

# Del neoclassicisme al romanticisme

Joan Campàs Montaner  
Anna González Rueda

PID\_00141120



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement (BY) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC, Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya). La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>1. Neoclassicisme: clàssic o romàntic?</b> .....	5
1.1. Clàssic i romàntic .....	6
1.2. Pintoresc i sublim .....	8
1.3. William Blake i Henry Fuseli .....	15
<b>2. L'art neoclàssic</b> .....	21
2.1. La ruptura de la tradició cortesana .....	21
2.2. Concepte d'art neoclàssic .....	23
2.3. L'arquitectura neoclàssica .....	26
<b>3. El segle XVIII: la gènesi de la "restauració artística"</b> .....	29
3.1. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) .....	31
3.2. Intervencions en arquitectura .....	34
3.3. Restauracions d'obres pictòriques .....	35
3.4. El <i>capitolato</i> de Pietro Edwards .....	37
3.5. L'acció institucional: acadèmies i museus .....	38
<b>4. Viollet Le Duc: restauració estilística</b> .....	40
4.1. Obres restaurades .....	42
4.1.1. Basilique de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay .....	43
4.1.2. Catedral d'Amiens .....	45
4.1.3. Basilique de Saint-Sernin de Tolosa .....	46
4.1.4. Notre-Dame de París .....	47
4.1.5. Castell de Pierrefonds .....	52
4.1.6. Murals de Carcassona .....	52
4.2. Alternatives a la restauració estilística .....	53
4.3. L'escola arqueològica a Roma .....	54
<b>5. El romanticisme</b> .....	55
5.1. El romanticisme històric .....	55
5.2. Els problemes d'un concepte .....	58
5.3. El problema de les interpretacions .....	61
5.4. Factors constitutius del romanticisme .....	62
5.4.1. Una tendència mística .....	62
5.4.2. Una nova visió del món .....	63
5.4.3. Una actitud inconformista .....	63
5.5. Aspectes principals del canvi en les idees sobre l'art i l'artista ....	64
5.6. La pintura romàntica .....	67
5.7. John Ruskin i la restauració romàntica .....	73
<b>6. Cronologia</b> .....	84

---

<b>Bibliografia.....</b>	<b>87</b>
--------------------------	-----------

## 1. Neoclassicisme: clàssic o romàntic?

En la terminologia de la història de l'art, classicisme i romanticisme són dos conceptes vagues i indefinits. Els criteris purament formals i esteticistes s'han revelat incapaços de definir-los i concretar-los. Els problemes que s'han de solucionar són els següents:



- Per què els estils dels segles XVIII i XIX són similars als dels segles XVI i XVII?
- Per què al voltant del 1800 hi ha artistes treballant en un estil gòtico-ma-  
nierista (Ingres, Friedrich, els Natzarens), classicista (David), barroc primer  
(Géricault), i barroc tardà (Delacroix)?

- Què hi ha darrere d'aquestes similituds, d'aquests criteris d'estil formals?

En definir un estil, sovint posem massa de relleu els elements formals en detriment del seu contingut. Sovint s'omet que tant forma com contingut determinen un estil (és a dir, ideologia en imatges). Si ens fixem en el contingut, descobrim que els estils no existeixen en el buit; més encara, és el contingut de l'art el que demostra clarament la seva connexió amb els interessos dels diferents grups socials per als quals fou creat, i aquests interessos estan determinats per factors polítics i socials molt concrets. Per tant, si volem entendre un estil en la seva totalitat hem d'esbossar les seves connexions amb la societat en la qual està arrelat.

Atès que idèntiques condicions sociopolítiques i la mateixa estructura socioeconòmica no es produeixen mai en diferents períodes històrics, llavors qualsevol similitud només pot aplicar-se a certs aspectes de les condicions trobades, només pot ser parcial. Sovint la semblança d'estils té un significat molt diferent: en condicions socials i polítiques molt diverses, pot expressar la perspectiva d'un grup social diferent a la del període anterior.

Quina és, doncs, la realitat existent darrere dels termes classicisme i romanticisme a finals del segle XVIII i principis del XIX?

### 1.1. Clàssic i romàntic

Segons Argan, la cultura artística moderna gira al voltant de la relació dialèctica entre els conceptes **clàssic** i **romàntic**. Fa referència a dues grans fases de la història de l'art: el que és "clàssic", en l'art del món antic, grecoromà, i en el que es considera el seu renaixement amb l'humanisme dels segles XV i XVI; el que és "romàntic", en l'art cristià de l'època medieval, més exactament en el romànic i el gòtic, o sigui, les cultures romàniques.

Tots dos han estat teoritzats entre la meitat del segle XVIII i la meitat del XIX; el "clàssic", per **Winckelmann** i **Mengs**, i el "romàntic", pels protagonistes del **gòtic a Anglaterra** (Pugin, Ruskin, Morris), per **pensadors i literats alemanys** (Schlegel, Tieck, Wackenroder) i per **Viollet-le-Duc**, a França.

Solem dividir el període de 1750 a 1850 en les fases següents:

- Una primera fase preromàntica, amb la poètica anglesa del "sublim" i la similar poètica alemanya del *Sturm und Drang*.
- Una fase neoclàssica, que coincideix aproximadament amb la revolució francesa i l'imperi napoleònic.

- Una reacció romàntica, que coincideix amb l'oposició burgesa a les restauracions monàrquiques i amb els moviments a favor de les independències nacionals, entre 1820 i 1850.

Però aquesta divisió no és vàlida, continua Argan, ja que presenta una "evolució lineal" de la història:

a) Cap a mitjan segle XVIII, el terme *romàntic* ja s'utilitza com a equivalent de *pintoresc*, i es refereix a la jardineria anglesa, és a dir, a un art que no imita ni representa sinó que modifica la naturalesa, adaptant-la als sentiments humans i a les oportunitats de la vida social, o sigui, presentant-la com a àmbit de la vida.

b) La poètica del que és "sublim" i la del *Sturm und Drang*, tot i que una mica posteriors a la poètica del que és "pintoresc", no són oposades, sinó que simplement reflecteixen una actitud diferent de l'individu envers la realitat.

- Per al "pintoresc", la naturalesa és un ambient acollidor i propici que desenvolupa en l'individu els sentiments socials.
- Per al "sublim", és un ambient dur i hostil que desenvolupa en la persona el sentit de la seva pròpia individualitat, de la seva pròpia soledat, de la tragèdia fonamental del fet d'existir.
- Les poètiques del "sublim" i del *Sturm und Drang*, tot i que reconegudes com a preromàntiques, assenyalen com a models supremes les formes clàssiques i constitueixen, per tant, un dels fonaments del neoclassicisme: els artistes neoclàssics adopten, de fet, respecte a l'art clàssic, una actitud netament romàntica. Es pot afirmar, doncs, que el neoclassicisme històric no és més que una fase de la concepció romàntica de l'art.

Per què anomenem *romàntica* tota la primera fase del cicle històric de l'art modern?

1) En les poètiques del "sublim" i del *Sturm und Drang*, el fet de recórrer a temes i formes clàssiques representa l'evocació d'una història acabada, que no continua en el present i que, per tant, pot establir-se com a model o exemple, però no com a premissa o precedent de les situacions actuals. L'evocació clàssica, en la seva immobilitat, és tràgica.

2) El recurs a temes i motius (però no a les formes) de la història i l'art medieval, i per tant del cristianisme, indica, en canvi, que es percep una continuïtat entre aquell passat i el present. El sentit romàntic de la història està ple de moviment, és dramàtic.

Entre els motius que, en el segle XVIII, determinen el **final** del que podríem anomenar **cicle clàssic** i l'**inici del cicle romàntic o contemporani**, és preminent, segons Argan, la transformació dels mitjans tècnics de producció, amb totes les conseqüències que comporta en l'ordre social i polític.

- El **naixement de la tecnologia industrial**, en determinar la progressiva crisi de l'artesanat, va provocar la transformació de les estructures i de les finalitats de l'art.
- El **pas de la tecnologia de l'artesanat**, que feia servir les matèries i imitava els processos de la naturalesa, a la **tecnologia industrial**, que actua sobre la naturalesa transformant ràpidament l'ambient, és una de les causes principals de la crisi de l'art modern; exclosos del sistema tecnicoeconòmic de la producció, els artistes esdevenen intel·lectuals burgesos en tensió, i sovint en dura polèmica amb la mateixa classe dirigent de la qual formen part.
- El ràpid desenvolupament del sistema industrial, tant a nivell social com tecnològic, explica el **continu canvi de les orientacions artístiques**, la successió de les tendències o de les poètiques, el seu fort accent ideològic i els seus contrastos.

## 1.2. Pintoresc i sublim

La categoria estètica del que és pintoresc va ser incorporada en el repertori conceptual d'artistes i teòrics de l'art cap a les últimes dècades del segle XVIII. D'un significat inicial que al·ludia a una forma de veure i agafar la naturalesa seguint els cànons de composició d'artistes clàssics, va passar a ser utilitzat amb un sentit considerablement més ampli, com a una forma de percepció i registre de la realitat en tots els àmbits.

