

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



2.5. Anglaterra en els anys 80

2.5.1. El Moviment Esteticista anglès: Pater, Whistler i Wilde

Per Moviment Esteticista (The Aesthetic Movement)¹ es coneix a Anglaterra el corrent artístic i teòric que va defensar la teoria de l'art per l'art de forma conscient i sistemàtica. La frase "L'art pour l'art" fou enunciatada per Théophile Gautier "the man of slogans"² quan, junt amb Charles Baudelaire, volien posar de manifest el desinterès progressiu de l'artista pels afers d'aquest món i expressar la seva marginació voluntària. A mitjans de segle, aquesta fórmula es va divulgar a França per identificar la tendència artística de la qual Gautier i Baudelaire eren els principals representants. Ja des de la seva primera enunciació, el principi de l'Art per l'Art fusiona una sèrie d'idees sobre la funció social de l'art, el paper de l'artista, i la relació de l'art amb el seu ambient històric que conformen una línia d'evolució artística alternativa a les altres tendències contemporànies importants -com serien els corrents realistes i naturalistes francesos- Per expressar el seu antagonisme a la societat del seu temps, el corrent de l'art per l'art es dedica a explorar aspectes de l'individu i de la vida social amagats per la moralitat del temps i, així, ja des de bon començament aquest moviment artístic es va rodejar d'un ambient d'immoralitat i es guanyà una reputació de literatura "maudite".

L'adopció d'aquesta fórmula i la seva traducció a l'anglès, "the Art for Art's sake", va suposar per a l'ambient cultural d'Anglaterra un canvi d'orientació en les influències provinents del "continent". El romanticisme anglès a través de Coleridge i Carlyle havia estat deutor de l'idealisme alemany, i la societat victoriana amb el seu moralisme purità mantingué el pensament alemany com a referència encara que fenòmens com el "Gothic Revival" i el Pre-Rafaelisme haguessin estat essencialment anglesos. Els Estetes, en canvi, obriren la cultura anglesa a la influència de França³, si bé, com havien fet anteriorment els romàntics, interpretaren i adequaren les tendències artístiques provinents de l'exterior fins convertir-les en un corrent artístic autòcton amb un sistema de pensament específicament britànic.

Des d'un punt de vista estricte, el principi de l'art per l'art no suposava cap aportació teòrica substancialment diferent de les idees ja corrents en el panorama cultural anglès de l'últim quart de segle. Per una banda, respecte d'una França que començava a fer-se molt present, el

moviment esteticista anglès es retardà d'una vintena d'anys. En segon lloc perquè, com ja s'ha comentat en capítols precedents, la majoria de les idees compreses en el principi de l'art per l'art apareixen formulades en alguns dels idearis propis de moviments artístics anteriors -com, per exemple, en alguns aspectes del romanticisme, en el Pre-Rafaelisme o el propi Simbolisme- Tanmateix, la consolidació del principi de l'art per l'art com a moviment artístic aportà a la societat victoriana elements culturals i models de reflexió sobre el fenomen de l'art relativament nous encara que, en conjunt, l'Esteticisme no destaquí precisament per la seva originalitat teòrica⁴

Els Estetes no eren una agrupació d'artistes units per les mateixes idees, ni tampoc volien imposar els seus innovadors criteris artístics a una societat hostil, com havien estat els primers Pre-Rafaelistes. Es tractava més aviat d'un corrent de pensament comú a diversos artistes. Paradoxalment però, aconseguiren articular un ideari relativament més coherent i sistematitzat que els seus predecessors, i més generalitzadament compartit pels seus defensors que en el cas dels seus admirats romàntics. Tanmateix per als seus contemporanis desseguida cristallitzà la imatge d'un grup cohesionat continuador del Pre-Rafaelisme, sobretot del rossettisme⁵. Els Estetes manifestaven les seves idees per mitja d'un element de reconeixement extern que els unificaven com a grup social i que, a la vegada, promocionaven els seus valors en societat. Aquests no depenien necessàriament de la seva obra artística concreta sino que més aviat establien la imatge d'un nou tipus d'artista, el dandy: un vestit elegant combinat amb detalls extravagants, actituds afectades i postures exagerades, un llenguatge refinat i ric jaspiat de paraules rebuscades, i finalment, un gust per les coses d'art exòtiques combinades de forma exquisida⁶. Però el dandisme no es limitava només a una forma d'anar ben vestit, o, més aviat, de "vestir d'una manera fastidiosa", era a més, un còdi urbà de bones maneres⁷. Potser va ser el caricaturista del PUNCH qui millor va retratar l'aspecte i la conducta d'un esteta en societat⁸. En el seu aspecte exterior i en l'ambient de que s'envoltava, l'esteta cercava la bellesa pel valor d'ella mateixa i així, traduint el principi original adequant-lo i realitzant-lo en tots els àmbits de la vida quotidiana. Respecte dels inspiradors francesos, el moviment anglès abandonava la imatge del bohemí per identificar-se amb el model ideal de ciutadà refinat i exquisit.

Com a tendència artística específica, el moviment esteticista anglès s'inicia cap a finals de la dècada dels seixanta al voltant de la figura de Whistler. Era un pintor d'origen americà que de jove havia estat estudiant a París en el cercle de Courbet. Quan va arribar a Londres, a

principis dels anys 60, estava molt interessat en els problemes plàstics del color i en la qüestió de la representació de la llum i dels seus efectes. Per aquella època, Rossetti i Burne Jones estaven experimentant en aquesta direcció⁹ i Whistler decidí entrar en el seu cercle, al que ja pertanyien Swinburne i Albert Moore. Durant un cert període, quan vivien a Chelsea, Rossetti i Whistler foren molts amics de forma que Whistler també va rebre l'impacte del rosettisme¹⁰. Junts començaren a col·leccionar objectes i gravats orientals, descobriren l'art japonès i, finalment, imposaren una moda coneguda com el japonèsisme que va influir considerablement l'arquitectura i el disseny de l'època. A finals dels anys 60, Whistler va exposar els primers quadres amb plantejaments clarament esteticistes utilitzant termes musicals en els títols. Fou un d'aquests títols, un Nocturn, que va despertar les iras de Ruskin donant peu a una polèmica estètica que acabà als tribunals l'any 1878. La característica més important d'aquestes pintures es la manca de tema, es a dir, la inexistència de la narració d'una història segons el significat victorià de la paraula¹¹. L'èmfasi artístic del quadre, tal i com reflexen els títols, es concentra en els elements tècnics de la realització i en els components formals del fet pictòric, o sia en la qualitat del dibuix, l'harmonia dels colors o la distribució equilibrada de la composició. Però les experiències de Whistler no haurien esdevingut un moviment artístic i una tendència més general si no hi haguessin hagut altres artistes i escriptors interessats en aquests plantejaments. Així, al seu torn, Albert Moore, un pintor vinculat a Rossetti i que havia treballat per a l'empresa de Morris, ja havia exposat pintures "sense tema" des de 1865 i treballava amb criteris similars als de Whistler¹². Com Burne Jones, Moore estava estudiant l'escultura grega per assolir una millor correcció en el dibuix i comprendre conjuntament els models i les regles formals de la bellesa ideal. Poc després, Simeon Salomon, el darrer i quasi bé l'únic artista realment bohemí d'Anglaterra, aplicaria pressupostos esteticistes en els seus quadres integrant-se al moviment.

Per la mateixa època, havia aparegut *Poems and Ballads* (1868), el primer llibre que s'assimilava a la corrent literària de Baudelaire pel tractament de temes desagradables i socialment amagats d'una forma sensual molt poètica. Lògicament, fou durament atacat per la crítica contemporània. Després de l'escàndol, el seu autor, Algernon Swinburne, va haver d'escriure per consell del seu segon editor un pamflet en defensa del llibre, *Notes on Poems and Reviews* publicat el mateix any. En aquest text, Swinburne defensava la necessitat de valorar l'art únicament per mitjà de criteris artístics, argumentava la separació dels valors estètics i ètics com a modus de pensament diferents. D'aquesta manera, afrontant el punt

més conflictiu del pensament esteticista en el contexte de la societat victoriana exposava per primera vegada les idees subjacents al principi de l'art per l'art. Segons la seva explicació, resulta absurd judicar la totalitat d'una obra referint-se únicament al seu contingut, tal i com havia fet la crítica amb el seu llibre¹³, i a més, fer-ho estrictament en termes morals sense ni tan sols considerar-ne els valors poètics i artístics. Tal i com posteriorment va resumir Wilde

" Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault."¹⁴

Per a Swinburne, l'obligació de l'artista és la de seguir les lleis de l'art, i si ho aconsegueix, la puresa del propi art garanteix el valor moral de l'artista. D'altra banda, el sensualisme dels poemes de Swinburne tampoc no divergeixen tant de la dels retrats femenins de Rossetti. Tampoc les escenes i els temes descrits difereixen dels tractats del pintor si bé havien perdut el marc literari i llegendari característic del Pre-Rafaelisme i retrataven la vida real. D'aquesta forma, Swinburne desenvolupava la concepció artística pròpia del Rossettisme adequant-la i reformulant-la en termes clarament esteticistes.

Però els principis esteticistes no es consolidaren com a corrent artística fins a la dècada següent gràcies a la labor teòrica i propagandista de Walter Pater, i no assoliren una certa implantació en els cercles culturals anglesos fins a l'aparició pública d'Oscar Wilde. Pater fou un crític literari amb una profunda formació hel·lenista acadèmica. Amb els seus escrits, va donar coherència teòrica als principis de l'art per l'art aplicant la filosofia del seu temps i alguns principis descoberts per psicòlegs de la percepció contemporanis¹⁵. A l'ensenyament, amb el seu coneixement del període grec clàssic va dotar el moviment d'un model històric de referència. El "revival" del classicisme grec fou una de les característiques distintives del moviment de l'art per l'art anglès, d'una banda perquè unifica el grup dispers a partir d'un gust comú essencialment discordant de la preferència medievalistes de dècades anteriors¹⁶, de l'altra, perquè dotà el moviment d'un model pràctic de bellesa ideal recolzat per tota una tradició estètica de pensament¹⁷. El pensament de Pater pot no ser tan original com semblava als seus contemporanis, però la seva aportació concreta va consistir en recollir i sintetitzar totes aquelles idees que en la tradició anglesa de pensament s'assimilaven als pressupostos esteticistes de manera que, al final, el principi del "art for the art's sake" es convertí en un producte totalment anglès.

Wilde és sens dubte el personatge més original i suggerent del corrent tant per la seva creació literària com per la seva biografia. A la vegada, fou un crític literari i un pensador i, sense ser del tot sistemàtic, va voler divulgar l'ideari del corrent esteticista d'una manera personal reflexionant sobre les experiències artístiques contemporànies en relació a la tradició anglesa.¹⁸ Des del punt de vista purament estètic, les seves conferències i articles aporten notícies importants sobre les idees generals del moviment i les preocupacions del seu temps. Però Wilde es un dels estetes més joves i qui, d'alguna manera, clourà tota una experiència que havia evolucionat fins a les postures decadentistes dels anys 90.

A partir dels anys 70, es pot parlar ja de l'Esteticisme com d'un moviment artístic propiament dit, que es reconeix i és innovador en manifestacions artístiques diverses. Així, en l'àmbit del grafisme i la il·lustració editorial excel·leix l'obra del dibuixant Aubrey Beardsley, i en l'arquitectura i el disseny d'objectes domèstics, la figura d'Edward Godwin. L'obra d'aquests dos autors posa de manifest una línia d'evolució en el disseny i les arts decoratives divergent, relativament oposada, i àdhuc més avançada plàstica i conceptualment, a la que protagonitzaren William Morris i el moviment de les Arts & Crafts.

El pensament estètic de l'Esteticisme anglès deriva del fet de portar el principi de l'art per l'art fins a les últimes conseqüències. En síntesi, aquest principi no significa més que l'objectiu únic de l'art és la producció d'obres d'art. Seguint la formulació de Wilde:

"El arte encuentra su perfección en sí mismo y no fuera de él"
 "El arte no expresa nunca más que a sí mismo. Tiene una vida independiente, como el pensamiento y se desarrolla puramente en un sentido que le es peculiar () la única historia que nos ofrece es su propio progreso"¹⁹

Prenent el principi de l'art per l'art com a premissa, la reflexió esteticista consisteix en analitzar els diferents aspectes que conflueixen en el fenomen artístic optant sempre per la solució teòrica que necessàriament se'n dedueix. Així, doncs, es tracta de donar una nova resposta als problemes de la forma en l'obra d'art i al seu valor artístic, als del contingut, a les relacions entre forma i contingut, i, a partir d'aquí, redefinir el concepte d'obra d'art en particular i el d'art en general de manera que s'expliqui el procés de creació artístic i s'estableixin els criteris de com jutjar-lo. Conseqüentment, l'esteticisme s'enfronta amb la necessitat de conformar una teoria estètica pròpia que enmarqui les diverses opcions preses davant les obres concretes produïdes i permeti definir-les teòrica-

ment com un corrent artístic innovador. En la teoria general s'inclouen la definició de l'artista, dels processos estètics de creació i gaudi, i el problema històric de l'art, es a dir la relació de l'art amb l'ambient cultural en el que es genera

Per a que el principi de l'art per l'art perdi el seu caràcter tautològic evident, el moviment esteticista necessita dotar l'art d'un contingut absolut específic. Aquest contingut permetrà definir l'art com una activitat autònoma que s'ocupa d'un objecte que li és propi i que disfruta d'un status similar al que la ciència havia adquirit.²⁰ En aquest sentit es comprèn la importància que aquests autors atorguen a la crítica artística.²¹ La seva missió és la de distingir els veritables criteris artístics que serveixen per a jutjar la qualitat i l'artisticitat d'una obra en termes artístics, i, a la vegada, crear l'aparell conceptual i la terminologia per a poder descobrir i explicar l'especificitat artística de cada obra sense haver de recórrer a teories idealistes ni a definicions conceptuals abstractes i absolutes.²² Així, la reflexió de l'esteticisme apareix com un intent per definir i defensar els caràcters específics de l'art en termes de competència professional. Des d'aquesta perspectiva, l'únic concepte que satisfà per si sol l'especificitat de l'art és la bellesa, i així, d'una banda la pràctica artística es converteix en la recerca voluntària de la bellesa, i de l'altra, només es pot aconseguir bellesa per mitjà de l'art.²³ Però darrera la recerca de la naturalesa del fenomen artístic, apareix la intenció d'alliberar l'art de les obligacions que l'ètica imposa i per això, seguidament, es postula la separació de l'estètica i de l'ètica en tant que modus i sistemes de pensament independents.

"Art is, withal, selfishly occupied with her own perfection only -having no desire to teach, -seeking and finding the beautiful in all conditions and in all times -the artist is not a reformer."²⁴

D'aquesta forma, el fet artístic i el valor estètic es demostren precisament pel seu constant enfrontament amb la societat que l'envolta i el seu sistema moral. En un article posterior al comentat anteriorment, Swinburne es preocupava de demostrar per mitjà d'exemples històrics, com, en els períodes que no s'ha acceptat l'autonomia de la creació artística, la societat ha perseguit els artistes més fecunds en defensa del principi moral.

"For Puritanism is in this one thing absolutely right about art, they [moral and art] cannot live and work together, or the one under another () Art is not like fire or water, a good servant and bad master, rather the reverse. She will help in nothing, of her own

knowledge or freewill () Her business is not to do good on other grounds , but to be good on her own" ²⁵

El problema de la qualitat artística divergeix del problema del bé moral perquè pertanyen a dos àmbits diferents de la vida de l'home. L'ètica s'ocupa de l'acció, de la conducta, i per tant, el seu objecte sempre es refereix a la realitat, i els seus elements de judici tracten qüestions objectives. L'estètica, en canvi, es dedica a la creació d'estats d'ànim, a la recreació d'ambients artificials. El seu objectiu és el de configurar una altra realitat en la que només hi tenen cabuda grans passions, sentiments forts, estats d'ànim o l'experimentació dels plaers, és a dir, el món de les veritats grans i eternes.

