* (1853) § 15
- (16) Sobre l'estructura jeràrquica de la societat a partir de l'art i de la concepció orgànica, veure *The Stones of Venice*, I, (1851) Cap XXI, § 14, id § 27 i § 29 Estructura arbòrescent de la naturalesa i de la societat, id § 31, Necessitat de submissió a la llei divina
- (17) "Nei vari tentativi maldestri e sfortunati dei francesi onde sviluppare un sistema sociale, essi hanno almeno stabilito un vero principio, quello della fraternità o fraellenza. Non allarmatevi, sbagliarono tutto nel corso dei loro esperimenti perchè dimenticarono semplicemente che questa questione della fraternità ne implica un'altra altrettanto importante, quella della paternità. Vale a dire, se volevano considerare la nazione come una famiglia, la condizione dell'unità in questa famiglia consisteva nell'aver un capo, un padre, non meno che nei loro essere fedeli o affezionati membri o fratelli"
A Job for Ever (1857), I, [trad italiana, pàg 28]
- (18) *The Seven Lamps of Architecture* (1849) Lamp VII
- (19) *Modern Painters*, V, (1860), part VIII, cap. I, § 6
- (20) "Non voglio con questi dire che dobbiamo riporre una simile autorità nelle mani di qualsiasi classe o qualsiasi gruppo di persone (...) una nazione che intende agire

saggiamente deve imporre un'autorità a se stesso, ricoperta sia da un re, sia da un parlamento, sia da leggi, cui devoto accettare e ubbidire"
A Joy for Ever (1857), I, [trad. italiana, pàg. 28]

- (21) "My continual aim has been to show the eternal superiority of some men to others, sometimes even of one man to all others, and to show also the advisability of appointing such persons or person to guide, to lead, or on occasion even to compel and subdue, their inferiors according to their own better knowledge and wiser will"
Unto this Last (1860), III, § 54
- (22) Lindsay (1975), pàg. 61.
- (23) "It may be argued that the authoritarian element in Ruskin's ideal policy was not due to Carlyle, but was derived directly from the source book of all dictatorships, Plato's *Republic*"
 Clark (1964), pàg. 268
- (24) Per al plantejament de Carlyle de la responsabilitat de les classes superiors, veure *The French Revolution* (1837) i el desenvolupament d'aquesta idea en el pamflet *Charism* (1839) La valoració ruskiniàna de la Comuna de París apareix a les cartes VI i VII de *Fors Claviers* (1871-84) En la carta XLIII, Ruskin afirma que la causa de la revolució parisenca es "the idleness, disobedience, and covetousness of the richer and middle classes themselves"
 Per una anàlisi de les idees de Ruskin sobre el particular, veure E P Thompson (1955) pàg. 197 i P Meyer (1972), pàg. 233
- (25) "So that, though there should still be a trenchant distinction of race between nobles and commoners, there should not, among the latter, be a trenchant distinction of employment, or between men of liberal and illiberal professions"
 "Never had the upper classes so much sympathy with the lower, or charity for them, as they have of this [epoch medieval], and yet never were they so much hated by them for, of old, the separation between the noble and the poor was merely a wall built by law, now, it is a veritable difference in level of standing, a precipice between lower and upper grounds in the field of humanity, and there is pestilential air at the bottom of it" *On the Nature of Gothic* (1853) § 19
- (26) *Unto this Last* (1860), III, § 54
- (27) Veure *The Seven Lamps* (1849) cap. I, § 10 i 11
- (28) Veure *A Joy for Ever* (1857) II i l'anàlisi de la moda
- (29) Veure la descripció de la veritable funció dels comerciants, *Unto this Last* (1860), I, § 21-23
- (30) "The first of all English games is making money. That is an all-absorbing game () and it is absolutely without purpose, no one who engages heartily in that game ever knows why". *The Crown of Wild Olive* (1866) I, § 24
- (31) "Material gain is attainable only by construction or by discovery, not by exchange"
Unto this Last (1860), IV, § 66
- (32) Veure Salvatore Veca (1977), pàgs. 59-60 Des de l'aportació dels fisiòcrates, "il concetto di produzione vale quindi per designare quei processi di trasformazione delle risorse in cui ha luogo "rinnovamento" o accrescimento", produrre significa in qualche modo produrre prodotto netto in termini fisici".