Abans de ser plantejat per Kant com a categoria del que és bell, el concepte de "pintoresc" havia estat proposat per un pintor i teòric anglès, **A. Cozens** (ca. 1717-1786), com a fonament d'una poètica del paisatge, els principis de la qual són els següents:

- a) La naturalesa és una font d'estímuls als quals corresponen sensacions que l'artista interpreta i comunica.
- b) Les sensacions es donen com a grups de taques més clares, més fosques, tenyides de diferents colors, i no sota una forma acabada, com aquella que obtenia l'art clàssic mitjançant la perspectiva, les proporcions i el dibuix.



c) La dada sensorial és comuna a tothom, però l'artista l'elabora i la clarifica amb la seva pròpia tècnica mental i manual, i així mena la societat a una experiència millor i realitza una tasca educativa.

d) Aquesta clarificació no consisteix a desxifrar en les taques la noció de l'objecte al qual corresponen, fins al punt que es destrueix la sensació primària, sinó a descobrir el significat i el valor de la sensació en tant que experiència del que és real.

La **varietat** és un principi estètic fonamental: en un paisatge, per exemple, la presència de coses diverses (roques, arbres, aigua, cases, animals, figures), a cadascuna de les quals corresponen diferents tipus de taques. Naturalment, les taques són variables segons l'angle de visió, la llum, les distàncies. Allò que la ment "activa" capta és un context de taques diferents però relacionades entre elles; la taca corresponent a un arbre no canvia només amb el tipus d'arbre, sinó amb el fet d'estar a prop o lluny, il·luminat o a contrallum. No només és important com es duu a terme l'experiència, sinó també la forma d'aproximació a la realitat: una posta de sol suscita un sentiment de calma, una tempesta un sentiment de temor.

El **procés de l'artista**, segons la poètica del que és "pintoresc", va des de la sensació visual al sentiment: és, precisament, en aquest procés que va del que és físic al que és moral, on l'artista serveix de guia als seus contemporanis.

En el curs del segle XVIII, era aplicada particularment a l'anàlisi de jardins i parcs; la idea que suggereix és que existeix una analogia entre la pintura de paisatges i el disseny de jardins, i que els parcs i els jardins han de ser concebuts com una suma d'imatges. A partir d'aquest àmbit temàtic, cap a la meitat del segle el pintoresc es consolida com un concepte de la teoria de l'art. El seu punt d'arrencada van ser els escrits de William Gilpin (1792), i cap a les últimes dècades del segle va passar a ser identificada com una categoria estètica situada entre el bell i el sublim.

Aquestes categories referencials havien estat discutides en profunditat per Edmund Burke, en el seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757); aquest autor les analitza des de la perspectiva del subjecte, observant la impressió causada per les propietats de l'objecte, i descriu quines són les qualitats que fan que un objecte sigui bell o sublim. Així, caracteritza la bellesa com "aquella qualitat o aquelles qualitats dels cossos per les quals aquests causen amor o alguna passió que s'hi assembla". I de seguida enumera aquestes qualitats en ordre d'importància: ser comparativament petit i de textura llisa, presentar variació gradual, tenir un perfil delicat i tenir colors clars i brillants, però no forts ni resplendents. El sublim, en canvi, és "el que resulta adequat per a excitar les idees de dolor i perill, és a dir, tot el

que és d'alguna manera terrible, o es relaciona amb objectes terribles, o actua de manera anàloga al terror [...]; i per a caracteritzar les qualitats que provoquen aquesta sensació, esmenta la foscor, la grandesa, la magnificència i la grandiositat.

En un diàleg atent amb aquestes categories, William Gilpin, un sacerdot anglicà preocupat pel nivell cultural dels seus feligresos, aficionat a l'art i viatger impenitent, en descriure el paisatge anglès en els seves *Observations on the River Wye* (1782), diu que "la naturalesa és un colorista admirable, i pot harmonitzar les seves tonalitats amb infinita varietat i inimitable bellesa; però poques vegades és tan correcta en la composició, fins al punt que difícilment arriba a produir un conjunt harmoniós". D'acord amb la seva anàlisi, sempre existeix desproporció dels plans, o algun traç desafortunat creua el conjunt o, fins i tot, algun arbre està mal situat: "sempre hi ha una cosa que no és com hauria de ser".

D'aquesta manera, el pintoresc va adquirir un valor normatiu. En una de les seves obres, Gilpin afirma que "busquem el pintoresc en el conjunt dels ingredients del paisatge: en arbres, roques, terrenys escarpats, boscos, rius, llacs, planícies, valls, muntanyes i també en la distància. Aquests objectes en ells mateixos produeixen infinita varietat. No hi ha dues roques o arbres idèntics. En segon lloc, també varien en funció de la combinació, i gairebé en igual mesura; en tercer lloc, sota diferents condicions de llum i ombra i d'altres efectes ambientals. De vegades trobem en ells mateixos la coherència del conjunt com un tot; però amb major freqüència trobem nomé bellesa de les parts".

William Gilpin (1792). *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*.

És precisament en la construcció d'una harmonia del conjunt que intervé la mà de l'artista, ja es tracti d'un parc, d'un jardí o d'un quadre. I els canons que defineixen quins són els models de perfecció pintoresca per excel·lència difereixen d'un autor a l'altre. A l'elegància d'esperit classicista, impulsada per Gilpin, s'oposa, per exemple, la passió per les ruïnes gòtiques, per cabanes rurals aïllades -preferentment batudes pels temporals- o per grups d'individus rústics, com manifesta Uvedale Price. Aquesta oposició posa precisament en evidència el moviment pendular del pintoresc, entre les nocions del bell i el sublim.

A través de guies turístiques, dedicades en particular a Anglaterra, el viatger culte, concretament els artistes, eren conduïts no només als llocs d'interès, sinó que aquests manuals de viatge assenyalaven també els punts d'observació des dels quals la vista responia en major mesura a l'autoritat estètica de pintors reconeguts. El més famós exemple d'aquest tipus de manuals és la *Guide to the Lakes*, de Preses West, que entre 1778 i 1799 va assolir set edicions. L'autor porta als seus lectors "des dels delicats tocs de Claude, observats a Conistan Lake, a les nobles escenes de Poussin, existents a Win-dermare-Water, i d'aquí a les idees d'un romanticisme de Salvador Rosa al Lake of Derwent".

Sorgeix, així, el que Malcolm Andrews va anomenar "**turisme pintoresc** com una experiència estètica controlada", en la qual el viatger es llançava a nous entorns lluny de casa, exposant-se a paisatges estranys, de vegades intimidants. I el pintoresc es constitueix en un camí per a assimilar aquesta experiència, per a domesticar el que és desconegut i reorganitzar el que està desestructurat.

Entre els elements que atreuen la mirada en el curs d'un viatge pintoresc, Gilpin esmenta que també "les figures vives solen ser objecte de gran atenció", però aclareix que "les prenem com a mers ornaments de les escenes [...], només les considerem en els seus trets generals, en la roba que porten, en grups i en les seves ocupacions". En el mateix sentit al·ludeix a l'interès que ofereix la presència d'animals. I destaca amb especial èmfasi l'atractiu de "les elegants relíquies de l'arquitectura antiga. Aquestes són consagrades pel temps; i gairebé mereixen tanta veneració com la que dediquem a les obres de la naturalesa".

La naturalesa no és només font del sentiment, també indueix a pensar. Hi veiem, però sabem que el que veiem només és un fragment de la realitat. El que veiem per interès; el que no veiem, tanmateix, és alguna cosa que se'ns imposa i ens desassossega, atès que la seva infinitud desperta l'angoixa de la nostra pròpia finitud. Aquesta realitat transcendental és el "sublim". Com a poètica de l'absolut que és, el "sublim" es contraposa al "pintoresc", poètica d'allò que només és relatiu.

Difícilment podria citar-se una definició universalment vàlida per al que és **pintoresc**. Del seu sentit original, que feia referència a la similitud amb la pintura, va anar transformant-se fins a evocar allò que entreté la vista, que estimula els sentits de l'espectador. Per *pintoresc* es va passar generalment a entendre allò que presenta varietat, diversitat i irregularitat; si inicialment Gilpin va atribuir a aquesta categoria una accepció classicista, cap a 1800 ja era més freqüent que amb ella s'al·ludís a motius toscos, rudes, rústics, sense sofisticació.

Fent ús d'aquesta categoria, la percepció del que és diferent en un llenguatge artístic no només va ser aplicat a l'interior de les fronteres europees; també a l'observació de motius del món islàmic, de l'orient pròxim, donant peu al que avui identifiquem com el corrent artístic de l'orientalisme.

Per la seva banda, el **sublim** és una categoria estètica derivada principalment de l'obra *Sobre el sublim*, del desconegut autor grec Longino, la qual consisteix fonamentalment en una bellesa extrema, capaç d'arrossegar l'espectador cap a un èxtasi més enllà de la seva racionalitat, o fins i tot de provocar dolor perquè és impossible d'assimilar.

