

Tesi doctoral presentada per En/Na

Anna M. CALVERA SAGUÉ

amb el títol

"Sobre la formació del pensament de William Morris"

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

FILOSOFIA

Barcelona, 16 de setembre de 1988.

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



UNIVERSITAT DE BARCELONA



2.3. Anglaterra en els anys 50

2.3.1. L'exposició del 1851 i l'aportació d'Henry Cole a la teoria i a l'evolució del disseny victorià.

El dia primer de Maig del 1851, la Reina Victòria i el Príncep Albert inauguraven a Hyde Park la primera fira de mostres internacional de la història, coneguda normalment com "The Great Exhibition" ¹ En la normativa de participació que s'edità un any abans de la inauguració ², l'Exposició es definia específicament com una mostra de productes i procediments tècnics relacionats amb la indústria ³ Potser la Gran Exposició de Londres de 1851 no va ser la primera manifestació dedicada específicament a mostrar els avenços de la indústria. França havia organitzat diverses mostres de mercaderies nacionals des de l'època del Directori (1798) i la que s'havia celebrat a París l'any 1849 havia estat particularment reexida ⁴, un esdeveniment similar havia tingut lloc a Berlín l'any 1844 ⁵, a Anglaterra s'havien organitzat exposicions locals a les diverses ciutats industrials per obra dels mateixos fabricants o de societats i associacions promotores ⁶ En qualsevol cas la de Londres era la primera que reunia productes provinents de tots els països de la terra i de tradicions productives diferents

En la història anglesa del segle XIX, aquesta exposició significa la primera manifestació triomfant del sistema productiu resultant de la revolució industrial. Es va celebrar en el moment històric en que el procés de la revolució industrial havia perdut definitivament el seu caràcter revolucionari, quan el sistema econòmic que des del 1830 s'anomenava industrialisme ⁷ s'havia implantat com a l'únic vigent. Cap el 1830, la mecanització havia arribat pràcticament a tots els sectors de la indústria i cap a 1850, després de la primera gran crisi econòmica i dels "famèlics anys 40" ⁸, Anglaterra era ja la potència més desenvolupada tècnicament i social. La Gran Exposició volia mostrar el resultat de l'esforç de tota una comunitat convençuda del seu paper de potència econòmica mundial capaç de medir les seves forces amb la resta del món, tant amb els països amb els que competia, com amb els països que col·lonitzava, i de fet ho va demostrar. D'una banda, el recolzament de la societat anglesa al projecte de l'Exposició fou general malgrat que no faltaren les crítiques i les protestes de personatges significatius ⁹ i, fins i tot, s'aconseguí finançar l'esdeveniment per mitjà de subscripció popular sense haver de recórrer a cap tipus de

subvenció del Govern tal i com havien acordat el Comitè organitzador i la Society of Arts promotora de l'Exposició¹⁰; per l'altra, l'èxit de públic fou impressionant, visitaren la mostra més de sis milions de persones¹¹. No només els londinencs acudiren al recinte de la fira sino que s'organitzaren viatges especials des de totes les ciutats industrials angleses per a que els treballadors i els artesans poguessin visitar-la¹². Les portes de l'innovador edifici de ferro i vidre pogueren mantenir-se obertes fins ben entrada la tardor¹³.

En l'aspecte merament competitiu, l'Exposició va acomplir perfectament els seus objectius i va demostrar als anglesos i a tot el món la superioritat de la indústria britànica, almenys aquesta fou la manera com l'esdeveniment es va viure popularment¹⁴. Però les veritables lliçons que se'n desprendueren, trascendiren àmpliament la mera comparació de potencials econòmics i desenvolupaments tècnics dels diversos països participants. En realitat, al reunir per primera vegada mercaderies de tots els rams de la indústria, de diverses tradicions culturals i de diferents sistemes de producció, la Gran Exposició posà en evidència els problemes implícits en la producció industrial i els derivats de l'aplicació indiscriminada de la mecanització. En aquest sentit, va oferir la possibilitat de diagnosticar globalment tot un sistema econòmic acceptat ja com irremediable i, a la vegada, diferenciar els problemes concrets de cada sector. A l'ensem, quan els ensenyaments de l'Exposició es consideraren en relació de les seves conseqüències socials, hom comença a preguntar-se sobre el valor de la civilització i dels seus avenços. Per tot això, la importància històrica d'aquesta primera fira internacional de mostres, rau en el fet que va recollir i donar expressió a la majoria de tendències existents a l'època en l'àmbit de la producció i de les arts, per la qual cosa la Great Exhibition de Londres constitueix un punt de referència obligada per a la història del segle XIX anglès.

En aquest sentit, el detonant més espectacular de tot l'esdeveniment fou el projecte i la construcció de l'edifici que l'havia d'acollir. Entre els objectius dels promotors figurava com un dels més importants aconseguir que la fira tingués una gran repercussió social i, per assolir-la, decidiren construir un edifici singular en un emplaçament privilegiat del centre de la ciutat. Malgrat l'oposició dels veïns i dels diaris, optaren per Hyde Park i més concretament per la façana del parc paral·lela a Knightsbridge. La definició de l'edifici, en canvi, va suposar un procés dilatat i polèmic entre els arquitectes encarregats, però després que les llargues discussions estilístiques culminessin en un projecte inviable, el

Comité organitzador va acceptar la proposta del jardiner Joseph Paxton. El seu projecte constituïa una novetat absoluta en relació a l'arquitectura de l'època tant pel seu aspecte exterior com pel sistema de construcció emprat. Seguint l'estructura i els procediments constructius dels invernacles¹⁵, Paxton va aconseguir edificar, en el temps rècord de vuit mesos, una de les naus més grans i més elegants que s'havien vist fins aleshores utilitzant únicament ferro i vidre¹⁶. La solució proposada, a més garantia una bona il·luminació en tots els recons de l'exposició. L'estructura de l'edifici es composava de peces standard de ferro que venien preparades de fàbrica per a ser encaixades i, així, la construcció de l'edifici va consistir tan sols en muntar l'estructura general i ajustar-hi els vidres. No hi havia més elements arquitectònics que l'estructura de ferro vist i els murs de vidre, mancaven tots aquells detalls ornamentals i motius estilístics que normalment es requerien per a que un edifici esdevingués una obra d'arquitectura. Les naus de vidre sorgien imponents entre els arbres atesa la seva simplicitat i la seva grandària, i així, fou anomenat popularment "Crystal Palace".

Tant per la utilització d'uns materials nous que només s'obtenien per procediments industrials, com pel fet d'assajar en la construcció els nous mètodes de treball propis de la indústria, el Crystal Palace constitueix un dels millors exemples de l'arquitectura industrial vuitcentista. Però el caràcter innovador del Crystal Palace no es desprèn únicament de la utilització de procediments industrials: des del segle XVIII s'havien emprat estructures de ferro preparades industrialment en la construcció de ponts¹⁷ i, més recentment, també s'havien utilitzat en estacions de trens de grans dimensions, però la pràctica més corrent era la d'amagar l'estructura mitjançant la construcció d'una façana arquitectònica, que normalment era historicista¹⁸. El palau de l'exposició va ser el primer edifici que, sent com era una obra institucional i per tant objecte específic de l'arquitectura, no va demanar de cap tractament arquitectònic o ornamental per a presentar-se en societat. L'obra de Paxton demostrava, quasi bé com un manifest programa, l'evidència d'una nova arquitectura adequada a la seva època. Així, si bé realitzava l'antic somni dels crítics de l'arquitectura que buscaven l'estil de l'època, de l'altra desafiava la mateixa base teòrica del concepte d'arquitectura renunciant precisament al problema de l'estil:

El desafiament del Crystal Palace trobà ràpidament resposta i, si bé la reacció popular més generalitzada fou d'admiració, no faltaren detractors entre els comentaristes de l'Exposició¹⁹. En general tothom va

reconeixer la grandiositat del projecte, la originalitat de la construcció i, fins i tot, admeteren que, estèticament, no desentonava amb l'entorn natural del parc. Ningu, excepte als mateixos promotors de l'edifici²⁰, descobriren en el Crystal Palace la promesa d'una nova arquitectura. Per a als victorians, l'arquitectura com a art era fonamentalment una qüestió d'estil, tal i com ho havia estat sempre, i les característiques d'un estil concret eren difícilment destriables en un invernacle gran de ferro i vidre. L'arquitectura com a art continuava lligada als processos de construcció tradicionals, però sobre tot, depenia de la bona aplicació d'un repertori ornamental i estilístic que encara es definia a partir dels estils històrics. D'aquesta forma, l'experiència del Crystal Palace queda aïllada en el temps i el seu exemple no fou seguit fins a l'època del Moviment Modern. La societat victoriana va continuar arrelada a la tradició dels estils històrics adaptant-los a les seves necessitats i assumint definitivament la solució eclèctica²¹. La construcció de l'estació de St Pancrass en els anys 70 ofereix un dels millors exemples de l'actitud de compromís que va prendre l'arquitectura. En aquesta obra, per a solucionar un problema tècnic similar al que tenia plantejat el Palau de l'Exposició, l'arquitecte Gilbert Scott s'associa amb un enginyer de ponts per a desenvolupar el projecte global i, sobre tot, l'estructura de ferro de l'estació, però ell mateix va dissenyar una enorme façana d'estil neogòtic²².

L'interior del Crystal Palace oferia als visitants un espectacle relativament diferent. El material de la mostra estava distribuït en quatre seccions generals, dividides al seu torn en sectors o blocs en funció del contingut temàtic i dels interessos productius de cada una d'elles. A partir dels criteris establerts per a l'ordenació de les seccions i per a la selecció del material, així com pels títols amb que les denomina, pot considerar-se la normativa de la Great Exhibition com un veritable tractat de tecnologia perquè descriu molt acuradament el nivell de desenvolupament a que havien arribat els diversos processos industrials. La primera secció s'ocupava de les matèries primes, tan vegetals com minerals, que tenien una aplicació en la indústria o necessitaven d'algun procés tècnic especial per a la seva obtenció. El segon sector estava dedicat a la maquinària i a les innovacions tècniques classificades per blocs. En el tercer sector, el més important de la mostra quant al volum del material exposat, s'inclouien tot tipus de mercaderies (manufactures) i d'objectes produïts industrialment. Finalment el quart sector es dedicava a les Belles Arts però el fet de dedicar un sector monogràfic a les arts es devia més a la necessitat de restringir la seva intervenció que a l'interès específic que tenien les arts per elles.

mateixes. Només eren admeses les obres que havien assolit un grau tal de perfecció que podien aparèixer com a models exemplars d'una habilitat tècnica o les que tenien alguna aplicació evident en el món de la indústria²³

Tal i com es desprèn d'aquesta organització, el contingut global de l'Exposició es centrava en dos únics centres d'interès que s'oposen entre si, el de la producció, i els seus instruments per una banda, i el dels resultats d'aquesta producció, per l'altra. El primer s'ocupa de problemes tècnics i es dirigeix al món del treball, el segon es preocupa per la situació del mercat i es dirigeix al consum. Si a més es consideren els criteris generals que decideixen el contingut de cada secció apareix molt més evidenciat el contrast entre els dos àmbits. Així, en el cas de les seccions productives, la normativa de participació arriba a definir les necessitats precises dels diferents processos industrials amb un grau de concreció totalment impensable a l'hora de perfilar les característiques determinants del món de les mercaderies. En aquest darrer cas, els criteris exposats no entren en detall i es refereixen a tot tipus d'objecte. Si bé són particularment interessants des del punt de vista teòric, constitueixen més aviat una sèrie d'indicacions per avaluar la qualitat i l'interès de cada un dels productes.

En aquest sentit, són particularment significatius els dubtes i les cauteles expressats a l'hora de determinar la secció dedicada a les Belles Arts. Per una banda, era del tot coherent amb els objectius i el plantejament general de l'Exposició no incloure obres d'Art a les seves sales, però, per l'altra, calia considerar algunes tècniques artístiques, com l'escultura, entre les tècniques pròpies de l'edificació i de la fabricació d'objectes. Tant l'existència d'aquesta secció com la prudència manifestada a l'hora de definir-la palesen la mentalitat i els problemes característics de la societat victoriana i situen perfectament el context històric de l'Exposició.

En el cas específic de la història general del disseny, la Gran Exposició del 1851 ocupa un lloc destacat per diverses raons. Una de les més importants, i que ha estat més àmpliament comentada, deriva del fet que l'Exposició i el seu contingut provocaren quantitat d'anàlisis dels problemes reals i teòrics amb que s'enfrontava la pràctica del disseny a l'època i, per tant, ocasionaren una presa de consciència general de la professió del dissenyador²⁴. Totes aquestes anàlisis configuraren el que pot considerar-se com la primera teoria sistemàtica del disseny com a disciplina específica. Des del punt de vista historiogràfic, en canvi, la importància de l'Exposició resideix en el fet d'exhibir i catalogar tota la producció d'una època. Si bé cal observar-lo amb cautela, el seu catàleg constitueix una de les fonts documentals més importants sobre la situació

del disseny i del món productiu en la primera etapa del període victorià.

En aquest sentit, la secció dedicada a la maquinària constitueix un dels aspectes més importants de l'Exposició. Com s'ha dit anteriorment, l'informe relatiu a l'organització ofereix una descripció molt acurada dels diversos tipus de maquinària en funció de les seves finalitats i la funció que juguen en la producció industrial. En termes generals, es reconeixen dos tipus principals de màquines: les que tenen un ús directe pel productor o per a l'usuari i serveixen per ajudar en treballs concrets, i les màquines dirigides a les fàbriques i als processos de producció. El primer grup, junt al tipus de maquinària que serveix per un ús domèstic determinat, o les màquines eina que ajuden en l'agricultura i treballs més complexes, inclou també l'equipament de trens, de carruatges i de vehicles, els instruments de música, les armes i aparells per a la investigació científica. En el segon, després del lloc preferent assignat als motors i a les fonts d'energia, es tracten les màquines destinades a l'elaboració i transformació de matèries primeres. El llistat, doncs, és exhaustiu. Amb aquestes indicacions no és estrany que bona part de la mostra estigués invadida d'invents i, en molts casos d'invents veritablement estranys²⁵.

Cal tenir en compte que la intenció de la normativa no es tant la de descriure el potencial conegut com la de preveure el possible desenvolupament tècnic de manera que la majoria de fabricants s'interessin per participar-hi. A la vegada, per a remarcar el seu esperit innovador, l'informe procura quasi sempre potenciar els avenços tècnics per sobre dels procediments ja coneguts. Gràcies a aquesta voluntat d'innovació, el llistat de les necessitats industrials que poden ser satisfetes per mitja d'instruments mecànics esdevé una demostració perfecta del fet que l'any 1850, la majoria de processos de treball estaven dividits en activitats diferenciades i preparats per a ser mecanitzats²⁶. Això no vol dir que la mecanització hagués arribat per igual a tots els àmbits de la indústria, sinó que la majoria d'oficis estaven preparats tècnicament i conceptualment per assumir i assimilar la producció industrial²⁷.

Des del punt de vista de la maquinària exposada, sorprenen en primer lloc la quantitat de màquines importants a l'actualitat de les quals n'estaven ja definits els primers models, com la recol·lectora McCormick, exemples de cremadors de gas i una plegadora de sobres²⁸. També aparegueren exposats tots els invents tècnics destinats a imitar acabats i materials, a tractar materials difícils, o a millorar i facilitar processos de treball que manualment exigien habilitat. En la secció de materials nous excel·lia la presentació del paper-maché i les seves aplicacions en mobles i

altres tipus d'objectes. Malgrat que molts invents exposats sorprenguin per la seva absurditat conceptual, que materials nous, com el paper maché, s'haguessin aplicat als objectes més inadequats, o que algunes màquines estiguessin ornamentades de forma inversemblant²⁹, aquesta secció en el seu conjunt demostra la capacitat del disseny victorià per a afrontar problemes que no havien estat mai plantejats a la història i resoldre'ls per si mateixos³⁰. Les sales de màquines componen un dels catàlegs més grans de la història d'objectes essencialment nous solucionats, en la majoria dels casos, de manera adequada formalment i tècnica. Es tracta, doncs, d'objectes que tan pel seu ús divers com per l'aparició d'una nova funció demanen de la creació de nous trets distintius que els identifiquin com a tals. A l'ensem, però, es caracteritzen per ser objectes molt especialitzats en la seva funció particular fortament identificats en la seva identitat com objecte. En aquest sentit, el disseny de la mecanització palesa una de les tendències fonamentals de l'època per la qual, com a conseqüència lògica del sistema industrial i de la presentació de mercaderies al mercat, la producció tendeix a la repetició seriada de mercaderies molt especialitzades en el seu ús, que cal diferenciar molt acuradament en la seva aparença exterior. Per aquesta raó, es pot afirmar que l'any 1850, existien ja, a Anglaterra i a la resta de països desenvolupats, les bases conceptuals que definirien les noves generacions d'objectes identificats en l'aspecte funcional i en el formal. De la mateixa manera, en l'àmbit de la producció d'objectes mecànics, doncs, existien ja propostes concretes del que podria ser una nova estètica, la qual, s'equiparava a l'exemple del mateix Crystal Palace per a l'arquitectura.

Quan s'entrava a la secció de mercaderies, la impressió era exactament la contrària. Qualsevol visitant s'adonava tot seguit del canvi de plantejaments estètics que regien la producció dels objectes de consum i, ràpidament, s'aixecaren veus que denunciaven de forma generalitzada la mala qualitat dels productes exposats. Tot el sector, i per extensió tot el contingut de la Gran Exposició, foren acusats de mal gust. Davant aquests resultats, hom comença a qüestionar l'existència d'un veritable progrés històric³¹. Cal tenir en compte que, si la secció de mercaderies s'emportà les crítiques més dures, també era la secció de l'Exposició més pròxima als interessos del públic i, per tant, aquella més fàcilment comprensible i valorable. Estava organitzada en sectors en funció dels països de procedència de les indústries expositores; però es diferenciaven també els diversos tractaments estilístics, i així, els objectes gòtics estaven exposats en una sala especial. La proximitat entre les sales arab, índia i gòtiques, que, a

més, havien estat decorades d'acord amb l'estil per autors reconeguts en l'especialitat ³², composava una imatge de conjunt semblant a un compendi d'història de l'art, i així, també en el món dels objectes apareixia el mateix ball de disfresces que caracteritzava l'arquitectura de l'època. La utilització de caràcters estilístics d'èpoques passades era general a tots els rams de la producció, i fins i tot s'aplicaren detalls gòtics o egipcis a alguns models de màquines de vapor. Però no es únicament la profusió d'estils històrics el que determina el mal gust del material exposat. La majoria d'objectes exposats volien posar de manifest el potencial productiu de la indústria, dels materials nous i de les innovacions tècniques i els excessos decorativistes suposaven el millor medi per a demostrar la capacitat tècnica. Les empreses fabricaren peces especials per a la l'Exposició molt més ornamentades i treballades que la seva producció normal, i aleshores els excessos ornamentals foren exagerats únicament en funció de l'exhibició tècnica ³³.