- (33) "[Man's] true life is like that of lower organic beings, the independent force by which he moulds and governs external things, it is a force of assimilation which converts everything around him into food, or into instruments"
The Seven Lamps (1849), cap. V, § 3
- (34) "Now in order that people may be happy in their work, these three things are needed 1) they must be fit for it, 2) they must not do too much of it, and 3) they must have a sense of success in it () So that in order that a man may be happy, it is necessary that he should not only be capable in his work, but a good judge of his work".
Pre-Raphaelitism (1854) § 1
- (35) *The Nature of Gothic* (1853) § 12
- (36) "we are always in these days endeavouring to separate the two, we want one man to be always thinking and another to be always working, and we call one a gentleman, and the other an operative, whereas, the workman ought often to be thinking, and the thinker often to be working, and both should be gentlemen, in the best sense () and the mass of society is made up of morbid thinkers and miserable workers"
The Nature of Gothic (1853) § 21
- (37) "It is verily this degradation of the operative into a machine, which, more than any other evil of the times, is leading the mass of the nations everywhere into vain, incoherent, destructive struggling for a freedom of which they cannot explain the nature to themselves () It is not that men are ill fed, but that they have no pleasure in the work by which they make their bread"
The Nature of Gothic (1853) § 15
- (38) "those who are not labourers, but either live in various ways by their wits - as lawyers, authors, reviewers, clergymen, parliamentary orators, and the like - or absolute idleness on the labour of others"
Fors Clavigera Letter XXVIII, 20/Febrer/1873
- (39) Entre les coses que cal ensenyar als nens des de ben petits, Ruskin inclou "the meaning of "Civilization", its advantages and dangers, the meaning of the term "refinement", the possibilities of possessing refinement in a low station, and of losing it in a high one"
The Stones of Venice, I (1851), Appendix 7
- (40) "Cash-payment never was, or could except for a few years be, the union bond of man to man () We have profoundly forgotten everywhere that cash-payment is not the sole relation of human beings" Citat per Lindsey (1975) pàg. 60
- (41) Veure Cook/Wedderburn *Marks* (1905), Vol XVII, pàg. xxxiii, E P Thompson (1955) pàg. 198, Kenneth Clark (1964), pàgs. 264-265
- (42) "Crec que sareu d'acord en considerar vàlid com a tema de recerca quins són els interessos polítics implicats en una acumulació tal [la riquesa], quina força-treball representen i com s'hauria d'esmerçar i administrar aquesta força-treball a fi que produïxi de la forma més satisfactoria"
A Joy for Ever (1857), I, pàg. 19
- (43) Ruskin afirma haver llegit Adam Smith al prefaci de *A Joy for Ever* (1857)
- (44) *Unto This Last* (1860) IV, § 77
- (45) Veure S Vaca (1977), pàgs. 65 i 77

- (46) "That country is the richest which nourishes the greatest noble and happy human beings, that man is richest who, having perfected the functions of his own life to the utmost, has also the widest helpful influence, both personal and by means of his possessions, over the lives of others"
Unto This Last (1860) IV, § 77 Veure també *A Job for Ever* (1857), I, pàg. 20
- (47) "El món està tan ben regulat per les lleis de la Providència que el treball d'un home, si està ben esmerçat, es sempre amplement suficient per a procurar-li durant tota la seva existència totes les coses que li fan falta, i no només aquestes sino molts bens plausibles i agradables, i arriba encara a concedir-li llargs intervals de repòs i temps lliure. Igualment, en el cas del treball de la nació, si aquest s'empra bé, es també més que suficient per a procurar a tota la població una bona alimentació, habitacions confortables, i no només això, sino també una bona educació i bens valuosos, o tresors d'art"
A Job for Ever (1857) I
- (48) Veure *Unto This Last* (1860) IV, § 66 sobre el valor productiu del treball i la seva relació en l'intercanvi. La idea de fons de Ruskin és que només pot apareixer avantatge i profit a partir d'un treball, no a partir de l'intercanvi. La injustícia bàsica del comerç es planteja en el diferent valor del treball implicat en l'intercanvi.
"If, in the exchange, one man is able to give what cost him little labour for what has cost the other much, he acquires a certain quantity of the produce of the other's labour. And precisely what he acquires, the other loses"
- (49) "You will soon see that modern political economy is not a bore merely, but a lie, and one which it will be incumbent upon you to detect and proclaim"
Letter to Dewtrej Drewitt, 12/Setembre/1874, Clerk (1964), 71
"My definition is not wider than the Political Economists. Theirs is as wide as mine. Only it is false. They mean by wealth - money or money's worth, and they say money's is determinable irrespectively of moral faculties"
Letter to Rev. W. L. Brown, Decembre 1860, *Works*, XVII, pag. xxxv
- (50) "de tant en tant m'ha caigut a les mans un llibre recent sobre aquest tema. L'he trobat ple de recerques sobre qüestions comercials, accidentals i secundàries, que un lector comú no podria seguir de cap de les maneres, i, per la complexitat de les quals, m'ha semblat que els mateixos autors han estat desancaminats per copsar l'arrel del problema" *A Job for Ever* (1857), Prefaci
- (51) Per la conceptualització dels fonaments econòmics com un sistema tancat en la tradició de l'economia clàssica, veure Dobb (1940) *Political Economy and Capitalism, Essays in Economic Tradition*, London, Routledge, pàg. 43 i S. Vaca (1977) pàg. 55
- (52) "Political Economy (the economy of a State or its citizens) consists simply in the production, preservation, and distribution at fittest time and place, of useful and pleasurable things () But Mercantile Economy, the economy of "merces" and of "pay" signifies the accumulation, in the hands of individuals, of legal or moral claim upon, or power over, the labour of others"
Unto this Last (1860) Essai II, § 28 i 30
- (53) "Meantime my joy is great to find myself henceforth in a minority of two, at any rate. The Dismal-Science people will object that their science expressly abstracts itself from moralities, from etc. etc., but what you say and show is incontrovertibly true - that no 'science', worthy of men (and no worthier of dogs or of devils), has all right to call itself 'political economy', or can exist at all, except mainly as a fetid nuisance and a public poison, on other terms than those you shadow out to it for the first time"

Carta de Carlyle a Ruskin datada el 29/Octubre/1860, comunicant que havia rebut el darrer assaig de *Unto this Last* publicat al The Cornhill Magazine i felicitant-lo per el contingut del llibre
Works, vol XVII, Introd. pàg xxxiii