El concepte del "sublim" va ser redescobert durant el Renaixement, i va gaudir de gran popularitat durant el Barroc, durant el segle XVIII alemany i anglès, i sobretot durant el primer Romanticisme.

Segons el concepte original de Longino, que seria recuperat per filòsofs i crítics d'art posteriors, el sublim es caracteritza per una bellesa extrema, que produeix en aquell qui la percep una pèrdua de la racionalitat, una identificació total amb el procés creatiu de l'artista i un gran plaer estètic. En certs casos, el sublim pot ser tan purament bell que produeix dolor en comptes de plaer.

Segons Longino, hi ha cinc camins diferents per a assolir el sublim: "grans pensaments, emocions fortes, certes figures de parla i de pensament, dicció noble i disposició digna de les paraules".

El tractat de Longino sobre el sublim, i per tant el concepte mateix, van romandre desconeguts durant tota l'edat mitjana. Només van començar a recuperar certa notorietat i influència al segle XVI, després que Francesco Robortello publicés una edició de l'obra clàssica, a Basilea, el 1554, i Niccolo da Falgano una altra, el 1560. A partir d'aquestes dues edicions originals, van proliferar les traduccions a altres llengües.

Durant el segle XVII, els conceptes de Longino sobre la bellesa foren tinguts en gran consideració, i van ser aplicats a l'art barroc. La recuperació moderna del concepte del sublim es va produir a Anglaterra, en el segle XVIII. Anthony Ashley Cooper, tercer comte de Shaftesbury, i John Dennis, després d'un viatge pels Alps, ja van expressar la seva admiració per les formes colpidores i irregulars de la naturalesa, apreciacions estètiques que Joseph Addison va sintetitzar en la seva revista *The Spectator* (1711) en una sèrie d'articles intitolats *Pleasures of the Imagination*.

Aquesta obra d'Addison, en la qual el concepte de grandesa s'uneix al de sublimitat, junt amb l'obra d'Edward Young *Night Thoughts* (1745), solen considerar-se com els punts de partida d'Edmund Burke a l'hora d'escriure, el 1756, la seva *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* ("Una investigació filosòfica sobre l'origen de les nostres idees del sublim i el bell"). La importància de l'obra de Burke rau en el fet que va ser el primer filòsof a argüir que el sublim i el bell són categories que s'exclouen mútuament, de la mateixa manera que ho fan la llum i la foscor. La bellesa pot ser accentuada per la llum, però tant una llum massa intensa com la total absència de llum són sublims, en el sentit que poden torbar la visió de l'objecte. La imaginació es veu així arrossegada a un estat d'horror cap al "fosc, incert i confús". Aquest horror, tanmateix, també implica un plaer estètic, obtingut de la consciència que aquesta percepció és una ficció.

El concepte del sublim també va ser adoptat per dos dels filòsofs alemanys més influents del segle XVIII: Immanuel Kant i Arthur Schopenhauer.

Immanuel Kant va publicar, el 1764, els seus *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* ("Observacions sobre el caràcter del bell i el sublim"), que reprendria més tard en la seva *Crítica del Judici* (1790). En les dues obres, Kant investiga el concepte del sublim, que defineix com "el que és absolutament gran", que sobrepassa l'espectador, fins al punt que li causa una sensació de desplaer, i pot donar-se únicament en la naturalesa, davant de la contemplació angoixant d'una cosa la mesura de la qual sobrepassa les nostres capacitats.

"El sentiment del sublim és, doncs, un sentiment de desplaer a causa de la inadequació de la imaginació en l'estimació estètica de magnituds respecte a l'estimació que en fa la raó, i alhora un plaer despertat en aquesta ocasió precisament per la concordança d'aquest judici sobre la inadequació de la més gran potència sensible amb idees de la raó, en la mesura que l'esforç dirigit cap a aquestes és, tanmateix, llei, per a nosaltres."

Immanuel Kant.

Així, el bell és una tranquil·la contemplació, un acte reposat, mentre que l'experiència del sublim agita i mou l'esperit, causa temor, ja que les seves experiències neixen d'allò que és temible, i esdevé sublim a partir de la inadequació de les nostres idees amb la nostra experiència. Així mateix, per tal de sentir el sublim, a diferència del que fa falta per a arribar a sentir el que és bell, cal l'existència d'una certa cultura: l'home rude, diu Kant, veu atemoridor el que per al culte és sublim.

Kant interpreta la naturalesa com a força, i en ella hi ha el sublim:

"[...] roques audaçment penjades i, per dir-ho així, amenaçadores, núvols de tempesta que s'amunteguen al cel i s'avancen amb llamps i amb trons, volcans en tot el seu poder devastador, huracans que van deixant darrere de si desolació, l'oceà sense límits rugint d'ira, una cascada profunda en un riu poderós, etc., redueixen la nostra facultat de resistir a una insignificant petitesa, comparada amb la seva força. [...] anomenem gustosos sublims aquests objectes perquè eleven les facultats de l'ànima per sobre del seu terme mitjà ordinari."

Immanuel Kant.

Per tal de clarificar el concepte del sentiment del sublim, Arthur Schopenhauer, en la seva obra *El món com a voluntat i representació* (capítol 39), va fer una llista de les **etapes intermèdies des del bell fins al més sublim**. Per a aquest filòsof, el sentiment del bell neix simplement de l'observació d'un objecte benigne. El sentiment del sublim, en canvi, és el resultat de l'observació d'un objecte maligne de gran magnitud, que podria destruir l'observador. Les fases entre un i un altre sentiment serien, per tant, les següents:

- Sentiment del bell: la llum reflectida en una flor (plaer per la percepció d'un objecte que no pot danyar l'observador).
- Sentiment molt feble del sublim: la llum reflectida en unes roques (plaer per l'observació d'objectes que no suposen una amenaça, però que estan mancats de vida).

- Sentiment feble del sublim: un desert infinit sense moviment (plaer per la visió d'objectes que no poden contenir cap tipus de vida).
- Sentiment del sublim: naturalesa turbulenta (plaer per la percepció d'objectes que amenacen de danyar o destruir l'observador).
- Sentiment complet del sublim: naturalesa turbulenta i aclaparadora (plaer per l'observació d'objectes molt violents i destructius).
- Sentiment més complet del sublim: la immensitat de l'extensió o durada de l'univers (plaer pel coneixement de l'observador de la seva pròpia insignificança i de la seva unitat amb la naturalesa).

El concepte del sublim es va incorporar a l'estètica romàntica des dels seus orígens, tant a Anglaterra com a Alemanya. La concepció panteista d'alguns dels primers romàntics, o la visió abassegadora i violenta de la naturalesa pròpia del *Sturm und Drang*, es corresponen molt bé amb els últims estadis del sublim, tal com els defineix Arthur Schopenhauer.

A França, el més gran defensor del concepte del sublim va ser Víctor Hugo, tant en les seves poesies com en el prefaci que ell mateix va escriure a la seva obra de teatre *Cromwell*, on defineix el sublim com una combinació del bell i el grotesc, oposada a la idea clàssica de perfecció. Molts dels elements de la seva pròpia obra, tant a *El geperut de Notre Dame* com a *Els miserables*, poden ser considerats pròpiament dins de la categoria del sublim.

La poètica il·luminista del "pintoresc" veu en l'artista l'individu integrat en l'ambient natural i social, i la poètica del "sublim" hi veu l'individu que paga amb l'angoixa i el terror de la soledat, la supèrbia del seu propi aïllament; però les dues poètiques s'integren i en la seva contradicció dialèctica reflexionen el gran problema de l'època, la dificultat de la relació entre individu i col·lectivitat.

En l'art modern, que ho és precisament perquè està totalment separat de la concepció clàssica de l'art, la dialèctica dels dos termes canviarà d'aspecte contínuament, però romandrà substancialment idèntica. La història de l'art modern, des de mitjan segle XVIII fins avui, és la història de la recerca d'una relació entre l'individu i la col·lectivitat, de manera que no dilueixi la individualitat en la multiplicitat sense fi de la col·lectivitat, i que no la margini per estranya, ni la rebutgi per rebel.

La poètica anglesa del "sublim" és propera de l'alemanya del *Sturm und Drang*. El pont entre aquestes dues poètiques preromàntiques és un pintor suís, Johann Heinrich Füssli (1741-1825), que va treballar a Londres entre finals del XVIII i començaments del XIX. El dibuixant anglès William Blake (1757-1827) és un exponent típic de la poètica del "sublim".

### 1.3. William Blake i Henry Fuseli

Mentre David i Goya representen les ideologies de la Il·lustració, la Revolució i l'Imperi, **William Blake**, a la Gran Bretanya, feia un art molt imaginatiu i hermètic, allunyat de les institucions i del mecenatge més respectable del Londres del moment; el podríem considerar com un exemple del romanticisme alienat i contracultural. Com podem ubicar Blake dins l'estètica i la política del seu temps?