El veritable problema, però, provenia del tipus d'ornament presentat. Tal i com palesa la secció d'objectes de metall i ferro, la mecanització s'havia dedicat sobre tot a imitar els acabats artesans i a superar la seva complexitat amb la meitat d'esforç i de despeses. D'aquesta forma, la major complexitat dels nous objectes no es corresponia amb un augment del seu cost, en canvi, s'aconsegua produir a un preu més baix objectes amb una elaboració formal aparentment més rica i treballada. L'abaratament provenia tant de la reducció de temps i ma d'obra com del descobriment de materials de recobriment i d'una tecnologia d'imitació, es a dir, el conjunt de factors que Giedion ha designat com la mecanització de l'adornament ³⁴. Des del punt de vista específic de disseny, les raons tècniques d'aquest mal gust residien en el fet que la introducció de les màquines i la transformació del procés d'elaboració no es corresponien ni amb un canvi similar en les formes resultants d'aquest treball, ni amb una variació dels criteris estètics per avaluar-los.

Ara bé, les raons històriques del "desastre" estètic ocorregut en la secció de mercaderies son producte d'una llarga evolució històrica que corre paral·lela a la mateixa revolució industrial per la qual cosa el problema del mal gust victorià apareix com un fenomen molt més complex que la mera conseqüència de l'aplicació dels procediments mecànics.

Respecte de la secció de mercaderies, les intencions i la voluntat innovadora originals dels promotors no havien canviat, ans al contrari. En l'informe abans ressenyat, encara que no puguin concretar el tipus de productes ni determinar tots els diferents aspectes pels quals determinats

productes poden ser especialment interessats d'una manera tan detallada com en el cas de la maquinària industrial, també intenten establir unes normes de selecció prou generalitzadores com perquè permetin l'accés a tot tipus de productes nous. Per a definir-les, però, han de recórrer a uns principis generals molt estrictes però que no aconsegueixen superar l'enunciació de criteris, els quals, per ells mateixos difícilment podien dirigir la selecció dels productes malgrat siguin determinants en l'àmbit de la reflexió teòrica del disseny. Val la pena, doncs, considerar-los més detingudament perquè permeten descobrir el concepte victorià de disseny i, a la vegada, aclarir alguns dels problemes amb que s'enfrontaven els dissenyadors de l'època.

Des del punt de vista de la teoria del disseny, val la pena constatar que els criteris definits per avaluar les diverses mercaderies recullen tots els aspectes que actualment integren la definició del disseny en general i del disseny industrial en particular. Així, segons els sis principis enunciats, es consideren interessants o bé aquells objectes que excel·leixen per algun dels diversos condicionants definidors del procés industrial, o bé aquells que són innovadors en la solució d'un problema determinat. És a dir

- 1) Increased usefulness, (), improved forms and arrangements in articles of utility
- 2) Superior skill in workmanship,
- 3) New use of known materials
- 4) Use of new materials
- 5) New combination of materials
- 6) Beauty of Design, in form, colour, or both, with reference to utility,
- 7) Cheapness, relatively to excellence of production.³⁵

Es contempnen, doncs, aspectes relatius a la utilitat, a l'ús, als materials, al preu amb que apareixen al mercat i, finalment, a la qualitat estètica de l'objecte acabat. Si es comparen aquests principis amb les modernes definicions del disseny com activitat professional, s'observa que només el segon principi "Superior skill in workmanship" ha sofert una transformació radical. Tal i com apareix enunciat aquí, es refereix a un dels requisits pròpis de la concepció artesanal de la producció, aquella que determina la qualitat del producte en relació a la dificultat i a l'esforç del treball de l'artesa. En canvi, si s'el substitueix per una fórmula com "racionalització del procés de producció" aleshores apareix clarament enunciat allò que actualment s'anomena condicionants del disseny. La

diferència d'aquesta normativa respecte de la concepció actual radica més aviat en el fet que presenta els diversos criteris com alternatius enlloc de considerar-los tots com a components igualment importants en la obtenció de cada producte

En el context històric de l'Exposició, però, destaca sobre tot el sisè principi, és a dir el fet de considerar especialment, en una mostra de productes industrials, aquells que excel·leixen únicament per la seva bellesa i pel tractament de la forma. L'aparició i la importància d'aquest principi respon a una de les preocupacions més exteses entre els victorians, i, a la vegada, palesa el conflicte entre producció industrial i artesania plantejat per la Revolució Industrial.

Pràcticament des del 1830, la societat anglesa s'enfrontava al problema de trobar els principis estètics adequats per al sistema industrial en la producció dels objectes. Els artistes s'havien anat separant progressivament del món de la producció tan per causa de l'aparició dels processos industrials de treball com del canvi ideològic en el concepte d'art, i, per aquesta època, els artistes s'havien independitzat definitivament dels artesans i es dedicaven únicament al cultiu de l'Art. D'una banda, la paraula artista ja no designava un home hàbil i destre en la seva activitat sino un home talentós que es dedicava a la pràctica de les Belles Arts.³⁶ Per l'altra, tampoc no es requeria la figura de l'artesà ni la seva habilitat específica doncs les màquines, l'estaven substituint. Rellevant l'habilitat manual, la mecanització allibera la producció dels límits tècnics implícits en la realització manual i, a la vegada, va permetre dur a terme tot allò imaginable, així es va perdre un dels principals factors del control estètic de la creació. Per tot això, ja des dels primers símptomes de la revolució industrial es comença a buscar una nova fórmula per a vincular els artistes, i l'art, a la producció industrial. Aquest era el principal objectiu que s'havia fixat la "Society of Arts" des de la seva fundació, l'any 1753. El nom complet d'aquesta associació era el de "Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce", i per a consolidar la seva política organitzaren periòdicament exposicions, conferències i concursos de disseny. Per a formar artistes en aquesta direcció i per a preparar els treballadors industrials en les arts del dibuix i de la plàstica, va promoure la creació d'una Escola Oficial de Disseny. L'any 1837 s'inaugurava l'escola central a la Somerset House de Londres i aviat s'obriren delegacions arreu del país.³⁷

Durant el primer terç del segle XIX, mentre el procés d'industrialització es limitava a implantar-se en els diferents oficis, la producció

anglesa mantingué el nivell de qualitat que l'havia fet famosa en el segle anterior. No fou fins a la dècada dels 30 que hom prengué consciència de la transformació radical que s'havia produït en la indústria anglesa i de la baixa qualitat dels seus productes. En termes generals, quasi tota la indústria va optar per una producció barata i massiva dirigida als mercats colonials i al mercat nacional de més baix preu. Des d'aleshores, hom començà a denunciar la degradació estètica dels objectes produïts industrialment i, per extensió, de la oferta general presentada al mercat³⁸ Per a la majoria de victorians, independentment de com consideressin els efectes de l'industrialisme, la degradació estètica dels seus productes apareixia més aviat com un problema generalitzat de mal gust i de mala utilització de les capacitats industrials. Així, per primera vegada a la història, es va donar el fenomen d'una generació sencera insegura del seu propi gust i desconfiada respecte de les seves pròpies manifestacions creatives³⁹ No es estrany, doncs, que els organitzadors de l'Exposició consideressin la qualitat estètica i la bellesa de la forma com un dels aspectes dels objectes que més calia destacar.

Amb anterioritat a l'Exposició i als seus comentaristes, la veu de Pugin fou una de les primeres en alçar-se en contra de les conseqüències de la mecanització, però, tal i com s'ha vist anteriorment, la seva solució patia d'un cert utopisme romàntic al limitar-se a la recuperació d'un estil i d'unes formes de creació del passat⁴⁰ Posteriorment, la veu de Ruskin també havia denunciat la falta d'un discurs estètic coherent a causa del sistema industrial, i, sobre tot a *The Seven Lamps of Architecture* (1849), va voler recordar els principis i les lleis inmutables de l'art a partir del sistema artesanal⁴¹ Però d'altres veus, com la del Príncep Albert i la del grup de dissenyadors i arquitectes promotors de la Great Exhibition, intentaren canviar l'orientació de la producció industrial des de dins i proposar solucions adients a l'industrialisme. Llavors, la necessitat d'integrar definitivament artistes a la producció industrial va semblar una de les vies de solució més adequades i més assequibles. Acceptant el principi de la divisió del treball i totes les seves conseqüències, principalment la separació del procés de creació del procés d'elaboració del producte, va sorgir la figura d'un nou personatge, el dissenyador, dedicat a crear els objectes artístics abans de ser produïts.

En aquesta època la Society of Arts, presidida pel Príncep Albert, inicià actuacions dirigides d'una banda, a promoure el disseny com activitat professional i a interessar als creadors en la projectació d'objectes, i, de l'altra, per difondre entre els industrials la necessitat de vetllar per la

qualitat dels seus productes. D'entre aquestes destaquen la convocatòria de concursos de disseny amb premis per indústries i dissenyadors, i la reforma de les Escoles de Disseny. La campanya empenya per la Society of Arts en aquesta època no hauria suposat cap diferència respecte d'actuacions anteriors sense la intervenció d'Henry Cole i el seu grup de col·laboradors, Matthew Digby Wyatt, Richard Redgrave, Owen Jones, William Dyce i l'arquitecte alemany Gottfried Semper

Henry Cole era un funcionari públic que presenta, amb el pseudònim de Felix Summerly, un servei de té al concurs del 1845 de la Society of Arts, i guanyà una medalla de plata⁴². El servei de té, treballat en porcel·lana, adoptava les formes tradicionals més comuns d'aquests objectes i concentrava els elements ornamentals, tractats molt simplement, en les juntes i en les nanses. A partir d'aquesta experiència, Cole decidí dissenyar i produir objectes domèstics de qualitat associant-se a d'altres artistes i industrials, i crea la "Felix Summerly Art Manufactures"⁴³. Malgrat la seva labor de dissenyador i productor de disseny, la importància real de la figura de Henry Cole per a la història del disseny, deriva de les activitats desenvolupades per a millorar la qualitat de la producció industrial intervenint a la vegada en el problema concret dels resultats obtinguts, es a dir en els productes, i en l'educació general de productors i consumidors per a que poguessin acceptar aquests nous productes. Per tot això, Cole i el seu grup es mereixeren el títol de primers Reformadors de les arts decoratives que els hi han atorgat els historiadors del disseny victorià quasi be des de la seva època⁴⁴.

Les actuacions més importants de la campanya de Cole i els seus col·laboradors són primer, la reforma de les Escoles Oficials de Disseny, on la postura adoptada recull i desenvolupa l'experiència de William Dyce⁴⁵, en segon lloc, la publicació de la primera revista de disseny -el Journal of Design (1849-52)- i d'altres publicacions especialitzades, on destaca particularment la labor de Redgrave i Jones, en tercer lloc, l'organització de la Great Exhibition del 1851 conjuntament amb el mateix Princep Albert, i, finalment, la fundació del South Kensington Museum encara que l'únic usuari del museu en el sentit que Cole preveia fos William Morris⁴⁶. Amb la reforma de les escoles, Cole pretenia educar els futurs professionals de la creació industrial en els veritables principis del disseny i de l'art decoratiu. Per mitjà de la revista, volia difondre els mateixos principis per a educar el gust del públic i, per això, va dirigir les pàgines de la revista tan als productors com als consumidors. A través de l'organització de la Great Exhibition de 1851, Cole volia confirmar les

seves tesis sobre el disseny de manufactures i, a la vegada, demostrar als empresaris l'avantatge econòmic que podia suposar el disseny de qualitat per a les seves indústries i per a l'implantació de la producció anglesa en els mercats exteriors⁴⁷ Posteriorment, organitzant l'Exposició del 1862 -molt menys important en quant a volum però en la que figura l'empresa de Morris entre els expositors-, Cole volia comprovar la incidència de la seva campanya, veure com havia evolucionat la producció industrial i el nivell assolit per les mercaderies. Amb el South Kensington Museum, en canvi, Cole va voler institucionalitzar un mostrari de bons exemples de disseny de totes les èpoques i de totes les cultures per a que els professionals poguessin estudiar de primera mà els principis inmutables del disseny.

Per a poder dur a terme la seva campanya i assolir els objectius fixats, Cole i el grup de Reformadors necessitaren d'una reflexió sistemàtica del que havien de ser les arts aplicades en el món industrial i, així, dels seus escrits es desprer, el que pot considerar-se com una de les primeres teories del disseny. A través de les pàgines de Journal of Design editat per Redgrave, dels textos escrits per a les escoles i dels informes previs i posteriors a l'Exposició, els Reformadors van anar exposant una a una les seves idees sobre la manera de dissenyar, el tractament dels diversos aspectes integrants en els objectes industrials, els principis de l'ornament i el valor de la forma com a concepte teòric general i en la determinació d'objectes concrets. Les seccions del Journal of Design són prou significatives del seu plantejament, així, per exemple, l'índex del primer número està format per les seccions següents: una secció dedicada a l'anàlisi de novetats presentades al mercat en l'àmbit dels tèxtils i dels estampats ("Review of Patterns"), articles explicatius de l'evolució tècnica de les diverses branques de la producció i com aquesta evolució reverteix en les arts aplicades, articles teòrics sobre principis estètics generals ("Original Papers"), informes de les activitats de les escoles i d'altres institucions, i, finalment, una secció de correspondència amb els productors i els autors criticats. A través del diàleg amb els productors, dels informes per reconeixement del Copyright del creador industrial, o de les referències als autors dels models comentats, els sis volums de la revista ofereixen un retrat molt detallat de la situació professional del dissenyador a l'època i de la seva incidència en el món industrial.⁴⁸

Els altres escrits importants en l'elaboració de la teoria de disseny del grup són⁴⁹ el pròleg del llibre de Dyce *Drawing-book of the School of Design* (1842-43); dos informes de 1848 de Cole sobre les raons del fracàs de l'Escola Oficial de Disseny⁵⁰, el *Supplementary Report on*

Design (1851) de Redgrave sobre el material exposat a la Great Exhibition encarregat per la Comissió Organitzadora, els diversos llibres d'Owen Jones sobre estils ornamentals antics (1845) i el seu estudi monogràfic de l'Alhambra (1842-45) però sobre tot el *Grammar of Ornament* (1856)⁵¹, que ha esdevingut un clàssic en la història de l'ornament. Escrit en col·laboració amb d'altres autors del grup, resumeix totes les seves tesis sobre els principis de l'ornament i de l'art de la decoració a partir d'un exhaustiu estudi històric. Finalment cal recordar els influents escrits de Gottfried Semper després d'haver col·laborat en l'organització i el muntatge de la Great Exhibition⁵² i d'haver impartit classes a l'Escola de Disseny de Sommerset House.

En el seu conjunt, la teoria d'aquests autors suposa la primera reflexió sobre les arts decoratives plantejada acceptant les condicions inherents al sistema industrial de producció. Per a ells la mecanització apareix com una millora indiscutible, romés cal orientar la manera d'aplicar-la. Arranquen de l'assumpció bàsica de que el bon disseny suposa avantatges per a totes les parts implicades en el procés de producció⁵³. En aquest sentit, partint de la concepció liberal i utilitarista d'aquests autors⁵⁴, el disseny de qualitat podia aportar des del punt de vista de l'empresari, més seguretat en el mercat dels productes de la seva empresa i més guanys econòmics, però també suposava per a la indústria anglesa en general la possibilitat de desbancar França en el mercat internacional del gust i del articles domèstics⁵⁵, i així poder assentar d'una vegada la producció anglesa en el mercat europeu⁵⁵. Per la mateixa raó, dissenteixen de la opció, que des de 1830 havia prè la indústria anglesa, de produir malament per als mercats de baix preu, perquè això podia comportar conseqüències negatives en el mercat colonial ja que s'havia de competir amb les tradicions artesanals autoctones⁵⁶. En aquest sentit, la postura específica de Cole es basa en la ferma creença que és possible dominar el mercat exterior sobre la base de la qualitat formal dels productes. La mateixa idea serà defensada per Muthesius quan, a principis del segle actual, planteja la creació del Deutschen Werkbund per a promoure la necessitat del disseny com a professió en la societat alemanya. També Muthesius en la seva campanya recorrerà als avantatges que suposa per a la indústria del país la possibilitat d'imposar en el mercat internacional un estil estètic de qualitat típicament alemany⁵⁷.

La segona idea bàsica en la defensa de Cole dels avantatges del bon disseny es fonamentava en el convenciment de que, considerant les formes per elles mateixes, l'obtenció de formes de qualitat no suposava un

increment en els costos de producció respecte de l'obtenció de formes dolentes, sinó que, fins i tot, podia resultar més barat⁵⁸. Segons la seva pròpia anàlisi, la producció anglesa actual basava la seva política productiva únicament en la recerca de novetats oblidant la possibilitat de treballar i millorar la qualitat dels seus productes. Així, la constant necessitat de novetats obligava a fabricar les coses més absurdes sense tenir en compte els condicionants tècnics dels materials, la finalitat de l'objecte decorat, o la comoditat del seu ús⁵⁹. Així, Cole i els seus col·laboradors suscitaron per primera vegada la dicotomia bàsica de la història del disseny entre les necessitats i les obligacions del disseny per una banda i les necessitats pròpies de la producció, per l'altra, coneguda també com la polèmica entre productivitat i producte. Es tracta del mateix debat que l'any 1914 discutiran Muthesius i Van de Velde en el Deutscher Werkbund, en els anys 20 oposarà la política empresarial de la Ford a la de la General Motors en el mercat de l'automòbil, i, després de la segona guerra mundial, enfrontarà als professionals de la Gute Form i del Good Design amb la pràctica del Styling. La postura de Cole i el seu grup en aquesta polèmica és la que reprendrà posteriorment Henry Ford i la Gute Form. Consisteix fonamentalment en defensar els principis del bon disseny, o sia la qualitat del producte, en contra de la renovació aparent dels objectes per augmentar la productivitat⁶⁰.