- (54) *Unto this Last* (1860), IV, S 72 i 75
- (55) "Labour is the contest of the life of man with an opposite - the term "life" including his intellectual, soul, and physical power, contending with question, difficulty, trial or material force. Labour is of a higher or lower order as it includes more or fewer of the elements of life"
Unto this Last (1860), IV, S 70 Veure la nota per l'explicació de la diferència entre veritable i fals treballis
- (56) Per l'anàlisi del luxe de Hume, veure *Of Commerce* i *Of refinement on the Arts*, que en algunes edicions porta per títol *Of Luxury Essays, Morals, Political and Literary* (1741-42) T.H. Green i T.H. Grose: *The Philosophical Works of David Hume*, 4 vols London 1874-75. Per Adam Smith, veure *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776)
- (57) Veure anàlisis del luxe de Berkeley i Hutcheson. Per les aportacions franceses, veure Carlo Borghero (1974)
- (58) Per la valoració ruskiniana de les mercaderies de luxe, veure *A Joy for Ever* (1857), II, S 46 i *Unto this Last* (1860), IV, S 58
- (59) Mandeville: *The Fable of the Bees* (1714)
- (60) Segueix la descripció del cost social donada per Winthrop i recollida per Maldonado (1972) pàg 214
- (61) *The Two Paths* (1859), III, S 96 i nota
- (62) *A Joy for Ever* (1857), I, pàg 22
- (63) *Unto this Last* (1860) IV, 56-65

2.4.2. Matthew Arnold (1822-1888) i les classes mitjes.

- (64) La influència de Carlyle en el pensament d'Arnold és reconeguda per la majoria d'estudiosos, malgrat que essencialment es tracti d'una influència indirecta (Shelton 1971, Trilling 1939, Williams 1958) El contacte d'Arnold amb Carlyle prove directar ant del seu pare, Thomas Arnold, amic personal del pensador escocès que integra diverses suggerències carlyltones en la seva anàlisi històrica de la societat del segle XIX (Trilling, 1939, pàgs 19 i 39) Seguint la seva biografia intel lectual d'Arnold, Trilling (1939) mostra com en el 1848 Arnold llegia escrits i articles de Carlyle a qui considerava el seu guia polític (pàg 31) mentre que en el 1852, les relacions havien deixat de ser cordials fins el punt que a finals dels anys 50, Arnold es refereix a Carlyle com "a moral desesperado" (pàg 83) Finalment, l'any 1881 després de la mort de Carlyle, Arnold afirma "I never much liked Carlyle" (pàg 355)

- (65) En una carta de 1859, Matthew Arnold per leu en aquests termes del recent aparegut assaig de Mill *On Liberty*: "Have you seen Mill's book on liberty? It is worth reading attentively, being one of the few books that inculcate tolerance in an unalar ming and inoffensive way" Citat per Trilling (1939) pàg. 236
- (66) Hauser (1951) II, pàg. 273
- (67) Trilling (1939) pàg. 19
- (68) Veure a Trilling (1939) el capítol dedicat al sistema educatiu imposat per Thomas Arnold a Rugby, una de les primeres "Public Schools" que, sota la seva direcció, intentaren compaginar la formació religiosa dels alumnes amb l'estudi de les ciències i les humanitats. Fou Arnold qui introduí l'estudi de la història moderna en el pla d'estudis de l'escola moderna (pàg. 67)
- (69) "But Thomas Arnold put aside the seeming dilemma and asserted the truth which is at the core of his often confused thought. That there is nothing essentially antagonistic between democracy and state, that indeed, each demands the other for completeness that democracy does not imply laissez faire, that organization does not imply repression. In this synthesis of two dominant and seemingly opposed tendencies of his time and ours lies Thomas Arnold's political achievement. Matthew Arnold more complex, is not basically different"
Trilling (1939) pàg. 59
- (70) "The ground of Arnold's indictment of the middle class have been confirmed by more recent and more systematic historical scholarship. Weber and Tawney have amplified but scarcely modified his basic idea of the organic connection between the religious doctrine of the middle class and its social and political philosophy"
Trilling (1939), pàgs. 205
- (71) Per una anàlisi de la poesia d'Arnold, Trilling (1939), caps 3 i 4. La fase poètica d'Arnold comprèn principalment la dècada dels 50. El primer llibre de poemes aparegué el 1849 i el darrer important és de 1858. Entre 1858 i 1867 només va publicar tres poemes. L'any 1867 aparegué l'últim llibre de poemes entre els quals diversos havien estat ja publicats.
- (72) Trilling (1939), pàgs. 25-26
- (73) Trilling (1939), pàg. 33
- (74) E. P. Thompson (1955), pàgs. 20-21
- (75) Aquest próleg és sovint considerat el primer text de crítica literària d'Arnold. Es tracta del próleg de la 2^a edició del llibre de poemes *Empedocles in Etna* (1853)
- (76) Prefaci del 1853, citat per Trilling (1939), pàg. 139
- (77) "The very epic form is a confession of inadequacy, for not the epic but the drama can possibly render the ethical conflicts of a complex and everchanging society"
Trilling (1939), pàg. 151, parafraseant *Essays in Criticism* (1863-65)
- (78) No ha de sorprendre que en molts aspectes Arnold utilitzi Reynolds i els seus *Discourses* a l'Acadèmia per definir un problema teòric de la crítica artística com és el de gran estil. Trilling (1939), pàg. 159