Art is out of the reach of morals, for her eyes are fixed upon things beautiful and immortal and ever-changing. To morals belong the lower and less intellectual spheres" ²⁶

Lògicament, el proper pas és acceptar el caràcter amoral, i fins i tot immoral, de tot art veritable ²⁷. La idea no era especialment nova respecte de la reflexió anglesa sobre l'art, però constituïa una novetat el que fos esgrimida com el principi distintiu d'un moviment artístic. Des que el romanticisme havia expressat la tristesa de la vida quotidiana, el caràcter esqualid de l'experiència, oposant-lo a una realitat imaginària plena de sentiments i de continguts humans, l'esfera de l'art s'havia anat separant progressivament de la realitat que l'envoltava. A l'obra d'autors com Coleridge, Wordsworth, Shelley, i De Quincey, però sobretot en la de Keats, l'art abandona tot interès pel món per voltar-se cap a si mateix i la construcció del seu artifici ²⁸. El Pre-Rafaelisme havia donat forma plàstica a aquesta nova realitat enmarcant-la encara més lluny. De la mateixa manera, l'art comença a preocupar-se de les seves característiques essencials per a que el seu valor estètic deixi de dependre de la grandesa del tema tractat, de les característiques del contingut. Si es consideren els escrits del propi Wilde, Keats fou l'inspirador de l'evolució artística del segle XIX anglès i l'autor que els Estetes triaren per model i mentor històric del seu moviment ²⁹. Cal tenir en compte, també, el descobriment pre-rafaelista de l'obra d'un autor com William Blake oblidat i desconegut ja des de la seva època. Rossetti i Burne Jones imitaren la seva frontalitat bidimensional en els dibuixos, però també reculliren els principis trascendents amb que Blake rodejava el fet i la missió de l'artista ³⁰.

Finalment, Matthew Arnold, tant a *Culture an Anarchy* (1869) com en escrits anteriors sobre la finalitat de la crítica literària ³¹, havia plantejat clarament la possibilitat de la independència de l'art respecte de les

obligacions morals. A *Culture and Anarchy*, Arnold descriu la tradicional incompetència política dels poetes i artistes en la seva anàlisi general sobre la capacitat civilitzadora i el rol històric de les classes mitjanes, les raons d'aquest fenomen s'explicaven a partir de la inutilitat essencial de la poesia i de l'art des del punt de vista de l'operativitat pràctica³². Per altra banda, en els articles de crítica literària, Arnold havia plantejat la qüestió de la importància de valorar les obres pel que apareix en elles, pel que són, no pel que es creu que hi hauria de haver-hi o haurien de ser, de la qual cosa se'n dedueix lògicament la necessitat de considerar els elements estètics i artístics separatament i per ells mateixos. Pater no dubtarà en utilitzar una cita d'Arnold per explicar la seva pròpia concepció de l'art i de les funcions específiques de la crítica³³. En aquest sentit, la reflexió esteticista, si bé per una banda es presenta a si mateixa com la "nova estètica", per l'altra posa de relleu la seva relació filial respecte d'altres pensadors anteriors i manifesta clarament el seu profund respecte per l'obra dels seus predecessors. Així, la novetat esteticista no prové tan del fet de racionalitzar l'autonomia de l'estètica com a pràctica específica i com a forma de pensament, sinó, més aviat, de l'aprofitament de la immoralitat de l'art per a poder tractar artísticament aspectes desagradables i escabrosos de la realitat. El principi de la separació entre ètica i estètica permet justificar, i exaltar, temes amorals i motius lletjos com a subjectes de recreació artística. D'aquesta forma, presentar de forma bella la cara amagada de la realitat pot generar una obra d'art, car l'emfasi artístic recau en la manera de presentar aquests aspectes, no en l'elecció del tema a tractar. En aquest sentit, la reflexió de l'Esteticisme desembocarà en una estètica del mal, és a dir del descobriment dels problemes reals de la societat des del punt de vista de l'observador distant i refinat. Per això, necessitarà individuar la dimensió estètica de la realitat i definir-la conceptualment en termes positius. D'aquesta forma, acabarà proposant un concepte de la percepció i de l'experiència estètica que permeti explicar i justificar el paper de l'observador artista de la realitat.

A l'ensem, el principi de la separació entre ètica i estètica suposa també una redefinició de la relació de l'art amb la realitat, sobre tot des d'un punt de vista tècnic. En aquest context, la paraula realitat té dos significats amb implicacions diferents. En el primer, es considera la realitat exterior que l'obra d'art representa, és a dir es refereix al contingut del quadre i aleshores preguntar-se sobre la relació de l'obra amb la realitat suposa respondre dues qüestions importants en la polèmica artística: la qüestió del realisme com a estil i com a tècnica de l'art, i el problema de la relació amb la naturalesa. En la segona acceptació, la realitat es refereix a l'ambient social i cultural de l'artista, i aleshores la postura de l'esteti-

cisme es pot qualificar de suprahistòrica.

El Realisme, com a tècnica creativa i com a mètode de selecció de temes implica una concepció de l'art antagonica a la dels Estetes. Per la seva banda, l'Esteticisme valora la dimensió meravellosa i misteriosa de l'art continuant l'exaltació feta pels Pre-Rafaelistes³⁴. L'art es desenvolupa en un àmbit artificial on regna la bellesa i tan si tracten temes extrets de la realitat històrica com si prefereix les llegendes antigues o d'altres productes artístics, l'obra sempre s'integrarà en aquest món ideal. Les persones perderà la seva identitat real per convertir-se en personatges emblemàtics i mitològics, les situacions descrites esdevindran escenografies, i les mentides no podran comprovar-se com a tals.

"En literatura nos agrada la distincion, el encanto, la belleza y el poder imaginativo." En les obres realistes, en canvi, "el sol siempre sale por el East End"³⁵

Així, per molt objectiva que vulgui ser una descripció, o una obra realista, si es una obra de qualitat artística ho serà per la visió subjectiva i individual de l'artista³⁶. Per això, els millors paràgrafs del llibre històric de Carlyle, *The French Revolution*, són aquells que recreen les angoixes del propi escriptor de forma viva i per la mateixa raó, ningú no es preocuparà de comprovar la versemblança de les descripcions ruskinianes de l'obra de Turner, tot el contrari, es preferible deleitar-se en les mateixes descripcions³⁷. La veritable finalitat de l'art és "el relato de bellas cosas falsas"³⁸. La realitat, per aparèixer en una obra d'art, ha de sotmetre's a la convenció artística. Per això, per a que una obra d'art pertanyi plenament a la seva època, no ha de preocupar-se de descriure-la ni de retratar-la. Si l'artista és fidel a si mateix aconseguirà expressar molt millor l'esperit del seu temps sense que això impliqui que l'art representa la seva època. L'art, en tot cas, només pot ser representatiu de l'art del seu temps³⁹. Per altra banda, emprant paraules de Wilde, l'art està recolzada sobre els grans principis que dominen la "mansió sagrada i segura de la bellesa" que s'ha construït progressivament per l'obra conjunta de totes l'èpoques. La "Vida", en canvi està preocupada per les qüestions temporals que diferencien una època de les altres i per tant, per a l'art, no suposa cap perill allunyar-se el màxim possible d'elles per concentrar-se en si mateixa⁴⁰.

Una cosa similar succeeix en la relació de l'art amb la naturalesa. En la reflexió esteticista, la referència a la naturalesa té sempre un sentit polemic principalment respecte del pensament de Ruskin, però també en relació a les idees acceptades a l'època. Bàsicament, la concepció esteticista de la Natura consisteix en donar la volta a les tesis de Ruskin i dels primers Pre-Rafaelistes. La Naturalesa no és una font d'inspiració per

l'artista, conté tots els elements amb els que treballa el pintor però no s'hi descobreix més que el que el mateix pintor hi aporta. El tò polèmic del tractament del concepte de naturalesa és patent en l'anàlisi de Whistler:

"To say to the painter, that Nature is to be taken as she is, is to say to the player that he may sit on the piano. (...) Nature is very rarely right, to such an extent even, that it might almost be said that Nature is usually wrong. That is to say, the condition of things that shall bring about the perfection of harmony worthy a picture is rare and not common at all" ⁴¹

La naturalesa, al màxim, pot mostrar criteris de composició, regles d'equilibri o formes de combinació harmòniques però descobrir-les implica una operació intel·lectual per part de l'artista que li permeti comprendre-les en aquest sentit. Whistler està definint així la competència específica de l'artista plàstic que s'estructura al voltant d'un tipus especial de percepció ⁴². Així, en la seva obra posterior, l'artista combina els diferents elements del quadre de forma que, tan si aquests elements provenen de la naturalesa com si no, el resultat de l'obra superarà llargament el model original. Wilde aplicaria aquesta idea a la literatura i aleshores la "Vida" (*Life*) substitueix la naturalesa en la confrontació artística i la vida, tal com apareix a la realitat social, "is terribly deficient in form" ⁴³. En l'explicació de Wilde, l'art, sobre tot quan parteix d'un plantejament de tipus romàntic, s'avança a la Natura i a la Vida superant les seves fonts d'inspiració en realitat, no és l'art el que imita la vida i reflexa la naturalesa, sinó ben al contrari, és la naturalesa que imita les obres d'art ⁴⁴.

La conseqüència més important del principi de l'autonomia de l'estètica és la d'eliminar el contingut de l'obra com a element determinant de la qualitat artística. L'artisticitat, sobre tot a partir de la formulació de l'estètica del mal, depèn exclusivament de la manera de presentar el contingut, o sia de la forma de l'expressió. És a través de l'elaboració de la forma que l'art pot assolir els graus més alts de bellesa

"Save the shape, and art will take care of the soul for you" ⁴⁵.

En la pintura, la implantació de les tesis de l'art per l'art corre parella al procés de desintegració semàntica del quadre revaloritzant la matèria formal. Són els propis pintors els que es preocupen de posar en evidència la superioritat de la forma de representació per sobre del tema escullit. D'una banda, aquest plantejament s'evidencia en els títols musicals o per la utilització de termes pròpis del vocabulari tècnic de la pintura -apareixen únicament paraules com harmonia, combinació o noms de

colors i tonalitats rebutjant qualsevol tipus de referència a estats d'ànim o d'ambients creats- De l'altra, es busquen un tipus de temes que no comportin cap valor semàntic afegit sinó és el pur pretext per a la recreació plàstica. Quan Whistler pintà el retrato de Carlyle l'any 1873, si bé va escollir un personatge important en la vida cultural anglesa precisament per la seva defensa dels valors morals, preferí donar un títol al quadre que expressés el seu plantejament de treball plàstic i el designà com Arrangement in Grey and Black. Respecte del resultat final del quadre, el comentari del propi Carlyle és prou revelador.

" a Portrait not of my poor features, but of the clothes I had on, which and not the face seemed to occupy the strenuous attention and vigorous activity of my singular artist all the while" ⁴⁶

En aquestes pintures, l'harmonia cromàtica, l'equilibri o les línies estructurals de la composició, o les formes del dibuix configuren el veritable tema del quadre. En aquest sentit, el moviment esteticista opta decididament per una concepció formalista de la pintura i de l'obra d'art. D'aquesta forma, l'essència de la pintura no és més que la de mostrar durant uns instants un joc de llum i color a la paret, a terra o al sostre⁴⁷, és a dir per dir-ho amb Wilde, "un quadre és una superfície meravellosament colorejada". Acceptant plenament el principi formalista de la pintura i de les arts, Wilde no dubtarà en portar-lo fins a les últimes conseqüències afirmant com un valor positiu el perill implícit en aquesta concepció i, així, "un quadre és també una cosa merament decorativa" ⁴⁸

En la reflexió dels estetes, el formalisme constitueix un principi teòric fonamental. D'una banda permet determinar les característiques essencials del treball artístic establint els elements de base, de l'altra intenta eliminar la divisió tradicional de l'obra d'art entre forma i contingut. El formalisme esteticista redueix forma i contingut a un únic principi indestruïble de manera tal que el valor artístic final depèn únicament del resultat aconseguit considerat globalment tal i com és. No és gens estrany, doncs, que la reflexió esteticista es refereixi a la música com el model de les arts. Tota la capacitat expressiva de la música emana de la sola combinatòria dels sons i reuneix matèria i forma en únic producte final en el que no es poden destriar els components sense destruir-ne el conjunt ⁴⁹. Així, per als Estetes, la veritable obra d'art aconsegueix associar indissolublement substància i forma, però és la forma la que determina l'especificitat i el valor artístic en cada una de les obres concretes.

"the end is not distinct from the means, the form from the matter,
the subject from the expression" ⁵⁰

A partir d'aquesta assumpció bàsica, la reflexió esteticista analitza la situació particular de cada una de les arts i determinar-ne els elements constitutius bàsics. La música ofereix el model indiscutible i, a l'ensem, és la prova evident de la validesa d'una concepció formalista que s'havia format a partir de la pintura.

En el cas de la literatura, demostrar l'aplicació del concepte formalista dels Estetes presentava més dificultats ja que el llenguatge es dificilment destriable dels valors semàntics. Ja Swinburne i Pater s'havien enfrontat amb la qüestió específica del llenguatge però l'havien obviat en el context general de l'art. Serà Wilde qui més es preocuparà d'aplicar de forma coherent el principi formalista a les arts del llenguatge⁵¹. La base del seu argument consisteix en cercar el material de fons amb que treballa la literatura, és a dir el llenguatge, i, equiparant-lo als elements constructius de les arts plàstiques, reprendre l'anàlisi dels procediments de combinació formal del llenguatge. En aquest sentit, el formalisme poètic significa principalment recuperar les capacitats musicals de la combinatòria dels sons constitutius del llenguatge⁵². Malgrat això, la literatura no pot obviar la seva naturalesa semàntica i el seu caràcter narratiu i, per això, per a definir la seva especificitat artística cal referir-se als continguts expressats. La literatura, com a art del llenguatge i del temps, és la manifestació artística que pot aprofundir més en la naturalesa humana i en les seves grans veritats. No pot renunciar doncs a les seves capacitats creatives i així, si bé el valor d'una obra literària depèn de les qualitats musicals del tractament, la seva artísticitat consisteix en crear i enriquir la realitat separada de la literatura⁵³.

En el context general del moralisme victorià, la separació de l'estètica dels condicionants i límits imposats per l'ètica pot semblar l'aspecte més innovador de l'Esteticisme però no necessàriament és la idea més fecunda de la seva teoria de l'art. Són molt més influents per a l'evolució posterior de l'art principis com la revalorització dels procediments tècnics en la creació artística, el descobriment del valor dels components formals i de la seva relació condicionada al fet específic de cada una de les arts, o tots els altres aspectes definidors del seu formalisme. Aquestes idees reverteixen en la recerca constant de l'obra ben feta⁵⁴, en la qual, la qualitat del acabat final s'estableix en relació de criteris objectius determinats en relació als condicionants tècnics de cada una de les arts. Així, el valor artístic depèn, en primera instància, de l'adequació dels resultats formals als condicionants tècnics implícits en la realització de

l'obra, i en un segon nivell, de l'aprofitament de totes les possibilitats plàstiques i els efectes estètics que poden extraure's de la combinatòria dels més simples elements formals. En la concepció esteticista, l'única moralitat exigible de l'artista és que persegueixi sempre la perfecció de les seves obres. Així, la consciència artística s'ocupa fonamentalment de les diferències entre ben realitzat o mal realitzat⁵⁵. Només des d'aquesta perspectiva, el principi de l'art per l'art és aplicable a altres tipus de manifestacions artístiques, com les arts aplicades o el vestit⁵⁶. Aleshores l'obra ben feta depèn, inevitablement, de l'aprofitament de les capacitats del material i de les tècniques utilitzades en el seu tractament⁵⁷. No té res d'estrany, que Wilde, quan s'ocupa del problema específic de les arts decoratives defensi posicions similars o iguals a les practicades i teoritzades per Morris si bé, en la concepció de l'art en general, i de les Belles Arts en particular, les seves posicions resultin antagòniques⁵⁸. Wilde admirava profundament a Morris com artista i com a persona recollint moltes de les seves idees en la seva pròpia reflexió. De tota manera, ultra la simpatia que Wilde potes sentir pel socialisme de Morris, sempre l'apreci i els elogis de Wilde per l'obra decorativa de Morris depenen proupiament de les característiques i dels plantejaments del Morris dissenyador⁵⁹.

De la mateixa forma, en l'àmbit de la reflexió estètica, el formalisme artístic dona pas a l'elaboració teòrica del concepte d'experiència estètica. Si l'art es la recerca de la bellesa per ella mateixa, la seva sola contemplació suposa ja una experiència estètica, però per aconseguir-la cal sentir plaer en la contemplació de l'obra pel que és, sense buscar-ne altres aspectes -com podria ser la comprensió del tema representat-, i aïllant la contemplació d'altres sensacions. En paraules de Pater, l'experiència estètica prove de la percepció del món exterior descomposta en impressions i de l'adorar-se voluntàriament d'aquesta sensació que es tradueix en plaer⁶⁰. Com a tal impressió, l'experiència estètica és instantània i s'esgota en ella mateixa sense cap intenció de transcendència. En el pensament de l'Esteticisme, l'experiència estètica es defineix a partir de la vivència d'un plaer similar a una sensació, que és autònom respecte d'altres facultades humanes considerades en altres sistemes estètics, com el sentiment, la imaginació o la raó. La bellesa consisteix, doncs, en l'experimentació d'un plaer que esdevé de naturalesa estètica, i esteticista, quan s'assimila a d'altres sensacions que provenen únicament per la percepció sensorial. En aquest sentit, la creació artística es convertirà en la persecució de l'experiència estètica a través de l'obra, però a la vegada, l'artista esdevé un personatge que només es relaciona amb la realitat experimentant-la estèticament, i és aquesta seva peculiar observació

distant la que expressa en les seves obres.