En el cas concret dels Reformadors anglesos, la polèmica entre productivitat i producte no podia resoldre's a favor del producte si no es trobava una via per mantenir el nivell de la productivitat, i això, en el context específic del 1850, depenia bàsicament de la possibilitat de transformar el gust del públic. Acceptant la llei de la oferta i la demanda, Cole sabia que predicar la necessitat d'un canvi en la concepció dels productes era impossible des del punt de vista del productor si paral·lelament no es reformaven les preferències de la demanda en el mateix sentit, per això la seva revista decideix iniciar una secció de consells per orientar els consumidors explicant els criteris necessaris per a comprar bé⁶¹. La consciència de mal gust s'havia expressat repetidament entre els autors de la societat victoriana, però generalment el mal gust suposava un perill perquè influïa en els productors, els quals decidien i realitzaven els objectes. Per als Reformadors anglesos, en canvi, el mal gust també constitueix un perill real en el moment que esdevé demanda i, per tant, part integrant del procés global de producció⁶². Tanmateix, malgrat que el concepte de gust apareix repetidament en els seus escrits, el pensament de Cole i els seus col·laboradors no suposa una teoria del gust, tampoc no

es tracta d'una reflexió estètica. Aborden el problema de: gust en tant que regula el mercat però sense preguntar-se sobre les causes socials del gust o sobre la natura del plaer estètic. Accepten la dicotomia entre mal gust i bon gust però aquesta no implica necessàriament una correlació respecte dels estaments socials. Així, el bon gust no és més que un sistema formal que coincideix amb les lleis del bon disseny i de l'ornamentació adequada. En aquest sentit, quan inicien la campanya per a millorar el gust del públic, el missatge aglutinador d'aquesta consisteix en demostrar les lleis pròpies del bon disseny i de l'art de la decoració. El gust perd les seves implicacions històriques i estilístiques per esdevenir un concepte regulador de les relacions possibles entre els diversos components formals⁶³

Des del punt de vista estrictament teòric, el punt de partida, i l'objecte d'estudi més important, en la reflexió dels Reformadors és el problema específic de l'ornament. El fet que el nucli conceptual del seu pensament es referixi més a la decoració dels objectes que no pas a la seva creació, no vol dir que aquests autors no tractin especialment el problema del disseny. Ben al contrari, és precisament a través de l'anàlisi dels principis que regulen la decoració que els Reformadors proposen la seva teoria del disseny. Previament, però, cal fer algunes consideracions.

L'ornament ha estat tradicionalment considerat com un dels factors determinants del concepte d'arts decoratives per oposició a les Belles Arts. Segons aquesta idea, i, utilitzant paraules d'un dels Reformadors⁶⁴, l'objectiu de les arts decoratives es la d'adornar, i acabar, d'altres creacions humanes fruit de necessitats diferents, principalment totes les de tipus utilitari, el fi de les Belles Arts, en canvi, és el de realitzar el seu propi propòsit definible únicament en relació de la concepció de l'art vigent en cada època. A la època dels Reformadors, aquest propòsit consistia essencialment en expressar les grans veritats humanes a través dels sentiments de l'artista. En termes generals, plantejar el problema de l'ornamentació significa substancialment establir la relació existent entre l'objecte i la decoració. Com a tal, l'ornament consisteix en un sistema de motius amb entitat pròpia disposat a la superfície d'un objecte, respecte de la qual l'ornament només manté una relació respectuosa des de l'exterior. Per això, el seu estudi i la seva pràctica es considera com una activitat específica, independent en els seus principis i en la seva pròpia tradició respecte d'altres activitats que també s'ocupen de l'elaboració d'objectes d'ús, com el disseny. Tanmateix, en aquesta concepció de l'ornament com d'un procés independent i aïllat del propi procés de creació de l'objecte és patent el pensament del

Moviment Modern, una de les tesis centrals del qual és precisament afirmar el caràcter fútil i accessori de la decoració en els objectes d'ús ⁶⁵. Contràriament, a mitjans del segle passat, tractar la qüestió de l'ornament no significava discutir merament els aspectes superficials dels objectes sinó enfrontar-se a les veritables qüestions de fons que condicionaven la producció industrial. D'una banda, suposava enfrontar-se amb la concepció victoriana de l'objecte i de l'ambient domèstic i, per tant comprendre les característiques específiques de l'estil victorià. De l'altra, revisar el mateix concepte d'allò que era artístic en el segle passat i, en conseqüència, definir el propi concepte de disseny com a professió específica.

Una de les característiques que més defineix el gust dels primers victorians és l'enferfegament decoratiu de tots els seus objectes. A més, l'ornament emprat fos de mal gust pot ser degut a una mala aplicació de la mecanització però les raons de l'exhuberància ornamental depenen d'altres factors igualment importants. D'entre aquests, els que més clarament incideixen en les consideracions de l'ornament és la interrelació entre el concepte d'estil i el d'art. Així doncs, es plantejava en l'àmbit dels objectes el mateix fenomen que en l'arquitectura, i que revertí en la valoració del Crystal Palace. La batalla dels estils havia fet apareixer la història general de l'art com un problema de successió d'estils. A partir d'aquí, els estils històrics s'assimilaven a un repertori de formes a disposició del projectista per aplicar posteriorment a la construcció de l'edifici, i, aleshores el valor artístic depenia de la coherència de l'aplicació ⁶⁶. Els estils no constitueixen, doncs, sinó sistemes estructurats d'ornaments però atorgaven categoria artística a l'objecte on s'aplicaven. El projecte arquitectònic s'ocupava essencialment de dos problemes, primer, el de la composició general de l'obra i, posteriorment el del vocabulari artístic ⁶⁷.

D'altra banda, des del Rococó, els darrers estils artesanals havien iniciat una tendència a privilegiar els aspectes decoratius sobre els caràcters estructurals dels espais i, després, dels objectes. La decoració dels interiors havia deixat de plantejar-se en relació al tractament dels elements arquitectònics, i la creació dels ambients depenia cada vegada més del recobriment ornamental de les superfícies i dels mobles que ocupaven l'espai. Aquesta tendència es consolidà definitivament quan l'estil Imperi establí als mobles com a elements bàsics de la decoració i, per tant, com a principals vehicles en la difusió de l'estil. L'ornament Imperi, a més, va suposar la devaluació definitiva dels motius i símbols decoratius dels estils històrics ⁶⁸. Per tot això, la conseqüència més

important dels darrers estils de decoració fou que només es consideressin com objectes d'ús aquells que acomplien una funció decorativa en l'ambientació general dels espais interiors. L'herència del Rococó amb la peculiar interpretació de l'estil Imperi i la discussió sobre els estils coincidiren en el segon terç del segle XIX en unir indissolublement l'estètica, i àdhuc l'artisticitat, al recobriment estilístic dels objectes.

A l'època de Cole, doncs, eren els ornaments els que definien la identitat dels productes atès que, conceptualment parlant, les arts ornamentals eren les dpositàries i les encarregades de la funció estètica en el tractament dels artefactes utilitaris. Des d'aquesta perspectiva pot comprendre's perfectament perquè els esforços més importants de la indústria s'havien dirigit vers la creació d'ornaments i la reproducció dels procediments pròpis de l'art de l'adorn. Tant per als Reformadors com per a tots els seus contemporanis, parlar d'ornament suposava plantejar-se la natura de la decoració com a procediment conscient de creació de valors estètics i a la vegada investigar els procediments que satisfecien la necessitat estètica. Si a més, es considera que, a l'època victoriana, el concepte d'objecte d'ús no es referia sinó als diversos elements integrants dels esquemes decoratius de la vivenda, no ha de sorprendre que a mitjans del segle passat parlar de disseny signifiqués essencialment parlar d'art ornamental i, per tant, una teoria del disseny havia d'observar primordialment l'anàlisi de l'ornament. El concepte de disseny per als victorians era, doncs, sinònim de disseny ornamental, fins i tot, del de dibuix decoratiu. El propi Ruskin utilitza el terme disseny decoratiu al referir-se a l'ordre més elevat de la pràctica del disseny i, quan vol oferir una alternativa pedagògica a l'experiència de les Escoles Oficials de Disseny dirigides per Cole, planteja el seu programa en relació a l'aprenentatge del dibuix aplicat a la creació d'ornaments⁶⁹. En el cas dels Reformadors, parlar de disseny suposava concretament reprendre la qüestió de l'art ornamental per a ser aplicats en els productes industrials. Aquesta és la idea recollida en la fórmula "Art Manufactures" utilitzada per Cole des del 1845 per a definir el tipus d'articles que produïa la seva empresa, i, per extensió, que havien de produir les indústries angleses⁷⁰. En aquest sentit, l'objectiu concret que s'imposaren els Reformadors en la seva campanya consistia fonamentalment en descobrir i explicar els principis immutables de l'art ornamental útils tant per als sistemes de creació artesanals com per a la producció industrial. No obstant el contingut de la seva recerca excedeix l'àmbit dels receptaris per a projectistes⁷¹ habituals a l'època degut, sobretot, a la forta component teòrica d'aquests escrits.

Per a definir i exposar els principis de l'art decoratiu i del disseny, els Reformadors utilitzen dos mètodes paral·lels. El primer, amb una clara intenció didàctica, consisteix en l'anàlisi i la denúncia dels errors més comuns en els objectes de la seva època. Aquest és el sistema adoptat en el *Journal of Design* però els diversos comentaris s'acompanyen sempre d'explicacions teòriques sobre els principis generals de l'art decoratiu o de la vigència d'un d'aquests principis en cada aplicació particular. El segon mètode d'investigació consisteix en l'estudi comparat dels diversos estils històrics. En aquest apartat excel·leixen les recerques específiques d'Owen Jones en els seus viatges de joventut que es resumiran en el *Grammar of Ornament*⁷². La seva aportació més important va ser la d'incorporar les tradicions no occidentals a la polemica entre clàssics i gòtics i per tant ampliar considerablement l'àmbit dels models històrics de referència.

L'estudi de la tradició històrica de l'art ornamental permet conèixer, a més de la natura del procés ornamental, les característiques específiques de cada un dels oficis, les formes d'elaboració adequades i els criteris de qualitat relatius. Per aquesta raó, l'anàlisi dels models històrics no serveix únicament a la definició teòrica, o acadèmica, dels principis de disseny, sinó que pot utilitzar-se com també un mètode específic de disseny. Segons aquest, a través dels exemples històrics, el dissenyador pot comprendre la genèsi dels motius ornamentals, les regles de la construcció de l'ornament, els seus caràcters formals i els límits de solució imposats pels procediments tècnics de realització. Però la tasca del dissenyador no consisteix en imitar-los o reproduir-los, sinó que ha d'utilitzar-los com a font d'inspiració i trobar-hi suggestions per a noves idees⁷³. Per a possibilitar als professionals del disseny l'utilització creativa de la seva pròpia tradició històrica, Cole fundarà el South Kensington Museum, el primer museu d'arts decoratives⁷⁴. Tal i com els Reformadors expliquen el mètode històric de disseny, aquest suposa un pas endavant respecte de les propostes compreses en el sistema dels "revivals". Cole, Redgrave i Jones s'oposaven a la mera reproducció de caràcters historicistes sense, per això, despreciar o negar la importància de la tradició. La seva proposta consisteix en utilitzar els ensenyaments concrets dels estils històrics com a pre'extes de la creació, com a suggeriment de les noves idees, no com a models a imitar o reproduir. En aquest sentit, els Reformadors superen l'aportació de Pugin i dels altres revivalistes establint una línia de treball més adaptable a les necessitats de la producció industrial i més acord amb el possible estil de l'època⁷⁵.

Bàsicament, la seva teoria de l'ornamentació es redueix a tres grans principis. El primer es refereix a la mateixa natura de l'ornament, o sia a l'especificitat de la funció decorativa en la creació d'objectes d'ús; es planteja, per tant, el problema de la relació general entre forma i ornament, entre estructura i decoració. El segon establiria el grau de dependència entre els sistemes ornamentals i els procediments tècnics de realització. El tercer analitza els sistemes de construcció dels esquemes decoratius, es a dir, el desenvolupament repetitiu d'un motiu ornamental en una superfície considerant tots els aspectes formals que intervenen en la seva creació⁷⁶. Cal tenir en compte que els Reformadors en considerar la natura i els principis de l'ornament s'enfronten amb dos tipus de necessitats decoratives qualitativament diferents. La primera es refereix als ornaments que s'apliquen sobre una base tridimensional com els objectes, el mobiliari o l'arquitectura, la segona, en canvi, aborda el problema específic dels estampats, és a dir, d'aquells productes la funció específica dels quals es la de presentar una superfície ornamentada sense que estigui definit prèviament l'àmbit d'aplicació⁷⁷. Com a conseqüència de la revolució industrial, els esquemes decoratius domèstics que anteriorment es resolien i es realitzaven directament en el lloc concret que decoraven -com les pintures murals-, es presentaven ara al mercat estandaritzats i objectivats en un suport. Atès el desenvolupament de la indústria tèxtil i de la de papers pintats, la problemàtica del disseny d'estampats constituïa un dels problemes més urgents. En la seva recerca apareixen sovint anàlisis i comentaris especialment dirigits al problema de l'ornament bidimensional, sobre tot a l'estudiar els principis formals que regulen la construcció dels esquemes ornamentals. En aquest sentit, la preocupació dels Reformadors per establir les lleis de l'ornament, si bé respon per una banda a la necessitat de comprendre les raons de la mala aplicació de la mecanització, per l'altra es dirigeix a resoldre el problema central de tota una branca de la indústria en la qual s'havien donat la majoria de canvis tècnics. No és gens estrany, doncs, que, davant els productes de la Great Exhibition, els Reformadors dediquin una atenció especial a les seccions d'exemples tèxtils i d'estampats⁷⁸.

El primer gran principi, el relatiu a la natura de l'ornament, té com a finalitat la de recordar simplement que la veritable funció de l'ornament es embellir l'objecte decorat, i, per tant, ha de mantenir una posició secundària, de complement respecte de l'objecte, i adequar-se a les característiques formals i volumètriques de la superfície que ocupa en cada cas concret⁷⁹. Tant l'ornament global com els motius concrets que el

conformen han de ser coherents amb el seu propòsit decoratiu i amb la finalitat utilitària de l'objecte decorat. Amb aquest principi els Reformadors criticaven, en primer lloc, el costum victorià de cobrir d'ornaments totes les parts dels objectes, fins i tot en els llocs on en dificulta l'ús⁸⁰; en segon lloc, denunciaven el que l'ornament estigués excessivament dimensionat respecte de l'escala del suport i fos més important⁸¹, finalment defensaven un ornament que es relacionés semànticament i formal amb la finalitat de l'objecte decorat⁸². Parlar de relació semàntica, implica essencialment que el motiu ornamental, sobre tot si és figuratiu, respectar les lleis de la naturalesa per la qual cosa la representació d'elements fràgils no serveix per decorar els elements estructurals o els de suport de l'objecte

A partir dels errors que denunciaven en l'ornament del seu temps, així com de les explicacions sobre aquests principis bàsics, es descobreix una concepció de l'ornament assimilable, des del punt de vista teòric, a la tradició i al gust classicista malgrat que sigui evident la influència del pensament de Pugin⁸³. Elements com la subordinació de la decoració al suport, o els termes en que s'estableix la coherència semàntica entre ornament i funció del suport, i la necessitat de sotmetre el tractament ornamental a les lleis de la naturalesa, palesen com a rerefons la idea de que l'autèntica bellesa no necessita d'excessius complements, o adorns, per expressar-se⁸⁴. D'acord amb aquesta visió, els Reformadors afirmen que l'ornament per ell sol no pot millorar la qualitat de la forma estructural del suport, a dures penes pot dissimular la seva lletjesa, ben al contrari, les capacitats embellidores de l'ornament necessiten d'una bona forma de base per poder acomplir-se⁸⁵.

Tanmateix, defensar el requisit d'adequar i subordinar l'ornament a l'objecte que decora no significa negar l'aportació concreta de l'ornament a la construcció total de l'objecte ni tampoc considerar-lo com una futilesa accessòria, tal i com feren els defensors de l'estètica industrial⁸⁶. Ben al contrari, per aquests autors la qualitat estètica d'un objecte depèn bàsicament de l'adequació del tractament ornamental. La bellesa, per aquests autors no depèn tan de la correlació entre forma i finalitat, la qual cosa implicaria defensar les formes pures, sinó de la relació adequada entre forma i tractament decoratiu per una banda, i entre decoració i finalitat per l'altra. Així, la diferència entre un bon i un mal disseny significa essencialment ornament ben aplicat o mal aplicat, i, si bé un bon disseny necessita d'una forma simple estructuralment correcta que respongui al seu propòsit funcional, la bellesa del producte final

dependrà d'un ornament curosament aplicat i treballat. Fins i tot en el pensament de Redgrave, l'autor que més arribarà a separar el concepte de forma i el d'ornament en el procés de disseny⁸⁷, la resolució de les formes i la seva simplicitat estructural

"serves as the background to ornament, as the setting to the germ"⁸⁸

Potser la demostració més clara del caràcter intrinsec de l'ornament respecte de la individualitat de l'objecte apareix, paradoxalment, quan Redgrave defineix el concepte d'utilitat. Des del punt de vista de l'usuari, la utilitat de l'objecte es, o hauria de ser, un dels criteris principals a l'hora de decidir una compra i, lògicament, és el primer problema amb que un dissenyador s'enfronta⁸⁹. Des del punt de vista del dissenyador, aleshores, cal entendre el concepte d'utilitat en dos sentits: un primer, massa obvi per a ser defugit, explica l'adaptació d'un objecte a la seva finalitat -un seient serveix per a seure-hi-, el segon en canvi, estableix les necessitats estètiques i les condicions d'ús que es deriven socialment d'aquesta finalitat

"I do not refer to that common and obvious sense of utility which is apparent to every one by which we know that the use of a carpet is to cover a floor, of a glass to contain a liquid, or of a paper hanging to decorate the walls of our apartments, but to a more hidden sense, would save us from many errors both of a choice and taste. Thus a carpet, whilst it cover the floor, is also the ground from which all the furniture and the various objects in the apartment are, as it were to arise"⁹⁰

A partir d'aquí, Redgrave estableix les característiques d'un bon disseny d'estampat per a catifes a partir del fet que la utilitat pot referir-se també a la sensació de comoditat i confort que requereixen els ambients domèstics, de la mateixa forma, si es considera el disseny del vidre, un tipus d'utilitat a tenir en compte al decidir, per exemple, el tractament d'una copa és el fet de poder augmentar la transparència de l'aigua o el vermell del vi. L'objectiu d'aquest segon concepte d'utilitat es, exclusivament, el de satisfer la vista⁹¹.