- (79) Trilling (1939), pàgs 236-240
- (80) Aquest és el títol del llibre més famós d'Arnold, *Culture and Anarchy* (1869). Veure també l'anàlisi del concepte de cultura a Williams (1958)
- (81) Trilling (1939), pàg. 94
- (82) *Bishop Butler and the Zeirgeis* (1876), citat per Trilling (1939) pàg. 96.
- (83) Trilling (1939), pàg. 352
- (84) "The culture of a nation includes its whole intellectual activity". Literature and Science, *Mixed Essays* (1878), citat per Trilling (1939), pàgs. 338
- (85) *The Strayed Raveller* (1849)
- (86) *Empedocles in Etna* (1852) La segona edició aparegué l'any 1853 amb el títol *The Scholar Gipsy*. Per l'anàlisi del llibre, veure Trilling (1939), pàg. 104
- (87) "Arnold's culture does not signify what the word commonly does, a vague, beatific gentility, it means many things but nothing less than reason experienced as a kind of grace by each citizen, the conscious effort of each man to come to the realization of his complete humanity" Trilling (1939), pàg. 230
- (88) "Style is the expression of the nobility of the poet's character, as the matter is the expression of the richness of his mind () Style is character, it is the quality of a man's emotion made apparent, then by an inevitable extension, style is ethics, is government () What is truly educative and inspiring is what remains of the poet when he is translated into prose" Citat per Trilling (1939) pàgs. 30-32, a partir de la correspondència de 1848 i 1849
- (89) Trilling (1939), pàg. 145-146
- (90) Trilling (1939), pàg. 247
- (91) Alfred Austin *The Poetry of the Period* serie d'articles apareguts a TEMPLE BAR. El de Novembre de 1869 dedicava la primera part a la poesia d'Arnold i la segona a la de Morris. Reproduït a P. Faulkner (1973) pàgs. 93-100
- (92) P. Faulkner (1973) Introd. pàg. 3 recull extractes de la carta en que Morris comenta aquesta crítica pesant el seu total desacord amb les tesis del crític.
- (93) Kelvin (1983), Introd. També destacat per Tom Hilton, *Unhappy Utopian*, NEW YORK REVIEW OF BOOKS, 25/Abril/1985
- (94) P. Faulkner (1973) Introd.
- (95) Paul Thompson (1967) pàg. 167. També destacat per May Morris, CW XXII, Introd.
- (96) Només Bernard Shaw fa referència al profund coneixement que, en els anys 80, Morris tenia de la pintura francesa contemporània i concretament de l'obra de Whistler. O Bernard Shaw *Morris as I knew him*, MM (1936) II, Introd.
- (97) Carta de Morris a Thomas Wardle del Març de 1978, reproduïda per Mackail, Henderson (1950) pàg. 113, i Kelvin (1983) pàg. 455. La conferència en la qual

Morris cita Arnold es *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM(1936)II, extractes, pàg. 63-72

- (98) "Thanks for sending me Arnold's lecture with the main part of which I heartily agree: the only thing is that if he has any idea of a remedy, he dursn't mention it". Carta de Morris a Thomas Wardle del Març 1978, Henderson (1950) pàg. 113
Tel i com destaca Kelvin (1983) pàg. 455n, la conferència d'Arnold finalitza amb una exhortació al públic perquè consideri detingudament el problema de la igualtat social
- (99) "all the more because if I had not read his article on Equality in the FORTNIGHTLY REVIEW I doubt if I have had the courage to say a good deal of what I have already said to you () Under his name and example also I will shelter myself against the accusation of impracticability and generalization, that I speak of existing evils without suggesting remedies" *Of the Popular and Decorative Arts* (1880), MM(1936)II, extractes, pàg. 69
- (100) Carta de Morris a Thomas Wardle del Març 1978, Henderson (1950) pàg. 113
- (101) Trilling (1939) pàg. 145-146
- (102) Williams (1958) pàg. 203
- (103) Trilling (1939) pàg. 103
- (104) "of the literature of France and Germany, as the intellect of Europe in general, the main effort for now many years, has been a critical effort, the endeavour in all branches of knowledge, theology, philosophy, history, art, science to see the object as in itself it really is"
Essays in Criticism (1863-65), Prefaci [Norton Anthology, 1975, pàg. 2198]
Trilling ve encara mes enllà d'Arnold afirmant "Yet Arnold's eclectic and dialectical method has its vitality exactly because it is the method of history" Trilling (1939) pàg. 13
- (105) "the great work to be done in this country, and at this hour, is not with the lower classes but with the middle () if he desires the enlargement of working class life he believes that it depends on the previous enlargement of middle class life"
Trilling (1939) pàg. 349
- (106) Per l'anàlisi de la relació entre puritanisme i industrialisme o sistema capitalista, veure Trilling (1939) cap. 7. Aquests anàlisis apareixen als *Essays in Criticism* (1863-65) i a *Culture and Anarchy* (1869)
- (107) Veure Trilling (1939) pàgs. 205-207
- (108) "the whole middle class have a conception of things - a conception which makes us call them phillistines. But how generally, with how many of us, are the main concerns of life limited to this two: the concern for making money, and the concern for saving our souls. And how entirely does the narrow and mechanical conception of our secular business proceed from a narrow and mechanical of our religious business! What heroc do the united conceptions make of our lives! It is because the second named of these two master-concerns present to us the one thing needful in so fixed, narrow and mechanical a way, that so ignoble a fellow master-concern to it as the first named becomes possible, and having been once admitted, takes the same rigid and absolute character as the other"
Culture and Anarchy (1869), Norton (1975), pàg. 227

- (109) Segons Trilling, la crida d'Arnold pot interpretar-se com una exhortació a la intel·ligència, a l'aprendre coses i educar-se intel·lectualment per així descobrir la irracionalitat vigent en la societat victoriana i en la societat burgesa que intenta imitar l'aristocràcia. Trilling (1939) pàgs. 205-6 Veure també l'assaig *My Countrymen* 1866
- (110) "the middle class man thinks he has reached the highest pitch of development and civilisation when his letters are carried twelve times a day from Islington to Camberwell, and from Camberwell to Islington, and if railway-trains run to and fro between them every quarter of an hour. He thinks it is nothing that the trains only carry him from an illiberal, dismal life at Islington to an illiberal, dismal life at Camberwell; and the letters only tell him that such is the life there" *Essays on Criticism* (1863-65) citat per Trilling (1939) pàg. 211
- (111) "For Arnold, the State was more than efficient organ of administration. It had a spiritual value beyond this () It is the nation in its collective and corporate character" Trilling (1939) pàg. 169