Blake es presenta com el **reformador artístic** de Gran Bretanya al bell mig de les guerres napoleòniques. Ressentit per la manca de reconeixement, es mostra com a pintor d'història centrat en el fracàs d'Anglaterra a l'hora de sumar-se al fervor revolucionari d'Amèrica i de França. Republicà radical, que sovintega els cercles de Thomas Paine i la feminista Mary Wollstonecraft, reflecteix els ideals del liberalisme polític enfront de la despòtica autoritat de l'església i l'estat (les polítiques repressives del primer ministre William Pitt contra qualsevol expressió organitzada de dissensió social).

*La rosa d'Albió* dona testimoni de les esperances de revolució anglesa que mai no es va arribar a consumir. Seguint els comentaris de Brian Lukacher, aquest gravat a color commemora l'experiència de Blake en els avalots de Gordon de 1780, unes protestes contra les guerres anticatòlica i colonial que iniciaren un període en què es va estendre la violència popular; Blake es trobava entre la multitud que va assaltar i cremar la presó de Newgate, un episodi que Dickens va recollir en la seva novel·la *Barnaby Rudge* (1841). El jove nu d'Albió, encès damunt d'un turó en pendent, conté els elements essencials del llenguatge plàstic de Blake: la figura humana utilitzada com un signe corpori de les posicions espirituals, intel·lectuals i polítiques.



William Blake: *La rosa d'Albió*, 1794-1795. A colour printed etching with hand-drawn additions in ink and watercolour. 27,1 x 20,1 cm. The British Museum, Londres.

A *La rosa d'Albió* la presentació a la manera d'un ballet, que exalta el cos -derivada, però també divergent, dels diagrames de proporció renaixentista de l'home vitruvià-, es complementa amb l'esclat de llum i color que envolta la figura. Amb els braços estesos i el cabell en flames, el cos d'Albió es mostra en una triomfant frontalitat. Blake atenua i simplifica l'estructura anatòmica de la forma humana, i limita el seu modelat al mínim amb les línies del contorn que demarquen fortament la figura dins de la seva prismàtica aurèola. Fent de contrapunt, la foscor jaspada del vessant i de la nit, a la part inferior del gravat. Tot i la puresa neoclàssica de la línia, les explosions cromàtiques de la seva obra són vitals en els seus dissenys pictòrics: la figura d'Albió no és només un exercici neoclàssic de nuesa heroica antiga. Albió és el cos d'Anglaterra, despulat dels seus signes externs de classe social i identitat històrica: refinat però elemental, cast però sexual. Està fet de carn i és clarament físic, però també funciona com a avantprojecte eteri de cert model regenerat d'humanitat utòpica. A mig camí entre Crist i Apol·lo. La figura autoil·luminada d'Albió anun-



cia la resplendent visibilitat de la llibertat. Fent servir el tret més canònic de l'art humanista clàssic -el nu idealitzat-, Blake va crear una icona revolucionària, una petició pictòrica de transformació social i espiritual.

A finals del XVIII, sovintejaren més les imatges de subjugació i esclavització. En el frontispici del seu poema *Visions de les filles d'Albió* (1793), Blake delinea el restringit llenguatge corporal de l'esclavitud mental i física. La protagonista femnina del poema, Oothoon, apareix emmanillada al seu esclau-amo/violador, mentre que el seu gelós i inhibit amant s'arronsa a la vora de la cova per damunt de les figures encadenades. El poema combina arguments abolicionistes i quasi feministes contra l'explotació sexual i econòmica, i denuncia el comerç carnal. La perversió social i moral de la llibertat, Blake la tradueix plàsticament en els constrenyiments físics als quals sotmet les seves figures lligades, variacions miniaturitzades dels nus de Miquel Àngel típiques del seu estil figuratiu. L'angoixosa subjecció de les figures es palesa, no només a través de les seves poses i els seus gestos -oposant, per exemple, el tens frenesí de l'home a la reverent resignació de la dona-, sinó també de la seva definició formal, amb les línies de les seves anatomies traçades esquemàticament, els seus voluminosos cossos continguts i reduïts a compactes diagrames de la desesperació humana. El paisatge és més una expressió metafòrica que una descripció objectiva. L'entrada a la cova emmarca una desolada vista del mar, els núvols i un sol enfosquit, la naturalesa tractada com a models plans d'ombres de color antinaturalistes. Aquest paisatge mental s'inverteix en un perfil antropomòrfic, amb forma de calavera, que reforça el malvolent esforç dels incapacitats titans.



William Blake: Frontispici de *Visions de les filles d'Albió*, ca. 1795. Tate Gallery, Londres.

Al costat d'aquests abstraccions mítiques de l'opressió, trobem gravats documentals que són il·lustracions de la realitat de l'esclavatge contemporani, que va preparar per al llibre del capità John Stedman titulat *Narració d'una expedició de cinc anys contra els negres de Surinam revoltats, a Guyana, a la costa salvatge de Sudamèrica* (1796). Basats en els dibuixos de Stedman sobre les varietats de tortures i càstigs imposats als esclaus rebels pels seus amos colonials, els gravats de Blake són implacables en el seu reflex de la violència repressiva connectada amb el tràfic d'esclaus.

Col·lega de Blake fou el pintor d'origen suís Henry Fuseli [Johann Heinrich Füssli] (1741-1825), artista menystingut per la seva excessiva imaginació que semblava atacar la cultura mercantil de l'art en el Londres de finals del XVIII. Provenia de cercles literaris i filosòfics del moviment *Sturm und Drang*, a Zurich i a Berlín; el 1770 havia traduït a l'anglès els escrits de Winckelmann sobre l'art



A l'esquerra, il·lustració de William Blake que representa la tortura d'un esclava, del llibre de John Gabriel Stedman, *Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam* (2 vol., Londres, 1796), vol. 1. A la dreta, William Blake: *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows*.

grec. Va passar vuit anys a Roma, i es va establir a Anglaterra el 1780, on va compaginar l'activitat de pintor de temes mitològics i poètics i la crítica literària, i es va relacionar amb l'influent teòric de la ciència fisonòmica J. C. Lavater, amb el col·leccionista d'art, banquer i abolicionista William Roscoe, i amb la feminista i activista política Mary Wollstonecraft. Admirat i menyspreat per seu cínic llibertinatge (era famós pels seus renecs i per les seves males maneres), a les seves obres la figura humana es mostra invariablement en una situació *in extremis*, com es palesa en la segona versió del seu quadre més famós, *Nocturn* (o *Malson*).



Johann Heinrich Füssli: *Nocturn*, 1790. 76 × 64 cm. Oli sobre tela. Goethes Elternhaus, Frankfurt.

En aquest quadre es visualitzen els inquietants turments d'una dona adormida. Partint del folklore tradicional sobre les visites del dimoni i la sobrenatural carnalitat dels somnis, així com de les teories mèdiques del segle XVIII sobre la psicofisiologia del somni, Fuseli va representar una intrusió nocturna en el dormitori d'una dona, damunt la qual, i en posició fetal, hi ha el dimoni, com a personificació venjativa dels seus desitjos; el que és psíquic inhabilita el que és somàtic, cosa que dona com a resultat l'oculta fantasia de violació

de la protagonista femenina. Òbviament, és més exacte dir que la fantasia és de Fuseli, que postula el deliri oníric d'aquesta violació sexual com si fos implícit al desig femení per a emmascarar la projecció demoníaca del que és masculí; sota la direcció escènica de Fuseli, la dona que somnia es victimitza ella mateixa. Com si formés part de la reposició sàdica d'una espectral escena de la Nativitat, la virginal víctima dóna a llum al plançó gnòmic dels seus impulsos libidinosos; el desplaçament visual de les suggerents imatges sexuals és discernible en la partició vaginal de les cortines o en l'extrem fàl·lic del capçal sobre el qual reposa el cos de la dona (la part superior del tors de la qual es projecta reveladorament cap a enrere, en un abandonament serè). En el fons, aquest quadre no fa referència a la pressió onírica femenina, sinó a la fantasia masoquista de l'artista.

## 2. L'art neoclàssic

### 2.1. La ruptura de la tradició cortesana

L'evolució de l'art cortesà, quasi ininterrompuda des del final del Renaixement, queda aturada en el segle XVIII i es dissol per obra del subjectivisme burgès; però alguns trets de la nova orientació ja existien en el rococó, i podem afirmar que la ruptura amb la tradició cortesana s'esdevé pròpiament en aquest moment.

La tendència cap al que és monumental, solemne i cerimonial, i patètic, desapareix ja en el primer rococó i dona lloc a la tendència pel que és jocós i íntim. El color i el matís tenen preferència en el nou art sobre la gran línia ferma, objectiva, i la veu de la sensualitat i del sentiment es fa perceptible en les seves manifestacions. Les creacions artístiques que en resulten es caracteritzen per l'absència del gran format heroic, fins i tot quan estan destinades a les classes socials més altes. Però, naturalment, és encara un art distanciat, distingit, aristocràtic, barreja de convencionalismes amb criteris d'interioritat i espontaneïtat, d'esquemes fixos amb tècnica virtuosista. Aquests elements decoratius i convencionals del rococó, procedents del barroc, es dissolen només paulatinament i només són substituïts per les característiques del gust artístic burgès.