Així, el concepte de disseny dels primers Reformadors manté la dicotomia entre utilitat i bellesa considerant per separat les causes i els principis de l'una i de l'altra⁹². La funció purament utilitària no constitueix sino el marc entre els que es defineixen els límits de les possibilitats estètiques i del treball ornamental. Per aquesta raó, aquest grup de professionals han estat més considerats com a teòrics de les arts

decoratives que no pas com a pioners del disseny ⁹³. Tanmateix, des del moment que deixi de considerar-se la relació entre bellesa i utilitat com el factor determinant del concepte de disseny i, per tant, els valors estètics deixin de dependre únicament de la perfecció de les formes pures, el pensament que es desprèn de tots aquests escrits apareixerà com una de les reflexions històriques més aprofundides sobre els objectes de la vida quotidiana en relació als processos industrials de producció. En aquest sentit, d'una banda, la revisió actual de la importància dels models històrics a partir de la crisi dels pressupostos de Moviment Modern replanteja la necessitat de tractaments ornamentals com a part constitutiva del projecte arquitectònic. De l'altra, molt més significativa encara, l'estudi de la majoria de prototips creats pel disseny industrial contemporani demostra l'existència de motius ornamentals els quals no s'apliquen superficialment a l'objecte per a decorar-lo sinó que serveixen per definir i completar les necessitats específiques de la forma ⁹⁴. Es tracta d'una concepció similar a la plantejada respecte dels objectes del segle XIX. L'obra dels Reformadors, doncs, configura una veritable teoria del disseny industrial encara que, el concepte i els models de disseny que defensen, siguin només representatius de l'actitud i la ideologia liberal decimonònica i serveixi principalment les necessitats de les classes mitjanes ⁹⁵.

El segon principi definit respecte de l'ornament per aquests autors constitueix també un dels components bàsics del concepte Modern i actual de disseny. En síntesi, la segona regla ornamental afirma que un bon ornament ha de respectar i assumir les limitacions imposades pel procés tècnic de realització i per les característiques del material. Aquestes limitacions, si bé han d'acceptar-se com a condicions determinants de l'ornament, no suposen cap tipus de restricció creativa ni han de coartar la imaginació del creador, ben al contrari constitueixen els instruments bàsics per a dirigir i orientar la imaginació i, així, poder resoldre cada problema concret de la forma més adequada. Amb aquest principi els Reformadors s'oposen a la pràctica de la indústria ornamental d'imitar motius, materials i tècniques manuals per a reduir els costos de producció i el preu de venda. La importància històrica d'aquest principi prové del fet que, a partir de la labor de William Dyce al front de l'Escola Oficial de Disseny ⁹⁶, l'ensenyament del disseny es planteja sempre en primera instància l'aprenentatge dels processos i les tècniques d'elaboració dels materials. En l'àmbit teòric, la relació entre tècnica i resultat formal constitueix l'argument bàsic per a demostrar el caràcter artístic de les arts decoratives perquè, establint la seva especificitat pràctica i el seu

àmbit de competència, les defineix com activitats independents ⁹⁷.

Com a principi bàsic de la creació artística, demostrar la necessitat d'adequació del repertori de formes al condicionant tècnic no suposa cap innovació important respecte de la tradició ornamental artesana, o respecte de l'obra crítica de Pugin. Més aviat, l'aportació concreta dels Reformadors consisteix en generalitzar un principi evident i consubstancial de l'artesanía per a aplicar-lo a la producció industrial. A través d'aquesta generalització, el mateix principi excedeix l'àmbit específic de l'ornament per a aplicar-se a les necessitats concretes de tot tipus d'objectes, i d'aquesta forma, els Reformadors postulen un dels principis bàsics que regulen tot procés de disseny en el món industrial

"The recognition of the fact that the acmé of beauty of design is only to be attained, when the system of ornamentation is conducted in strict accordance with the scientific theory of production -when, in fact, the physical condition of materials, and the economic processes of manufacture limit and dictate the boundaries within which the imagination of the designer may reveal" ⁹⁸

El tercer gran principi de la concepció ornamental dels Reformadors tracta específicament dels problemes pràctics que informen el disseny i la confecció de motius ornamentals. A través de l'èxit aconseguit pel *The Grammar of Ornament*, aquest és un dels aspectes del seu pensament que més repercussió va tenir i més va incidir en l'evolució real del disseny i la producció a l'època. Des d'un punt de vista estrictament tècnic, aquest principi aborda la construcció de motius ornamentals a partir de dues components bàsiques, l'esquema estructurador del conjunt i el motiu concret de construcció. Respecte del plantejament global d'un esquema decoratiu, la intenció dels Reformadors és la de recuperar el sentit de l'ordre que defineix el desenvolupament d'un esquema decoratiu. El caràcter essencial de l'ornament és el d'ocupar una superfície mitjançant elements formals independents que es repeteixen de manera que s'obtingui un efecte global. L'ordre implícit en tot sistema ornamental que permet l'efecte final es basa en una estructura geomètrica i unes regles de combinació; aquestes regles distribueixen i determinen l'ordre de repetició dels diferents elements formals, és a dir els motius, que, al seu torn, han d'identificar-se en forma i color⁹⁹. Segons la intenció del model, l'efecte perceptiu final pot privilegiar la visió dels detalls o la del ritme general. El segon aspecte important en la confecció d'un esquema ornamental és la definició dels motius concrets. Són ells els que en termes generals confereixen identitat i

expressivitat al model general. Per assolir un bon esquema cal que l'estructura geomètrica es supediti a les característiques estilístiques del motiu per a recolzar-lo, però aquests motius han d'adequar-se també a l'estructura general i, per tant, requereixen d'una certa convencionalització geomètrica.

Tot això sembla evident per als ornaments construïts a partir de formes abstractes, però també es pot descobrir en l'evolució dels ornaments figuratius. En el món ornamental la dicotomia entre realisme i abstracció es planteja únicament en el tractament del motiu concret, és a dir de l'element base de combinació. En el cas de que s'opti per un motiu representatiu, aquest motiu també ha d'adaptar-se a l'estructura geomètrica de fons per a poder construir l'ornament global i, per tant, necessita d'una cert grau de convencionalització. Això suposa formalitzar la representació abstractant tots aquells aspectes de l'objecte que no serveixen per identificar-lo sino per a crear efectes realistes¹⁰⁰. En aquest sentit, els Reformadors critiquen el tipus d'ornaments excessivament naturalistes de la seva època que pretenien crear efectes volumètrics en el tractament de superfícies a través de dibuixos i motius tridimensionals, reforçats per combinacions de colors degradats amb molts tons.

A partir de les seves recerques històriques, Jones i tots els altres Reformadors demostren que la matèria expressiva de l'ornament s'esgota en les possibles combinacions formals dels conceptes i les figures geomètriques bàsiques. L'aportació concreta de Jones es la de mostrar les variacions estructurals i els models geomètrics que diferencien els estils històrics. En lloc de limitar-se a presentar el repertori de formes que identifiquen cada un dels estils, els tracta com a formes abstractes i els analitza en funció dels valors perceptius que s'en deriven¹⁰¹. Son precisament aquests valors perceptius els que Jones va aplicar en la decoració de l'interior de l'edifici de la Great Exhibition. es tractava d'un esquema policrom, basat únicament en la utilització de colors purs distribuïts segons les cares volumètriques dels elements estructurals de l'edifici però compensats de tal forma que el conjunt apareixia com un tot homogeni de color uniforme.

No obstant això, és difícil veure l'aplicació i la vigència de l'aportació crítica d'aquests autors quan es considera la seva obra com a dissenyadors. Excepte alguns exemples dignes com el joc de te del propi Cole que va guanyar la medalla de la Society of Arts o la decoració interior del Palau de l'Exposició, l'obra professional d'aquests autors pateix en general de mals semblants als de la producció de l'època, tampoc no

aconsegueix superar, ni variar, els criteris estètics que més defineixen el primer període victorià com una època de mal gust. Jones va aplicar els seus coneixements de l'arabesc per decorar una llar de foc, i si bé l'aplicació era històrica i conceptualment correcta, l'efecte final no divergia substancialment de les propostes de llar de foc gòtiques o renaixentistes d'artistes contemporanis. Així mateix, les jerres o els tallafocs de Redgrave estan tan ornamentats i amb motius escultòrics tan naturalistes com algunes de les més famoses reproduccions del Journal, encara que utilitzés fidelment els símbols i no cometés excessos semàntics en el plantejament general de l'esquema decoratiu ¹⁰².

Així, si bé normalment es consideren i es destaquen extensament les bones intencions de la seva reflexió teòrica, el contingut innovador de les seves idees serveix per a demostrar la inoperància dels seus ensenyaments ja que ni ells mateixos els van aplicar a l'enfrontar-se amb un problema pràctic ¹⁰³. Per aquesta raó, els Reformadors i la seva obra apareixen com una experiència interessant i enriquidora però inútil i històricament fracassada ¹⁰⁴. A partir d'aquí la labor de Morris i els seus seguidors s'interpreta inevitablement com el primer pas en la veritable reforma de les arts decoratives i del disseny en el segle XIX i, així, Morris adquireix el títol indiscutible de "pioner" del disseny modern ¹⁰⁵.

Sens dubte, aquesta visió de l'obra de Cole i dels seus col·laboradors es deu també a una peculiar tendència de la historiografia contemporània del disseny i la arquitectura segons la qual només són importants en la cultura del segle XIX tots aquells personatges que compregueren les possibilitats de la mecanització des d'un punt de vista estètic i creatiu, i, per tant, avançaren i preveïeren les tesis particulars i precises del Moviment Modern ¹⁰⁶. Una postura similar és particularment reductiva per a la comprensió dels problemes típics de l'ambient cultural vuitcentista, sobre tot a l'hora d'aprehendre l'aportació particular de la societat victoriana a les formes de la quotidianitat i com aquestes eren viscudes. En aquest sentit, si es considera el disseny i l'arquitectura de l'època victoriana únicament com el període de la genèsi del Moviment Modern i, a més, s'utilitzen els paràmetres d'investigació estètica pròpis d'aquest moviment, és lògic que la majoria de productes i de solucions plantejades apareguin com exemples de mal gust. Des d'aquesta perspectiva, l'esterilitat de l'actuació dels Reformadors s'estableix en relació a dos principis bàsics. En primer lloc seria deguda, al fet que, centrant la seva atenció en els problemes ornamentals dels objectes domèstics, els Reformadors no es van adonar que la resposta adequada a la producció industrial depenia més

del problema de les formes estructurals dels objectes, i més encara de les formes pures, que no del tractament ornamental posterior. En segon lloc perquè tampoc no saberen reconèixer en els objectes industrials comuns (i en la producció seriada d'objectes modestos, com el mobiliari en serie o les eines domèstiques, l'existència d'aquell nou estil que ells buscaven en la reforma de l'ornament. Per tant no van traduir l'ensenyament derivat d'aquests objectes a l'àmbit de la creació d'objectes domèstics.

Cai tenir en compte que Cole i els Reformadors eren, per sobre de tot, homes del seu temps, i més encara, pertanyien a la classe de victorians partidaris de la mecanització i del nou ordre social i econòmic derivat¹⁰⁷. Lògicament, també en la concepció i en la pràctica del disseny participaren de les idees i als gustos característics de la seva època, tractant només d'adequar-s'hi coherentment. Per això, d'acord amb les necessitats domèstiques de les noves classes mitjanes, quan es proposaren dissenyar, no es van dedicar a la producció d'articles industrials o d'ús comú, sino a la creació d'"art manufactures", és a dir, d'objectes decoratius i d'objectes ornamentals¹⁰⁸. Per això, els seus dissenys, si bé palesen un tractament ornamental més acurat, els seus ornaments són també realistes, marcadament simbòlics i profundament literaris. I, al final, participen de les mateixes característiques estilístiques dels objectes que denuncien.

Tanmateix, per avaluar la incidència i la difusió real de la seva reforma cal distingir dues fases diferents en l'obra professional dels Reformadors: la primera quedaria exemplificada pels dissenys produïts per a la Felix Summerly Art Manufactures d'Henry Cole entre 1847 i 1850, i la segona correspondria als projectes desenvolupats amb posterioritat a la Great Exhibition. La producció de la Felix Summerly, on participaren sobre tot Redgrave i Bell com a dissenyadors més importants, es componia generalment d'objectes tridimensionals per a la decoració domèstica, com jeres, escultures de repisa, xemeneies o tallafocs esculpits. Són aquests objectes els que, tant des del punt de vista formal com de la concepció de l'objecte, participen de forma més evident de les característiques típiques dels anys 50. En canvi, entre els treballs més importants de la segona època figuren els dissenys d'estampats, de papers pintats i de cobertes de llibres i, entre els dissenyadors excel·leix la figura de Jones. Es tracta, doncs, d'esquemes decoratius superficials, en els quals s'observa des del punt de vista estilístic un cert rigor geomètric en la concepció global, una tendència a l'abstracció de les formes i una preferència pels colors brillants i purs. En aquests articles és patent l'aplicació dels criteris artístics establerts pel mateix Jones i els altres Reformadors per a la

construcció de models ornamentals. Immediatament després de la Gran Exposició començà a manifestar-se un canvi d'orientació del disseny caracteritzada per una preferència pels models geomètrics, pels esquemes compositius bidimensionals a partir de formes abstractes¹⁰⁹. Aquest canvi d'orientació s'inicia en la dècada dels 50 en els estampats decoratius i es consolidarà en la dècada següent definint l'estil propi del segon període victorià¹¹⁰. En els anys 60, el mateix corrent estètic influenciarà el disseny de mobles, i, així, les diverses peces de mobiliari reprendran la línia recta i la solidesa constructiva, el tapisser cedirà part de la seva feina a l'ebenista de manera que braços i potes tornaran a ser visibles¹¹¹. Jones és un dels dissenyadors protagonistes d'aquesta època, però seran els seus deixebles Christopher Dresser, i posteriorment Lewis F. Day, els que seguint els seus ensenyaments, establiran l'estil geomètric dominant en el període. Així, doncs, sembla lògic pensar, seguint Floud¹¹², que els ensenyaments dels Reformadors, com també els de Pugin, arribaren a influenciar realment la societat de la seva època fins al punt que inspiraren l'evolució de la producció i els criteris estètics representatius de l'estil victorià següent.

2.3.2. Ruskin versus Cole: la teoria del disseny o les tècniques del dibuix.

"Cal bandejar d'un cop per sempre la Fantasia. No se n'ha de fer res, de la Fantasia. Cap objecte, d'ús o d'ornament, no ha de contenir cap element que es trobi en contradicció amb els fets. En la vida real, la gent no les trepitja pas, les flors, oi? Doncs no s'ha de permetre que la gent trepitgi catifes amb dibuixos de flors. Els ocells exòtics i les papallones no es paren mai en els plats i les tasses. No s'ha vist mai que els quadrúpedes pugin i baixin per les narets, doncs no s'han de representar quadrúpedes en els papers d'empaperar. En tota cosa, cal utilitzar combinacions i modificacions (en colors primaris) de figures matemàtiques i susceptibles de prova i demostració. Heus ací la nova descoberta. Heus ací els fets. Heus ací el bon Gust" 113

Poc després de la Gran Exposició, Dickens caricaturitzava amb aquestes paraules la postura del Departament Governamental d'Art i les idees del seu director, el seu amic Henry Cole. Des d'aleshores sempre més Cole i els seus col·laboradors foren considerats com els exemples més evidents del "phillistinisme", es a dir de la ideologia dels "fets", sobre tot perquè en referir-se al món de les arts i de la política industrial, aquesta ideologia dels "fets" podia condicionar la societat des de la mateixa vida quotidiana per la qual cosa es feia més evident. Deixant de banda els aspectes de caràcter més tècnic relatius al disseny, la caricatura de Dickens planteja una de les qüestions fonamentals en la discussió estètica sobre les arts decoratives durant el segle passat tal i com la protagonitzaren Henry Cole i John Ruskin: la ridiculització de Dickens parteix de la idea que la geometrització, o més aviat el tipus de realisme relativament abstracte basat en el seguiment rigorós de les lleis naturals i les lleis científiques, comporta indefectiblement una limitació de les capacitats creatives en detriment de la imaginació. Dickens utilitzava, doncs, tota la reflexió teòrica dels Reformadors sobre els principis d'adequació de l'ornament als objectes industrials com un exemple dels valors materialistes que dominaven la societat procedents del medi industrial. D'aquesta forma, els Reformadors apareixien com un dels exemples més clars de com el "phillistinisme" supeditava els valors més essencialment humans als avantatges econòmics.

Des de la seva postura crítica, Ruskin també detectà en l'aportació teòrica dels Reformadors els valors ideològics propis de la societat industrial, però va voler ampliar la seva crítica presentant una alternativa

que respongués més a les necessitats de l'art i permetés el lliure desenvolupament de la imaginació. Aquest és l'objectiu principal de Ruskin en les conferències recollides en el llibre *The Two Paths* (1859) encara que apareixen sovint crítiques a la política del Departament del Govern en d'altres textos, sobre tot en els publicats amb posterioritat al 1860¹¹⁴. La polèmica que enfronta Ruskin als Reformadors, doncs, no és únicament ideològica, implica diferències profundes en la concepció del disseny i de l'estètica. Ambdues posicions, però, cada una des del seu punt de vista, van influir de forma determinant en l'evolució del disseny anglès fins al punt de participar en la genèsi del disseny industrial contemporani i, també, de l'ideari característic del Moviment Modern.

Els termes de la polèmica es plantejaren, des de la perspectiva de Ruskin, sobre dues qüestions bàsiques: els criteris i els mètodes emprats a les Escoles Oficials del Disseny dependents de la Comissió Governamental, i l'opció convencionalista en el disseny decoratiu propugnada pels Reformadors i sobre tot per Owen Jones. Tanmateix, totes dues temàtiques no són sinó els aspectes visibles d'un desacord més profund relatiu a la mateixa concepció del disseny. No fou Ruskin, però, qui primer va plantejar la discussió. Ben al contrari, dins la seva labor de Reforma i difusió dels principis del disseny per a la producció industrial, Cole i els seus col·laboradors s'encarregaren d'analitzar les idees de Ruskin i d'advertir al públic del seu perill ideològic¹¹⁵. Dissentien profundament de l'opció historicista de Ruskin per les mateixes raons que, anteriorment, els hi havia fet criticar la postura neogòtica de Pugin, però, els Reformadors no dubtaren a recollir els seus estudis sobre l'ornament gòtic i utilitzar moltes de les idees generals sobre l'arquitectura com a base teòrica de la seva concepció pròpia¹¹⁶. Ates que l'objecte del capítol anterior era la presentació de la teoria del disseny exposada pel grup de Cole, en el present capítol serà la perspectiva de Ruskin la que definirà els termes de la comparació.