"Not the fruit of experience, but experience itself is the end"⁶¹

A partir dels anys 90, en el període triomfant del decadentisme, aquesta recomanació s'aplicarà literalment de manera que el principi de l'art per l'art significarà essencialment la recerca de l'experiència per l'experiència en un procés d'introspecció personal que no pot tenir en compte ni adonar-se de les implicacions morals que poden estar a la base de moltes de les experiències viscudes en la realitat social. Malgrat el seu fort moralisme, Wilde explica aquesta actitud davant la vida transformant-la en un culte a l'artificiositat a la novel·la *The Picture of Dorian Grey* (1891).

Des d'un punt de vista teòric, la teoria estètica del corrent Esteticista connecta amb el pensament estètic anglès del segle XVIII recuperant d'una banda la base sensorial de la psicologia empirista i de l'altra, recorreguent a un model de bellesa ideal assimilat als principis clàssics i basat en la combinatòria i l'equilibri dels components formals⁶². En aquest sentit, no es estrany que Pater i Wilde argumentin l'existència d'un sentit específic encarregat del gaudi de les impressions estètiques d'una manera similar a com Hutcheson⁶³, per explicar el plaer estètic dins l'esquema psicològic de Locke, havia de recórrer a nous medis sensorials com el sentit de l'humor o el del ridícul. Tampoc no sorpren que Wilde requereixi del mateix concepte de gust per explicar aquest sentit⁶⁴. Però, si a l'època de l'empirisme l'anàlisi psicològica de l'experiència estètica va donar origen al concepte d'inspiració i a la definició del geni⁶⁵, en el cas de l'esteticisme, la definició de l'experiència estètica no implicava renunciar als pressupostos del romanticisme i de tendències posteriors sobre el caràcter sagrat de l'art i la marginació social del geni creador. En el seu ideari general, malgrat ser essencialment una teoria del geni, els estetes abandonen definitivament la problemàtica conceptual del Romanticisme sense que això suposi rebutjar-la. Per una banda, l'Esteticisme accepta la figura del geni però els seus sentiments deixen de ser l'objecte d'expressió estètica per orientar-se vers la seva percepció del món exterior. Per l'altra, en el sistema estètic, l'Esteticisme no renuncia a la imaginació, la facultat primordial del romanticisme, però, centrant la seva reflexió en el problema de l'experiència estètica, la imaginació esdevé una forma especial de la raó que s'ocupa de reconèixer i disfrutar les percepcions sensorials⁶⁶. En aquest sentit és possible predicar una concepció formalista de l'art en totes les diverses manifestacions, i, a la vegada, definir el grau de bellesa no en relació a un únic model formal sinó en funció de les característiques

de cada una de les arts. Whistler ja havia explicat amb els seus quadres i a la seva conferència en què consistia específicament la mirada del pintor. Pater i Wilde no tradueixen a la resta de les arts i en dedueixen una concepció estètica general

En el seu conjunt doncs, l'ideari esteticista no suposa cap innovació radical respecte de la tradició vuitcentista de la reflexió sobre l'art. La seva aportació concreta consisteix més aviat en l'acceptació i valoració positiva de les idees que es deriven de la sacralització i de l'autonomia de l'art com activitat específica. En aquest sentit, l'Esteticisme és el primer moviment que de forma conscient accepta sense objeccions totes les conseqüències de la concepció romàntica de l'art i de l'estètica del geni convertint-les en un programa a defensar. L'ideari esteticista es pot qualificar doncs d'una estètica del geni, però el concepte de geni no és més que un concepte i un instrument axiomàtic. S'assimila i esdevé sinònim del mateix concepte d'artista, i com a tal, es postula com a necessitat la seva separació del públic, la seva marginació de la societat, l'obscuritat essencial del seu discurs, i el valor de les maneres personals com a formes diferenciades de l'estil. Però en el seu conjunt, l'ideari esteticista és essencialment una reflexió sobre les Belles Arts, i, si bé les seves idees estètiques tenen aplicació en el camp de les arts decoratives i d'altres aspectes de la vida quotidiana, en fer-ho els hi atorga immediatament el rang de Bella Art. Aquesta idea esdevindrà un dels plantejaments artístics de base de la recuperació artesana i del disseny en el Modernisme

2.5.2. L'esteticisme en el disseny i l'arquitectura: Edward W. Godwin (1833-1886).

L'influència del moviment esteticista i dels seus plantejaments estètics es feren sentir també en l'evolució de l'arquitectura i del disseny. D'entre aquestes influències, una de les més importants és el canvi d'actitud del públic envers el disseny i la formació d'una demanda generalitzada per peces de mobiliari artístic i d'objectes d'art. Tal i com es esmentava en capítols anteriors, des de mitjans dels anys 70 s'observa en la societat anglesa una predisposició cada vegada més generalitzada envers el disseny, el qual troba acceptació tant com a professió específica quant al tipus de producte que crea. Sens dubte, el procés de la progressiva acceptació del públic corre paral·lela al desenvolupament del propi taller de Morris, perfectament consolidat com a empresa comercial des de mitjans de la dècada. Però la capitalitat assolida per Morris com hereu directe i darrer exponent de la tradició Neogòtica domina el panorama del disseny anglès fins al punt que resten relativament inadvertides aportacions tan importants com la de Stevens des de la tradició classicista i, sobre tot, les de Dresser i Godwin. Tots aquests professionals són exponents d'altres corrents artístics contemporanis i sovint més importants per establir l'evolució del disseny victorià. Tanmateix, la tendència més general en traçar el panorama del disseny en el darrer quart de segle, és la de considerar Morris, Webb, Shaw, Dresser i Godwin tots junts integrant un moviment genèric vinculat al desenvolupament del "Domestic Revival", conegut en arquitectura com període Reina Anna, i, en disseny, simplement com a període esteticista⁶⁷. Aquesta visió es comprèn principalment a l'hora d'establir les diverses experiències que culminaren a finals dels anys 80, primer, en la creació d'associacions professionals de dissenyadors que, posteriorment, convergiren en la fundació de les Arts & Crafts Exhibition Society i el moviment genèric del mateix nom, que dominarà el panorama i l'evolució del disseny anglès fins a la importació definitiva dels principis del Moviment Modern.

Tanmateix, en considerar més detalladament els anys 70 i primers 80, apareixen diferències substancials en els plantejaments professionals i teòrics dels diversos protagonistes. En capítols anteriors, s'ha vist més en detall les característiques de l'obra de Norman Shaw i de Christopher Dresser, considerant-les postures alternatives, però igualment

fructíferes, a la seguida per Morris i els seus col·laboradors més pròxims. Un contrast similar apareix en observar la relació que pot plantejar-se entre l'obra i el pensament de Morris respecte dels principis de l'esteticisme en sentit restringit, o sia, de la traducció de la cultura de l'art per l'art en el món de les arts projectuals. Possiblement, el mateix terme d'"Art Furniture", emprat en aquesta època per referir-se a un cert tipus de disseny practicat i acceptat més majoritàriament, connota per si sol la difusió social d'actituds típiques del corrent de l'art per l'art. D'altra banda, també és cert que certs autors contemporanis de Morris treballen a la mateixa època en un sentit totalment diferent al seu que en general s'identifica com a corrent o moda japonesista. Així, sembla prou justificat afirmar que el Moviment de l'Esteticisme, com a corrent relativament coherent en els seus principis estètics i artístic troba expressió també en arquitectura i disseny, i, per tant, esdevé un fenomen artístic identificable estilísticament. La definició d'un estil veritablement esteticista troba en la figura de l'arquitecte i dissenyador Edward W. Godwin, en les decoracions del pintor Whistler i en les il·lustracions d'Aubrey Beardsley, els seus representants més originals i creatius.

L'oposició evident entre la línia de treball artístic i professional seguida per Morris i la dels autors clarament identificats dins la moda japonesista, com Godwin i el propi Dresser a l'inici de la seva carrera ⁶⁸, queda perfectament reflexada en el rebuig explícit de Morris respecte de l'art del Japó ⁶⁹ que, transformat en meres reserves, hereuen els artistes més clarament seguidors d'ell. Així, pocs anys més tard, en intentar esbrinar l'evolució del disseny a la societat anglesa, un autor com Walter Crane procurarà sovint posar de relleu l'error del corrent japonesista en preferir l'art del Japó al de la Xina, una tradició superior en delicadesa i qualitat artística tal i com havia mostrat Morris ⁷⁰. Crane fou col·laborador i amic personal de Morris tant en les activitats artístiques com polítiques, i també un dels exponents més significats del moviment de les Arts & Crafts així com un dels dissenyadors gràfics més famosos de la seva època. En el seu comentari, Crane recull textualment les paraules de Morris: l'art genuí del Japó pot ser un bon estil per al tractament decoratiu però és sempre superficial, dirigit a obtenir únicament efectes estètics i delicats. La seva debilitat fonamental consisteix en la manca del que Morris anomena sentit arquitectònic de l'ornament. En aquest sentit, s'oposa quasi escenogràficament als principis tradicionals d'adequació, simplicitat formal i equilibri estètic característics de l'última versió del neogòtic i de l'estil Reina Anna ⁷¹.

Malgrat la visió de Morris i dels seus seguidors, el japonèsisme a Anglaterra no fou únicament un "revival" ni tampoc un corrent imitatiu com

no havien estat els diferents estils històrics en les dècades anteriors. L'art del Japó va suposar principalment un model estilístic que evidenciava factors rarament considerats en l'evolució de l'art anglès: així, per exemple, en l'aspecte formal, mostrava una nova manera d'abordar el problema de la forma i la composició, d'entendre l'equilibri a partir d'assimetries i de remarcar l'essencialitat de les formes pures i estructurals, des del punt de vista estètic, a més, el japonèsisme va suposar l'adopció de la delicadesa com a categoria estètica integrant-la com a forma de bellesa essencialista e introspectiva expressa'ta gràcies a una nova sensibilitat dels colors, dels matisos i dels tons, finalment, des del punt de vista tècnic, l'art del Japó palesava un profund reconeixement de la precisió tècnica que cerca un màxim de refinament en l'ofici, demostrant a la vegada les possibilitats estètiques d'aprofitar les qualitats plàstiques de determinats materials. D'aquesta manera, el gran ensenyament del japonèsisme fou el de mostrar una nova forma de visió i una consideració dels objectes més banals que podia integrar-se perfectament a les tradicions autòctones i a les formes populars mitjançant un procés de simplificació en el plantejament estructural i en l'efecte final del resultat⁷²

Aquesta síntesi és la gran aportació d'Edward W. Godwin a la tradició arquitectònica. La seva obra es caracteritza principalment per l'aplicació de l'espai i l'equilibri japonès a la concepció compositiva dels edificis, i també en peces de mobiliari, integrant-la a les tipologies autoctones angleses derivades del Gothic Revival i l'arquitectura domèstica⁷³. Aquesta síntesi es tradueix, per una banda, en la simplificació de l'organització volumètrica de l'edifici i dels elements estructurals, i, per l'altra, en la composició bidimensional de la façana. La concepció de l'edifici integra una racionalització dels seus components espacials, subratllada per la fragilització dels elements de separació i per l'evidenciació dels nuclis estructurals, és a dir, juntes i suports. En el tractament de la façana s'adopta una frontalitat asimètrica basada en la distribució equilibrada de les parts estructurals sense recórrer a ornaments en la composició. S'adopten colors suaus i s'eviten els contrastos per aconseguir un efecte global delicat. És en la síntesi estilística de l'arquitectura de Godwin on el japonèsisme esdevé més fructífer ja que integra elements propis de la tradició neogòtica i Reina Anna apresos durant l'època de formació, conjuntament a una recuperació del classicisme esteticista a partir dels models de l'arquitectura del període de la Regència, i més concretament dels edificis blancs de John Nash⁷⁴. L'edifici més conegut de Godwin i més emblemàtic de l'arquitectura esteticista, és la White House, la casa que l'any 1877 va

construir a Tite Street per a Whistler. El nom amb que popularment es coneix la casa, "White House", palesa encara més el contrast existent entre l'estil de Godwin i el de Webb, l'arquitecte que vint anys abans havia construït la "Red House" per a Morris.

En l'àmbit del disseny, l'obra de Godwin es caracteritza per l'adopció dels mateixos principis que en l'arquitectura. Com a esteticista convençut, defensa la unitat de les arts i per tant propugna la necessitat, o, més aviat, el dret de l'arquitecte a dissenyar el mobiliari i la decoració interior de l'edifici construït ⁷⁵. Així, per exemple, l'any 1862 Godwin havia intentat posar en pràctica el principi ruskiní d'integrar l'art amb la vida quotidiana decorant de forma exquisida la seva pròpia casa a Bristol. En aquesta obra, Godwin posa ja les bases del que esdevindria el model característic de la decoració esteticista que Whistler i la majoria d'habitants de les cases de Bedford Park adoptaran poc després ⁷⁶ les parets eren llises i tractades amb colors suaus, i el mobiliari es reduïa a objectes japonesos de la seva col·lecció, especialment gravats, algunes catifes perses i mobles antics. Respecte d'esquemes decoratius anteriors com, per exemple, els del període victorià primer i mig, o àdhuc de la mateixa època com els creats per Morris i Webb, en els interiors de Godwin sorprèn la simplicitat i l'estilització formal aconseguida sense caure mai en l'austeritat. Es redueix extremadament la quantitat d'objectes utilitzats en la decoració, els teixits desapareixen quasi completament eliminant-los excepte en els llocs on són essencials i substituint-los pel tractament cromàtic d'unes parets simplement pintades, quan són indispensables s'opta per models de la tradició històrica i cultural de més qualitat artística, com les catifes perses. Tot això atorga als espais de Godwin una exquisida simplicitat estructural basada únicament en les formes pures i abstractes. D'aquesta forma, la seva obra connecta directament amb algunes de les tendències menys ornamentades del Modernisme com és l'escocesa i, més particularment, l'obra de Mackintosh.

En el cas concret del mobiliari, els dissenys de Godwin es caracteritzen principalment per l'esveltesa de les línies estructurals i la simplificació dels components. La seva obra més important, que donà peu a la difusió de l'estil Godwin des de mitjans dels anys 70, apareix publicada en un catàleg sota el títol genèric d'"Anglo-Japanese Furniture" (1877). Els mobles publicats aquí palesen una reducció conceptual del moble als seus elements estructurals, tractats com a tals. Així, s'estableix un fort contrast entre l'esquelet i les superfícies que l'omplen, unificats a partir del tractament diferenciador de les juntures i per la coherència constructiva general basada en l'angle recte. Ha desaparegut definitivament qualsevol element ornamental afegit, la funció decorativa

es basa exclusivament en l'organització de la forma i la seva adequació als principis estructurals. De forma similar, la qualitat estètica s'aconsegueix mitjançant el rigor conceptual i l'ajustament de proporcions. Així, doncs, el tractament general del moble ja no busca l'impressió de solidesa, o d'honestat constructiva, assimilant-se als models populars o rústics tal i com es plantejava l'estil de Webb Godwin cerca un efecte general de transparència i de lleugeresa que permeti crear un ambient quasibé aeri, basat en el creuement ortogonal de línies i plans, on sempre dominen les línies. L'efecte aeri s'augmenta pel contrast del moble amb el tractament general de l'espai de forma que la suavitat dels tons pàlids dels murs i paviments està equilibrat pels mobles, normalment lacats en negre seguint el procediment japonès.

En l'aspecte cromàtic, els interiors de Godwin segueixen d'aprop les suggerències fetes per Whistler en els seus quadres i en el disseny dels marcs. Segons descriu Crane⁷⁷, en diverses exposicions de l'obra de Whistler hom remarcava la sensibilitat i la subtilitat dels marcs, que buscaven, mitjançant una degradació de tons i de motius ornamentals molt geomètrics i estilitzats, complementar i continuar la tonalitat dels quadres. A més, en d'altres ocasions, Whistler havia utilitzat els mateixos criteris en la preparació de tota la sala d'exposicions buscava la suavitat del conjunt a partir de la matització subtil dels tons. Aquest és el mateix principi que Godwin emprà en els seus dissenys de mobles, en el plantejament general de la decoració d'un espai i en el tractament cromàtic de les façanes dels seus edificis.