2.4.3. Edward Burne Jones (1833-1896)

- (112) Rossetti va desenvolupar la seva obra més característica en els anys 60, però aquesta no suposa cap aportació nova ni cap evolució. A partir del quadre Bocca Baciata (1860), continuarà repetint el seu únic tema: la recerca de la bellesa femenina retratada en postures afectades i representant determinats mites femenins. No serà sino Burne Jones qui desenvoluparà els principis del Pre-rafaelisme fins a transformar-los en un estil clarament simbolista (Tate Gallery, 1984, pàg. 297, i Cerda (1981), pàg. 20)
- (113) Veure capítols 2.3.3 i 2.3.4 d'aquesta introducció històrica.
- (114) Metken, (1982), pàgs. 125 i 127, destaca els elements finals del tractament d'alguns fons en els quadres de Burne Jones i els considera precedents de l'Art Nouveau, pàg. 157-9, estudia les connexions entre Burne Jones i el moviment simbolista d'una banda, i entre aquests i el modernisme Berilli (1967), pàg. 22, destaca l'origen anglès del modernisme a tota Europa, i el fet que "artisti veramente significativi come l'inglese Beardsley, il belga Khnopff, il tedesco Klinger, i nostri Prati e Segantini non sono comprensibili senza ammettere un influsso del "Rossettismo" in generale e di Burne Jones e Walter Crane in particolare. Tenetele, la relazione di Burne Jones amb el Modernisme passa necessàriament per la relació d'aquest autor amb Morris i per la labor del propi Morris, de la mateixa forma, el nexu d'unió correspon a tot el moviment de les Arts & Crafts, considerat normalment la versió anglesa del modernisme. Des d'aquest punt de vista, la connexió de Burne Jones, però sobre tot de Morris amb el Modernisme, es destaca per quasi bé tots els historiadors de l'arquitectura i del disseny (Pevsner, Otlet, Benevolo, Argan, Collins, Sella, Goldzant, De Carlo, etc.) i els estudiosos del Moviment de les Arts & Crafts (Naylor, Lambourne, Starcky,) No fallen autors que, de forma matitzada, defensin la tesi contrària (P. Floud, Manier i Elia)
- (115) Veure capítol 1. sobre la biografia de Morris

- (116) Letter 14/Nov /1877 dirigida a Thomas Wardle parlant de tapissos (Mackail, 1901/49, 1.pàg. 353)
- (117) "There was one contemporary whom it was impossible to discuss with Morris. That was the painter E. Burne Jones (...) he seemed to have transferred to himself all the jealous sensitiveness on his friend's behalf which most artists feel on their own" @ Bernard Shaw Morris as I know him, (1936), MM (1936) introd., pàg. XXXIII
 QUARTERLY REVIEW (1899), pàg. 489-90. Des del punt de vista artístic, "the most serious and permanent influence that effected Morris his lifelong intimacy with Burne Jones, intimacy founded on the secure base of common tastes and similar views of medieval humanity"
- (118) Metken (1982), pàg. 124
- (119) En aquest sentit, l'autor desconegut que publica una crítica a la biografia de Mackail, afirma que "at last the painter's influence, refined, delicate, loving as it was tended, if it had any effect at all, to weaken Morris's literary art"
 QUARTERLY REVIEW, Oct. 1899, pàg. 489-90
- (120) Sobre tot a través de l'article *Pre-Raphaelitism* que Ruskin havia publicat entre les conferències d'Edimburgh *Lectures on Art and Painting*, 1854
- (121) Veure Jack Lindsey (1975), pàg. 74, per una descripció del modus com Burne Jones va conèixer Rossetti. També recull la carta que Burne Jones envià a Morris explicant-li la visita
- (122) id. pàg. 75
- (123) "The Oxford Union Murals. Rossetti could not do this on his own, so he brought together a new group of friends to help him. Once again there were seven, and though no title was ever attached to them, this is effectively a second Pre-Raphaelite Brotherhood and one that excluded Hunt and Millais. Again, exactly as in 1848, there were three dominating personalities: Rossetti, Morris and Burne-Jones, and four supporters (Hughes, Prinsep, Pollen and Stanhope); The major literary figure was Swinburne." Tate Gallery (1984), pàg. 23
 Atesa la directa participació de Morris en l'encarrec dels murals del nou edifici de la Oxford Union, aquests es comenten en el capítol 6, "Morris dissenyador"
- (124) Cartes i escrits d'aquesta època reflexen l'entusiasme de Burne Jones i la seva admiració pels Pre-Rafaelistes. "Whilst I was painting and Topsy was making drawings in Rossetti's studio, there entered the greatest genius that is on earth alive, William Holman Hunt - such a grand-looking fellow, such splendour of a man with a wiry golden beard, and faithful violet eyes- oh, such a man () And all evening through Rossetti talked most gloriously, such talk as I do not believe any man could talk beside him" Citat per Lindsey (1975) pàg. 75.
- (125) Benham/Harris (1984), pàg. 107 "Burne Jones would seem to have been the progenitor and was certainly the chief exponent of the type, which Rossetti acknowledged as "marvels of finish and imaginative details".
- (126) Moxon, Londres, 1857. Per l'evolució editorial de la llegenda artúrica a mitjans del segle XIX, veure Benham/Harris (1984) pàgs. 151-156
 Per als dibuixos de l'edició dels poemes de Tennyson de Moxon, l'any 1857, veure pàgs. 156-159
- (127) "With Edward, it [Malory's *Morte d'Arthur*] became literally a part of himself. Its

strength and beauty, its mystical religion and noble chivalry of action, the world of lost history and romance in the names of the people and places - it was his own birthright upon which he entered"