El nucli conceptual que originà la polèmica entre Ruskin i el grup de Reformadors -més coneguts després del 1851, com els membres del Departament Governamental d'Art i d'Indústria- es deu principalment a diferències essencials en la consideració del què és el disseny, i, encara més, de la natura de la funció decorativa. La intenció primordial de Cole i els seus col·laboradors era la de vincular l'art a la producció industrial i, per tant, la seva recerca consistia fonamentalment en buscar els principis i els criteris artístics que permetessin continuar la qualitat estètica de les tradicions artesanals incorporant un canvi substancial en la forma de producció. Volien, doncs, definir professionalment la figura del dissenyador industrial, en tant que creador integrat al procés industrial de producció.

La característica més destacable de la seva postura es que, amb aquesta fórmula, intenten donar resposta a una transformació tècnica derivant-la com a punt de partida des de la qual plantejar la possibilitat d'un nou art i d'un nou procés de creació

La postura de Ruskin és exactament la inversa però aquesta no s'esgota únicament en la defensa dels procediments artesanals o en la denúncia de la falàcia implícita en la separació del treball manual de l'intel·lectual o creador. Ruskin s'oposa a qualsevol intenció de dividir l'home en parts o facultats, i, més encara, al fet que aquesta partició es consideri una condició necessària per a l'aparició d'un nou art, o es cregui que pot permetre el desenvolupament imaginatiu del creador. Com a màxim, Ruskin pot acceptar que existeixen certs oficis i certes practiques que, per la seva naturalesa, requereixen i privilegien certes facultats humanes per sobre d'altres. Algunes formes d'art, per exemple, només demanen de l'habilitat manual i de la preparació del cos per a excel·lir, com els esports i la majoria d'oficis artesanals:

"Men engaged in the practise of these are called artizans, as opposed to artists, who are concerned with fine arts" ¹¹⁷

En aquest cas, si l'objectiu de l'art es la creació d'objectes útils per a l'home, aleshores pot considerar-se aquesta forma d'art com la manufactura en el sentit literal de la paraula. Existeix un segon tipus d'art situat en un terme intermig entre l'habilitat manual i l'excel·lència de les Belles Arts. L'element que millor li caracteritza és el de ser practiques intel·ligents que requereixen d'un profund coneixement de la practica concreta i dels diversos sabers que conflueixen en ella i ajuden. És el cas de les arts de la construcció, entre les quals a més de l'edificació, s'inclouen la construcció naval, la fabricació de maquines o de carruatges. Segons Ruskin, en aquestes arts es dona també una forta exigència d'habilitat manual però aquesta no és el factor determinant del valor del resultat ¹¹⁸. Finalment, les Belles Arts, o sia les veres arts, sorgeixen de la síntesi i l'equilibri entre l'habilitat manual, la intel·ligència i el coneixement, i, el que es més important, el cor i els sentiments ¹¹⁹.

D'aquesta forma, Ruskin introdueix una classificació dels tipus d'art en la qual el criteri divisori coincideix amb el nou significat de la paraula art marcant la diferència essencial entre l'art i l'artesanía. Seguint l'anàlisi de Williams¹²⁰, Ruskin inclou entre les arts intel·ligents totes aquelles que en la societat pre-romàntica s'anomenaven art i pressuposaven únicament una habilitat humana, una traça, de qualsevol tipus. Entre les Belles Arts, en canvi, apareixen únicament aquelles activitats especials, - la poesia,

l'arquitectura i la pintura -, que pressuposaven unes habilitats selectes en l'artista. Només considerant la terminologia emprada per Ruskin apareix clarament definida la contradicció existent entre el pensament de Ruskin i les preocupacions dels Reformadors directament vinculades, aquestes darreres, al sistema industrial i, més concretament a la manufactura com a modus de producció mecanitzat. Per aquests autors, tal i com Dyce argumenta repetidament ¹²¹, tant la tradició de l'artesania com l'art decoratiu aplicat a la manufactura no són arts de segon ordre sino formes artístiques amb un desenvolupament i uns condicionants específics. Traduir l'habilitat artesana per aplicar-la a la mecanització constitueix la base conceptual per a provar el dret del disseny decoratiu a compartir el status social i cultural de les Belles Arts.

En el cas de Ruskin, en canvi, la seva jerarquització de les arts però, sobre tot, el fet de col·locar l'artesania en un ordre inferior al de les Arts Plàstiques posa de manifest dues qüestions bàsiques en la seva reflexió sobre el disseny molt sovint oblidades. En primer lloc, això mostra com per a Ruskin no és precisament l'artesania el model de referència des del qual abordar la problemàtica contemporània del disseny. Més aviat, l'art decoratiu en el segle XIX no pot plantejar-se sino com la continuació de la tradició de les Belles Arts. D'aquesta forma, el sistema artesanal esdevé un concepte important en la seva reflexió únicament quan es pren en consideració la seva dimensió social i política. Per tant, en el pensament de Ruskin no es pot entendre l'artesania com un concepte artístic, ni tan sols estètic, es tracta més aviat d'un concepte propi de la seva crítica ideològica i política.

D'altra banda, excepte en moments esporàdics, el sistema artesanal no es defineix pel tipus d'equipament tècnic necessari, sino únicament, a partir de l'organització interna del treball respecte del treballador ¹²². D'aquesta manera, Ruskin no considera mai la incidència del condicionant tècnic sino és com element estructurador d'una determinada organització social i a partir del moment que suposa un límit per a l'existència de creadors artístics. Aquesta manca de referències al condicionant tècnic en el seu discurs sobre les arts ha estat una de les crítiques més utilitzades a l'hora de valorar les debilitats teòriques de Ruskin en el seu examen de les arts projectuals. Des dels temps del JOURNAL OF DESIGN es destaca el fet que Ruskin no fou mai arquitecte i dissenyador, per la qual cosa desconeixia necessàriament la problemàtica específica de l'activitat i la incidència concreta dels processos tècnics, cosa que, lògicament l'influeix negativament i redueix la capacitat descriptiva del seu pensament ¹²³. Ruskin planteja la seva anàlisi des del sol punt de vista de l'ofici o del "connoisseur" per aquesta raó sempre aborda les qüestions artístiques i molt més encara les

arquitectòniques, considerant els resultats finals. Així, sigui per un recurs mimètic respecte del treball artístic, sigui per un pressupòsit ideològic respecte del caràcter negatiu del sistema industrial, i el menyspreu sentit per tot artefacte industrial, l'única referència vàlida que Ruskin emprà per a tractar el problema específic de les arts decoratives són les Belles Arts.

En aquest sentit, la seva postura resulta lògicament, de la dicotomia que havia plantejat a *The Seven Lamps* entre les arts plàstiques, o sia pintura i escultura, i l'arquitectura quan volia esbrinar quina relació servaven entre si alhora de conformar un edifici monumental. Si, tal i com considera en aquest llibre, l'arquitectura és l'art subordinada la funció de la qual es construir l'estructura suportant per a la col·locació posterior de pintures i escultures¹²⁴, aleshores les arts plàstiques es converteixen en els motius i procediments ornamentals, i, per tant, la natura de les arts plàstiques esdevé l'acompliment de la funció ornamental¹²⁵. Així doncs, lluny de definir l'especificitat de l'ornament, Ruskin prefereix afirmar el caràcter decoratiu de la majoria d'arts plàstiques¹²⁶. Per això quan es refereix específicament a les arts decoratives, no estableix cap diferència entre elles com a forma particular d'art i, per exemple, no dubta en citar l'obra de Raffaello al Vaticà, els frescs de Tiziano als Palaus Venecians, o les escultures de Fidias al Partenon tot parlant de la tradició ornamental. Si Fidias com també l'escultura gòtica, excenta i adossada, constitueixen els millors exemples de l'art decoratiu monumental, els frescs i els cartrons per tapissos de Raffaello i la pintura mural de Tiziano o Veronese ho són per a la decoració domèstica¹²⁷. Això es així pel fet que aquests grans mestres cercaren en la seva obra no tant subordinar-se a un context sinó utilitzar-lo com a suport per a desenvolupar les seves capacitats expressives i aconseguir, així, una veritable obra d'art. En conseqüència, segons Ruskin, no es pot establir una separació entre els diversos tipus de manifestacions artístiques a partir de la mera funció decorativa ja que els millors exemples de la pintura o de l'escultura consisteixen bàsicament en resoldre aquesta funció mitjançant la realització d'una obra d'art¹²⁸.

En aquest sentit, la intenció del decorador contemporani, com també la del dissenyador, és la de proposar sistemes decoratius que s'aproximin al màxim a aquests models històrics. Ruskin no comprèn perquè un veritable artista, a l'hora de dissenyar un estampat o de decorar una paret, ha de limitar-se i obligar les seves facultats creatives a buscar sempre solucions planes, geomètriques i de colors apagats que marquen les directrius de Pugin i Jones, quan de fet, si treballés lliurement, pot fer una obra igualment adequada però artísticament molt millor. Així, si en la decoració de les parets d'una casa

"an orthodox decorator would have set himself to make the wall look like a wall -Tintoret thinks it would be rather better, if he can manage it, to make it look a little like a Paradise"¹²⁹

En aquest sentit, Ruskin s'oposa totalment a la idea que l'art decoratiu ha d'adequar-se a les característiques estructurals del suport per recolzar la bellesa de la forma de base i del conjunt. Aquesta idea, plantejada per Pugin per primera vegada, és una de les que més repetidament defensen els Reformadors. En la visió de Ruskin, en canvi, s'observa clarament la tendència inversa ja que la seva concepció de l'ornament no difereix substancialment de les formes històriques de l'escultura i la pintura en tant que arts plàstiques aplicades a l'arquitectura. Aquest fet apareix molt més clarament quan es considera la seva evolució vers el privilegiament de l'ornament com a fenomen artístic en detriment de l'art de l'arquitectura.¹³⁰ Així apareix una segona diferència capdal entre Ruskin i els membres del Governamental Departament mentre aquests darrers tenen en ment la idea de "pattern", és a dir, de patró o model ornamental, o d'estampat, en parlar d'ornament, Ruskin pensa en la resolució dels motius independents i per tant susceptibles d'un tractament artístic més acurat.¹³¹ Per això, tant des del punt de vista dels temes que tracta l'ornament com dels criteris qualitatius per a jutjar-los, la preocupació de Ruskin es la de provar la unitat de totes les arts plàstiques.¹³²

"There is but one right way of doing any given thing required of an artist, there may be a hundred wrong, deficient, or mannered ways, but there is only one complete and right way"¹³³

Es, doncs, el principi de la unitat de les arts la principal raó de l'oposició de Ruskin a la política educativa seguida per les Escoles Oficials de Disseny. Quant als seus criteris rectoris, Ruskin no comprenia com es podia separar l'ensenyament del disseny de l'aprenentatge general de l'art. Fins i tot sense relacionar-la amb el seu contingut diví, la paraula disseny significava per a Ruskin la idea de disegni, és a dir de composició i, en darrer terme, la distribució harmònica de les figures, l'equilibri de gestos i d'expressions, en el conjunt del quadre. Com a component bàsic de l'art i, en gran part determinant del seu valor artístic, el disseny -o més aviat el "disegno" que definiren els renaixentistes italians- resulta ser la tècnica artística més difícilment ensenyable i més lligada a certes capacitats, o talents creatius, de certs homes elegits.¹³⁴ Per a Ruskin la formació d'un bon artista depèn de la confluència de molts factors diferents, d'entre els quals potser el més important és la possibilitat de descobrir en el paisatge i en el seu entorn cultural els principis de la bellesa natural i de la veritat

moral¹³⁵. Per això, segons Ruskin, el principal error comès en les Escoles Oficials és precisament voler ensenyar disseny separatament de les tècniques artístiques, o més ben dit de les tècniques del dibuix. D'aquesta forma, quan decideix col·laborar amb una escola i confecciona un programa didàctic que posteriorment apareixerà publicat¹³⁶, Ruskin basa el seu pla per a l'aprenentatge de la pràctica artística, però també de la formació del fruïdor, a través del dibuix. No es tracta d'un dibuix dirigit a construir esquemes generals basat en un concepte de composició o d'integració de formes, -o sia, mers diagrames-, tal i com defensaven els Reformadors, sinó un dibuix analític de representació de la naturalesa. Segons Ruskin, només aquest tipus de dibuix pot aportar a l'artista la possibilitat de comprendre el món que l'envolta tant en els detalls com en el seu conjunt, i ensenyar-li a descobrir el secret dels colors i de la seva combinació, i de la relació de formes, sobretot perquè el dibuix és el gran mètode per aprendre a "veure" d'una manera artística¹³⁷.

D'altra banda, si es preten ensenyar disseny per a la indústria com una activitat separada de l'art, no s'aconseguirà mai vincular l'art a la indústria. Ans al contrari, per aconseguir-ho cal primer formar i educar veritables artistes i posteriorment aconseguir que aquests treballin per a la indústria.

"Try first to manufacture a Raphael and then let Raphael direct your manufacture"¹³⁸

Per a Ruskin, doncs, l'error central comès per les Escoles Oficials en separar l'ensenyament del disseny del de l'art, està motivat per una altra idea errònia, la que creu que els canvis tecnològics comporten necessàriament una transformació en les arts i, per tant, que l'art ha d'adequar-se a aquest canvi. Ruskin pensa que els principis que regulen l'art són immutables i resten d'alguna manera independents de les condicions tècniques que els produeixen.

"Whatever changes may be made in the customs of society, whatever new machines we may invent, whatever new manufactures you may supply, Fine Arts must remain what it was two thousand years ago, in the days of Phidias, two thousand years hence, it will be, in all its principles, and in all its great effects upon the mind of man, just the same"¹³⁹

Respecte del problema específic de les Escoles, doncs, l'única proposta clara de Ruskin consisteix en estudiar més a fons els grans mestres de la història de la pintura i de l'escultura a més d'aprofundir en

el dibuix analític ¹⁴⁰. Aquesta solució no suposava cap innovació per la pedagogia de l'art i, si bé vers el 1860 semblava evident que les Escoles Oficials no havien assolit els seus objectius originaris i, per tan, havien relativament fracassat, també és veritat que la proposta de Ruskin no divergia essencialment dels plantejaments tradicionals de la acadèmia ¹⁴¹.

En la polèmica entre convencionalització i naturalisme, la postura de Ruskin també cal comprendre-la en relació al principi de la unitat de les arts que centrava tota la seva argumentació. Tal i com Ruskin va plantejar la discussió, oposava la representació naturalista del motiu ornamental a la representació convencionalitzada, però, en la seva argumentació, el veritable antagonisme es proposa entre el figurativisme i el tractament geomètric o abstracte. Per a Cole i els seus col·laboradors, la necessitat de convencionalitzar els motius ornamentals suposava fonamentalment simplificar-los formalment, en primer lloc, per a poder-los adequar a l'estructura i característiques de l'objecte decorat -el que significa en termes de Ruskin, subordinar l'escultura a l'arquitectura, o la decoració a l'estructura de l'objecte-, en segon lloc, per a poder adaptar un determinat motiu a les exigències constructives del propi ornament o estampat ¹⁴². Però tot això no implicava, com creia Ruskin, renunciar a la font inspiradora de la naturalesa, sino adequar la seva representació a les necessitats concretes de cada model decoratiu i subordinar-la a les regles constructives del "pattern" ¹⁴³. Recullint l'ensenyament de Pugin, l'opció de Cole, Redgrave i Jones es fa de defensar la necessitat de convencionalització, o d'abstracció geomètrica si cal, del motiu individual en funció dels requisits de coherència formal interna al propi objecte i de les necessitats utilitàries plantejades per l'ús i la seva aplicació posterior. La postura de Ruskin, centrada en la construcció del motiu individual, esdevé exactament la contrària: defensar una representació naturalista que permeti avançar en la creació artística de forma similar al camí històric recorregut per les Belles Arts.

El naturalisme ornamental de Ruskin no divergeix essencialment de les idees defensades anteriorment per a les arts plàstiques. Procedeix, en gran part, del seu amor per la naturalesa i el gust pel paisatge, però també del seu convenciment profund que només a través de la representació de la naturalesa, l'art pot assolir el seu objectiu d'expressar sentiments universals i aspirar a expressar-los sincerament. En els seus primers llibres, combinant arguments estètics i morals, Ruskin havia intentat provar la superioritat de la decoració figurativa respecte de les altres formes possibles d'ornament ¹⁴⁴. Però a l'inserir els diversos estils ornamentals en la història general de l'art i l'arquitectura, els seus judicis valoratius

s'inscriuen en una concepció general de la història i, aleshores la valoració de la qualitat artística d'un procediment artístic passa a dependre dels valors morals i culturals de la societat que la genera. Els dos únics camins possibles de l'art i dels estils de l'arquitectura, -"the two paths" 146 - esdevenen així l'expressió de dues actituds morals totalment oposades entre si

" You know that among architects and artists there are, and have been almost always, (. . .) two parties, one maintaining that nature should be always altered and modified, and that the artist is greater than nature, (. . .) they maintain in idea, that the artist is greater than the Divine Maker of these things, and can improve them, while the other party say that he cannot improve nature, and that nature on the whole should improve him (. . .) You must separate these two group of artists more distinctly in your mind as those who seek for the pleasure of art, in the relations of its colours and lines, without caring to convey any truth with it, and those who seek for the truth first, and then go down from the truth to the pleasure of colour and line (. . .) You will find that the art of whose end is pleasure only is pre-eminently the gift of cruel and savage nations, cruel in temper, savage in habits and conception, but that art which is especially dedicated to natural fact always indicates a peculiar gentleness and tenderness of mind " 146

Lògicament, tant els arabescs com els complicats sistemes ornamentals de la India utilitzats sistemàticament per Owen Jones per a descobrir els principis de la construcció d'estampats i d'esquemes decoratius, apareixen en la ment de Ruskin com els millors exemples de l'art pròpi de cultures salvatges i cruels 147

Tanmateix, malgrat el seu declarat naturalisme, en els primers llibres, Ruskin no havia estat tan taxatiu respecte del geometrisme, o de l'ornament convencionalitzat. En les seves recerques històriques de l'arquitectura, havia descobert els diversos tipus de geometrització existents a la base dels estils ornamentals històrics i com aquests exigeixen d'una certa convencionalització en el tractament del motiu. Dedueix així que existeixen no només dos camins possibles, sino tres plantejaments en els estils històrics de l'art ornamental adossat a l'arquitectura, que també poden descobrir-se en l'estil personal dels diferents artistes primer, els que privilegien la representació naturalista en el tractament del motiu per sobre de l'estructura geomètrica del conjunt entès com a composició o disseny, el segon camí correspon a la postura inversa, i, aquí els creadors prefereixen resoldre la composició general adequant-hi posteriorment els motius que poden ser o no naturalistes, finalment, la tercera via consisteix

en cercar l'equilibri entre els dos components ¹⁴⁸. Per una part, en aquest text, Ruskin accepta la independència d'ambdós components.