L'atac a la tradició del barroc-rococó prové de dues direccions diferents, però està orientat vers el mateix ideal artístic oposat al gust cortesà. Per una banda, l'**emocionalisme** i el **naturalisme**, representats per Rousseau, Richardson, Greuze i Hogarth; per l'altra, el **racionalisme** i el **clasicisme** de Lessing, Winckelmann, Mengs i David.

A Anglaterra, la transformació de l'art cortesà en burgès es produeix més aviat i més radicalment que a França, on la tradició barroca encara és perceptible en el romanticisme. Però, en acabar el segle, a Europa, només hi ha art burgès, amb una vessant progressiva i una altra de conservadora; no hi ha ja un art viu que expressi l'ideal aristocràtic i serveixi als propòsits cortesans. S'ha consumat la transferència de la direcció cultural d'una classe social a una altra: la burgesia ha desplaçat l'aristocràcia.

Aquest procés de desplaçament assoleix la seva culminació política amb la Revolució Francesa i la seva culminació artística amb el romanticisme. S'inicia amb la destrucció del poder reial com a principi d'autoritat absoluta, amb la desorganització de la Cort com a centre de l'art i de la cultura, i amb la disso-

lució de l'estil barroc com a expressió de l'absolutisme. Es prepara durant el regnat de Lluís XIV: les inacabables guerres provoquen la fallida de les finances i l'empobriment de la població, i les crítiques a l'autocràcia augmenten; cap al 1685 acaba el període creador del classicisme barroc: Racine, Molière i Bossuet ja no tenen res a dir. Es consuma amb la regència de Felip d'Orleans, el qual, políticament i socialment, va procurar un renaixement de la noblesa, va introduir un nou estil en la vida de les classes superiors i va fer una moda de l'hedonisme i del llibertinatge. Amb ell comença la fallida de l'autoritat reial, el poder suprem esdevé cada cop més arbitrari, la dissolució de la Cort –amb el trasllat de la residència de Versalles a París– era ja un fet. L'art i la cultura s'allunyen de la Cort: la ciutat la desplaça i assumeix la seva funció cultural.

Exteriorment, la Regència assenyalava probablement el principi d'un nou procés d'aristocratització, que s'expressava en la consolidació de les fronteres socials i en el creixent aïllament de les classes, però, interiorment, va representar la ininterrompuda marxa conqueridora de la burgesia i la decadència progressiva de la noblesa.

En la mesura que la noblesa perdia el seu poder efectiu, més s'aferrava als privilegis que li quedaven i amb més ostentació els exhibia; si la burgesia adquiria més béns, més vergonyosa trobava la seva discriminació social i més lluitava per la igualtat política. Durant el regnat de Lluís XVI, la burgesia de l'Antic Règim va assolir el cim del seu desenvolupament material i espiritual: el comerç, la indústria, els bancs, les professions liberals, la literatura i el periodisme, tots els llocs clau de la societat, menys els alts càrrecs de l'exèrcit, de l'església i de la cort, estaven a les seves mans. La burgesia s'apoderà paulatinament de tots els mitjans de cultura: escrivia els llibres i els comprava, pintava els quadres i els adquiria; constitueix la classe culta per excel·lència i esdevé l'autèntica mantenidora de la cultura.

Si haguéssim de sintetitzar el **nou esperit burgès**, hauríem de parlar, seguint Hauser, de les característiques següents:

- Manca d'interès pels autors grecs -llegeixen, en canvi, els poetes llatins.
- Menyspreu per l'edat mitjana.
- Identificació amb Voltaire.
- Gust per un sobri classicisme.
- Renúncia a la solució dels grans problemes metafísics i desconfiança envers tot aquell qui els explica.
- Esperit agut, agressiu, urbà.
- Religiositat anticlerical que nega qualsevol forma de misticisme.
- Rebuig de tot el que és opac, inexplorat, inexplicable.
- Confiança en un mateix.
- Convicció que tot es pot resoldre, comprendre, i decidir amb la raó.
- Escepticisme discret.
- Pragmatisme i conformitat amb tot allò que és accessible.

- Subjectivitat i sentimentalisme.

Solem parlar de lluita per la llibertat i de la revolució del "Tercer Estat" com d'un moviment uniforme, però en realitat la unitat de la burgesia es limita a les seves fronteres, per dalt, amb la noblesa, i, per baix, amb els camperols i el proletariat urbà. Dins d'aquestes fronteres, la burgesia està dividida en una part positivament privilegiada i una altra negativament privilegiada. La burgesia només vol una democràcia política, i es posa a la defensiva quan hom reclama la igualtat econòmica. La societat de l'època està plena de contradiccions i tensions; crea una monarquia que tan aviat ha de representar els interessos de la noblesa com els de la burgesia, i finalment tindrà les dues classes en contra seu; dóna forma a una aristocràcia que està en enemistat conscient tant amb la Corona com amb la burgesia; crea una burgesia que s'alia amb obrers i camperols per tal de fer la revolució, però que després s'alia amb els enemics amb l'objectiu de frenar els obrers i els camperols. Evidentment, l'art i la literatura es troben en estat de transició i estan plens de tendències oposades: oscil·len entre tradició i llibertat, formalisme i espontaneïtat, ornamentalisme i expressió; experimenten un canvi de funcions, i principalment el classicisme, que era un estil cortesà i aristocràtic, esdevé el vehicle de les idees de la burgesia progressista.

El relaxament de la disciplina general, la irreligiositat creixent, el sentit més independent i més personal de la vida es manifesten en l'art amb la dissolució del gran estil cerimonial. L'art canvia de concepte i de funció: esdevé més humà, més accessible, amb menys pretensions; ja no és per a semidéus, sinó per a criatures mortals, dèbils, sensuals i sibarites; ja no expressa la grandesa i el poder, sinó la bellesa i la gràcia de la vida; ja no vol imposar respecte i subjugar, sinó agradar. L'artista canvia d'estil segons el client. En lloc del paisatges heroics, trobem les vistes idíl·liques de les pastorals, i el retrat esdevé un gènere trivial, popular, dedicat a fins privats. Watteau en serà el seu màxim representant.

## 2.2. Concepte d'art neoclàssic

L'art cortesà, com ja hem vist, fou dissolt per obra de la burgesia ascendent del final de l'Antic Règim. L'atac a la tradició del barroc-rococó sembla donar-se en dues **etapes**:

1) La primera (1750-1780), anomenada **classicisme rococó** o **classicisme arqueològic**, es caracteritza per un eclecticisme que posa de manifest la indecisió de l'època i la seva incapacitat per a escollir, un antisensualisme - expressió d'una ambició de senzillesa i sinceritat - , i una protesta contra la insinceritat, l'artificiositat, el virtuosisme i la buidor del rococó; les excavacions d'Herculà (1719) i Pompeia (1748), així com el redescobriment de Grècia, foren un estímul per al classicisme.



2) La segona (1780-1800), anomenada **classicisme de la Revolució**, és l'expressió de l'ètica revolucionària que posa de manifest els ideals patriòtico-heroics, les virtuts cíviques romanes, les idees republicanes de llibertat, l'heroisme i l'esperit de sacrifici, el rigor espartà i l'autodomini estoic. És un art militant, expressió de la ideologia en imatges d'una burgesia que lluita per tal d'assolir el poder: racionalisme compositiu (concentració de les estructures), sobrietat (art purament lineal), exactitud (precisió, limitació al que és més necessari) i severa objectivitat, forneixen la seva unitat, són les bases d'aquest neoclassicisme.

La burgesia, que s'asfixiava sota l'Antic Règim, que vivia sota el jou de la frivolitat rococó de la Cort, creu descobrir la seva austeritat puritana i la seva concepció de la virtut cívica en la història romana: aquesta burgesia s'hi identificarà. Per això ens trobem davant d'un nou concepte d'art:

- Amb la Revolució, l'art esdevé confessió de fe política.
- L'art no és un "ornament de l'estructura social", sinó part i integrant dels seus fonaments.
- L'art no és un passatemps, un privilegi de rics, o un estimulants, sinó que és un patrimoni de la nació, pur, vertader, i, per tant, ha d' instruir, perfeccionar, donar exemple i contribuir a la felicitat.

Una constant de tot l'art neoclàssic és la **crítica**, que esdevé condemna, **de l'art immediatament precedent, el barroca i el rococó**. Es condemnen els excessos sense mesura, l'abandó de l'art en mans de la imaginació, a la qual correspon el virtuosisme tècnic que ha de realitzar tot el que és imaginat. La cultura barroca és la darrera cultura clàssica; els crítics del barroca volen corregir l'exageració i la deformació del classicisme, separar el classicisme-teoria del classicisme-imaginació.