Georgiana Burne Jones, *Memorials of Edward Burne Jones*, citat per Banham/Harris, (1984), pàg 178

- (128) Per l'evolució del Gothic Revival en els anys 50 i 60, veure els apartats 2.13, i 6.1 d'aquesta tesi.
- (129) El tema de Tristan y Isolt apareixerà sovint en l'obra de Morris, sobre tot en els productes de caire més artístic de Morris & Co. També en alguns dels llibres de la Kelmscott Press
En els darrers anys 50, quan Morris està intentant aprendre a pintar, un dels seus quadres - que no s'ha conservat - tractava aquest tema, però, on més acuradament els va treballar és en el llibre de poemes *The Defence of Guinevere*, publicat l'any 1858
- (130) Correspon als anys 1873-78, quan Swinburne i Burne Jones "were particularly close" fins al punt que Swinburne va dedicar un llibre a Burne Jones
Tate Gallery (1984), pàg. 230
- (131) Carta del 1856, citada per Lindsey (1975), pàg 82, segons els *Memorials de Georgiana Burne-Jones*
- (132) *Id.* pàg. 172
- (133) Banham Harris (1984), pàg. 171
- (134) Es considera el primer llibre de Swinburne *Poems and Ballads* (1866) com la primera obra del moviment esteticista anglès. Quan va aparèixer, la crítica va atacar durament la manca de contingut moral i Swinburne adquirí una reputació de poeta "mouche"
Sobre la relació de Swinburne amb Watts al final de la seva vida, E. P. Thompson (1977/2^a), pàg 274 "His [Swinburne's] years of revolt had ended in breakdown, and he was now the "prisoner of Putney", beginning his thirty years of genteel retirement with the solicitor Theodore Watts-Dunton"
- (135) "Pursuing his own cult of beauty through legendary and mythological sources, Burne Jones took over Rossetti's role as leader of the second phase of Pre-Raphaelitism, by this time quite unrecognisable in the terms of 1848 but closely aligned both to the aestheticism and to symbolism"
Tate Gallery (1984), *Introd.*
- (136) "There is abundant evidence that Burne Jones was anxious to accommodate himself to Ruskin's views on the 1860"
Tate Gallery (1984) pàg. 304
- (137) Veure pàg 27 del capítol 2.2.4 "L'obra i el pensament de John Ruskin"
- (138) Veure el segon *Appendix de Modern Painters* vol II, escrit amb posterioritat a 1858 i mai publicat fins a l'edició de les obres completes en el volum respectiu *Clerk* (1964), nº 168
- (139) "The abstract relations and inherent pleasantness whether in space, number or time, and whether of colours or sounds, form what we may properly term the musical or harmonic element in every art, and the study of them is an entirely separate science. It is the branch of art-philosophy to which the word "aesthetics" should be strictly limited, being the inquiry into the nature of things that in themselves are pleasant to

the human senses & instincts, though they represent nothing, and serve for nothing, their only service being their pleasantness"
Aratra Pentelici (1872), I, § 9-12.

- (140) Veure la llista de pintors citats com els millors mestres possibles per a l'escola d'art a *The Two Paths* (1859), II
- (141) En el Prefaci de l'edició de *Unto This Last* en un llibre (1862), Ruskin cita explícitament a Plató i Xenofont entre els seus autors grecs més admirats i declara que els segueix en la seva recerca. Entre els autors llatins cita Ciceró i Horaci [S 2] Veure també *Munera Pulveris* (1862-63) § 2. Clark destaca en els seus comentaris del pensament de Ruskin, el seu profund platonisme. Clark (1964), pàg. 269
- (142) En aquest sentit, el llibre més representatiu és *The Questus of Aglaia* (1965), representant a través d'Aglaia, la deessa de la gràcia, un nou model d'estètica
- (143) Sobre el classicisme de Ruskin després de 1860, veure Tate Gallery (1984) pàgs. 296 i 304. També sobre el seu nou concepte de la missió social de l'artista
- (144) "Moore's early work shows a strong Pre-Raphaelite influence and he was now evolving his aesthetic style out of a close study of the Elgin marbles, to which Burne Jones was also turning his attention"
 Tate Gallery (1984) pàg. 297
- (145) William Morris: *The Life and Death of Jason* (1867). Anteriorment havia estat estudiant la possibilitat d'un llibre de poemes sobre la caiguda de Troia (*Scenes of the Fall of Troy*) que no va publicar mai. Temes clàssics també apareixen entre els contes del *The Earthly Paradise* (1866-70) junt amb contes medievals i arturics (la història de Cupido i Psyche, el cicle de Perseo, ...)
- (146) Veure a W. Gaird (1952) el capítol dedicat a Pater
- (147) L'any 1873, Pater publica un estudi sobre aquest període històric, *Studies in the History of the Renaissance*
- (148) Crítiques aparegudes l'any 1869 a les revistes ATHENAEUM, la de Stephens, i el LAR? JOURNAL, la segona.
 Citades a Tate Gallery (1984), pàg. 303
- (149) Per la relació de Burne Jones amb els artistes del moviment esteticista en els anys 60 així com per l'anàlisi del quadre Green Summer, veure Tate Gallery (1984), pàg. 297
- (150) Tate Gallery, (1984), pàg. 304
- (151) Com el cicle de Perseo pel *The Earthly Paradise*. Veure Melken (1981), pàg. 125
- (152) Per una anàlisi vitralls de la sèrie Tristany i l'assalt de 1862, Sewter (1974-75), i Banham/Harris (1984), pàgs. 181-187
- (153) Banham/Harris (1984), pàg. 194
- (154) Per l'anàlisi de la sèrie de tapissos de Stanhope Hall, veure Linda Parry (1983), pàg. 114-117, i Banham/Harris (1984), pàgs. 187-193
- (155) Citat per Melken (1981), pàg. 123.