"The arrangement of colour and lines is an art analogous to the composition in music, and entirely independent of the representation of facts" ¹⁴⁹.

però, per l'altra, reconeix la necessitat recíproca de les dues parts.

"Now the noblest art is an exact unison of the abstract value, with the imitative power, of forms and colours" ¹⁵⁰.

Serà aquesta dicotomia la que permetrà a Ruskin traçar l'itinerari estilístic de les pedres ornamentades de Venècia i descobrir, a través de la convencionalització de la fulla d'acant i del pampol grec, com es va transformar a partir de la introducció de principis realistes en l'estil medieval ¹⁵¹. En aquest sentit, la gran aportació de l'estil gòtic en la formació i en l'evolució històrica de l'ornament és precisament la d'incorporar el gust per la representació de formes i coses naturals - "the love of facts" - a l'estructuració geomètrica heretada dels grecs i dels bizantins ¹⁵². Tanmateix, si el descobriment de l'estructura geomètrica dels models ornamentals històrics posa de manifest la importància tècnica del procediment, tal i com demostraran posteriorment els Reformadors, per a Ruskin, en canvi, això només suposa una prova més de la connexió existent entre les categories estètiques i els valors morals propis de les diverses societats.

D'una banda, l'anàlisi de l'ornament desenvolupat en els primers llibres palesa l'interès de Ruskin per trobar el tipus d'equilibri necessari entre els dos tractaments la qual cosa demostra que, en aquesta època, encara considera imprescindible l'existència d'una interrelació entre arquitectura i escultura adossada. De l'altra, però, desenvolupa tota una reflexió sobre la naturalesa de les formes abstractes que, descontextualitzada dels seus continguts morals, li ha valgut a Ruskin el títol de predecessor de la Bricina com a mètode projectual per a la innovació artística i tecnològica ¹⁵³. Per línies geomètriques s'entenen tan les que construeixen un estampat, o un model ornamental, com les que defineixen l'estructura suportant d'un edifici o d'un objecte i, per tant, esdevé un estudi sobre les formes exemptes d'ornament. En termes generals, doncs, la representació figurativa es planteja l'origen mimètic de les formes i el grau i tipus possible de representació icònica ¹⁵⁴.

En resum, en considerar les formes abstractes, Ruskin estableix una diferenciació taxativa entre les que poden trobar-se a la naturalesa,

corresponents a les línies diagramàtiques estructurals, i les que deriven per mera deducció de la geometria, com les figures regulars¹⁵⁵ Entre les primeres, col·loca els ovals, els sistemes cúbics de la cristal·lització mineral, les el·lipsis que reproduïxen les petxines i d'altres curves representants del moviment de les onades o dels núvols. El millor exemple del segon tipus són les grecques, el motiu d'ornament possiblement més avorrit i insuls que hi ha¹⁵⁶ En general, doncs, les úniques línies abstractes que poden servir per a l'ornamentació artística són, lògicament, les del primer grup, aquelles que, essencialment, són.

"the most frequent contours of natural objects, transferred to architectural forms when it is not right or possible to render such forms distinctly or imitative"¹⁵⁷.

D'aquesta manera, fins i tot el geometrisme artístic pot tenir un origen iconic respecte de les formes naturals. Aquest és el cas de l'estil gòtic, l'estil històric més clarament naturalista en els seus procediments i en la metodologia coercitiva.

"In the Gothic vaults and traceries there is a stiffness analogous to that of the bones of a limb, or fibres of a tree, an elastic tension and communication of force from part to part, and also a studious expression of this throughout every visible line of the building"¹⁵⁸

El naturalisme en la concepció ruskiniana de l'art deriva en gran part del seu profund amor per la naturalesa però també de la necessitat d'oposar-se a una concepció de l'estètica basada únicament en unes regles del bon gust¹⁵⁹. En el fons dissenteix, doncs, de la postura geometrística que, seguint un mètode de tipus idealista, només accepta el material formal derivat de la geometria o d'altres models mecànics. Tampoc no accepta com a camí de creació artística el recurs a la tradició, tal i com fa el classicisme, basat en un sistema de formes aplicables seguint les regles de l'harmonia, de la proporció i del mesurat bon gust¹⁶⁰. Aquesta postura significa per a Ruskin la subordinació de l'artista a unes lleis estètiques imposades i per tant la impossibilitat de buscar i obtenir formes noves doncs únicament es persegueix la perfecció en el detall i en el conjunt. Prenent la naturalesa com a model, en canvi, l'artista es troba davant a un camp il·limitat d'experimentació i de descobriment estètic¹⁶¹. Per tant, la referència constant a la naturalesa és l'únic camí per a poder deixar d'imitar i repetir models heretats sense cap altre contingut que la correspondència amb la tradició. Tanmateix, l'únic exemple vàlid per

explicar aquesta postura continua sent l'estil gòtic, i, com a tal, aquest esdevé un nou tipus de tradició. Així, d'una banda, la dicotomia entre naturalisme i geometrisme o posa una concepció mecànica, i mecanicista, de l'art i la vida a una concepció orgànica basada en les diferències qualitatives, en l'expressió de les facultats humanes i en l'assimilació de la imperfecció tècnica i formal dels resultats com un dels principals components de la riquesa artística. De l'altra, però, el gran valor de la naturalesa per a la inspiració artística és que, per ella mateixa, sempre pot suggerir nous criteris estètics. Ruskin, va àdhuc més enllà i declara que no pot haver-hi bellesa en una obra d'art sinó existeix una referència clara a les formes i a la bellesa natural¹⁵² També en aquest aspecte la investigació de Ruskin s'oposa a la dels Reformadors aquests autors partien d'un únic model de gust i cercaven la possibilitat de materialitzar-lo mitjançant un nou sistema tècnic de producció i d'unes noves necessitats socials. Així, un dels aspectes de l'obra i el pensament dels Reformadors que Ruskin més critica es el fet d'intentar establir unes lleis de l'ornament i que, a més, vulguin basar-les en conceptes com l'ordre, la repetició, la simetria o el contrast.

"It is precisely your knowing why not to do these things, and why to do just what you have done, which constituted your power of design, and like all the people I have ever known who had that power, you are entirely unconscious of the essential laws by which you work, and confuse other people by telling them that the design depends on symmetry and series, when, in fact, it depends entirely on your own sense and judgement"¹⁶³

Atès el naturalisme característic de l'ornament victorià en els objectes d'ús, la defensa ruskiniana del figurativisme replanteja lògicament l'àmbit i la influència de la seva crítica del període. No hi ha dubte que la reflexió ruskiniana sobre l'estil victorià -o més aviat sobre l'absència d'estil de l'època- s'integra en una crítica global de la societat industrial i, quan pren en consideració la situació concreta de les arts projectuals, ho fa sempre des del context general de la reflexió sobre l'evolució de l'art i l'antagonisme entre art i indústria. Malgrat tot, si bé respecte de l'arquitectura de l'època el sentit crític de Ruskin és prou vehement, en el cas dels objectes d'ús i de la decoració dels interiors domèstics, la seva preferència pel figurativisme el situa dins les tendències pròpies de l'estil victorià. Ruskin, com la noieteta sentimental de Dickens, pensa que no suposa cap violació de les lleis estètiques trepitjar, per molt pesades que siguin les botes, un terra tapissat de flors perquè no es marciran ni s'espantaran, tampoc no suposa cap contradicció tenir

representats animals o ocells a les parets encara que els animals vius no acostumin a enfilar-se pels murs ¹⁶⁴. Reconeixent el caràcter ornamental implícit en el parament domèstic, la proposta de Ruskin és la de considerar-los com obres d'art d'una escala més reduïda i la seva requesta crítica exigeix que els objectes, en tant que obres d'art, es comportin i siguin creats com a veritables obres d'art ¹⁶⁵. Per aquesta raó, per a referir-se al mobiliari, Ruskin suggereix el terme "Furniture Sculpture" equiparant l'art de crear i decorar objectes domèstics al gran art històric de l'escultura adossada a l'arquitectura. Així, el problema real de l'escultura-moble del seu temps no es tan el seu estil, o els seus excessos ornamentals, com el fet de ser produïda mecànicament ¹⁶⁶. La mecanització, per definició, no és més que manufactura assistida per màquines i, per tant, viola dos dels principis bàsics del concepte d'Art: no és fet a mà i tampoc pot portar en el seu si tota la càrrega emocional de l'artista ¹⁶⁷.

D'altra banda, Ruskin, doncs, va ser el primer pensador victorià que va adonar-se de les diferències existents entre els diversos tipus d'objectes, és a dir, entre els bens de treball i els bens de consum. En alguns dels seus escrits, amb d'altres termes, ell mateix estableix aquesta diferenciació substancial. Explicant les raons del seu naturalisme, tant en la concepció de les arts plàstiques com de l'art ornamental, Ruskin reconeix la conveniència d'utilitzar models convencionalitzats, i fins i tot totalment abstractes, en el cas d'objectes similars als vestits, llibres i missals, utensilis domèstics o armes. La decoració d'aquests objectes constitueix inevitablement un art de segon ordre - "the various forms of inferior decorative arts" - ¹⁶⁸. No s'hi pot aplicar una decoració naturalista ni un criteri artístic ja que, o bé el fet d'usar aquests objectes comporta necessàriament una deformació del suport i, lògicament, també de l'ornament, o bé perquè l'aparició d'una decoració artística dificulta o impedeix el seu ús.

"In all these cases you find the balance and the beauty of the thing depending upon its fitness for the service to which it is put; and we often find ourselves disgracing nature by endeavouring to introduce too much nature into places where nature is unfit, or too much fine art, too much noble art, into places where art is not wanted" ¹⁶⁹.

En la reflexió de Ruskin, la frontera que separa l'àmbit dels objectes domèstics artístics dels mers objectes d'ús és el propi concepte de bellesa. En la fabricació d'utensilis, màquines, eines o en la construcció d'edificis utilitaris -magatzems, fàbriques, botigues o d'altres locals comercials- no hi ha res més inútil que la recerca de la bellesa, doncs, quan

aquesta apareix, la utilització pràctica de l'objecte impedeix descobrir-la i encara més contemplar-la¹⁷⁰. Per a Ruskin, la percepció i la delectació estètica signifiquen essencialment contemplació i, per tant, requereixen de temps, repòs i d'una certa disposició d'ànim difícilment compatible amb el treball. Així per exemple, és totalment absurd plantejar-se la qualitat artística en la construcció d'edificis com estacions, o d'altres objectes vinculats al ferrocarril, quan l'únic interès d'aquest invent és la velocitat, i el seu únic avantatge és la rapidesa del transport¹⁷¹.

Finalment només cal destacar les diferències ideològiques de fons existents entre Ruskin i els primers Reformadors de les arts aplicades. El nucli polemic és, lògicament, la valoració d'un fet com la divisió del treball i les seves conseqüències socials. Per una banda, i aquí es evident la influència de Pugin en el punt de partida d'ambdues tendències, tothom considera que la degradació artística assolida a mitjans de segle es deu al trencament de la interrelació entre creador i productor pròpies de l'artesania i definidores dels seus criteris artístics. De la mateixa manera, tots els autors, però principalment Ruskin i Owen Jones, accepten el principi bàsic de Pugin segons el qual la plenitud creativa d'un estil artístic respon en gran part a la coincidència de sentiments morals i religiosos en una comunitat històrica, fet totalment allunyat del sistema de vida propi de la societat industrial¹⁷². Front al sistema industrial de producció, aquest punt de partida esdevindrà per als Reformadors una preocupació per a comprometre l'empresari amb els problemes específics de la producció i de l'economia de mercat per mitja de la qualitat del producte i del dissenyador¹⁷³. En el cas de Ruskin, en canvi, esdevindrà un model conceptual des del qual articular una crítica de tota la societat, però potser siguin les seves pròpies paraules les que expliquin els veritables motius i el contingut del seu disgust:

"If the workman can design beautifully, I would not have him kept at the furnace. Let him be taken away and made a gentleman, and have a studio and design his glass there, and I will have it blown and cut for him by common workmen, and so I will have my design and my finish too (...) All ideas of this kind are founded upon two mistaken suppositions: first, that one's man thoughts can be or ought to be, executed by another man's hands; secondly, that manual labour is a degradation when it is governed by intellect"¹⁷⁴

2.3.3. El Pre-Rafaelisme.

L'altre corrent artístic que domina el panorama cultural anglès a mitjans del segle XIX és el Pre-rafaelisme. Com a moviment, no es tracta precisament d'un grup homogeni quant a plantejaments artístics ni tampoc del tot coherent amb la seva pròpia pràctica artística. Tanmateix la influència estètica del moviment fou prou decisiva en la definició del gust de la societat victoriana i dels seus productes més característics. La importància històrica del Pre-Rafaelisme prove del fet d'establir la connexió entre el romanticisme i el moviment esteticista anglès, decisiu en l'ambient artístic del Londres dels anys 80 i 90, i que reformularà les tendències de l'art per l'art franceses adequant-les al caràcter britànic.

Des del punt de vista de l'anàlisi de William Morris, el Pre-Rafaelisme és important per dues raons principals. En primer lloc per l'amistat que uneix Morris amb alguns dels representants més destacats del moviment, com Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown o Edward Burne-Jones. En segon lloc, perquè molts historiadors ¹⁷⁵ emmarquen Morris en aquest corrent tant per la seva obra literària de joventut com per la seva labor de dissenyador. Segons aquesta visió, per una banda es consideren els escrits de joventut de Morris ¹⁷⁶ com els primers exemples publicats de literatura Pre-Rafaelista i, per l'altra, la seva producció artística correspon a les arts decoratives del moviment. Però per esbrinar la influència del Pre-Rafaelisme en els mètodes i els resultats del Morris dissenyador i, a la vegada com i de quina manera aquests plantejaments artístics condicionen el seu pensament, cal aturar-se en les característiques del moviment i, també, en el tipus de relació entre Morris i els seus representants.

En aquest sentit, val la pena tenir en compte les dues accepcions del terme Pre-Rafaelisme: la primera es refereix estrictament al reduït grup d'artistes que fundaren la Confraria Pre-Rafaelista (The Pre-Raphaelite Brotherhood)¹⁷⁷ l'any 1848, la segona, molt més àmplia en el temps, pren el Pre-Rafaelisme com un cànon estètic i artístic que defineix una determinada concepció de l'obra d'art i de l'artista, i de la funció social de l'art. D'aquest segon significat de la paraula se'n deriven principalment un conjunt d'actituds front al món de l'art que són les que tingueren veritable pes històric. Estan anunciades en el primigeni ideari de la "Pre-Raphaelite Brotherhood" però no foren desenvolupades completament i no assoliren la total acceptació de l'ambient cultural anglès fins que la Confraria originària havia desaparegut com a tal ¹⁷⁸

La Confraria Pre-Rafaelista va nàixer l'any 1848 com una agrupació d'artistes que els identificava com a moviment cohesionat i els permetia enfrontar-se a la pintura acadèmica, promoure un nou corrent en l'art més adient a l'època, i ajudar-se mútuament davant la crítica contemporània. El nucli originari del grup estava format per John Everett Millais, William Holman Hunt i Dante Gabriel Rossetti que era l'ànima organitzadora del grup malgrat que fos el més jove (quan es va fundar la Confraria només tenia vint anys). Els altres membres fundadors eren la poetessa Christina Rossetti, germana de Gabriel, el pintor James Collison, l'escultor Thomas Woolner, i els crítics Frederick George Stephens i William Michael Rossetti, també germà de Gabriel. Un total de set membres liderats per tres autors principals. Alguns historiadors no descarten la hipòtesi que el nucli originari no busqués d'altres membres fins assolir el número set, atès el caràcter sagrat d'aquest número ¹⁷⁹. Sense ser membres de la Confraria, hi havia d'altres artistes que compartien els mateixos principis artístics i s'hi mantingueren propers. D'entre ells destaquen Frederick Arthur Sandys, Arthur Hughes, William Dyce -el mateix Dyce que havia col·laborat amb Henry Cole en l'organització de la Great Exhibition i en el moviment de les Escoles Institucionals de Disseny¹⁸⁰- i Ford Madox Brown.

Brown constitueix un dels personatges clau del corrent Pre-Rafaelista perquè estableix la connexió entre el passat, -la tradició vuitcentista de la pintura i les tendències medievalistes- i la problemàtica del present. Mes gran que els membres del grup, compartia amb ells el sentiment de rebuig per a la pintura acadèmica però havia contribuït, participant en el concurs d'idees per a la decoració mural del Westminster Palace (Houses of Parliament), a la crisi de la pintura històrica patent en els anys 40 ¹⁸¹. D'altra banda, Brown s'havia format als Països Baixos i a Roma, on havia tingut notícia del treball dels Nazarens alemanys, uns pintors pre-rafaelites filològicament més coherents i ideològicament més sistemàtics que els anglesos¹⁸². Però si Brown no adoptà plenament els plantejaments d'aquest grup, va recollir-ne alguns principis per poder definir la seva pròpia pintura que posteriorment revertiren en els seus deixebles¹⁸³. D'entre aquests destaca el principi de la correcció històrica en el tractament dels detalls ambientals del quadre -mobiliari, vestits, teixits, paisatges de fons, fons arquitectònics,...- i la reivindicació d'una "manera" de pintar més lliure i espontània. Però Brown divergeix de la resta de Pre-Rafaelistes anglesos en la manera de plantejar la relació de l'art amb la realitat i de l'artista amb la societat. Així, si cronològicament el Pre-Rafaelisme va lligat a la figura de John Ruskin, les actituds de Brown romanen més properes a les de Thomas Carlyle ¹⁸⁴.