En el moment en el qual, a tot Europa, el poder econòmic i polític passa de les velles castes privilegiades a la burgesia, l'art neoclàssic acompanya la transformació de les estructures socials amb la transformació dels costums. De fet, però, s'ha dit que la Revolució fou artísticament estèril, que el seu art és una mera continuació del classicisme rococó; s'ha dit que es pot parlar de revolucionari fent referència a continguts i idees, però no a formes i a mitjans estilístics. El neoclassicisme no està rígidament vinculat a la ideologia revolucionària: David és revolucionari, Canova, no; la utopia urbanística de Boullée i de Ledoux està unida a la ideologia il·luminística-revolucionària, però no la reforma urbanística de Berlín, deguda en gran part a Schinkel; les reformes del centre de París i els plans de reestructuració de Milà d'Antolini reflecteixen el nou model de la "capital", però no així l'expansió neoclàssica de Torí, ni les aportacions urbanístiques moderades i típicament "burgeses" de Valadier a Roma.



El neoclassicisme, com a estil, no té una caracterització ideològica pròpia, està disponible per a qualsevol demanda social. De fet, l'autèntica creació estilística de la Revolució no és aquest classicisme, sinó el romanticisme (la separació entre neoclassicisme i romanticisme té lloc entre 1820-1830). La Revolució tenia nous dissenys polítics, noves institucions socials, noves normes jurídiques..., però no tenia una nova societat que parlés un llenguatge nou, i per això va emprar un dels codis vigents.

Podem definir el neoclassicisme, doncs, com un **moviment estètic de base intel·lectual**, expressió de la ideologia en imatges de la burgesia ascendent que critica els excessos i el virtuosisme de l'art immediatament precedent, i es vol comprometre a fons amb la problemàtica del seu temps. Teòrics com Winckelmann i Quatremère de Quincy, pintors com Mengs, David, escultors com Canova i Thorvaldsen, i arquitectes com Percier, Fontaine, Schinkel, Antolini, Valadier, Boullée i Ledoux, poden ser considerats com els representants més destacats d'aquesta tendència.

Apareix per primer cop a Roma, estimulat pels descobriments realitzats a Pompeia i a Herculà, i el moviment es propaga ràpidament cap a França, per l'intercanvi d'alumnes pintors i escultors de l'Acadèmia de França a Roma, i també cap a Anglaterra i la resta del món. Basat en els principis de Winckelmann, que preconitza una tornada als valors de virtut i de senzillesa de l'antiguitat, va voler reunir totes les arts en allò que va rebre el nom de "gran gust".

Podem parlar d'autèntic neoclassicisme a partir de la meitat del segle XVIII, després de la teorització de Winckelmann i de Mengs. La seva fase culminant, d'expansió per Europa i fins i tot pels Estats Units, és la que va dels inicis del XIX fins al final de l'Imperi (1815), i pren el nom, precisament per això, d'"estil imperi". L'onada romàntica serà el producte de la reacció de la cultura europea al fet que posa final a l'epopeia napoleònica i, amb ella, al mite de l'heroi com a únic, suprem i universal protagonista de la història.

L'art neoclàssic se serveix, sense cap perjudici, de tots els mitjans que la tècnica posa a la seva disposició. En arquitectura, el principi de la correspondència de la forma amb la funció estàtica porta al càlcul escrupolós dels pesos i les tensions, a l'estudi de la resistència intrínseca dels materials. És precisament l'arquitectura neoclàssica la que experimenta els nous materials i revaloritza, en el pla estètic, la investigació tècnico-científica dels enginyers. En les arts figuratives, la base de tot és el dibuix, el traç lineal fi, que sens dubte no existeix en la naturalesa ni es dona en la percepció del que és real, però que tradueix en concepte intel·lectual la noció sensorial de l'objecte. Es vol educar en la claredat absoluta de la línia, que redueix a l'essencial i no dona lloc al probabilisme de les interpretacions.

### 2.3. L'arquitectura neoclàssica

Els arquitectes neoclàssics saben que un nou ordre social exigeix un nou ordre de la ciutat, i tots els seus projectes s'inscriuen en un pla de reforma urbanística. La nova ciutat haurà de tenir, com l'antiga, els seus monuments; però l'arquitecte haurà de preocupar-se també del desenvolupament social i funcional. Es construeixen esglésies com si fossin temples clàssics, però també escoles, hospitals, mercats, duanes, ports, carrers, places. Els escultors i els pintors treballen per a la ciutat: estàtues, ornaments, grans representacions històriques que serveixen d'exemple als ciutadans. I prefereixen sobretot el retrat, una manera d'analitzar i clarificar la relació entre la naturalitat (sentiment) i la sociabilitat (deure) de la persona.

Tanmateix, cal distingir dues línies:

1) Una arquitectura que, en realitat, segueix essent barroca, amb els seus postulats d'exaltació del poder i de l'autoritat, però que per voluntari desig de contrast amb el rococó va despullant-se dels seus elements i tendeix a una simplicitat quasi romana (el Panteó de París, de Soufflot; l'Opera de Berlín, de Knobeldorf; la Puerta de Alcalá i el Ministeri d'Hisenda de Madrid, de Sabatini).

2) Una altra arquitectura, essencialment funcional i nua, carregada sovint d'intenció simbòlica, que constitueix la veritable arquitectura de la raó, que tant va preocupar els revolucionaris a l'hora de posar-la al servei d'una societat nova.

A l'ideal barroc de la tècnica virtuosa succeeix l'ideal neoclàssic de la tècnica rigorosa. La veritable tècnica de l'artista és la de projectar: tot l'art neoclàssic està rigorosament projectat. La realització és la traducció del projecte mitjançant instruments operatius que no són exclusius de l'artista, sinó que formen part de la cultura i de la manera de viure de la societat. En aquest procés tècnico-pràctic d'adaptació s'elimina per força el toc individual, l'arbitrarietat genial de la primera troballa, però en compensació l'obra adquireix un interès directe per a la col·lectivitat i compleix aquesta tasca d'educació cívica que l'estètica il·luminista assigna a l'art. Era un sacrifici que l'ètica de l'època considerava necessari; no es pot fundar una societat lliure i ordenada sense limitar l'arbitri individual, encara que sigui d'un geni. L'artista ja no aspira al privilegi del geni, sinó al rigor del teòric; no dóna al món troballes admirables, sinó projectes realitzables. Fins i tot Canova, que proclamava la necessitat d'una realització "sublim", feia fer les seves estàtues, quasi totalment, als "tècnics" del marbre. No se n'adonava, que amb això frenava l'ímpetu de la idea inicial dels esbossos? És possible, com molts repeteixen, que de tot l'art neoclàssic només se salvin els dissenys i els esbossos?

Evidentment, Canova volia que les seves escultures esdevinguessin fredes i quasi impersonals, mitjançant una realització no emocional. No es pot imaginar una música que només pugui ser interpretada per qui l'ha escrit, el sublim

ideal dels filòsofs no tindria cap efecte sobre la vida dels humans si no fos traduït i reduït a àrides normes jurídiques. Amb el mateix criteri, doncs, han de valorar-se les regles neoclàssiques, que no marquen en absolut la paràlisi de l'art, sinó la presa, per part dels artistes, d'una lúcida consciència de la seva funció cívica.

La reducció de la tècnica pròpia de l'art a tècnica del projecte assenyalava el moment en el qual l'art se separa definitivament de la tecnologia i de la producció artesanal, i la primera possibilitat d'unió entre el treball ideador de l'artista i la naixent tecnologia industrial.

Observem un moble rococó: té línies capriciosament corbes, formes diversament tornejades i modelades, talles, desnivells, daurats, pintures, franges, borles... Han col·laborat per fer-lo diversos artesans de diferents especialitats (fusters, talladors, estucadors, dauradors, tapissers, bordadors), i cadascun ha aportat la seva millor experiència al treball comú; i la qualitat artística de l'objecte depèn de la bondat de la realització, de la manera com els operaris han sabut barrejar una consumada experiència amb una brillant inventiva.



Moble rococó.

Observem, ara, un "moble imperi": té línies simples, arquitectòniques, que ressalten el valor pur de la matèria; la seva ornamentació és extremadament sòbria, bàsicament amb elements metàl·lics treballats a part i aplicats després. En

les seves parts essencials, podria ser produït en sèrie, i la seva qualitat estètica resideix en la fidelitat amb la qual l'objecte realitza la claredat estructural del projecte.



Moble imperi.

### 3. El segle XVIII: la gènesi de la "restauració artística"

Què cal fer amb les ruïnes dels monuments, les obres inacabades, les restes d'escultures mutilades, les pèrdues de capes pictòriques, les troballes arqueològiques...? Cal restaurar (és a dir, refer, acabar, afegir, reintegrar...) o només conservar (mantenir com està, preservar...)?

La "restauració artística", com a disciplina i formulació teòrica, es configura durant el segle XVIII i té com a centre Roma, encara que la influència de Viollet-le-Duc ha donat la primacia a França.