Malgrat que l'habitació més representativa de l'esteticisme decoratiu sigui la "Peacock Room" de Whistler⁷⁸ a través de l'obra de Godwin l'esteticisme aconsegueix realitzar el seu somni d'exquisidesa ambiental i de refinament artístic en tots els aspectes de la vida quotidiana. Basant-se en els elements més simples, Godwin aconsegueix una estilització expressiva en el qual és el propi espai el que esdevé el centre d'interès del procediment decoratiu. Possiblement aquest és el factor que més l'oposa al sistema de decoració victorians en els quals la percepció de l'espai quedava sempre diluïda en els detalls i els objectes escampats per l'habitació. Però, a més, el sistema de Godwin aconsegueix revaloritzar el caràcter artístic dels diferents objectes i mobles precisament per que els aïlla en l'espai com a únics centres d'interès. Així, el disseny esteticista, però més concretament l'estil Godwin -que ja fou imitat i divulgat a mitjans dels anys 70⁷⁹-, és la tendència que millor anticipa el proper modernisme, però més en la versió continental que la purament anglesa. El contrast establert entre moble i ambientació atorga la categoria d'art a les diverses peces de mobiliari fins a justificar

plenament la denominació d'"Art Furniture" amb que es divulgà l'estil en aquesta època. L'esquema que Whistler havia iniciat a la famosa "peacock room" en la qual, tot l'esquema decoratiu es posa al servei, a modus de fons, de les grans pintures de pavons dels murs tractades molt més gràficament que plàstica, es repeteix substituint les pintures per d'altres peces artístiques encara que siguin mobles. D'aquesta manera, es senten les bases per a dos principis fonamentals del modernisme continental: en primer lloc, la conversió de tots els objectes en obres d'art, i, en segon lloc, la recuperació dels elements estructurals d'objectes i edificis, i la seva estilització formal com a principal element del treball artístic i ornamental.

Per aquesta raó, no és doncs gens aventurat considerar la influència de l'obra de Godwin, i també l'aportació de Whistler en la definició estilística del modernisme. En aquest sentit, malgrat les diferències cronològiques, no es tan Godwin com Aubrey Beardsley l'autor que millor reuneix en la seva obra la cultura esteticista i els precedents del modernisme. Així, si Godwin va treballar principalment amb anterioritat a la dècada dels 80, l'obra de Beardsley apareix en la seva totalitat durant la dècada dels 90. Godwin participa de la formació del corrent esteticista i la divulgació de la seva obra és paral·lela a l'acceptació de l'estètica i la literatura dels Estetes. Beardsley, en canvi, havia nascut l'any 1872, poc després que Godwin obrís la seva primera empresa de decoració, i, per tant, tota la seva vida transcorre en el període de consolidació del moviment al que tampoc no va sobreviure. Beardsley moria el 1898 quan Wilde encara no havia sortit de la presó de Reading. Entre el 1892 i el 1898 va realitzar la totalitat dels seus dibuixos: el 1892 il·lustra la *Morte D'Arthur*, la seva primera obra, l'any següent prepara l'edició il·lustrada de la *Salome* d'Oscar Wilde a qui sovint caricaturitza en els dibuixos, i el mateix 1893 apareixen les primeres cobertes i dibuixos per *The Yellow Book* amb els quals es donà a conèixer i esdevingué famós. Per tot això, junt a les característiques de les seves il·lustracions, Beardsley constitueix, potser encara més que Wilde, l'artista més representatiu del decadentisme dels anys 90, darrera manifestació del moviment esteticista. Així, si per una banda Beardsley es contemporani i fins i tot posterior a l'aparició dels primers dissenys plenament modernistes⁶⁰ -la qual cosa explica no pocs dels trets estilístics dels seus dibuixos-, de l'altra, des del punt de vista de la temàtica tractada, l'obra de Beardsley apareix com la millor manifestació plàstica de les idees de l'esteticisme.

L'obra de Beardsley es compon quasi exclusivament d'il·lustracions, la majoria destinades a llibres complets i formes sèries completes; d'altres són dibuixos individuals destinats a la coberta o al frontispici de publicacions periòdiques, com *The Yellow Book* o *The Savoy*. Beardsley realitzà també algunes litografies principalment destinades a compondre cartells, però la majoria dels seus dibuixos són sempre en blanc i negre realitzats amb pluma i tinta. En els seus primers dibuixos, repren el procediment característic dels dibuixos en blanc i negre de l'època artúrica de Rossetti i Burne Jones⁶¹. Posteriorment, per influència dels gravats japonesos, simplifica les línies i la composició del dibuix fins obtenir, sempre en blanc i negre, un estil molt estilitzat tant en el tractament dels detalls decoratius com en els elements estructurants de la composició mai mancats d'equilibri. Els darrers dibuixos anticipen els esquemes decoratius i la forma dels detalls dels modernismes més geomètrics, com el de Mackintosh i el dels vienesos. Tanmateix, Beardsley recull també la tradició anglesa de la caricatura i utilitza la simplificació de gests i expressions iniciada pels primers cartellistes com Chérét i Hardy. Però si bé l'estil de Beardsley pot semblar molt decorativista, combina un fort expressionisme en el tractament de les figures. La crueltat de les mirades, la duresa dels trets de la cara i l'afectació de les actituds dels seus personatges s'equiparen en força expressiva als retrats de Toulouse-Lautrec i connecten l'obra de l'il·lustrador anglès amb la dels Expressionistes nordics i germanics. D'altra banda, l'afectació de postures, moviments i expressions són contrastats amb un fons serè i reposat, tractat molt exquisidament. Però on apareix la mestria il·lustradora de Beardsley és en el tractament dels teixits, en la representació de les sedes, dels brocats i dels brodats, i de tots els ornaments de la toilette femenina. Per això, moltes de les seves il·lustracions resulten un gran retrat costumbrista de l'època i de les actituds dels estetes, no exents de sarcasme.

D'aquesta forma, els dibuixos de Beardsley expressen perfectament l'ideari característic del moviment esteticista, però també molts dels principis que, heretats del romanticisme, conformen l'univers artístic del segle XIX: una certa morbositat general en el dibuix i en les expressions, una tendència a tractar temes escabrosos amb una delicadesa extrema, i un refinament detallista dels escenaris i els objectes accessoris per recrear un ambient preciosista en interiors i jardins. No endebades apareixen sovint representats mobles de Godwin en els fons ambientals. L'avantguardisme de l'estil de Beardsley, però, excedeix la cultura de l'art per l'art per esdevenir un clar precedent de l'evolució gràfica del segle XX. Això esdevé del tot evident quan es comparen els seus dibuixos amb les

11. Il·lustracions que Burne Jones estava preparant per les mateixes dates per a la Kelmscott Press de Morris.

No és doncs aventurat considerar l'obra dels dissenyadors esteticistes, de Godwin, Whistler o Beardsley, com una influència decisiva en la formació dels caràcters estilístics del modernisme. Però els ensenyaments continguts en aquesta tendència foren més seguits en d'altres contextes culturals que a la pròpia Anglaterra. Les connexions s'estableixen molt més clarament amb l'obra de Mackintosh a Glasgow, i fins i tot dels vienesos de la Secessió, que amb el desenvolupament de la majoria d'artistes inscrits en el moviment de les Arts & Crafts, amb excepció dels autors més avantguardistes d'aquest corrent, com Mackmurdo o Voysey. Godwin havia treballat principalment en la dècada del 1870, però la seva obra no trobà una acceptació generalitzada sinó de forma paral·lela a la difusió de l'esteticisme en els ambients artístics i literaris. Vers el 1880 ja apareixen imitacions del seu mobiliari. I quan, a mitjans dels anys 80, sorgeixen les diverses associacions de professionals que convergiran en la formació de les Arts & Crafts Exhibition Society, l'oferta de disseny en el mercat es pot qualificar quasi de la moda Godwin. Per aquesta raó no és doncs estrany que sigui l'obra de Godwin i dels altres artistes esteticistes les que preveuen i dirigeixen l'evolució vers el modernisme. En aquest sentit, el principi rector de la pràctica artística del Modernisme, el que converteix tots els objectes d'ús en obres d'art, no és sinó la conclusió estètica lògica de l'actitud dels estetes de rodejar-se sempre de bellesa i del desig pre-rafaelista de refer una realitat més ben dissenyada.

Tanmateix, si des del punt de vista de la creació pràctica i de la labor professional del disseny, la incidència de l'esteticisme és un fenomen evident en l'estil del darrer període victorià, no succeeix el mateix quan a la reflexió teòrica sobre el disseny i el món dels objectes. Respecte de la teoria, l'esteticisme no suposà cap aportació especial ni aporta noves dades dels nous principis professionals que reglen el disseny des del 1875. En paraules de Crane:

"It was somewhat amusing to see the travesties of ideas which had been current in artists circles for long before now proclaimed as the new gospel of aesthetic salvation."⁸²

L'esteticisme en arquitectura i disseny constituïa una nova tendència per a l'obtenció de bellesa en la vida quotidiana, però contràriament a Morris, això no implicava replantejar què era aquesta vida quotidiana i menys encara com era realment la vida en el seu entorn quotidià. D'aquesta manera, dedicant-se exclusivament a la producció

d'objectes de qualitat aconseguiren realitzar finalment el somni d'Henry Cole i del Príncep Albert creant un nou sector de la producció industrial dedicada exclusivament a la fabricació d'objectes d'alta qualitat artística

Per aquesta raó, si el disseny esteticista així com el modernista posterior són decisius en la definició de l'estil propi del darrer període victorià i per a establir el caràcter professional de l'activitat de dissenyador, no tenen la mateixa incidència en l'evolució de la teoria del disseny. Aquesta està dominada per la figura de Morris. D'aquesta manera, sembla prou encertat afirmar que l'experiència de les Arts & Crafts angleses estableix una síntesi entre les aportacions estilístiques dels dissenyadors estetes i el marc teòric de la reflexió morrissiana

2.5.3. Evolució del moviment socialista anglès.

Si en l'àmbit del disseny, la dècada dels 80 correspon al període de consolidació de la professió de dissenyador industrial, en l'àmbit històric i polític correspon a l'època de formació del moviment socialista anglès, un moviment obrer organitzat que per primera vegada assumeix una intencionalitat política revolucionària. En aquesta època, el moviment sindicalista pren una nova orientació i comença a organitzar-se en base a criteris totalment diferents als del sindicalisme tradicional originat en els anys 40 durant les agitacions cartistes. El període també veu el resorgiment de la conflictivitat laboral i tornen a tenir lloc grans manifestacions de masses, ara, però responen a esquemes i procediments de lluita qualitativament diferents als d'èpoques anteriors. Arreu es pot descobrir la influència de petites organitzacions de caràcter socialista que pugnen per la consolidació d'un partit polític representatiu de la classe dels treballadors que doni expressió als seus interessos de classe. El marxisme però també d'altres formes de socialisme i d'anarquisme han començat a difondre's entre l'esquerra anglesa a través d'aquestes petites organitzacions i així arriben al si del moviment obrer condicionant la mateixa concepció de l'acció sindical. En aquest sentit, doncs, els anys 80 constitueixen la fase decisiva de la reorganització del moviment obrer tant a nivell sindical com a nivell polític mitjançant l'aparició de grups polítics de classe.⁸³ Independentment de l'activitat concreta o la particular estratègia política d'aquestes organitzacions, la singularitat de la dècada prove de la divulgació de les idees socialistes i com aquestes conviuen amb d'altres actituds més característiques de l'esquerra anglesa històrica fins acabar per convergir a finals del segle en la constitució d'un partit polític dels treballadors anomenat des del 1900 Partit Laborista.

Comparativament, la formació del socialisme anglès es relativament tardana respecte a d'altres països atès el desenvolupament industrial d'Anglaterra durant el segle XIX. D'altra banda, el mateix socialisme anglès una vegada format presenta diferències substancials respecte a l'orientació ideològica dels moviments obrers d'altres països desenvolupats, com França i Alemanya. Destaca, en aquest sentit, l'aspecte que potser és més destacable és el poc aïllament que el marxisme com a teoria política i com a concepció ideològica tingué entre el proletariat anglès. Una segona diferència important seria el poc interès que demostra el moviment obrer anglès per les opcions internacionalistes i la mínima

participació que va tenir en la I^a Internacional (AIT) malgrat la presència del propi Marx a Anglaterra. Finalment, també resulta significatiu el poc ressò que tingueren a Anglaterra les polèmiques teòriques ocorregudes en el continent, com la que enfronta Marx i Bakunin a finals dels anys 60. Les peculiaritats del socialisme anglès responen a causes molt diferents i d'entre aquestes una de les més importants és la mateixa història política anglesa. Tampoc és despreciable l'existència a Anglaterra de tota una tradició autòctona de pensament crític respecte de la societat industrial i, també, la d'un important corrent reformista tant des del punt de vista teòric com polític. Per tot això, les característiques específiques del moviment anglès són producte de la mateixa evolució de la societat victoriana i responen generalment a causes històriques.

Ja des de l'època del moviment cartista, la lluita dels treballadors pren una orientació marcadament reformista. La Carta del Poble, redactada el 1838, era un document que recullia la vella aspiració de les classes mitjanes en pro del sufragi universal i propugnava una reforma de la llei electoral similar a la que s'havia promulgat l'any 1832. Junt a la reforma política del sistema existent, el moviment cartista lluitava també per una millora de les condicions laborals en el sistema industrial malgrat que en molts aspectes el seu programa polític s'adreçés més a la transformació de la situació agrària que a l'organització del capital⁶⁴. En conjunt darrera la defensa de la carta es trobaven unides les classes menestrals, les classes mitjanes que no havien accedit al Parlament amb la reforma anterior i els obrers qualificats. Gerrotats en les lluites sindicals dels anys 30. Per aquesta raó, malgrat la virulència i la conflictivitat laboral que el moviment tingué a les zones més industrialitzades d'Anglaterra a causa de la crisi econòmica dels anys 40, el seu programa de reforma política es basava en la reforma del sistema polític existent, no en el seu trasbals revolucionari. El cartisme, a causa de la seva composició social, difícilment podia acceptar la lluita de classes i menys encara reconèixer el paral·lelisme existent entre la propietat de la terra i la propietat del capital⁶⁵. Essencialment es tractava d'un moviment de reforma política sense cap programa econòmic definit, ni tampoc no va trobar una direcció política coherent. L'agitació laboral fracassà per manca d'organització tècnica de les vagues i aquestes acabaren a causa de la fam. Després de la desfeta del Cartisme el 1848, el moviment obrer anglès pràcticament desaparegué. Aquesta constituïa la segona derrota important que coneixia el proletariat anglès: la primera havia estat la implantació del "Lock-out" a mitjans dels anys 30 després de les mobilitzacions empreses pels incipients sindicats.

L'evolució i el procés de lluita protagonitzat pel moviment cartista posen clarament de manifest una de les dificultats més importants amb que es trobà el proletariat anglès durant el segle XIX. Es tracta de la manca de consciència de classe que tingueren els treballadors industrial ja des de les primeres lluites. L'organització sindical n'és el millor exemple. Els sindicats originaris foren a principis de l'era victoriana agrupacions de treballadors promogudes pels obrers més qualificats de cada ram de la producció per separat, eren i, sobre tot es consideraven, els hereus directes dels antics mestres artesans i dipositaris per tant d'un saber tècnic que calia defensar. Tanmateix, aquesta habilitat obrera no responia a la divisió social del treball pròpia de la societat pre-industrial. Ben al contrari, recollia l'aparició de nous oficis i la qualificació derivava del domini dels nous aparells tècnics. Per aquesta raó es diferenciaven dels obrers sense qualificació ("unskilled") que podien treballar en fàbriques de qualsevol tipus d'especialitat comercial⁶⁶. Les diferències establertes en base a la competència professional es reflexaven també en les condicions de vida de forma que els obrers més qualificats disfrutaven de sous més elevats i una garantia de treball mentre els equipaments tècnics no fossin renovats. Aquesta diferenciació relativament classista també fou causa de la impotència del primer moviment sindical per assumir un programa polític definit en base als interessos de classe⁶⁷. El primer pas en aquesta direcció s'emprengué en fundir les associacions dels diferents oficis en una sola organització l'any 1851. El segon pas, encara que relativament modest, el donaren els remanents de la desfeta del cartisme. Aquests foren els pocs membres dels sindicats que ajudaren els refugiats polítics que arribaven del continent després del 1850 i que, apropant-se a Marx, esdevingueren decididament socialistes. Participaren encara que molt modestament a la AIT i organitzaren, si bé amb una actitud difident respecte del socialisme continental, el congrés de Londres del 1864 en el qual el propi Marx jugà un rol decisiu.