A finals dels anys 40, quan es va fundar la Confraria el mateix sentiment de rebuig per la pintura de l'època expressat per Brown era un sentiment compartit per d'altres artistes i personatges de la vida cultural anglesa ¹⁸⁵. Però fou Rossetti qui primer va comprendre, tal i com posa de relleu Steegman, que per promoure un nou corrent artístic i enfrontar-se a la Royal Academy calien tres requisits fonamentals ¹⁸⁶: en primer lloc, un grup coherent i disciplinat d'artistes, tal i com l'oferia la mateixa Confraria¹⁸⁷; en segon lloc, una doctrina, és a dir, un ideari teòric que justificués i expliqués determinades pràctiques artístiques oposades a la tendència "oficial", i després un òrgan de difusió d'aquesta doctrina, o sigui, una publicació periòdica i, així, dos anys després de la creació de la Confraria apareixia THE GERM. Es tractava d'una revista que publicava articles, col·laboracions i dibuixos dels membres del grup i d'altres artistes propers. Finalment cal assenyalar que l'existència d'un nom que resumís l'esperit de revolta identificatiu del moviment i sintetitzés el seu ideari va resultar també un element propagandístic important per la consolidació de la nova tendència artística.

Tot aquest aparell organitzatiu no va mantenir-se durant molt de temps -no més de sis anys- però va aconseguir perfectament el seu propòsit. L'any 1850, quan després de la publicació de THE GERM es va descobrir el significat de les sigles PRB ("Pre-Raphaelite Brotherhood") amb que es signaren tots els primers quadres del grup ¹⁸⁸, la resposta de la crítica no es feu esperar: aquests quadres sobtaven sobretot perquè en la manera d'abordar temes tan tradicionals com els dels Evangelis diferien del mode establert per les pròpies "Madonnas" de Raffaello i a més tractaven els temes sagrats de forma massa quotidiana i evident. Es criticava a més la manca de bellesa i de gust ¹⁸⁹. Però cap al 1853 el Pre-Rafaelisme estava suficientment acceptat i celebrat com perquè Millais esdevingués membre elegit de la Royal Academy ¹⁹⁰.

L'acceptació del Pre-Rafaelisme per part de la societat victoriana depèn de molts factors importants, com la mateixa evolució del corrent neogòtic en arquitectura, dels diversos moviments per a la Reforma de l'Església Anglicana i, fins i tot, de la mateixa tradició crítica de la societat industrial. El factor decisiu, però, correspon a la campanya de defensa promoguda per Ruskin mitjançant cartes als diaris, conferències, pamflets i referències en els seus llibres¹⁹¹. La contribució ruskiniana al moviment consisteix fonamentalment en dotar i ampliar la doctrina que Rossetti havia volgut exposar a les pàgines de THE GERM. Tanmateix, les relacions de Ruskin amb els artistes Pre-Rafaelistes són molt variades i

de molt divers signe. Es desenvoluparen principalment en l'àmbit de les relacions personals¹⁹² i, en el terreny professional, el crític fou un dels compradors més importants dels seus quadres i, algunes vegades, els hi va fer de marchand. En l'àmbit teòric i ideològic les coincidències no són tan evidents si bé és innegable que Ruskin va aprofitar alguns aspectes del treball dels artistes, i ells es beneficiaren enormement de l'aportació del crític. Però la campanya de defensa del moviment empresa per Ruskin no implica necessàriament una perfecta comunió d'idees ni un acord tacit amb l'ideari dels Pre-Rafaelistes, tampoc aquest ideari s'enten únicament com el desenvolupament de pràctiques implícites en el pensament de Ruskin¹⁹³.

La causa principal de les divergències conceptuals entre Ruskin i els Pre-Rafaelistes hagin quedat difuminades prove del fet que la doctrina pre-rafaelista no era un tot sistemàtic i coherent, i variava segons els autors i les èpoques. Només van aparèixer quatre números de THE GERM, de Gener a Juny de 1850, i poc després començava la desintegració de la Confraria, ja que Woolner emigra a Austràlia i Collison, després de les primeres crítiques, va voler separar-se del grup. En aquest curt espai de temps -quasi bé dos anys des de la fundació-, la Confraria no va acabar de definir els postulats essencials del moviment.

La única idea que apareix argumentada entre els propòsits declarats de la Confraria a l'època de la seva fundació era l'oposició a les "manieres" artístiques de l'Acadèmia i la proposta alternativa d'estudiar i recórrer a la Naturalesa com a font d'inspiració i model de l'Art. Tal i com els descriu WM Rossetti¹⁹⁴, tots els objectius artístics de la Confraria es resumien en aquests quatre principis:

- 1) to have genuine Ideas to express,
- 2) to study Nature attentively, so as to know how to express them,
- 3) to sympathise with what is direct and serious and heartfelt in previous art, to the exclusion of what is conventional and self-parading and learned by rote, and
- 4) and most indispensable of all, to produce thoroughly good pictures and statues."

Cal tenir en compte que en aquella època tots els membres del moviment eren encara estudiants i per aquesta raó el seu decàleg pot semblar fins i tot ingenu. Des d'un punt de vista tècnic, el principi de recórrer a la natura per a la creació artística es tradueix en la pràctica de pintar els fons naturals i els paisatges a l'aire lliure i en una preocupació per representar la llum, el color i les formes de la natura de la forma més descriptiva i acurada possible.

Aquest punt de partida es recull perfectament en el nom triat com a signe identificatiu del moviment si bé prèss literalment pot prestar-se a confusió. L'adopció d'aquest nom es deu al descobriment de Gozzoli a través d'un llibre de reproduccions dels seus frescs al Palazzo Medici de Florència¹⁹⁵. El primer nom que Rossetti havia proposat, "Early Christian Art", palesa la relació d'aquests pintors amb els moviments per a la reforma de la religió¹⁹⁶ als quals volien dotar d'expressió pictòrica. Però aquest nom també recullia, sense que una línia clara d'influència sigui evident¹⁹⁷, els principis artístics formulats per Pugin en la seva anàlisi del Gòtic. Tanmateix el moviment Pre-Rafaelista no equival a la vessant pictòrica del Gothic Revival ni tampoc vol significar les tesis pròpies d'aquest corrent arquitectònic encara que no s'ocupa de refutar-les. Cap al 1850, la utilització de temes medievals no constituïa un factor suficientment identificador dels trets del grup atès la quantitat de quadres que, en la dècada anterior, s'havien pintat amb escenes de novel·les del Walter Scott¹⁹⁸. El recurs a temes i a escenaris gòtics pels seus quadres respon a un altre principi més esclaridor de les característiques del moviment que no pas la intenció "revivalista". En paraules de Hunt:

"Revivalism, whether it be of classicism or medievalism is a seeking after dry bones"¹⁹⁹

Tampoc la referència als pintors anteriors a Raffaello i a les característiques del Gòtic Internacional dels segles XIV i XV resumeixen els caràcters estilístics del grup encara que en la concepció d'algunes de les pintures pre-rafaelistes s'adivini la influència d'aquells pintors²⁰⁰.

En realitat l'origen del nom Pre-Rafaelisme es troba en els *Twelfth Discourses* de Sir Joshua Reynolds²⁰¹ aleshores director de la Royal Academy i un dels pintors de més anomenada en la societat anglesa. En síntesi, Reynolds defensava l'existència d'un cànon de bellesa al qual s'hi havien aproximat alguns mestres com Raffaello. Fins aquí, Reynolds continua compartint els principis dels estetes anglesos del segle anterior²⁰² adaptant-los a l'ambient característic de l'estil Regència (Nash). Amb aquesta premissa, el fet artístic esdevé un model definit a partir de l'obra d'aquests mestres, i l'aprenentatge de l'art es redueix a l'estudi i imitació d'aquests mestres²⁰³. Hunt fou qui més va reaccionar en contra d'aquesta tesi²⁰⁴ d'entrada en rebutjava la mateixa premissa ja que partia de la definició, o la indefinició, romàntica de la bellesa basada en la idealització de sentiments individuals, i, per tant, relatius. Per a Hunt, la pràctica artística i les sensacions estètiques depenien més de la relació

directa de l'artista amb la naturalesa i la realitat que de l'aplicació d'una bellesa standard i objectiva:

"Why should the several parts of the composition be always opposed in pyramids?, Why should the highest light be always opposed on the principal figure?... Why make one corner of the picture always in shade?"²⁰⁵

Per aquesta raó, oposar-se a Raffaello significava en realitat oposar-se a Reynolds, però a la vegada implicava requalificar tota l'evolució de l'art a partir dels mestres del Renaixement i tractar-la com el desenvolupament de la pintura acadèmica. Hunt, per tant, recull una concepció de la història de l'art que nega l'existència d'una evolució progressiva de caràcter ascendent d'un únic model de perfecció. Ruskin recull i irà posteriorment aquesta idea i la farà seva. A *The Stones of Venice* (1851-3), situant la recerca en la incidència de les idees en l'evolució d'una societat i aplicant d'alguna manera les idees de Pugin, Ruskin explica l'academisme de l'art post-renaixentista com la pèrdua del sentiment religiós²⁰⁶. Però, paradoxalment, el terme Pre-Rafaelisme, recuperant la mirada i les "maniere" anteriors al període clàssic del Renaixement, suposava referir-se a un estil encara més estandaritzat que el del post-renaixement, com fou el Gòtic Internacional. Tampoc no podien triar com a referència històrica un període anterior al Quattrocento per que això hauria comportat replantejar qüestions purament formals que romanien molt llunyanes als seus interessos i a les seves preocupacions artístiques²⁰⁷.

Així, doncs, el nom Pre-Rafaelisme expressa més una preferència teòrica respecte de la història de l'art que un conjunt de regles de com pintar. En realitat, els Pre-Rafaelistes tradueixen la interpretació de l'estil gòtic en uns criteris de caire general sobre l'actitud i el tipus de relació que ha d'adoptar l'artista per abordar la realització d'una obra sense que això impliqui necessàriament acceptar un repertori determinat de formes. En paraules de Ruskin:

"They are to be honest, that they have an important function, and than they are not to care what Raphael did"²⁰⁸;

i en paraules del crític pre-rafaelista Frederick George Stephens:

"El artista moderno no se retira a un convento ni se somete a norma alguna de orden religioso. Pero quien participa todavia de los mismos elevados sentimientos puede demostrarlo mediante su

sólido anclaje a la verdad, en que todos y cada uno de los puntos de la representación muestran cual es el método más correcto²⁰⁹

Així, els quadres bíblics de les primeres exposicions de la Confraria proposen una revisió de temes prou coneguts a partir d'una aproximació no mediatitzada per la mateixa tècnica artística a la manera que es creia pròpia dels pintors del Quattrocento.

Però malgrat que l'única idea argumentada en la doctrina pre-rafaelista fos la crítica de l'Acadèmia, ja des dels primers anys 50, el terme Pre-Rafaelisme no significava tan un sistema de treball artístic com una concepció de l'art basada en la llibertat creativa i en la individualitat de l'artista, ja que no depèn per al seu desenvolupament de procediments establerts prèviament. Així, l'any 1858, acabada l'experiència de la Confraria original, tot el cercle d'amics fundaren el Hogarth Club, un lloc per reunir-se i exposar les seves obres. En aquest cas, la referència a Hogarth en el nom del club no volia sinó reconèixer un determinat pintor com a mestre, o com a model a seguir, com retre homenatge a l'obra d'un artista individual²¹⁰

En aquest sentit la gran contribució dels Pre-Rafaelistes -sense Ruskin- a la cultura artística del segle XIX consisteix en adequar la concepció romàntica de l'art a les necessitats victorians. Per dur-ho a terme desproveeixen l'art de qualsevol implicació crítica o de revolta que podés contenir la postura romàntica. Valoritzen l'art com a procés individual i situen l'experiència artística en les vivències personals i intransferibles de l'artista relacionat-se amb el seu entorn natural. Així mateix, quan els Pre-Rafaelistes plantejen com alternativa a l'ensenyament acadèmic el contacte directe amb la naturalesa, estan reforçant la concepció romàntica de la Natura²¹¹

Segons els romàntics, és la pròpia naturalesa la que confereix valor a l'experiència creadora ja que l'home, i l'artista, formen part d'ella. Per a ells la natura està molt més present en la subjectivitat del poeta que en la realitat física exterior i, per tant, proposar el retorn a la naturalesa com a única font d'inspiració artística suposa a l'ensens proposar el retrobament de l'artista amb si mateix. Així, Rossetti, per explicar la seva concepció artística, descriu perfectament el moment culminant de l'artista tancat al seu estudi quan aconsegueix veure, parlar i pintar la seva pròpia ànima²¹². De forma semblant, Stephens a THE GERM, descriu el fer pictòric com la representació de la fe de l'artista de la forma més clara possible²¹³

Per a Ruskin, en canvi, la natura és indiscutiblement una realitat física exterior a l'home i a l'artista que té unes lleis pròpies internes que palesen la intervenció divina. Des del punt de vista estrictament artístic, la

naturalesa constitueix en el pensament de Ruskin la realitat oposada a l'art que el defineix i li atorga valors a diversos nivells. En primer lloc, per a Ruskin, la tècnica de l'art i l'habilitat pictòrica resideixen fonamentalment en la competència per representar acuradament la realitat exterior, tal i com és vista i no com és sentida²¹⁴. Així, l'art és.

"The investigation of the beauty of the visible world"²¹⁵.

En segon lloc, l'objectiu i l'essència del procés creatiu i artístic és la interpretació, i aquesta només és possible a partir de la naturalesa²¹⁶ ja que la seva funció és la de comprendre i posar de manifest la gran llei de la natura²¹⁷. Finalment, les lleis d'evolució de l'art depenen de la relació canviant de l'art amb la natura sense que aquesta relació estigui mediatitzada per les lleis de l'art²¹⁸. Per això

"The more a painter accepts nature as he finds it, the more unexpected beauty he discovers in what he at first despised"²¹⁹

El llibre on Ruskin explica la seva concepció de la natura és *Praeterita* (1886) i aquí es preocupa de marcar molt clarament les diferències que el separen dels romàntics.

"The pure childish love of nature which Wordsworth so idly takes for an imitation of mortality. (.) Wordsworth (description) haunted me like a passion, is no description of it, for it is no *like* but *is* a passion. The point is to define how it *differs* from other passions -what sort of human, preeminently human, feeling is that loves a stone for a stone's sake, and a cloud for a cloud's"²²⁰

Per això, en referir-se a la naturalesa i malgrat el seu acord tàcit, Ruskin i els Pre-Rafaelistes utilitzen concepció diferents. En el cas dels Pre-Rafaelistes, el principi del "truth to nature" prové més de l'obra de Keats que del pensament ruskinià²²¹. L'època de la fundació de la Confraria, quan els seus membres eren encara estudiants, s'havien reeditat les obres de Keats que els impressionaren profundament. En elles, sobre tot Hunt, buscaren la fonamentació i la possibilitat d'una nova teoria de l'art i també la inspiració per molts dels seus quadres (The Eve of St. Agnes, Lorenzo e Isabella)²²²

Del pensament de Ruskin, els Pre-Rafaelistes adopten fonamentalment el rebuig a dependre d'unes lleis de l'art prèviament establertes però no segueixen el principi del naturalisme pictòric en el mateix sentit en que l'havia defensat el mestre. Retratant la naturalesa no

perseguixen la representació d'una realitat exterior independent de la seva pròpia subjectivitat. Si bé la seva tècnica específica consisteix en pintar tots els fons naturals a l'aire lliure, -estudiant els problemes de la lluminació, detallant les formes naturals amb una versemblança quasi científica i utilitzant sempre models reals per a totes les figures- tots els elements que apareixen en el quadre tenen un contingut i un valor simbòlic, i en tant que símbols -d'aspectes morals, religiosos o de la realitat íntima de l'artista- poden esdevenir el tema central del quadre. En aquest sentit, la recerca del primer Pre-Rafaelisme consisteix en un realisme simbòlic que els permet afrontar temes importants socialment i humana mantenint-se entre els límits de la Bellesa i el decòrum moral, i respectant a la vegada el principi de representar la natura ²²³. Així apareix i es comprèn una de les paradoxes més evidents de la pintura i l'estil del moviment: el fet que una doctrina artística que propugna el retorn a la naturalesa com a únic principi de creació artística, representi sempre els seus personatges victorians en ambients irrealment, en postures forçades i disfregats de forma inusual ²²⁴.

En aquest sentit, la irrealitat buscada dels seus quadres depèn de molts factors importants d'entre els quals és fonamental l'específica concepció de l'art i de l'estètica que es despren dels seus escrits i dels seus quadres. Des d'aquesta perspectiva, l'aportació pròpia del moviment no es situa tan en la preconcitació del retorn a la naturalesa com en les bases conceptuals sobre les quals sacrilitzar l'art i organitzar el seu culte. I d'entre aquestes, excel·leix la mateixa contemplació estètica. Els Pre-Rafaelistes centren i defineixen l'experiència estètica a partir de la contemplació de l'obra, o sia, en el sentiment del lector més que no pas en el procés de creació. Així l'art consisteix en la recerca de la bellesa, però d'una bellesa en abstracte, sense models històrics ni referències a la realitat contemporània. L'art és l'obtenció de bellesa, i així, esdevé el culte de la dimensió estètica, sigui en la contemplació de la naturalesa o de la realitat. L'obligació moral de l'artista consisteix únicament en l'obtenció de bellesa de la manera més senzilla i espontània en tot el seu entorn immediat, en la seva obra i en la seva pròpia vida. Des d'aquest punt de vista es compren l'interès que demostraren els Pre-Rafaelistes per les arts decoratives: d'una banda construïen l'ambient i l'escenificació dels seus quadres però també eren els medis per a l'edificació del particular "Palace of Art" ²²⁵. Això explica també una altra característica important de l'estil com és el repertori temàtic dels seus quadres i la peculiar manera de tractar-los, aspecte que permet establir perfectament la periodització del corrent i la diversitat de plantejament segons els autors i les etapes

En aquest sentit, ja des de les primeres aparicions públiques de la Confraria, la revolta pre-rafaelista es situa en l'àmbit temàtic²²⁶ En paraules del jove Burne-Jones²²⁷, en aquella època els quadres de la Confraria eren els únics interessants des del punt de vista temàtic. Però l'aportació pre-rafaelista consisteix en donar el mateix aire de familiaritat i de irrealitat llegendària a tots els temes, car el deure artístic és el de proposar i orientar la seva contemplació estètica. Així, qualsevol aspecte de la realitat, per molt banal o interessant socialment que pugui semblar en un principi, pot ser objecte de representació artística aplicant-hi el mateix tractament plàstic -una plàcida tarda anglesa, un remat de bens en una montanya, els problemes religiosos dels antics druides, o el misteri de la revelació de Jesucrist²²⁸- En la presentació del quadre sobre la Sagrada Família (The Carpenter's Shop, 1850), Millais proposa una escena familiar en un taller de fusteria sense cap indicació del caràcter sagrat de l'escena ni de la santedat dels personatges representats, si bé la resta d'objectes i elements decoratius que apareixen en el quadre estan tractats simbòlicament de forma que suggereixen la interpretació bíblica del quadre. De la mateixa manera, els problemes de la societat industrial i urbana no són més que un pretext per a la contemplació estètica: el mal, la lletgesa i el pecat tenen atractiu per als Pre-Rafaelistes pel fet que des d'una posició distanciada adquireixen valors estètics desconeguts²²⁹. En aquest sentit, és prou revelador la manera pre-rafaelista d'abordar l'aparició del ferrocarril i d'altres exemples d'innovacions tècniques tal i com destaca E. P. Thompson²³⁰ el més rellevant dels trens per a l'artista és el misteri que es desprèn del seu funcionament, la raresa del seu aspecte extern que els equipara a les meravelles fantàstiques d'alguns contes "exòtics":

"Our railways, factorys, mines, roaring cities, steam vessels and the endless novelties and wonders produced every day, which if they were found in *The One Thousand and One Nights*, or in any poem classical or romantic, would be gloried over without end, for as the majority of us know not a bit more about them, but merely their names, we keep up the same mystery, the main thing required for the surprise of the imagination".