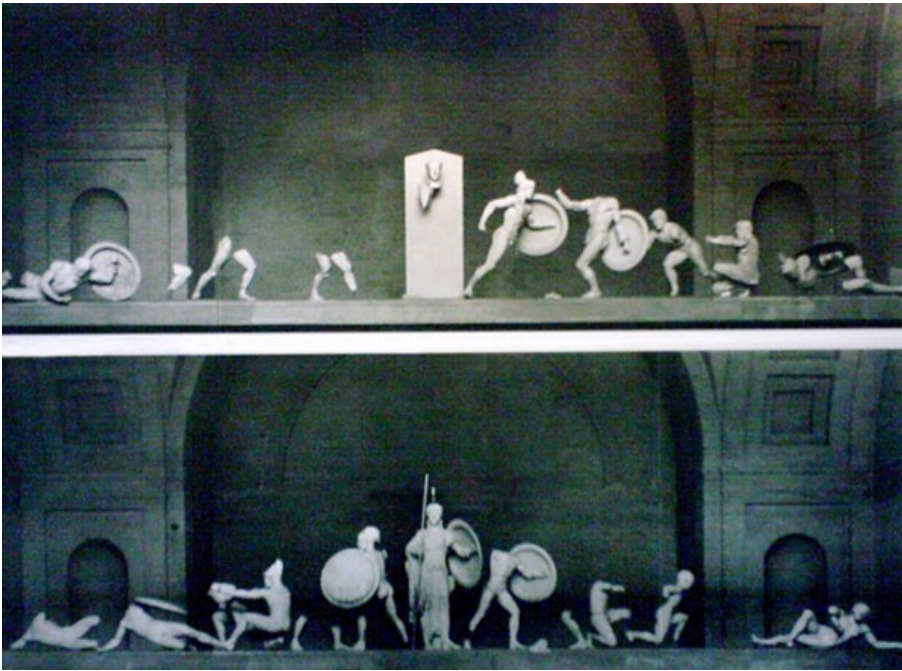
El segle XVIII presenta una confluència d'opcions que es tradueixen en una gran diversitat de propostes i intervencions:

L'arqueologia fomenta el "racionalisme crític" i, de retruc, el col·leccionisme s'articularà sobre pautes científiques de catalogació, enfront dels criteris esteticistes i subjectius; la restauració escultòrica esdevindrà una activitat qualificada i ben remunerada. Els estudis de Johann Winckelmann faran que l'obra d'art sigui estudiada amb un enfocament arqueològic i dins del seu context, segons l'anàlisi estilística i formal. Tot plegat farà que la restauració comenci a sotmetre's a regles estrictes que garanteixin el rigor de la intervenció.

Es valoren l'autenticitat de l'obra d'art i el reconeixement dels seus valors històrics i documentals: per tant, les integracions arbitràries o esteticistes d'escultures o peces antigues seran recriminades. No s'està dient que l'obra d'art es conservi estrictament com a "document": es continuen fent reintegracions, però se sotmeten a criteris científics, derivats de l'enfocament històric arqueològic. És el cas de Carlo Albacini, que va completar el *Discòbol* trobat a Tívoli, el 1792, o el cas de Thorvaldsen, que va completar les escultures del temple d'Afaia, a Egina, tal com s'exposen actualment.



Restauració, a finals del segle XIX, amb les intervencions de Thorvaldsen, del que s'imaginava que devia ser el frontó.



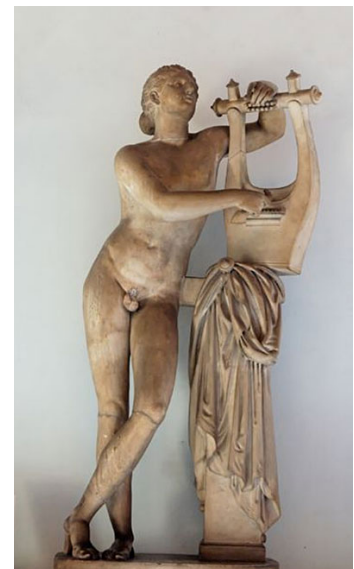
Els frontons tal com es presenten a la Gliptoteca de Munic.

Giovanni Perantoni va reintegrar el *Pothos Capitolino* d'Escopes. El cardenal Albani va recórrer a Winckelmann, el qual va demanar a l'escultor Bartolomeo Cavaceppi que restaurés les obres d'art de la seva col·lecció, seguint els principis que proposaven de sotmetre la restauració a la veracitat de l'arqueologia.

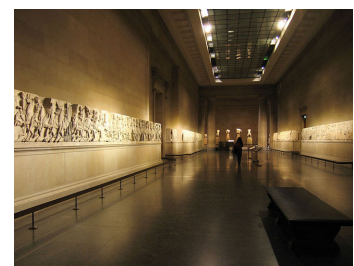
En pintura, cada cop es criticaran més les reintegracions, però en escultura es consideren possibles i oportunes:

- Els elements afegits amb la reintegració no toquen les parts originals.
- No deformen el que és antic.
- Són reversibles.
- Sovint es dotava els elements nous d'una pàtina artificial i per a uniformar l'escultura es feia servir peix grega i pols de marbre.

Giovan Battista Casanova es va negar a acabar els marbres d'Elgin (marbres procedents del Partenó): se sentia incapaç d'imitar aqueel felíç moment clàssic. Davant de les pràctiques indiscriminades, Casanova criticava la figura del restaurador: "Crec certament que els restauradors han estat la causa d'errors majúsculs, i potser de la pèrdua de molts monuments" (*Discorso sopra gli antichi*, 1770).



Estàtua de Pothos, restaurat com a Apol·lo amb cítara.



Vista general de la sala dels marbres d'Elgin.  
British Museum, Londres.



### 3.1. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)



Angelika Kaufmann: *Retrat de Winckelmann*, 1764. Oli sobre tela. 97,2 × 71 cm. Kunsthau Zürich.

Johann Joachim Winckelmann, considerat com el fundador de la Història de l'Art i un dels fundadors de l'arqueologia com a disciplina moderna, va ressuscitar la utopia d'una societat hel·lènica fundada en l'estètica a partir del vell ideal grec de la *kalokagathia*, això és, l'educació de la bellesa i de la virtut (esperit neoclàssic).

Va néixer a la Prússia de Frederic II, en una família humil, el seu pare fou sabater; va esdevenir un expert mundial en arquitectura de l'antiguitat i el principal teòric del moviment neoclàssic del segle XVIII. Després d'estudis de teologia, de medicina i d'història en diverses universitats alemanyes, començà la seva carrera com a preceptor amb nens de famílies nobles. Del 1748 fins al

1755, va exercir tasques com a bibliotecari per al comte Heinrich von Bünau, a Noetheniz, Dresden. Gràcies a ell, li foren obertes les portes de la fabulosa col·lecció d'art del duc de Saxònia.

Com explica Joaquín Yarza, l'obra de Winckelmann fou molt important tant des d'un punt de vista teòric com pràctic. Admira l'antiguitat grega, la seva serenitat, la gràcia i la grandesa que ell creia avalada per una relació estreta entre l'art i la llibertat. Per a Winckelmann, l'ideal de bellesa només l'havien assolit els grecs en imitar i perfeccionar la naturalesa. La funció de l'artista modern seria, doncs, la d'imitar aquells models, però no per a copiar-los, sinó per a convertir-los en inimitables. Aquesta admiració sense límits pel que és grec, i la defensa de l'ordre dòric de Paestum, no va ser compartida per altres artistes i intel·lectuals. Piranesi, per exemple, va defensar l'ordre etrusc o toscà, l'arquitectura i ornamentació egípcies i la magnificència de Roma, perquè, com ell va escriure, també "del temor brolla el plaer". Fins i tot Diderot arribaria a afirmar, irònicament, que els antics tenien un avantatge sobre ells, i és que no tenien antics als quals seguir, admirar o emular.

Abans del seu viatge a Roma, el 1755, Winckelmann només tenia un coneixement literari i erudit, a més d'algunes escultures clàssiques que havia pogut contemplar a Dresden, de Grècia i d'Itàlia. Si la primera sempre hauria de constituir per a ell una geografia imaginària i idealitzada, Roma va acabar convertint-se en la seva mateixa vida. El 1763, escrivia que només havia viscut vuit anys, els de la seva estada a Roma. En aquesta ciutat, molt aviat es va convertir en conseller i amic d'un dels col·leccionistes i mecenes més importants del segle XVIII, el cardenal Albani, que va arribar a construir una vil·la, no per a viure-hi, sinó per a guardar-hi les seves col·leccions i la seva biblioteca. Winckelmann no solament va ser bibliotecari del cardenal, sinó el seu assessor artístic, si és que es pot anomenar així, i tots dos discutien i passejaven pels jardins de Vila Albani, i pensaven en la disposició més adequada dels objectes en la construcció.