- (156) En paraules del propi Burne Jones. "El realisme es una copia directa de la naturalesa: Yo creo que la gente empieza ahora a darse cuenta, en el momento en que los artistas fotograficos reproducen con idéntica exactitud los colores y las formas, de que el realismo, del que tanto hablan, no tiene nada que ver con el arte, y es sólo una ciencia, indudablemente interesante como trabajo científico, pero nada más" Citat per Metken (1981), pàg. 120

2.4.4. L'Eclecticisme arquitectònic i el "Domestic Revival": Norman Shaw

- (157) "La poesia romàntica expressa un nou entusiasme per la natura i una veneració sense límits envers tot el que es relatiu a la vida elemental i lliure de dubtes, de civilitzacions primitives i llunyanes. Aquesta veneració portà al descobriment del "Noble salvatge", del "Noble grec", del "Virtuos romà" i del "Pietós cavaller medieval" Pevsner (1943) pàg. 217
- (158) L'època del Revival de l'art del segle XIII coincideix amb l'època de la majoria de restauracions d'edificis gòtics. El procediment restaurador més utilitzat era el de reconstruir el monument en el més pur estil segle XIII atès que es considerava com el gòtic pur. El principi va comportar, lògicament, la destrucció de molts edificis antics [veure el capítol 7.3.2 sobre la SPAB fundada per Morris l'any 1877]
- (159) Veure Collins (1965) IV part dedicada al racionalisme en els ideals arquitectònics característics del segle XIX
- (160) Pevsner (1968), pàgs 219-241, veure l'article específic sobre les urbanitzacions a gran escala i les vivendes obreres a l'Anglaterra victoriana.
- (161) Ruskin: *The Seven Lamps* (1849); *The Two Paths* IV (1859)
- (162) Tal i com diu Collins (1965), pàg. 105, en bona mida la difusió del gòtic en l'arquitectura eclesíàstica es deu al fet que resultava més barat que la construcció clàssica
- (163) La primera i més detallada descripció del concurs de Whitehall, freqüentment citat pels historiadors de l'arquitectura, apareix al primer capítol de Pevsner (1936), pàgs 15-16
- (164) Segons G. O. Scott *Personal and Professional Recollections* (1879), Londres, citat per Pevsner (1936), veure també, Collins (1965), Clark, *The Gothic Revival* (1935) i Stegman (1950)
- (165) "Can good 19th Century work done by educated and intelligent mortals consist in a servile copy of 15th Century? Real work of any kind whether good or indifferent must contend to be living work"
Norman Shaw, Correspondència, citat per Lambourne (1980), pàg. 54
- (166) Paul Thompson (1965) pàgs 284-285 i (1967) pàg. 59
- (167) Charles Eastlake *History of the Gothic Revival* (1872), London

- (168) Sobre el sentiment de renúncia experimentat per la crítica arquitectònica des de mitjans dels anys 50, veure els escrits de James Fergusson, possiblement un dels més grans racionalistes de la crítica arquitectònica (*A Historical Inquiry into the True Principles of Beauty in Art, more especially with reference to Architecture*, 1848) Fergusson ja va plantejar la necessitat de superar l'historicisme el 1848, el que contrasta amb les idees exposades per Ruskin en la seva defensa del gòtic a la mateixa època (veure *The Seven Lamps*, 1849)
- (169) Veure els articles de Mill *On Bentham* (1838) i *On Coleridge* (1840) Anàlisi i referències a R. Williams (1958) pàgs 93-123
- (170) "Un eclectico es un filósofo que pasa por encima de prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal, autoridad y todo lo que sojuzga la opinión de la masa, que se atreve a pensar por sí mismo volviendo a los principios generales más evidentes, examinándolos, discutiéndolos y no aceptando nada que no sea evidente por experiencia y por la razón. Es el que, de todas las filosofías que ha analizado, sin respeto a personas y sin parcialidad, se ha hecho su propia filosofía que les es peculiar" Diderot (1775), citat per Collins (1965) pàg. 11 Veure també en aquest llibre, l'evolució de la paraula eclectico en la filosofia francesa del XIX pàgs 119 i 120
- (171) La denominació "Reina Anna" aplicada a un estil arquitectònic procedeix del segle XIX i particularment d'aquesta època. Si bé com a nom existia clarament en l'identificació dels estils dels mobles, no s'havia emprat en l'arquitectura fins que no va donar-se una preocupació històrica pels estils populars. Tanmateix, fins i tot actualment, l'estil Reina Anna arquitectònic s'utilitza més per identificar el seu revival que per l'estil originari. També Pevsner (1968), pàg. 317, destaca la imprecisió del terme
- (172) Lethaby (1935), citat també per Lambourne (1980) pàg. 56
- (173) P. Stansky (1985) pàg. 136
- (174) Un dels trets més distintius del "Queen Anne Revival" és l'engrandiment de les finestres. Les causes d'això són obviament de tipus funcional, però el que això succeeix en aquest període es deu principalment a la derogació de l'impost sobre les finestres de 1851. Gloag (1961), pàg. 35
- (175) Paul Thompson (1965) pàgs 286-287
- (176) "Mid victorian architecture at his best has a confidence and originality all of its own. Still exciting today, in decided contrast to the grey first cold archaeological taste of the 1830s and 1840s" Paul Thompson (1967) pàg. 58
- (177) En el projecte de Bedford Park van participar-hi diversos arquitectes entre els quals destaquen, a més de Shaw, Godwin i Voysey
- (178) Existeixen molts poemes satiritzant Bedford Park i els seus habitants. Veure Pevsner (1968), Lambourne (1980) i Stansky (1985)
- (179) Morris va decorar la Swan House de Shaw. Pevsner (1968) pàg. 320