Tanmateix, atesa la poca implicació del sindicalisme anglès general en les empreses de Marx, els líders socialistes perderen definitivament l'esperança de l'acceptació del marxisme per part de la classe obrera i reprenghen la mateixa orientació del moviment cartista intentant l'aliança amb les classes mitges. Des d'aleshores, la història del proletariat anglès va unida a la del partit liberal i sobre tot a la de la seva ala radical. En aquesta època el socialisme com a tal quasi bé va desaparèixer totalment sinó fos per la pervivència del cooperativisme owenista i d'altres formes de socialisme religiós com el de Kingsley i els hereus del moviment d'Oxford. En aquest sentit, la desfeta del moviment

cartista va suposar essencialment la desaparició dels valors utòpics de les formes del pensament obrer⁸⁸. El fet que Morris escrivís una novel·la utòpica molts anys més tard esdevé en aquest contexte històric un fet doblement significatiu atès que, en gran part, recull tota una tradició de reflexió social amb la intenció d'apropar-la a la visió científista del socialisme

En termes generals, doncs, la manca de plantejaments socialistes diferencia substancialment el moviment obrer anglès de mitjan, de segle dels moviments contemporanis d'altres països europeus. L'aproximació del proletariat anglès a les classes mitjanes i al programa polític del liberalisme, amb la consegüent acceptació de la via reformista, ja és per si sola una diferència prou significativa. No obstant, això és, en gran part, producte de la peculiar situació social i política d'Anglaterra en el segle XIX. En primer lloc, l'existència d'un govern constitucional i del parlamentarisme polític en el qual s'havien pogut introduir reformes en el passat semblava legitimar la via de la reforma política mitjançant la lluita radical. En segon lloc, la crisi econòmica dels anys 40 havia desaparegut i des de l'Exposició del 1851 es vivia una fase de prosperitat econòmica que havia permès a la major part de la classe obrera millorar una mica les seves condicions de vida. Finalment, la repartició geogràfica dels centres industrials per tot el país dificultava enormement la formació d'un moviment unitari⁸⁹. Tot això influïa considerablement en els treballadors anglesos condicionant la seva lluita política en un aspecte que encara es mantindrà inqüestionat durant la carrera política de Morris: es tracta de la confiança en l'acció parlamentària, i posteriorment en l'acció institucional, com a forma d'aconseguir portar a la pràctica les reivindicacions de classe⁹⁰. Serà el propi Gladstone, líder dels liberals, qui, en el seu darrer mandat, ampliarà el sufragi a tots els homes pares de família fent, així, possible que els líders dels treballadors accedeixin a la Càmera dels Comuns i al joc polític per la via parlamentària confirmant les velles aspiracions reformistes de l'esquerra anglesa. Així doncs, la formació del moviment obrer anglès amb una intencionalitat política s'assimila, des del 1850, a la política del Partit Liberal i el socialisme com a concepció política no reapareixerà a Anglaterra fins que, a principis dels anys 80, Hyndman funda la Democratic Federation.

Des del punt de vista teòric, el socialisme anglès té també algunes característiques pròpies que expliquen en gran part la dificultat per a la difusió de les idees marxistes fins i tot amb posterioritat al 1880. En aquest sentit, un element original del moviment obrer anglès és la forta component moral i religiosa del seu ideari, també present en el pensament

radical. Ja aleshores, les reformes cartistes constituïren més una reacció front a la injustícia social que a l'explotació econòmica de la societat industrial. El mateix refus de la injustícia social havia estat el principi bàsic de tota la tradició de crítica a l'industrialisme. D'altra banda, per influència de Cobbett, però també d'Owen i dels altres socialistes utòpics, el moviment radical continuava considerant la reforma agrària com la reivindicació principal. Això dificultava enormement que es prengues consciència de la injustícia implícita en la gran indústria. La propietat de la terra continuava sent la gènesi de tots els mals i rarament es reconeixia l'assimilació existent entre el gran capital i els terratinents ja des de la primera reforma electoral. Fins i tot Henry Georges a *Progress and Poverty* (1879), un dels llibres que més va incidir en la difusió de les idees socialistes a Anglaterra, planteja la seva reforma en base únicament a la destrucció del monopoli de la terra mantenint la confiança en les lleis de la competència i el laissez faire per part de l'Estat.⁹¹

En aquest sentit, fou la crítica políticament conservadora, des de Carlyle a Ruskin, la que millor comprengué el funcionament de l'explotació econòmica en una societat capitalista a partir de la divisió del treball i la industrialització. Tanmateix, des de l'òptica obrera difícilment podia traduir-se aquesta crítica, en una proposta política progressista i molt menys dirigir un programa de reforma dins del sistema existent malgrat els esforços de Ruskin per adreçar-se als treballadors, degut principalment a l'accentuació dels models artesanals de producció característica d'aquesta tradició de pensament. En canvi, la visió reformista recollia les propostes desenvolupades pel radicalisme polític i el nou liberalisme defensat per autors com John Stuart Mill i, en alguns aspectes Matthew Arnold. La influència d'aquests autors en el socialisme anglès explica en gran part la importància de les organitzacions radicals en la direcció del moviment obrer i la seva vinculació al sindicalisme tradicional. La presència d'idees millianes es descobreix darrera les lluites per la reforma del parlamentarisme a través de l'actuació institucional, primer a nivell municipal i posteriorment a nivell de corporacions de municipis.⁹¹ En segon lloc, l'obra de Mill i la de tota una tradició de científics i pensadors positivistes d'esquerres -com Thorold Rogers, un historiador de l'economia a qui Morris cita⁹²- aporta al pensament socialista anglès, a través de la Fabian Society, una base científica diferent a la de Marx la qual cosa dificultà considerablement la formació d'una única ortodòxia marxista com havia de succeir en altres països. En aquest sentit, quan el pensament de Marx arribà a Anglaterra, especialment a partir de la traducció de *Das Capital*, el marxisme entrà a formar part del

patrimoni general del pensament socialista però sense obtenir cap posició preferent excepte en el cas de determinades organitzacions petites com la que dirigia el propi Morris

La poca difusió de l'obra de Marx a l'Anglaterra on ell mateix residia des de les revolucions del 1848 és si més no sorprenent. Abans de traslladar-se a viure definitivament a Londres, Marx havia entrat en contacte a través d'Engels amb els líders del moviment cartista i amb les diverses organitzacions de refugiats polítics, principalment les alemanyes. Tanmateix, després del fracàs de la revolució del 1848 amb la consegüent consolidació de la reacció política a Alemanya, i la desfeta cartista a Anglaterra, Marx deixa de relacionar-se, excepte en contades excepcions, amb els pocs remanents del moviment obrer anglès fins que aquests renunciaren definitivament a la possibilitat de crear una organització marxista de masses. Des d'aleshores i fins i tot durant el període de la I Internacional, Marx i els anglesos no tenen sino relacions esporàdiques i recels mutus, la qual cosa encara feu més difícil la difusió del pensament marxista. El propi *Manifest Comunista* que havia estat publicat a Londres per primera vegada i traduït a l'anglès per un ex-cartista l'any 1850, no torna a editar-se fins ben entrats els anys 70.

L'efecte global d'aquesta situació fou que el propi Marx va anar perdent de forma gradual l'interès per la situació anglesa i per la seva capacitat revolucionària. Tanmateix, malgrat la pèrdua progressiva d'influència del moviment obrer i adhuc del sindicalisme, la situació econòmica d'Anglaterra i el seu desenvolupament industrial havien de suposar per a Marx una base d'experimentació de primera mà pels estudis econòmics i històrics que aleshores desenvolupava al British Museum⁹⁴. Però també en aquest aspecte l'anàlisi marxiana no sembla tan interessada per replantejar-se el fenomen del capitalisme en la segona fase de desenvolupament i continua dirigida vers la situació d'Alemanya. Això podria ser una raó per explicar el perquè el proletariat anglès, molt més preocupat per la problemàtica específicament anglesa, no s'interessa per una teoria del capitalisme general construïda a partir d'una situació històrica de l'exterior i basada en un principi internacionalista. D'altra banda, el marxisme comportava una contradicció difícilment superable amb el sentiment religiós, aleshores molt arrelat a la societat anglesa i adhuc entre la majoria de la classe obrera⁹⁵. En qualsevol cas, el cert és que el proletariat anglès no va ser receptiu al socialisme de classe i molt menys a l'ideal marxista fins quasi bé finals de segle quan, a partir de la crisi econòmica dels anys 70, es posaren les bases per a un nou sindicalisme i es senti la necessitat de crear una organització política que, d'acord amb el

Joc democràtic anglès, defensés els interessos de classe.

L'any 1881, Hyndman va fundar el primer partit que tenia una intencionalitat política de signe socialista i que es declarava marxista. L'adopció del programa socialista per aquesta organització serà en gran part obra del propi Morris després del seu ingrés al partit i la seva immediata incorporació al comitè central. La vinculació de Hyndman amb el marxisme fou però més teòrica que real. Poc després de la fundació del partit, Hyndman s'enemistà amb Marx i Engels, cosa que deixà la seva organització sense la protecció dels dos líders polítics i teòrics més importants del proletariat i, per tant, totalment aïllada dels partits internacionals. Posteriorment, sorgí l'enemistat entre Hyndman i el propi Morris, això obrí una crisi interna que va culminar en una escissió i el naixement de la Socialist League, partit format al voltant del carisma de Morris.

D'aquesta manera, encara es retrassa més la implantació del socialisme a nivell polític i el moviment obrer va haver d'esperar encara una dècada per trobar una organització política forta. Tant la SDF de Hyndman, com la Socialist League, de Morris no aconseguiren superar el nivell polític i bé feren una encomiable labor de difusió del socialisme, no es van acabar d'integrar en un moviment que tampoc no acabaren d'entendre⁹⁶. En tot aquest procés, la figura de Morris destaca molt per damunt de la de Hyndman, malgrat que l'organització liderada per ell tingué una vida molt més curta i desapareix desintegrada pels anarquistes. Fou Morris qui conduí a Anglaterra la potència entre socialistes i anarquistes de la mateixa manera que també fou Morris qui establí les diferències teòriques existents entre el socialisme de tradició marxista i el genèric socialisme de la Fabian Society. També va ser Morris qui més intentà comprendre el significat de la política parlamentària des del punt de vista del socialisme. Només per tot això, Morris figura entre els pensadors socialistes més importants d'Anglaterra, sinó l'únic pensador marxista original, malgrat que a nivell pràctic, la seva efectivitat política fos més que discutible.

En qualsevol cas, organitzacions com la SDF i la SL malgrat les seves reduïdes dimensions, reflexen fidelment la nova orientació emprada pel proletariat anglès en la dècada dels 80 que consistia, essencialment, en la consciència de la necessitat de donar expressió política als interessos de classe. Tanmateix, les característiques determinants de la nova fase i l'orientació política que pren definitivament el moviment obrer tornen a ser establertes des de l'àmbit sindical.

El sindicalisme en els anys 80 es transforma en base a dos

principis bàsics. En primer lloc, les agrupacions sindicals integraren en el seu si a tots els tipus diversos de treballadors derruint les antigues diferències entre obrers qualificats i no-qualificats. Això va permetre si més no adquirir una consciència de classe pròpia i diferenciar-se definitivament de les classes mitjes. D'altra banda, la crisi econòmica dels anys 70 amb el conseqüent augment de l'índex d'atur afavoriren la sensibilització dels treballadors i la seva solidaritat en la preparació dels conflictes laborals. En gran part, l'atur va permetre desplegar grans manifestacions obreres reivindicant el dret al treball. Tot això comportà un gran augment de l'afiliació sindical i les organitzacions creixeren espectacularment durant tota la dècada. D'altra banda, la darrera reforma de la llei electoral ofería als treballadors la possibilitat d'accedir al parlament i aviat es feu evident la necessitat de comptar amb una organització política que defensés les seves reivindicacions. A la vegada els fracassos de la gestió liberal durant la legislatura de Gladstone defraudaren definitivament les esperances dels sindicats de comptar amb els radicals per aconseguir representativitat política⁹⁷. Per altra part, els refugiats polítics ajudaren a la difusió de les idees del socialisme europeu convertint-se ells mateixos en actius militants de les noves organitzacions. Aquesta fou la base social que en els anys 90 confluí en la fundació del Partit Laborista Independent convertit des del 1900 en el Partit Laborista. Però si tot el procés dels anys 80 convergirà en la creació d'un partit ideològicament i políticament socialista, també és cert que la creació d'aquest partit suposa la renúncia definitiva del proletariat anglès al pensament marxista. L'evolució de les organitzacions marxistes junt a l'ajornament del debat amb l'anarquisme jugaren un paper fonamental en aquest procés però en aquest particular aspecte de la vida política d'Anglaterra, la figura de Morris hi destaca com un dels protagonistes principals.

2.5. Anglaterra, 1870-1890.

2.5.1. El Moviment Esteticista anglès: Pater, Whistler i Wilde.

- (1) Tradueixo la fórmula anglesa "Aestheticism" per Esteticisme adoptant els mateixos criteris de traducció emprats en el cas del terme Pre-Rafaelisme. Empraré, de la mateixa manera, totes les formes derivades atès que són igualment emprades a la bibliografia anglesa. Gaunt (1952) "The Aesthetic Adventure", Small (1979) "The Aesthetes" i també utilitza el terme "Aestheticism" en el text.
- (2) Gaunt (1952), pàg 18
- (3) Coleridge havia estat un gran admirador dels filòsofs idealistes alemanys i havia volgut divulgar el pensament de Schelling. Wordsworth participa també d'aquesta influència. Però l'autor més important en la divulgació del pensament i de la cultura alemanya a Anglaterra fou Thomas Carlyle. Va escriure alguns llibres i diversos articles sobre autors alemanys, la seva admiració es centrava en Goethe amb qui va mantenir una correspondència seguida. Sobre el canvi de model d'influència cultural a Anglaterra, veure Gaunt (1952) pàg 23 i Lettice (1962), introd. pàg 59.
- (4) "El que s'anomenava, des de Pater a les acaballes dels seixanta, la nova doctrina de l'art per l'art", a penes si era res més que una reafirmació d'una actitud que, en realitat, pertany a les primeres generacions del romanticisme. La forma més extrema d'aquesta reafirmació d'una actitud la trobem en Whistler, però el que es veu en Pater i en Wilde, associats a la posició de Whistler, la continuïtat de la tradició anterior es del tot evident." R. Williams (1974) pàg 258
- (5) Ian Small (1979), introd. pàg XII, citat a la nota (110) del capítol 2.3.4 "Ruskin versus Rossetti".
- (6) "In his social guise the aesthete was -and still is- immediately recognisable. A series of fashions for extravagant dress, exaggerated poses, for the cultivation of the beautiful in so diverse a range of objects as wallpaper, flowers and blue china were the most immediately recognisable characteristics of a social cult." Ian Small (1979), pàg XI. Mes endavant, Small destaca també el fet que els dandys imposaren un llenguatge especial.
- (7) "Dandyism was not a trivial thing. It was a sign of a firmly established outlook. It was more than being well-dressed, or fastidiously dressed. It was an urbane code of manners. It was wit. It was the capacity to pose amusingly in order to express a conviction instead of delivering a pious sermon, a solemn harangue. It was the aristocratic lightness of touch, the perfection of culture's etiquette." Gaunt (1952), pàg 247.
- (8) Les caricatures del PUNCH estan reproduïdes en molts estudis del moviment esteticista anglès. Veure les il·lustracions d'Ian Small (1979), i Gloag (1979/29).
- (9) Veure en el capítol sobre Burne Jones el comentari del quadre Green Summer.