No serà fins a la segona generació de Pre-Rafaelistes que es desenvoluparà plàsticament i teòricament la dimensió estètica de la realitat però ja des dels primers quadres, la vida quotidiana i la realitat apareixeran tenyides d'un caire d'irrealitat, d'una aura de bellesa estranya. El pintor expressa la seva pròpia contemplació i per això disfressa la realitat social amagant tot allò de desagradable, violent o perillós, però sobre tot allò que

és vulgar. L'art, malgrat l'aparença de llició moral que tenen molts dels quadres pre-rafaelistes, consisteix principalment en la recerca de la bellesa i aquesta es dona a partir de la contemplació estètica de la realitat. Tots els representants del moviment tenen pintures exemplars d'aquest plantejament però dos quadres dels anys 50 són particularment reveladors. Found de Rossetti (1853) i Work de Madox Brown (1852-65)²³¹.

En el primer, Rossetti presenta la prostitució urbana mitjançant l'explicació d'una història pastoral: la caiguda, a ciutat, de l'ideal femení i la seva redempció gràcies a un amor masculí pur e incontaminat del camp. Es tracta doncs del contrapunt de la relació idealitzada de Dante amb la Beatriu morta que regira tota la seva vida artística i privada²³². El quadre de Brown, malgrat que el pintor estava més interessat en els problemes de la seva època i en qüestions socials, tampoc no s'escapa de la moral sensiblera i paternalista dels victorians ni del filtre embellidor dels Pre-Rafaelistes. Presenta el treballador industrial, i el mateix concepte de treball, com un heroi físicament bell i digne que encarna la culminació de l'ideal humà participant en la construcció de la societat²³³.

Així, entre la vulgar experiència de cada dia, necessàriament lletja com a conseqüència de la mecanització i el "phillistinisme"²³⁴, i un possible món ideal de l'art, axiomàticament bell, els Pre-Rafaelistes opten per la construcció del segon com si es tractés d'una nova realitat. Malgrat el principi de seguir d'una manera veritable i versemblant la naturalesa, el realisme esdevé impossible en el contexte del segle XIX ates que l'art es la recerca de la Bellesa²³⁵. Així el procediment artístic típic del Pre-Rafaelisme consisteix en tenir la naturalesa de tons essencialment estètics i en presentar els objectes més comuns sota formes exòtiques i inusuals, i els objectes més exòtics i inusuals sota les formes més comuns i per a la construcció del món de l'art, prefereixen referir-se a una altra realitat amb una existència pròpia relativament diferent a la de l'experiència de cada dia, com és la realitat de la literatura²³⁶. Els Pre-Rafaelistes, doncs, decideixen proporcionar imatge visual al món literari, molt més real en l'experiència pròpia del lector que la mateixa realitat. No és gens sorprenent que la majoria de quadres d'aquest corrent representin escenes famoses de la poesia i dels llibres coneguts a l'època i és precisament pel tractament domèstic i quotidià de les escenes literàries que els quadres pre-rafaelistes expressen la imaginació del lector²³⁷. L'exemple més reeixit és sens dubte l'Ophelia de Millais (1852) però són innumerables els olis, aquarel·les i dibuixos amb temes de Dante, de Chaucer, de Shakespeare, i del cicle artúric a partir de Tennyson i de Malory²³⁸. En aquest sentit, els temes i escenaris medievals que s'han

considerat definidors i característics del moviment responen més a la necessitat d'escenificar de forma acurada un motiu literari situat en aquest període històric

Per al Pre-Rafaelisme, doncs, la realitat de la literatura redimeix a través de l'estetització de l'obra la realitat pol·lucionada i embrutida de la societat urbana i construeix, com un domini privat, el paradís de les relacions individuals plè de sentiments intensos, o sia, la realitat separada de l'art. Aquesta veritat del món de l'art només pot expressar-se per mitja de símbols, de suggerències i de lleus indicacions que configuren un ambient de misteri que enmarca tot allò que inicialment és irreal i demana, per tant, de certs processos iniciàtics per accedir-hi. A Hand and Soul (1850), Rossetti explica aquest procediment característic de l'estil pre-rafaelista i el tipus de simbolisme per al que s'optà per representar les grandeses morals el pintor Chiaro no escollí pas com a instruments o mitjans l'acció i la passió de la vida humana, sino un simbolisme fred i una personificació abstracta²³⁹. L'ambient misteriós del Pre-Rafaelisme fou recullit per la crítica de l'època i s'atorgà als quadres del moviment el qualificatiu d'indescrifables²⁴⁰. Això revertirà en la posterior concepció de l'art de manera que entre els Esteticistes anglesos, l'art haurà de ser obscur i difícil d'entendre si vol ser l'expressió veritable de l'artista. La forta component literària i l'ambient de misteri -de "romance"- de les obres pre-rafaelistes evoluciona amb el moviment i esdevindrà plenament simbolista després dels anys 60. Aleshores el símbol s'evidenciarà en el recurs a l'univers dels somnis com a únic marc possible per a l'experiència artística. Anys més tard, Burne Jones ho explicarà amb aquestes paraules:

" Yo entiendo por un cuadro un sueño hermoso, romantico, de algo que nunca ha sido ni será, inmerso en una luz mes bella de la que jamás hubiese podido brillar y en un país que nadie puede escribir ni imaginar, sino únicamente desear con nostalgia." ²⁴¹.

Per tot això pot afirmar-se que la principal aportació dels Pre-Rafaelistes consisteix en la recuperació de la capacitat de meravella ("The sense of wonder")²⁴². L'evolució del moviment en aquest sentit depèn sobre tot de l'itinerari personal de Rossetti que formarà i dirigirà la segona generació de Pre-Rafaelistes, ja que Brown es manté en una postura artísticament més realista²⁴³, Hunt continuava definint el seu realisme simbòlic, i Millais, membre ja de l'Acadèmia, l'hi serà fidel. Rossetti, en canvi, per poder dur a terme els murals de l'edifici nou de l'Oxford Union que li encarreguen l'any 1857, formarà un segon grup d'artistes que es considera la segona generació de Pre-Rafaelistes i que té en Edward Burne-Jones el

representant més immutable²⁴⁴. És Rossetti qui, en tan que director i guia, imposa aquesta segona generació la recerca de la bellesa a través del culte de l'ideal femení com a fonament de la creació artística. A partir dels anys 60, Rossetti es construeix, tant en la vida real com en el seu art, un palau, una gàbia de vidre presidida per l'ideal femení i la seva evolució personal pot exemplificar-se per un canvi de referència en aquest ideal. passa de la Beatriu dantesca, una dona pura, inassolible i quasibé angelica, a la Reina Ginebra artúrica, adúltera i encisadora però igualment inassolible per la seva condició de dona casada. Així, desenvolupant el principi de l'estètica per l'estètica de la manera més pura, entrarà en el cercle de Whistler i participara en la difusió de la moda japonesista

Per tot aquest procés d'estetització del món i de l'art, l'ideari pre-rafaelista porta implícita la primera formulació de la teoria de l'art per l'art en la tradició artística anglesa, si bé basada únicament en el principi de l'estètica per l'estètica, o de la Bellesa per la Bellesa, encara que el seu desenvolupament conscient no es doni fins a la segona generació. Des dels primers escrits de Rossetti a *THE GERM* apareix suggerida aquesta idea: la seva frase preferida "estimar l'art" s'acompanya de concebre l'art com si fos per ell mateix²⁴⁵. Tal i com destaca Gaunt²⁴⁶, aquest principi en el cas del moviment Pre-Rafaelista no implica necessàriament renunciar al discurs moral de l'obra d'art i de l'art en general. Gaunt subratlla la impotència del moviment per assumir la tesi de la independència de l'estètica respecte de l'ètica i l'atribueix al moralisme propi de l'època victoriana²⁴⁷. Potser el Pre-Rafaelisme no va sistematitzar, ni va poder-se plantejar de forma clara i distinta, l'opció de l'art per l'art, però aquesta està implícita en la seva concepció de l'art, en la seva preocupació per la tècnica i en l'obsessió pels detalls decoratius. Però el que és més important, tant la proposta d'un nou repertori temàtic a partir de la literatura com la seva manera de enfocar aquests temes barrejant la realitat coneguda amb el món irreal dels somnis i la literatura, suposen un replantejament de la importància moral de l'art relegant-la a l'univers del símbol.

Aquesta actitud diferencia els Pre-rafaelistes anglesos dels seus predecessors alemanys, molt més inscrits en la polèmica específica del romanticisme, i permet considerar la postura dels anglesos com una opció artística amb capacitat de resposta a les necessitats victorians²⁴⁸ convertir la bellesa en un valor quantificable i per tant reconvertible en mercaderia. crear front a la vulgaritat de la vida quotidiana una altra realitat a la qual evadir-se regida per continguts humans i de sentiments, desproveir l'art de les seves capacitats crítiques, de denúncia i de

recordatori del drama diari implícit en la societat industrial, renunciant definitivament a comprendre-la; i finalment donar sentit artístic per mitja de l'ideal cavalleresc a la situació de submissió de la dona en la societat victoriana²⁴⁹ Però si l'obra dels Pre-Rafaelistes no va transcendir mai el *pathos* i va manca sempre de veritable sentit tràgic, o d'intensitat dramàtica, o fins i tot artística²⁵⁰, no cal imputar-ho necessàriament a la seva concepció de l'art, ni a la inclinació vers l'art per l'art, sinó a la fragilitat del seu ideari i a la irregularitat del seu talent²⁵¹

El llegat més important que es desprèn de les obres pre-rafaelistes a través del principi de l'estètica per l'estètica és, precisament, un canó estètic, és a dir, un model de bellesa diferent dels models clàssics d'harmonia i d'equilibri. També en aquest aspecte la figura central és indiscutiblement Rossetti. Hunt i Millais havien establert amb els seus quadres la tècnica pre-rafaelista i la peculiar mirada comú a tots els representants del corrent, però es en la interpretació de Rossetti que es desprèn un model de gust aplicable a altres medis artístics. Hunt explica en les seves memòries el procediment peculiar de la tècnica²⁵² però la descripció més acurada de la mirada pre-rafaelista es troba en l'article que Ruskin va escriure el 1854 en defensa de la Confraria

"One sees everything small and large, with almost the same clearness, the mountains and grasshoppers alike, the leaves and the branches, the veins in the pebbles, the bubbles in the stream, but he can remember nothing and invent nothing. Patiently he sets himself to his mighty task abandoning at once all thoughts of seizing transient effects, or giving general impressions of that which his eyes present to him in microscopical dissection, he chooses some small portion out of the infinite scene, and calculates with courage the number of weeks which must elapse before he can do justice to the intensity of his perceptions or the fulness of matter in his subject."²⁵³

Però l'enorme detallisme de la tècnica que Ruskin destaca no implica necessàriament una actitud realista en front de l'art o en la concepció del quadre. Part del simbolisme pre-rafaelista prové d'aquest excessiu detallisme²⁵⁴. Al tractar cada fragment amb la mateixa importància, tot apareix de forma irreal o simbòlica²⁵⁵ de forma que serveix per augmentar la sensació de misteri i l'impressió d'espiritualitat de l'escena en expressar emocions contingudes.

Paral·lelament, la mirada pre-rafaelista comporta una preocupació de conèixer tots els detalls i accessoris que componen una escena. A l'inici de la Confraria, en els darrers anys 40, aquesta preocupació es va traduir en

l'estudi dels vestits, dels teixits i del mobiliari propis de l'època representada per a que el resultat assolís versemblança històrica. En aquest sentit, el Pre-Rafaelisme adapta els coneixements sobre el passat aportats per l'arqueologia i pels antiquaris adequant-los als plantejaments dels darrers desenvolupaments de la ciència històrica²⁵⁶. El gust pel detall va tenir com a conseqüència més important el desenvolupament d'una preocupació per les arts decoratives i pels aspectes ornamentals dels objectes. Així, els estudis realitzats sobre documents històrics reverteixen també en el disseny d'objectes decoratius i, d'aquesta forma les arts decoratives esdevindran un centre d'interés artístic per elles mateixes. Passen de ser els vehicles de l'estetització de l'atmosfera general dels quadres a complir la mateixa funció en l'entorn immediat de l'artista i en les vivendes reals²⁵⁷. Així, les arts decoratives estableixen el marc de la pintura i aleshores es planteja la necessitat d'una harmonia entre el quadre i el seu context "para llegar a una síntesis decorativa total"²⁵⁸.

Molts dels artistes Pre-Rafaelistes van fer incursions en el camp del disseny i de les arts aplicades, com Hunt i Brown. Rossetti havia realitzat també algun dibuix per empreses de vitralls. Tanmateix, en la preocupació pre-rafaelista per les arts decoratives no es pot oblidar el precedent de William Dyce. Dyce havia estat el pintor medievalista i historicista típic de la dècada dels 30 i 40, que havia seguit a Roma als "nazarenos" alemanys i havia participat també de les crítiques a la Royal Academy col·laborant a les noves escoles de disseny obertes pel Govern. En aquestes havia desenvolupat una labor important tan des del punt de vista teòric com didàctic, i havia comprés la importància de la tècnica en la producció d'objectes artístics²⁵⁹. La seva recerca teòrica, fonamental per comprendre també l'obra d'Henry Cole, havia desenvolupat els principis formals de l'ornament per demostrar que es tractava d'una especialitat artística de plé dret²⁶⁰. Atesa l'amistat que l'unia als Pre-Rafaelistes des de la fundació de la Confraria, és plausible pensar que els va influenciar en els seus plantejaments vers les arts decoratives, una vegada demostrada la naturalesa artística de l'ornament i les seves capacitats estètiques. Però l'aportació específica del Pre-Rafaelisme en el camp de l'art aplicat no coincideix, lògicament, amb l'actitud productivista del grup de Cole i de Dyce, sinó que, mitjançant la seva particular concepció de l'art i de l'estètica, estableixen amb els seus quadres els criteris de selecció dels productes que arriben al mercat. Així, aconsegueixen fer realitat l'antiga aspiració de Cole decidint i trobant les veritables "Art Manufactures" valorades no pel fet de ser manufactures sinó per ser obres d'art²⁶¹.

De les diverses característiques esmentades de la tendència pre-rafaelista es configura ja una concepció de les diverses obres d'art de les quals se'n deriva un model o cànon estètic: un realisme detallista artificial lligat a un ambient misteriós i espiritualista que expressa per mitjà de símbols la realitat del món dels somnis, o sia aquell univers de la bellesa més pura vist amb la imaginació. En termes purament estètics, el model pre-rafaelista resulta de substituir i transformar la categoria romàntica del pintoresc ("picturesque") per la de "romance". Aquesta categoria, importada d'Alemanya, denomina el resultat de l'operació de donar significat superior a tot allò de més comú, i un aspecte misteriós a tot allò de més acostumat.²⁶² A nivell formal, l'operació del "romance" s'expressa en el tractament de figures a través de la delicadesa d'actitud i postures combinada amb una atmosfera melangiosa producte de la incapacitat dels personatges per dir res, sempre retratats en el moment dels sentiments més íntims. La delicadesa dels personatges s'acompanya i es complementa en el refinament exquisit dels objectes i dels paisatges del món irreal que els envolta. D'aquesta manera, el cànon estètic pre-rafaelista esdevé una recerca del refinament delicat en tots els detalls i en la qualitat dels materials i de la confecció dels objectes. La suma de tot això reverteix en una nova definició del concepte de luxe basada en la qualitat i l'exquisidesa dels objectes únics. A la vegada, la proposta estètica del Pre-Rafaelisme es presenta com una alternativa a la bellesa recuperant una dimensió sensitiva i aplicant-la, reconvertida en exòtica, a la representació del món medieval. El resultat, tal i com el van descriure els seus contemporanis, era un estil

"essentially unmanly, effeminate, mystical, affected and obscure"²⁶³

En conjunt, doncs, el moviment pre-rafaelista perd l'aura de revolta de que havia estat investit per aparèixer com una mera proposta de renovació de la tradició pictòrica.²⁶⁴ Rebutjant el conjunt de regles artístiques i les tècniques compositives establertes²⁶⁵, intenten adequar els principis romàntics definits per a la literatura al medi específic de la pintura. A la vegada, però, tot acceptant les necessitats de la seva època respecte de l'art i dels artistes, proposen una via de sortida més còmode i molt més compatible amb el reconeixement de la societat per a un personatge que, en teoria, no havia de poder integrar-se al seu temps i que havia heretat l'obligació de ser incòmode en el medi social i havia de marginalitzar-se'n. Els Pre-Rafaelistes, que accepten de molt bon grat l'èxit i el reconeixement de la societat que teòricament rebutjen²⁶⁶, solucionen el

dilema del paper de l'artista renunciant a entendre l'època i establint les vies per a l'evasió d'aquesta. D'aquesta forma, consoliden definitivament el concepte romàntic d'art com una activitat especial superior a d'altres activitats humanes i que necessita d'unes facultats específiques -la sensibilitat artística- que s'enquadren en el concepte de geni creador.

Per tot això, hom pot considerar el moviment i la doctrina pre-rafaelista com una de les propostes artístiques relativament oposta a la que es deriva directament del pensament de Ruskin. Malgrat els diversos tipus de contacte personal del crític amb els pintors i de la seva campanya en defensa de la Confraria, si es consideren els elements de divergència, apareixen dues tendències oposades dins d'una problemàtica comú. Les dues arribaran a enfrontar-se públicament quan l'any 1872 Whistler portara Ruskin davant dels tribunals per una crítica que aquest havia publicat sobre la seva exposició