2.4.5. Els primers dissenyadors industrials: Christopher Dresser (1834-1904).

- (180) Sobre les diverses generacions implicades en el Gothic Revival, veure Paul Thompson (1967) pàg. 82. La primera, que no és una generació pròpiament dita, coincideix amb tota l'evolució del moviment romàntic i més que un estil Neogòtic, es tracta d'un medievalisme genèric. La segona correspondria a la generació inaugurada per Pugin que inclou a Scott, Butterfield i Street com a figures principals, encara que cronològicament i estilísticament siguin seguidors de Pugin. La tercera generació correspon al moviment del Gothic Revival i es caracteritza metodològicament per un racionalisme estructural. La quarta generació correspon als arquitectes, com Webb i Shaw, que plantejaven la seva superació dins els termes de l'eclecticisme.
- (181) William Burgess fou un dels darrers arquitectes que es preocupà de dissenyar tots els accessoris dels seus edificis totalment integrats en les tendències de l'estil neogòtic i del Queen Anne Revival posteriorment. Treballava juntament amb la firma i alguns dels seus dissenys per mobiliar i foren produïts i comercialitzats des de Morris & Co.
- (182) En general, la majoria d'historiadores del disseny i d'estudis sobre el disseny victorià assenyalen aquest fenomen del canvi de publicitat a l'època considerant-lo perfectament realitzat a partir dels anys 80. D'aquesta forma, el moviment de les Arts & Crafts s'origina i es desenvolupa en relació d'aquest nou ambient. Veure Pevsner (1968), Heskett (1980), Lambourne (1980), MacCarthy (1982), Stansky (1985).
- (183) Segons Pevsner indica, el terme "Art Furniture" apareix publicat per primera vegada l'any 1868 en una revista especialitzada d'arquitectura. L'autor que més feu per la seva difusió fou Charles Eastlake (1868) *Hints on Household Taste* Pevsner (1968), pàg. 325.
- (184) Ja Walter Crane, destacat professional de les Arts & Crafts i seguidor de Morris, destaca el rol jugat pels Pre-Rafaelistes en la generació de la vessant objectual de l'"English Domestic Revival". Crane (1911), pàg. 48.
- (185) Paul Thompson (1967) pàgs. 86-87.
- (186) Heskett (1980) pàgs. 48-49.
- (187) Veure Aslin (1962), Symonds (1962) i Paul Thompson (1967), pàg. 83.
- (188) Floud (1952). Les tesis de Floud sobre el disseny victorià foren desenvolupades posteriorment per Aslin (1962) i Symonds (1962).
- (189) Bae (1957), pàg. 146, MacCarthy (1982), pàg. 56, Lambourne (1980) pàg. 49, afageix que l'obra de Dresser "has been more influential on the 20th Century than it was in his own lifetime".
- (190) MacCarthy (1982), pàg. 56.
- (191) Alf Bae (1957), pàg. 134.
- (192) Veure l'article monogràfic de Pevsner sobre Dresser publicat a l'*ARCHITECTURAL REVIEW* de Londres, i també Alf Bae (1957), pàg. 145. Per la reproducció gràfica dels serveis de te i cafè de Dresser, veure MacCarthy (1982), Lambourne (1980), Heskett (1980).

- (193) "para que estos [objetos] no estuvieran fuera del alcance de aquellos que de otro modo no pudieran disfrutar de ellos" Citat per Heskestad (1980), pàg. 25
- (194) No és d'estranyar que la majoria d'estudis sobre el Modernisme dediquin un capítol important a Dresser entre els precedents del Moviment
- (195) Alf Bæ (1957), pàg. 137. Cal tenir en compte que Dresser, a la seva joventut, havia estat professor de botànica i coneixia perfectament l'estructura de les formes naturals
- (196) Entre 1859 i 1860 Dresser publica tres llibres de Botànica, disciplina de la qual era professor: El seu coneixement de la botànica i de la natura es reflexarà en l'anàlisi estructural de les formes artístiques
The Art of Decorative Design (1862), *Principles of Decorative Design* (1873), *Studies in Design* (1876), *Modern Ornamentation*, 1886
- (197) Veure *The Art of Decorative Design* (1862), i l'anàlisi del text desenvolupat a Alf Bæ (1957)
- (198) S. Giedion (1948) pag. 370 "Todo esto solo es posible gracias a una vision especial que ha roto con la copia y la perspectiva, un enfoque que permita que estructura, color y forma, se reúnan en sistemas planetarios, y que cambia botellas, copas, platos, pipas, mesas e instrumentos musicales en objetos que exponen al desnudo la esencia de su significado"
- (199) "curves will be found to be beautiful just as they are subtle in character, those which are most subtle in character being most beautiful! Proportions, like the curve, must be of a subtle nature"
Principles of Decorative Design (1873), citat per Alf Bæ (1957), pag. 142
- (200) Tal i com la proposava Pevsner en el seu primer estudi històric sobre el disseny, (1936), on afirmava "los verdaderos pioneros del Movimiento Moderno son aquellos que desde el principio fueron partidarios del arte de la máquina"
- (201) *The Art of Decorative Design* (1862), citat per Alf Bæ (1957), pag. 143