- (10) "Whistler, he had felt the impact of Rossettism in the early 1860s, was well aware of the feeling for Venetian art, and was soon under Moore's influence, to look hard at Greek sculpture" Tate Gallery (1984), pàg 297
- (11) La base narrativa del concepte de contingut en el quadre és una constant característica de les arts plàstiques i del disseny anglès de l'època victoriana. Per a la primera època, veure Alf Bae (1957), pàg 13, i Nicolaus Pevsner (1983), capítols específics. Veure també els capítols relatius a la Great Exhibition de 1851 en aquesta tesi (2.3.1) i el relatiu a la fundació de Morris, Marshall, Faulkner & Co., (6.2). Com s'ha tractat en el capítol dedicat al Pre-Rafaelisme (2.3.3), l'aportació concreta d'aquest corrent artístic és la d'assimilar aquest concepte al de contingut literari, no únicament narratiu. En aquest sentit, és important també l'aportació específica de Ruskin, segons la qual el quadre havia de tenir un contingut moral. L'altra aportació important correspon al propi Morris, si bé per a ell, el contingut de l'obra d'art continua depenent de la narració d'una història, però aquesta pot tenir un caràcter més relatiu i, àdhuc, abstracte (veure anàlisi teòrica de l'ornament en el pensament de Morris).
- (12) "Albert Moore first truly "subjectless" picture was The Marble Seat exhibited at the Royal Academy in 1865. Whistler, although he had long been interested in colour harmonies and pictures which lacked narrative content but were strong in mood, was not to adopt a musical title until he painted his Symphony in white n.º 3, a particularly Moore-like work exhibited in 1867" Tate Gallery (1984), pàg 297
- (13) La crítica destacava la manca de moralitat del llibre perquè narrava la plenitud de l'amor en relacions il·legals i tractava l'amor de forma molt sensual, àdhuc per defensar de principis amorals i escatològics. Finalment, es sentia disgustat per la sensació de sordidesa i depravació que s'en desprèn. Veure Ian Small (1979), Introd pàg XIII
- (14) Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray*, Preface, 1891 (a Ian Small, 1979, pàg 100). Les cites de Wilde provenen de diferents fonts: el prefaci del *The Picture of Dorian Gray*, i el text *The Critic as Artist*, estan extretes de l'antologia de textos editada per Ian Small, (1979). Del text *The Soul of man under Socialism* utilitzo l'edició apareguda a Nova York l'any 1892. Aquest llibre es per ell mateix un document prou interessant perquè és una publicació preparada per Owen, líder de la Fabian Society, i presenta com a textos socialistes únicament una conferència de William Morris i aquest escrit de Wilde. Totes les cites en castellà de Wilde estan extretes de la traducció castellana de les seves obres completes. Aguilera, Madrid, 1958.
- (15) Ian Small demostra el deute de Peter respecte del pensament de Spenser i de la psicologia perceptiva de l'època com pesa la seva definició de l'experiència estètica en relació al concepte psicològic d'impressió. Small (1979) pàg. XIV
- (16) "Whatever, in fact, is modern in our life we owe to the Greeks. Whatever is an anachronism is due to medievalism." Wilde, *The Critic as Artist*, 1891 (Ian Small, 1979, pàg. 57)
- (17) En tots els escrits d'aquests autors apareixen constantment referències a Plató, algunes vegades també a Aristòtil. Peter tenia una profunda formació hel·lenística. Wilde fou alumne seu a Oxford.
- (18) Veure la primera conferència americana de Wilde *The English Renaissance of Art*, Nova York, 1882.

- (19) Oscar Wilde *The Decadence of Lying* (1888) (*La decadència de la mentira*, Madrid 1958, pàg. 980)
- (20) Wilde utilitza aquesta comparació per explicar el tipus de divergència que existeix entre l'art i l'ètica. El comentari i pose també de manifest el tipus de status que es demanava per l'art com activitat i com a disciplina. *The Critic as Artist*, (1891), Ian Small, 1979, pàg. 89)
- (21) Per l'anàlisi de la crítica d'art i les funcions del crític, veure Walter Pater *Studies in the History of the Renaissance* (1873), Prefaci, i Oscar Wilde *The Critic as Artist* (1891), aparegut a *Intentions*
- (22) En diversos escrits Wilde argumenta la inutilitat de les definicions filosòfiques de la bellesa per la pràctica artística. Defensa en canvi la possibilitat de deduir el model correcte de la bellesa a partir de les obres d'art concretes. Veure *The English Renaissance of Art*, (1882) a Madrid 1958, pàg. 1031 i *Los Estudiantes de Arte* (1883), id, pàg. 1061. Wilde recull la mateixa explicació de Pater sobre l'interès i l'objectiu de la crítica. Per a Pater, les definicions de la bellesa en abstracte "help us very little to enjoy what has been well doing in art and poetry". Prefaci a *Studies in the History of the Renaissance*, (1873), a Small, 1979, pàg. 10
- (23) Wilde *The Decadence of Lying* (1888), Madrid (1958), pàg. 982
- (24) James McNeill Whistler *Ten O'Clock Lecture*, 1885, Ian Small, (1979), pàg. 22
- (25) Algernon Swinburne *William Blake* (1868), cap II, a Ian Small (1979) pàgs. 4 i 5
- (26) Oscar Wilde *The Critic as Artist* (1891), a Ian Small (1979), pàgs. 83. En passatges posteriors, Wilde continua l'argumentació "the first condition of criticism is that the critic should be able to recognize that the sphere of Ethics are absolutely distinct and separate. When they are confused, Chaos has come again. (...) How exceedingly limited is the area over which ethics, and ethical consideration, can claim to exercise influence. (...) For action of every kind belongs to the sphere of ethics. The aim of art is simply to create a mood." pàgs. 83, 85 i 89
- (27) "All the arts are immoral, except those baser forms of sensual or didactic art that seek to excite to action of evil or of good. (...) For Art, as Plato saw, and not without regret, creates in listener and spectator a form of divine madness" (id, pàgs. 83 i 88)
- (28) Per a tots els comentaristes de l'esteticisme, l'origen de la tesi de la separació entre ètica i estètica es pot trobar en el romanticisme anglès i la teoria estètica de base prove de l'idealisme alemany. Gaunt (1952) destaca a Coleridge, però es refereix a De Quincey per l'estètica del mal. E. P. Thompson (1977/2^a) destaca principalment a Keats. Williams (1974), en canvi, es refereix a tots els autors romàntics que conformen la cultura "pre-Keats" i amb això demostra el caràcter arcaic de les tesis dels Estetes, principalment referides a Pater (pàg. 258)
- (29) "Por la calma y la claridad de su visión, por su sangre fría perfecta, su sentido inflexible de la belleza y su reconocimiento de un dominio sagrado para la imaginación. Keats es el artista puro y sereno, el precursor de la escuela Pre-Rafaelista, y por esto, del gran movimiento romántico al que me refiero [l'esteticisme]. En Keats es donde el espíritu artístico de este siglo encontró primeramente su absoluta encarnación." Wilde *The English Renaissance of Art* (1882), Madrid (1958), pàg. 1034

- (30) Rossetti va descobrir Blake a partir de les necessitats pictòriques per a la decoració de mobles: "The scrupulous imitation of nature that was so important a part of the early Pre-Raphaelite gospel was not suitable for this (...). Rossetti's own discovery of the work of Blake must have helped a good deal in the evolution of a type of painting which worked very well when applied to panels"
Ray Watkinson (1973), pàg. 44
"Swinburne [in his study on William Blake] found in Blake, as he had in Gautier or Baudelaire, a precursor of Aestheticism". Ian Small (1979) Intrad. pàg XIII
Swinburne publicà el 1868 un assaig sobre Blake en el qual explicava els principis de l'art per l'art, desenvolupant més acuradament la tesi de la separació conceptual entre l'ètica i l'estètica, en un tò més polèmic que a *Notes on Poems and Reviews* (1866)
- (31) Matthew Arnold: *The Function of Criticism* (1863-65) i *Essays on Criticism* (1866 i 1888) L'any 1853 havia publicat una primera reflexió sobre la crítica com a prefaula al seu segon llibre de poemes *Poems* Williams (1974) considera alguns dels Estetes com Wilde, els hereus menors d'Arnold (pàg. 267)
- (32) "The man of Culture is in politics one of the poorest mortals alive. No assumption is to unreal, no end to impractical for him" Segons E. P. Thompson resumeix les tesis d'Arnold "Poetry was no use in public life, and might be dangerous by reason of its encouragement of unpractical idealism". Citat segons E. P. Thompson (1977/2ª), pàg. 144 Thompson recull cites d'altres autors que cap als anys 60 defensaven l'autonomia de l'art respecte de l'ensenyament moral
- (33) Walter Pater: *Studies in the History of the Renaissance*, (1873), Prefaci, cita la definició que Arnold dona de la crítica literària a la conferència *On Translating Homer* (1861)
La frase citada d'Arnold és "The critic must see the object as in itself it really is" (Ian Small, 1979, pàg. 11)
- (34) "Rather, he [the critic] will look upon Art as a goddess whose mystery it is his province to intensify and whose majesty his privilege to make more marvellous in the eyes of men" *Critic as Artist* (1891), Ian Small, 1979, pàg. 75, *The Decay of Lying*, (1888), Madrid, 1958, pàg. 980
- (35) Wilde, *The Decay of Lying* (1888) Madrid, 1958, pàg. 972 L'«East End» és el barri tradicionalment obrer i pobre de Londres. El text segueix amb un anàlisi d'autors realistes i naturalistes en general i de Zola en particular. La tesi defensada per Wilde és que el realisme impedeix la creació imaginativa i per tant, com a metode, es un fracàs (pàg. 978)
- (36) "The difference between objective and subjective work is one of external form merely. It is accidental, not essential. All artistic creation is absolutely subjective"
Oscar Wilde: *The Critic as Artist* (1891), Ian Small, 1979, pàg. 85
- (37) "Who cares whether Mr. Ruskin's views on Turner are sound or not? What does it matter?" () Ruskin put his criticism into imaginative prose, and is superb in his changes and contradictions" (id. pàgs. 68 i 87)
- (38) Oscar Wilde: *The Decay of Lying* (1888), Madrid (1958), pàg. 990-1 En aquestes pàgines, Wilde resumeix totes les idees bàsiques que componen l'ideari de l'Esteticisme anglès
- (39) Yeats W. Pater. *Poems of William Morris* (1868), P. Faulkner (1973), pàg. 79 i ss.

Alan Small (1979) Extractes, pàgs 18 i ss

- (40) "El arte no se hace ningún perjuicio manteniéndose alejado de las cuestiones sociales del día () En la mención segura y sagrada de la belleza, el artista sincero no admitirá nada que sea duro o molesto, nada que cause dolor, nada que sea discutible, ninguna de esas cosas por las que discuten los hombres () el arte es la verdad absoluta y no se ocupe para nada de los hechos. () La literatura debe reposar sobre un principio y las condiciones temporales no son nunca principios" Wilde *The English Renaissance of Art* (1882), Madrid (1958), pàgs 1038-9
 "For he to whom the present is the only thing that is present, knows nothing of the age in which he lives To realize the nineteenth century, one must realize every century that has preceded it and that has contributed to its making"
 Wilde *The Critic as Artist* (1891), Ian Small (1979), pàg 80
- (41) Whistler *Ten O'Clock Lecture* (1885), (Alan Small, 1979, pàg 25)
- (42) "and Nature, who, for once, has sung in tune, sings her exquisite song to the artist alone, her son and her master - her son in that he loves her, her master in that he knows her To him her secrets are unfolded, to him her lessons have become gradually clear He looks at her flower not with the enlarging lens that he may gather facts for botanist, but with the light of the one who sees in her choice selection of brilliant tones and delicate tints, suggestions of futures harmonies" Whistler *Ten O'Clock Lecture* (1885), Ian Small (1979, pàg 26)
- (43) "For Life is terribly deficient in form" Wilde *The Critic as Artist* (1891), Small (1979), pàg 77
- (44) Wilde explica aquesta tesi en el diàleg *The Decay of Lying* (1888), pàgs 967, 976 i 985 Per explicar - la demostra com les milions postes de su: no han superat a Turner, i com ha canviat el clima de Londres des de l'arribada dels impressionistes francesos (pàg 985)
 El caràcter essencialment urbà del moviment esteticista es posa perfectament de manifest en la primera afirmació del personatge de Wilde sobre la naturalesa "es tan incòmoda" (pàg 967)
 El segon aspecte interessant prové del fet que Wilde diferencia un concepte de naturalesa referit a l'home, segons el qual, natura equival a instints, d'un concepte que considera la naturalesa la realitat exterior que pot ser representada (pàg 976)
- (45) Algernon Swinburne *William Blake* (1868), cap II, Alan Small (1979), pàg 4
- (46) El quadre de Whistler, Arrangement in Grey and Black (1873), es troba a la Glasgow Art Gallery
 Carlyle, Carta a Norton de l'1/4/1875, citat per F Kaplan (1983), pàg 53
- (47) "In its primary aspect, a great picture has no more message for us than an accidental play of sunlight or shadow for a few moments on the wall or the floor - is itself, in truth, a speck of such fallen light, caught, but refined upon and dealt with some subtly and exquisitely than by nature itself" W. Pater *Studies in the History of the Renaissance*, (1873), Ian Small (1979), pàg 14
- (48) Wilde, *The English Renaissance of Art* (1882), Madrid 1958, pàg 1041 i *A los estudiantes de Arte*, (1883), id pàg 1067
- (49) "All art constantly aspires towards the condition of music: For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effect of art to obliterate it"

- Walter Pater, *The School of Giorgione*, in *Studies in the History of the Renaissance*, (1873); Ian Small, 1979, pàg 15.
 "The longer I study, Ernest, the more clearly I see that the beauty of the visible arts is, as the beauty of music, impressive primarily, and that it may be marred, and indeed often is so, by any excess of intellectual intention on the part of the artist" (..)
 "This is the reason why music is the perfect type of art. Music can never reveal its ultimate secret". *The Critic as Artist*, 1891, a Ian Small (1979), pàg 70 i 72
- (50) Peter, *The School of Giorgione*, in *Studies in the History of the Renaissance*, (1873), Ian Small, 1979, pàg 17
- (51) Per la concepció de Pater del formalisme literari veure el capítol "The School of Giorgione" a *The Renaissance* (1873), a Ian Small (1979), pàgs. 16-17.
 Per la de Wilde, primera part de l'assaig *The Critic as Artist*, 1891, a Ian Small (1979), pàg 67 "To an artist so creative as the critic, what does subject-matter signify? No more and no less than it does to the novelist and the painter. Like them he can find his motives everywhere. Treatment is the test. There is nothing that has not in it suggestion or challenge"
- (52) Els grecs "Recognizing that the most perfect art is that which most fully mirrors man in all his infinite variety, they elaborated the criticism of language, considered in the light of the mere material of that art .. literature (..) appeal (..) to the ear which is really the sense which, from the standpoint of pure art, it should seek to please, and by whose canons of pleasure it should abide always." *The Critic as Artist*, 1891, Ian Small (1979), pàg 53
- (53) "and that is the function of Literature to create, from the rough material of actual existence, a new world that will be more marvellous, more enduring, and more true than the world that common eyes look upon, and through which common natures seek to realize their perfection." *The Critic as Artist*, 1891, a Ian Small (1979), pàg 66
- (54) A. Swinburne *W. Blake* (1868), a Ian Small (1979), pàg 6
- (55) Ian Small (1979), Introd. pàg xxi
- (56) W. Pater, "The School of Giorgione" a *The Renaissance*, cap II, (1873), Ian Small (1979), pàgs 16
- (57) "A healthy work of art is one whose style recognizes the beauty of the material it employs, be that material one of words or of bronze, of colour or of ivory, and uses that beauty as a factor in producing the aesthetic effect. Of course form and substance cannot be separated in a work of art, they are always one".
 O. Wilde *The Soul of Man under Socialism* (1892), New York, Humbold Pub. & Co
- (58) Wilde dedicà una de les seves conferències americanes, *House Decoration* (1882), a tractar el problema de les arts decoratives i del disseny. Altres comentaris es troben en *The English Renaissance of Art* (1882) i a *The Soul of Man under Socialism* (1892). Sobre la relació de Wilde amb Morris respecte dels principis artístics de les arts decoratives, Gaunt (1952), pàg 132
- (59) Veure el capítol 5 "Morris dissenyador" d'aquesta tesi.
- (60) "At first sight experience seems to bury us under a flood of external objects, pressing upon us with a sharp, inopportune reality, calling us out of ourselves in a thousand forms of action. But when reflection begins to act upon those objects they are dissipated under its influence, the cohesive force is suspended like trick of magic, each object is

loosed into a group of impressions, colour, odour, texture, in the mind of the observer (...) Every one of these impressions is the impression of an individual in his isolation each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world". Pater (1868) *Poems of William Morris*, WESTMINSTER REVIEW, Oct. XC, pàg 300-312, a Small, 1979, pàg. 19

Per l'anàlisi del terme "impressions" en el pensament de Pater, veure Ian Small (1979), Introd. pàg xiv. i nota 15 d'aquest capítol

- (61) Pater, id. pàg. 20
- (62) Veure la polèmica del gust en el pensament anglès des d'Addison i Shaftesbury fins a Hume i Adam Smith
- (63) Francis Hutcheson *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) la part "Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony, Design" Peter Kivy, ed., La Haya 1973.
- (64) "El arte no se dirige en primer termino ni a la inteligencia ni al sentimiento, sino al sentido artistico, también llamado gusto" Wilde *Pluma, Lápiz y Veneno* (Madrid, 1958, pàg 997)
- (65) Collins (1981) pàg. 153 "Des del moment en que la estetica se associó a la Psicologia, a mediados del XVIII, los filosofos intentan explicar el nacimiento de la inspiracion o genio en el pensamiento humano"
- (66) "For art addresses not pure sense, still less the pure intellect, but the imaginative reason through the senses..."
"But form and matter, in their union or identity, present one single effect to the imaginative reason that complex faculty for which every thought and feeling is twinborn with sensible analogue or symbol" Pater, *The School of Giorgione*, in *Studies in the History of the Renaissance*, (1873), Ian Small, 1979, pag 13 i 17

2.5.2. L'esteticisme en arquitectura i disseny: Edward W. Godwin (1833-1886) i Aubrey Beardsley (1872-1898).

- (67) Pevsner (1968), pàg. 327.
- (68) Dresser va visitar el Japó l'any 1876 com a representant del Govern anglès i, en tornar, va publicar un dels llibres més importants destinats a conèixer l'art del Japó *Japan, its architecture, art and manufactures* (1882). Veure Schmutzler (1980), pàg. 37.
- (69) La crítica més explícita de Morris a l'art del Japó es troba a *Arts & Crafts Essays* (1888) MM (1936) 5.
- (70) W. Crane (1911) pàgs. 63 i 65.
- (71) "In modern decoration, the most obvious and superficial qualities of Japanese art have been generally seized upon, and its general effect has been to loosen the restraining and architectonic sense of balance and fitness, and a definite ordered plan of construction, which are essential in the finest types of design". W. Crane (1911) pàgs. 64

- (72) La apertició del Japonisme a Europa és prou coneguda com per tractar-la amb detall. En el cas concret d'Anglaterra, normalment es considera Whistler com el principal promotor del corrent que l'havia importat amb el quadre Princesse au pays de la Porcelaine (1864); per la mateixa època, Rossetti i Whistler inicien la seva col·lecció de porcellana japonesa, i poc després d'altres autors, com Godwin i Dresser es dediquen a col·leccionar tot tipus d'objectes d'art japonès, com gravats o catifes. Ja el 1862 s'obre a Londres una botiga, Farmer amb Rogers, dedicada a l'importació i venda d'articles de la Xina i del Japó que posteriorment esdevindrà Liberty's, un dels principals centres productors de disseny des de 1875 i difusors del modernisme anglès. Val la pena recordar somerament que sovint el Modernisme anglès es coneix amb el nom de Liberty. Pevsner (1968) pàg. 331.
- (73) Schmutzler (1980), pàg. 35 i 37.
- (74) Schmutzler (1980), pàg. 35 i 37 i Pevsner (1968) pàg. 331
- (75) Alf Bæ (1957) pàg. 129
- (76) Godwin també va participar amb algunes vivendes al projecte d'urbanització de Bedford Park seguit per Norman Shaw. Veure el capítol "2.4.3 L'eclecticisme i el "Domestic Revival" Norman Shaw"
- (77) Segons Walter Crane, els Nocturnes de Whistler estaven exposats a la Royal Academy l'any 1864 i "were set in moulded frames of unusual refinement, in green and other tones of gold to suit the key of colour in the picture, and painted on the flat with decorative patterns of a Japanese character in dull blue () Whistler's main principle in decoration, in which he showed a fine taste, was by tones of colour, especially was he successful in the choice of pale delicate tones" Walter Crane (1911), pàgs. 266 i 271
- (78) La Peacock Room es una habitació realitzada per Whistler entre 1876 i 1877. La decoració està basada en uns grans murals que ocupen tota l'habitació representant cues de pavons utilitzant tints plans i línies i una certa contradicció entre figura i fons. La resta de l'habitació serveix per a emmarcar i fer destacar encara més els murals. A part de les làmpores del sostre, l'habitació no disposa d'altres motius o objectes decoratius. Per una descripció, veure Schmutzler (1980), pàg. 29
- (79) Comentat pel propi Godwin en un catàleg de mobiliari i artístic de la seva empresa "Art Furniture Company" fundada el 1871
- (80) La coberta de Meckmurdo del *Wren's City Churches* és del 1883.
- (81) Més concretament en les 11 il·lustracions de Beardsley de la *Morte d'Arthur* de Malory (W. Crane *An Artist's Reminiscences*, 1907, pàgs. 415-6.) Els dibuixos atribuïts a Rossetti i Burne Jones corresponen als realitzats en la segona meitat dels anys 50. Veure els capítols dedicats al Pre-Rafaelisme [2.3.3.] i a Burne Jones [2.4.2.]
- (82) W. Crane (1911), pàg. 66

2.5.3. Evolució del moviment socialista anglès.

- (83) G.D.H Cole (1953-56) III, pàgs. 134 i ss
- (84) G.D.H. Cole (1953-56) I, pàgs 144-161. Touchard (1970), pàg. 427.
- (85) Aquesta és la tesi fonamental defensada G.D.H Cole (1953-56) I, en la seva anàlisi dels precursors del pensament socialista. Segueix aquesta anàlisi pel que fa al problema històric
- (86) Krieger, (1968) pàg. 16
- (87) G.D.H. Cole (1953-56) III, pàg. 131
- (88) Morton (1952) pàg. 177, i G.D.H Cole (1953-56) I, pàg. 158
- (89) G.D.H Cole (1953-56) I, pàg. 159
- (90) Veure el pròleg d'Engels a l'edició anglesa del *Capital* (1886), S XXI, Madrid 1975, pàg. 31
- (91) G.D.H Cole (1953-56) II, pàg. 347
- (92) Joseph Chamberlain, un dels més coneguts líders radicals i que arribà a ministre durant la segona legislatura de Gladstone, havia iniciat el que s'anomena "socialisme del gas i de l'aigua" quan era alcalde de Birmingham. La seva campanya consistí en municipalitzar aquests serveis i emprendre actuacions per millorar la salubritat de la ciutat G.D.H Cole (1953-56) II, pàg. 361
- (93) G.D.H Cole (1953-56) II, pàg. 357 Sobre la connexió amb Morris, Meter (1972) pàg. 165 i LeMire (1962), pàg. 32
- (94) G.D.H Cole (1953-56) II, pàgs. 292-3
- (95) G.D.H Cole (1953-56) II, pàg. 382
- (96) Veure G.D.H. Cole (1953-56), i E.P. Thompson (1955) i Morton (1967)
- (97) LeMire (1962), pàg. 12

3. Morris després del 1896: interpretacions de la seva figura històrica i línies d'investigació bibliogràfica.

"William Morris was our best man, and he is dead. It is true that much of his work still lives, and will live. But we have lost him, and great as was his work, he himself was greater () though his words fell like sword strokes, one always felt that the warrior was stronger than his sword. For Morris was not only a genius, he was a *man*"¹

Aquestes són algunes de les paraules de condol amb que Blatchford notificava la mort de Morris en aquell tan especial diari radical que dirigia, el Clarion. D'altres obituaris igualment eloqüents aparegueren en la majoria de diaris i publicacions angleses el dia en que Morris va morir, el 3 d'Octubre del 1896. Per aquelles dates, Morris s'havia convertit sense cap mena de dubte en un dels personatges més i millor coneguts de la societat anglesa, una de les poques figures que havien assolit un grau de popularitat similar en tots els sectors de la societat. Les seves activitats literàries ja l'hi havien donat un gran renom entre els sectors de la intel·ligència des que el 1868 publica *The Earthly Paradise*, la labor com a dissenyador i director artístic de Morris & Co. li havia valgut el reconeixement com a artista i empresari entre la gran burgesia cultivada, finalment, l'ardua i intensa tasca de propagandista socialista l'havia posat en contacte amb les classes populars i amb els treballadors de tota Anglaterra, aduic amb els de la resta d'Europa, fins esdevenir un dels caps visibles del moviment obrer. Quan Morris va morir, uns i altres lamentaren la pèrdua d'un gran home, coincidint en destacar el profund valor de la seva obra i la gran humanitat de la seva personalitat. En acabar-se l'era victoriana, Morris havia aconseguit ocupar respecte de la societat anglesa una posició tan única i especial com la que, segons Kropotkin, Morris detentava en el moviment socialista: era una figura que representava corrents i tendències de molt diferent signe, un personatge que s'havia mantingut per sobre les picabaralles quotidianes sense que això impliqués restar al marge de la realitat que l'envoltava². Fou Walter Crane, un artista integrat en el moviment de les Arts & Crafts, socialista, amic, seguidor i col·laborador de Morris, qui millor va descriure la complexitat global i la multiplicitat d'aspectes continguda en la figura històrica de Morris i llegada per ell al ja tan pròxim segle XX. En una conferència dictada poc després de la mort de Morris, Crane plantejava els diversos elements que reprendrà la crítica

acadèmica front a la figura de Morris posant de relleu el que posteriorment ha estat designat com la seva paradoxalitat intrínseca³

"Perhaps no man of our time stands out so distinctly as a strong individual type, a clear and marked personality as did William Morris () Those who only knew him from his poetry and his prose romances thought him as a dreamer of dreams born out of his due time () Those who only knew him as an artist and a craftsman thought of him as a very refined designer of very decided aims, and exclusively medieval proclivities () There are even some who thought of him as a keen man of business and manufacturing Those who only know the products of the Kelmscott Press thought of him as a master printer who worked his press in the spirit of an artist Those who only knew him as an enthusiastic and ardent champion of the cause, as an eloquent lecturer, and as a vehement debater and untiring propagandist"⁴

La complexitat de la seva figura i la multiplicitat de la seva obra expliquen per si soles el fet que Morris es convertís en una de les figures predominants en l'horitzó cultural de l'inici del noucent. Durant l'època del canvi de segle, Morris era una de les autoritats indiscutibles en l'àmbit del disseny i l'arquitectura i, per a la majoria de professionals demostrar la relació existent entre la seva obra i els ensenyaments de Morris constituïa un dels millors arguments de validació personal. Ja a finals de la vida de Morris, el moviment de les Arts & Crafts es referia a les conferències de Morris sobre art i disseny per explicar el seu propi ideari⁵ i presentant-se a si mateixos com els seus hereus més directes. Des d'aleshores, Morris es convertí en el màxim artífex del moviment de reforma que Crane i molts estudiosos posteriors designaran com "The English Revival of Handicraft"⁶ assignant-li el paper d'haver estat el primer en aplicar i fer realitat els ideals de Ruskin. Des de l'enquadernació artística, el grafisme editorial, l'incipient disseny industrial fins a l'arquitectura i la planificació urbanística, pràcticament totes les disciplines projectuals i l'artesanía artística iniciaren la redefinició del propi ofici o bé partint de les idees i la labor de Morris o bé utilitzant-lo com a rerefons per exposar les noves tendències. Quelcom de similar succeí amb la seva poesia i, junt a la revalorització dels seus poemes de joventut, poetes i escriptors de la nova generació com Yeats, James, però sobretot T.S. Eliot, establiren el punt de partida dels nous corrents literaris allà on Morris l'havia deixat⁷. Mentre tant, els diversos partits i formacions de l'esquerra política que havien de confluïr en el Labour Party -els Fabians, l'Independent Labour Party, els Socialistes i Comunistes seguidors de Hyndman i els anarquistes-

rivalitzaven en mostrar la imatge de Morris que millor s'avenia a les posicions de cada un. En aquest ambient tan receptiu per la seva obra de, l'afirmació de Crane es totalment certa

"The death of William Morris marks an epoch, both in art, and in social, and economic thought"⁶

Des d'aquesta perspectiva no és estrany que la figura de Morris hagi despertat l'interès d'estudiosos, crítics, professionals i polítics des del mateix moment de la seva mort fins al punt de ser un dels autors més profusament estudiats de tota la cultura victoriana. Però l'interès per l'obra de Morris s'ha mantingut durant tot el segle XX excedint els límits històrics lògics del canvi de segle. En aquest sentit, si la mort de Morris significava per una banda la cloenda d'una unitat històrica com és el període victorià, per l'altra també portava implícits els elements característics de la problemàtica cultural del període històric següent, el complex i internacional fenomen del canvi de segle. Possiblement sigui encara prematur pressuposar de Morris una influència tan decisiva en l'evolució de la cultura occidental: el modernisme escocès i Mackintosh constitueixen una excepció massa important i massa pròxima com per a no tenir-la en compte. No obstant, el fet que autors tan importants en l'evolució del noucentisme com Muthesius, Van de Velde, Gropius, o Wright⁹ es referissin a Morris com una autoritat en els seus escrits permet considerar-lo entre els precedents més influents de l'evolució artística i cultural de l'etapa següent. El que ja és més sorprenent és que la recuperació de Morris hagi estat un fet recurrent fins i tot fora dels límits de l'experiència històrica del Moviment Modern. Així, per exemple, les diverses anàlisis de la seva figura elaborades per la historiografia arquitectònica aporten dades molt significatives sobre les diferents visions del fet arquitectònic existents en un determinat període històric i quina d'elles esdevé dominant si a principis de segle la recuperació de Morris demostrava, i simbolitzava, el triomf del model de les Arts & Crafts sobre qualsevol altra proposta més avantguardista per l'arquitectura i el disseny, en un moment com l'actual en que es replantejen les bases ideològiques, els pressupostos i les solucions projectuals del Moviment Modern, l'obra de Morris pot servir, com de fet ja serveixen els escrits de Ruskin¹⁰, per indicar i teoritzar aquesta arquitectura actual basada en la recuperació de l'ornament figuratiu, de citacions als llenguatges històrics i de recuperació historicista i eclèctica de la tradició arquitectònica. Llavors, els aspectes recuperats de Ruskin i de Morris són tots aquells que havia abandonat la crítica que veia en ambdós

autors els grans antecedents històrics del Moviment Modern

Possiblement sigui la historiografia arquitectònica l'àmbit on s'han donat més i més variades recuperacions de Morris, però també la tradició de l'esquerra política i social ha buscat en ell elements des dels quals plantejar les seves lluites i reivindicacions actuals. La destrucció ecològica de l'entorn natural, la millora del paisatge urbà i la lluita per zones verdes a les grans ciutats, l'ideal de ruralitzar la ciutat i de simplificar les formes de vida avançades, la denúncia de la societat de consum i les diverses discussions sobre la qualitat de vida, són alguns dels temes afrontats per l'esquerra en la seva història política que es refan directament a Morris¹¹. Davant aquesta situació, no només la figura de Morris planteja nous interrogants, cal també comprendre les raons que han permès en cada etapa històrica reactualitzar el seu pensament¹². A través de la bibliografia escrita sobre Morris apareixen clarament delimitats els canvis operats en la manera d'interpretar la seva obra. Resseguir l'itinerari d'aquestes interpretacions resulta una qüestió indefugible a l'hora de valorar el seu pensament i comprendre quina fou la influència real d'aquest polemic i paradoxal pensador de finals del segle XIX.

En primer lloc, però, cal puntualitzar un fet característic de la bibliografia sobre Morris. Ja des del 1890 s'observa una tendència a diferenciar dues vessants en la seva obra i a considerar-les sempre per separat. Això ha comportat inevitablement una parcel·lació del pensament de Morris distingint una teoria estètica, per una banda i una teoria social i política. D'aquesta manera, han aparegut dues línies de recerca que es mantindran independents durant tot el segle XX: una primera, de caràcter més general i acadèmic, es dedica a estudiar la significació cultural i històrica de Morris, prenent com objecte d'anàlisi el poeta, l'escriptor i el reformador romàntic de la societat del seu temps; la segona línia, amb un punt de vista molt més especialitzat, aborda essencialment l'obra artística de Morris i les seves idees sobre art, disseny i arquitectura, a fi d'establir la influència de Morris en l'evolució històrica de l'arquitectura i el disseny moderns. A modus de detall, val a dir que, fins fa relativament poc temps, únicament la historiografia arquitectònica ha considerat seriosament la possibilitat del Morris pensador valorant més la seva contribució teòrica al concepte d'arquitectura que la seva obra com a dissenyador. Cada una de les línies bibliogràfiques de recerca ha seguit un procés diferent si bé s'observen algunes coincidències importants quant a l'enfoc i al plantejament de la recerca. Així, si a principis de segle abundaven un tipus de biografies similars a les memòries i els llibres de records personals de

Morris, vers el 1950 comença a dominar la intenció acadèmica i a partir d'aleshores proliferen les recopilacions crítiques, l'edició d'escrits inèdits, i apareixen investigacions dirigides a catalogar, datar i localitzar una obra tan dispersa com la de Morris

La forma literària que ha dominat en l'estudi de Morris com a figura històrica i cultural, és a dir, en el primer bloc bibliogràfic són les biografies. La primera d'elles aparegué només tres anys després de la seva mort i amb el temps s'ha convertit en una de les fonts documentals bàsiques per al coneixement de Morris. *The Life of William Morris* fou escrita per J. A. Mackail, per encàrrec exprés dels seus sogres, el matrimoni Burne Jones¹³. En termes generals el llibre es el que Lemire qualifica de "a warmly personal account of Morris the Man"¹⁴. Recollint la imatge que tenia de Morris la societat més benpensant i que més li convenia a aquesta, Mackail va establir la interpretació del personatge que ha prevalgut durant mes temps: la imatge de l'artista infrangible i infatigable que, mogut per grans i profunds continguts morals, s'enfronta a la societat del seu temps per tots els mitjans al seu abast, artístics i no artístics¹⁵.

Aquesta visió de Morris ja havia estat suggerida repetidament pels obituaris publicats en la premsa oficial del país¹⁶, però la confirmació definitiva arribà poc després amb la biografia escrita per la filla de Morris, May, com introducció als diferents volums de les obres completes recopilades i editades per ella. Considerant-les com un llibre complet, les introduccions als *Collected Works of William Morris* (1910-1915)¹⁷ aporten poques dades noves sobre la personalitat i la vida de Morris a les ja donades per Mackail sinó són les més estrictament familiars, les relatives als amics de la família, i algunes indicacions sobre els gustos personals de Morris amb matèria literària i artística. Quant a la formació del seu pensament són particularment interessants les referències a les lectures de Morris i a les dates en que foren fetes per a poder determinar quins autors l'influiren i en quin estadi de la seva vida.

En conjunt, es tracta d'una biografia que manté la vivacitat de l'haver viscut i compartit en primera persona moltes de les experiències narrades, i que, sense arribar a modificar en el més essencial la imatge de Morris donada per Mackail inclou indicacions importants sobre aquelles activitats polítiques que Mackail havia dissimulat presentant-les com a l'expressió dels sentiments morals d'un artista romàntic, estrany en el seu propi temps. A pesar de tot, May no modificava substancialment la imatge donada pel biògraf. Posteriorment, han anat apareixent d'altres biografies de Morris i, excepte en els casos on un llibre d'aquestes característiques

respon a una intenció interpretativa molt concreta -com la biografia política escrita per E P Thompson el 1955- les úniques diferències entre elles deriven de la incorporació dels descobriments fets per les monografies sobre els diferents aspectes de l'obra de Morris Així per exemple, s'observa perfectament el canvi d'orientació existent en la visió dels Morris poeta en comparar les biografies de H Buxton Forman del 1897, la de Noyes del 1908 i la de Jack Lindsay del 1975 Quant als aspectes polítics, l'edició de les cartes duta a terme per Philip Henderson influeix considerablement en la seva biografia de Morris (*W Morris, His Life, Work and Friends* 1952) on intentava mostrar una imatge diferent del Morris polític a la donada per E P Thompson ¹⁸ En aquest sentit, val la pena destacar que, en general, totes les biografies escrites en el marc de la primera línia de recerca, accepten les tesis de Pevsner respecte a la interpretació de la vessant artística, projectual i arquitectònica de Morris El cas més significatiu és el de la biografia d'E P Thompson (1955) centrada en l'estudi polític del pensament de Morris, però encara no és més en el Postscript que l'autor va escriure per la segona edició (1977) En aquest, malgrat indicar l'interès de les noves recerques en aquest àmbit com les empreses per P Floud no fa cap referència a la crítica que la bibliografia especialitzada ha elaborat sobre les tesis històriques de Pevsner ¹⁹

Un segon bloc bibliogràfic important en l'anàlisi de la figura cultural i històrica de Morris són les diverses edicions i recopilacions dels seus escrits La primera obra important en aquest sentit són els *Collected Works* ja esmentades, editades per May Morris Els 24 volums d'aquesta obra recullen tots els escrits que Morris havia publicat més alguns poemes, articles i contes inèdits Tal i com estaven plantejats, els *Collected Works* reforçaren encara més la imatge del Morris poeta i escriptor ates que la majoria d'obres recopilades són escrits literaris, i, així, venien a confirmar la posició de Morris entre les grans figures literàries del període victorià que ja detentava durant la seva vida No és estrany que, per aquesta època, la majoria d'articles i estudis sobre Morris fossin preferentment de caràcter literari A principis del segle XX quasibé no es consideraven tots aquells escrits teòrics de Morris que circulaven en pamflets i revistes barates Unicament dos volums dels *Collected Works* i a més, dels darrers estaven dedicats a conferències i articles Malgrat que ja s'havien fet alguns intents per elaborar una biografia completa de Morris, com la de Scott Temple el 1897²⁰ no fou fins el 1936 que aparegueren noves edicions dels escrits teòrics de Morris quan la mateixa May recopila articles i conferències inèdites destriant entre els

manuscrits de que havia fet donació al British Museum. Aquest segon recull, *William Morris Artist, Writer, Socialist*, mostra, per una banda, un canvi d'orientació en les recerques sobre Morris i una revalorització de la seva labor com assagista polític, però, per l'altra, constitueix el primer indici de l'aparició d'una actitud més acadèmica i rigurosa envers l'obra de Morris

Aquesta preocupació acadèmica es traduí substancialment en un esforç per editar tots aquells aspectes de l'obra de Morris que continuaven inèdits el 1950 apareixia un primer recull de cartes, el volum de Phillip Henderson *The Letters of William Morris*, tasca que prossegueix actualment Norman Kelvin²¹, mentre tant, els museus i biblioteques angleses recopilaven i feien públiques col·leccions de correspondències mantingudes entre Morris i els seus amics més pròxims²², posteriorment s'elaboraren llistats i catàlegs dirigits a localitzar els manuscrits de Morris dispersos per tot el món anglosaxó²³, finalment i coincidint amb la fundació de la William Morris Society el 1955, l'edició dels escrits de Morris conegué un fort impuls i des d'aleshores han anat apareixent publicades noves conferències (LeMire, 1969, Paul Meier, 1972) i el diari polític mantingut per Morris el 1887 (Florence Boos, 1981), s'ha elaborat i actualitzat la bibliografia sobre Morris (Ohtsky, 1934, D & S Leatham, 1980)²⁴, documentat el catàleg complet de conferències, discursos i intervencions de Morris en actes públics (Briggs 1961, LeMire 1969 apèndix 1 i 2), i recopilat les crítiques de Morris aparegudes als diaris de l'època (Faulkner 1973) Encara ara, però, resten per editar alguns blocs importants d'escrits de Morris, concretament els articles i les col·laboracions polítiques en publicacions de partit dels quals només n'han aparegut seleccions i extractes en antologies

El tercer bloc bibliogràfic important que s'ocupa de la figura històrica de Morris són textos de caràcter monogràfic sovint dirigits a presentar i divulgar l'obra de Morris al gran públic. En aquest grup destaquen sobretot les diverses antologies de textos publicades. Aquestes mostren perfectament, segons el tipus de text seleccionat, com ha anat variant l'interès per l'obra de Morris segons les èpoques. En aquest sentit, l'element més significatiu és l'emergència progressiva de les conferències i d'altres escrits teòrics de Morris mentre que l'obra literària i poètica va desapareixent correlativament de totes aquelles obres que tenen com objecte presentar la figura de Morris. El primer llibre que cridà l'atenció sobre la importància filosòfica i política de les conferències fou l'antologia de textos preparada per G.D.H. Cole en motiu del primer centenari del naixement de Morris (1934, *William Morris, Selected*

Writings, Nonesuck, Londres). Des d'aleshores, malgrat que encara no existeixi una monografia dedicada exclusivament a l'anàlisi d'aquests textos, les conferències han merescut cada vegada més atenció per part dels estudiosos i s'han publicat d'altres antologies d'escrits polítics (Ball 1931, Holbrock Jackson 1947, Briggs-Penguin 1962, Manieri Elia 1963, Morton 1984, i en castellà, *Arte y Sociedad Industrial*, València 1975)

La segona línia d'investigació bibliogràfica, la dedicada al Morris dissenyador i artista, es compon d'escrits de molt diferent signe. En primer lloc, s'observen una sèrie d'estudis monogràfics sobre diferents aspectes de la seva labor artística que han augmentat en els darrers anys. Dintre d'aquests destaquen els assaigs sobre el Morris impressor i dissenyador gràfic (Rickett-Pisarro, 1898, Colebrook, 1897, Hewitt, 1934, Faulkner 1975, Needham, 1976) principalment per la continuïtat, la quantitat i l'enfoc professionalista que els manté en una posició marginal respecte de la investigació general sobre Morris. L'especificitat del tema gràfic i tipogràfic, en general poc conegut i, sobretot, poc problemàtic des del punt de vista de la història convencional del disseny industrial convencional, ha deixat aquests articles en una línia d'investigació paral·lela i independent de la bibliografia general sobre el Morris dissenyador. Un segon bloc important són els estudis sobre la labor desenvolupada a Morris & Co i les diverses especialitats del disseny i les arts decoratives empreses per a la firma (Lahor, 1897, Leatham, 1899, Jackson, 1934, Crow, 1934, Watkinson 1962). Però el pes de la bibliografia sobre el Morris dissenyador són tots aquells llibres d'història de l'arquitectura que estudien la gènesi i el procés formatiu de l'arquitectura del segle XX. Des del 1936, Morris s'ha convertit, sempre darrera Ruskin, en un capítol obligatori que tanca l'experiència vuitcentista i obra el Modernisme europeu (Pevsner, 1936, 1943, 1968/1 i 2, Gropius 1935, Behrendt 1937, Giedion, 1941 i 1948, Zevi 1950, Hitchcock 1958, Benevolo 1960, Banham 1960 i Goldzani 1967)

Logicament existeix una segona línia de recerca dins la historiografia de l'arquitectura moderna caracteritzada principalment pel rebuig de Morris entre els antecedents històrics del Moviment Modern. Molt més centrada en l'experiència escocesa i vienesa, ha estat la línia heterodoxa i marginal durant tota l'època de l'estil internacional. Actualment ha estat reconsiderada en posar-se en crisi els pressupostos teòrics del Moviment Modern i la seva historiografia (Veblen 1899, Collins 1975, Tafuri 1972). Atès que actualment la polèmica resulta de la màxima importància per a la interpretació de Morris, serà tractada en un apartat específic (3.2)

Existeixen paral·lelismes importants entre aquesta tradició bibliogràfica i l'anteriorment comentada quant a la manera d'afrontar l'estudi de l'obra de Morris. Així, la preocupació per datar i catalogar rigurosament l'obra projectual de Morris apareix més o menys per la mateixa època en que comencen a editar-se els seus escrits. Però en aquest cas l'actitud acadèmica és conseqüència d'una problemàtica diferent i en gran part es correspon amb la revalorització de la cultura artística victoriana nascuda en els darrers anys. Així, mentre Morris no fou altra cosa que un pioner del Moviment Modern únicament es consideraren aquells aspectes de la seva obra que millor servien per mostrar aquesta continuïtat històrica. En conjunt, eren els ensenyaments que havien divulgat i fet seus els membres de les Arts & Crafts, i que, convenientment adaptats al seu ideari propi, havien llegat al Modernisme Europeu i al Deutsche Werkbund a través de Gropius. Però en aquest context l'interès que despertava la figura de Morris com artista i teòric del disseny no es corresponia amb l'estudi aprofundit de la seva obra concreta, més aviat dispersa i difícilment localitzable.

No fou sino a partir del 1950 quan comença a investigar-se l'obra objectual i projectual de Morris amb la intenció de confrontar-la amb la d'altres dissenyadors contemporanis i comprovar el tipus d'innovacions que suposaven en el context del disseny victorià. En primer lloc, la història de l'arquitectura comença a ocupar-se del període victorià (Henry-Russell Hitchcock 1954). Per la mateixa època Peter Floud i d'altres conservadors tècnics del Victorian & Albert Museum de Londres organitzaren una exposició sobre el disseny en el segle XIX. Paral·lelament, el propi Peter Floud iniciava una investigació per datar, catalogar i destriar, d'entre tots els models produïts per Morris & Co, els que havia dissenyat el director de la firma dels realitzats pels altres col·laboradors artístics. La mateixa línia de recerca fou continuada en els anys següents i des d'aleshores han estat estudiats pràcticament la majoria d'oficis cultivats per Morris: Floud (1959) i Clark (1973) els estampats, Sewter (1974-75) els vitralls, Fairclough i Leary (1981) i Parry (1983), els teixits, Needham (1976) les arts del llibre. L'estudi dels objectes concrets de Morris ha permès conèixer molt més aprofundidament la seva labor professional, i, així, ressituant-la en la tradició històrica del disseny industrial, ha posat de manifest les poques connexions existents entre aquesta obra i el procés seguit pel disseny en el segle XX. Malgrat tot, si d'una banda s'ha aconseguit separar Morris de l'evolució de l'experiència arquitectònica, i, per primera vegada, poder valorar la seva obra per ella mateixa sense recórrer a conceptes i models arquitectònics, això encara no ha estat recollit per la

historiografia específica del disseny industrial i la majoria d'històries del disseny escrites en els darrers temps continuen atorgant a Morris la mateixa posició que ocupava en les històries de l'arquitectura moderna (Maldonado, trad 1977, Selle 1972, Heskett 1980, MacCarthy 1982)

Les principals raons d'això cal buscar-les no tant en les investigacions de la historiografia com en la multiplicitat i la paradoxalitat de moltes de les opcions artístiques preses per Morris al llarg de la seva carrera de dissenyador. Tanmateix, es evident també una segona causa important de tipus històric com és el fet que la problemàtica de disseny tal i com ha estat plantejada en el segle XX prèn en consideració un tipus d'objectes totalment estrany a les preocupacions industrials del segle XIX, un segle motivat especialment pel disseny textil, gràfic, i per la configuració formal d'uns objectes pel parament domèstic sense altre canvi històric que les modificacions derivades de l'organització del treball en el sistema de fabricació.

El darrer bloc bibliogràfic que cal considerar són, lògicament, els llibres de crítica i interpretació de la figura de Morris, els quals, o bé prenen en consideració un sol aspecte de la seva obra, o bé intenten una anàlisi conjunta de la figura històrica de Morris abordant els dos aspectes anteriorment esmentats. De caràcter molt més teòric que artístic, la majoria són assaigs sobre el pensament de Morris vist des d'un determinat punt de vista: la component romàntica del seu pensament i les característiques literàries dels seus escrits poètics (Brooke 1908 i 1913, Thompson 1916, Lindsay 1961, Stevenson 1973), la seva filosofia social (Phelan 1927, Grey 1949, R. Williams 1958), o el tipus de medievalisme patent en el pensament i l'obra de Morris (Grennan 1945, Jordan 1960, Banham/Harris 1984), i, en els darrers temps, el pensament polític de Morris (Page Arnot 1934 i 1960, Eshleman 1940, E. P. Thompson 1961 i 1976, G. D. H. Cole 1960, Meier 1971 i 1972, Pierson 1973, Hulse 1973, Goode 1971).

Dintre tota la bibliografia de Morris només destaquen dos llibres que hagin intentat donar una visió completa i global de l'obra de Morris sense recórrer a la fórmula biogràfica utilitzada habitualment. El primer d'ells, Vallance (1897) i l'edició ampliada del 1909, va ser un llibre escrit contemporàniament a la biografia de Mackail i és per tant un dels pocs estudis que donen una visió de Morris complementària a la donada pel biògraf oficial si bé comparteix amb ell la majoria d'idees bàsiques i la interpretació global de la figura cultural de Morris. Malgrat hagi estat sovint considerada una obra dedicada a la labor artística de Morris²⁵, els capítols dedicats a la tasca propagandista i política de Morris tenen una

intenció més descriptiva que els de Mackail prenent en consideració el valor literari i teòric de les conferències morrisianes. El segon d'ells és un llibre molt més recent que analitza temàticament tots els diferents components de l'obra de Morris. Es tracta del llibre escrit per Paul Thompson el 1967.²⁶ L'ampli coneixement que l'autor té de l'arquitectura i l'ambient artístic victorià junt a la comprensió de la labor teòrica i filosòfica de Morris converteixen aquest llibre en una de les obres més clarificadores i més mesurades de la figura de Morris i la seva influència històrica.