Winckelmann, que arribaria a ser *Prefetto delle Antichità di Roma*, havia publicat a Dresden, molt poc abans de la seva arribada a Roma, un opuscle que, amb les seves contradiccions i insuficiències, acabaria constituint la carcassa bàsica de la seva més cèlebre obra, "Història de l'Art en l'Antiguitat", de 1764. L'opuscle, manifest del neoclassicisme, portava per títol "Reflexions sobre la imitació de l'art grec en la pintura i en l'escultura" (1755), i Winckelmann hi defensava la bellesa ideal assolida pels grecs, i rebutjava la imitació directa de la naturalesa. Si en les "Reflexions" establia la necessària relació entre art i clima per a assolir la bellesa, en la "Història de l'Art" ampliava aquesta insuficient caracterització i defensà que a Grècia, i per extensió així hauria de ser al món modern, la bellesa ideal es va assolir gràcies a les condicions polítiques democràtiques que van permetre el desenvolupament i perfecció de l'art. I es tracta d'un binomi, el de la relació entre art i llibertat, que la Revolució Francesa portaria a les seves últimes conseqüències, especialment en l'obra de Jacques-Louis David.



Adversari empedreït del barroc i del rococó, estigué convençut que l'"Ideal de Bellesa" constitueix una realitat objectiva que pot ser descobert freqüentant les grans obres de l'antiguitat, sobretot les gregues. El seu coneixement íntim i prodigiós de les obres el va adquirir sobretot treballant a la Ciutat del Vaticà; en el moment de les excavacions d'Herculà, fou posat al servei del que ell considerà que era la seva missió: formar el gust de l'elit intel·lectual d'Occident. La fórmula que troba per a caracteritzar l'essència de l'art grec, "noble simplicitat i serena grandària", inspirarà generacions d'artistes i d'arquitectes després d'ell, com Benjamin West i Jacques-Louis David, sense oblidar els teòrics de l'art i escriptors alemanys, com Lessing, Goethe i Schiller.

Winckelmann rebutja la naturalesa sensual de l'art, manifestació de les passions de l'ànima, i formula la idea de la "bellesa antiga", fent referència al marbre blanc (ignorava que els contemporanis revestien amb policromia aquelles escultures); la seva estètica es funda en la idealització de la realitat i és condicionada per la llibertat política, la democràcia.

Però Winckelmann no solament va crear un mètode per a estudiar l'art grec, o per a proposar una estètica als artistes moderns, a qui solia aconsellar que mullessin els seus pinzells en la ment i no en la naturalesa, sinó que va inventar un llenguatge per a analitzar les obres i la Història de l'Art. Un llenguatge no entestat a inventariar o catalogar a la manera dels erudits o dels antiquaris, sinó una forma d'expressió en la qual el sentiment del bell, la seva percepció subjectiva, l'emoció que produeix l'objecte, són arguments prioritaris, sempre a la recerca de la bellesa absoluta, aquella que només és possible en la imitació ideal, en la mímesi de la idea. Els racionalistes més rigoristes del segle no van compartir les seves idees, arribant a insinuar, com digué Milizia, que parlava de "cadàvers", de perfeccions ahistòriques, de models estètics atemporals.

Basant-se en els treballs del Comte de Caylus, de qui va reconèixer una influència important, va contribuir a transformar l'arqueologia, que tenia un caràcter de passatemps per als col·leccionistes rics, en una ciència. La seva obra principal és la "Història de l'Art de l'Antiguitat" (1764), en la qual distingeix quatre fases: l'estil antic, l'estil elevat, l'estil bonic i l'època dels imitadors (estil arcaic, primer classicisme del segle v, segon classicisme del segle iv, i finalment estil hel·lenístic). Concep aquesta successió a imatge de l'evolució biològica d'un organisme viu.

Pel que fa a la restauració, afirma el desig d'aconseguir la unitat formal i material de l'obra, no rebutja la reintegració de les escultures en la seva unitat, menysprea l'afany purista de distingir entre parts originals i restaurades, però sotmet les reintegracions a les dades d'un estudi erudit.

D'altra banda, va escriure per al jove aristòcrata bàltic Friedrich von Berg el "Tractat sobre la capacitat per sentir el que és bonic" (1763), on es pot llegir el següent:

"Com que la bellesa humana ha de ser concebuda, per a ésser compresa, en una sola idea general, m'he fixat que els qui no estan atents a la bellesa del sexe femení, i els qui no estan gens atents, o no gaire, per les del nostre, tenen rarament la facultat innata, global i viva de sentir la bellesa en l'art. Aquesta bellesa els semblarà imperfecta en l'art dels grecs, ja que les majors belleses d'aquests es fixen més en el nostre sexe que en l'altre."

Johann Joachim Winckelmann (1763).

Aquest entusiasme per a la bellesa masculina és sens dubte revelador de les seves tendències homosexuals.

Mentre feia parada a Trieste, en un viatge de Viena a Roma, el 8 de juny de 1768, Winckelmann va ser assassinat a la seva habitació per Francesco Arcangeli, delinqüent comú que s'hostatjava al mateix hostel, a qui havia ensenyat unes medalles antigues que l'emperadriu Maria Teresa li havia donat. Va ser soterrat a la catedral de Trieste.

Així descrivia l'Apol·lo de Belvedere, a la Ciutat del Vaticà:

"L'estàtua d'Apol·lo és la més sublim... L'artista que la va crear es va haver de guiar exclusivament per un ideal... La seva talla enclou una bellesa física superior a la dels homes, i tota la seva actitud és reflex de la seva grandesa interior. Una eterna primavera, tal com la que regna en els feliços Camps Elisis, confereix a l'atractiva plenitud masculina una joventut amable i harmoniosa que surt dolçament entre l'orgullosa constitució dels seus membres... La suau cabellera, moguda per una brisa lleu, flota al voltant del cap com les tendres i flexibles tiges del cep... La contemplació d'aquesta meravella de l'art em fa oblidar el sencer univers... El meu pit sembla eixamplar-se i elevar-se com si estigués inundat d'esperit profètic, i alguna cosa em transporta a Delos i als boscos de la Lícia, llocs que Apol·lo honorava amb la seva presència."

I d'aquesta manera descriu el Laocoont:

"De la mateixa manera que el fons del mar roman sempre tranquil, per molt agitada que pugui estar la superfície, de la mateixa manera les figures dels grecs, al mig del major tumult de les passions, mostren en les seves expressions una ànima gran i assossegada. Aquest ànima està expressada en el rostre de Laocoont, i no només al rostre, malgrat els dolors més atroços... L'expressió d'una ànima tan elevada supera en molt la forma de la naturalesa bonica: l'artista va haver d'experimentar en ell mateix la fortalesa d'ànim que va saber imprimir en el marbre."

Johann Joachim Winckelmann.

### 3.2. Intervencions en arquitectura

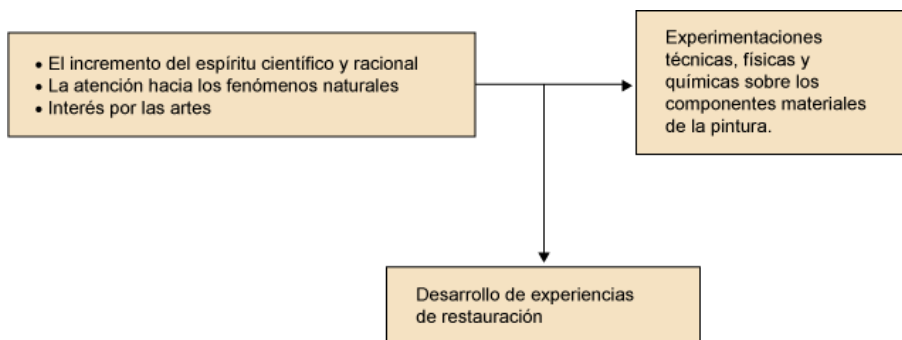
Les intervencions en arquitectura, sobretot medieval, continuen amb la modernització de les fàbriques, sobre les quals s'intervé, amb l'ús de formes més o menys barroques, classicistes o neoclàssiques. Com a exemples, podem citar les noves façanes que s'erigeixen a les catedrals gòtiques (recordem: el 1348, amb la pesta negra, i una crisi generalitzada a Europa, es deixen inacabades moltes catedrals) amb una clara concepció escenogràfica (són com decorats aliens i independents a la resta de la fàbrica medieval: catedrals de Lleó, València, Múrcia, Toledo, Pamplona) i on s'imposa el classicisme barroc amb escassa atenció a l'arquitectura preexistent (com és el cas de la façana barroca de Santa Maria Maggiore de Roma)

En altres països va perdurar el medievalisme, cosa que va facilitar unes pràctiques de reintegració "en estil", és a dir, l'acabament o reparació d'un edifici en el seu estil original. És el cas d'Anglaterra, on mai es van perdre els hàbits constructius de l'arquitectura medieval i el gust pel gòtic (com ho mostra la reconstrucció estilística de la façana neogòtica del transsepte septentrional de l'abadia de Westminster, feta per Christopher Wren). A França també es dona el *survival* gòtic, com es palesa en la finalització de la catedral de la Sainte-Croix d'Orleans.



Catedral de la Sainte-Croix d'Orleans.

### 3.3. Restauracions d'obres pictòriques



Enumerem les operacions que es realitzen sobre les obres d'art amb la pretensió d'aplicar els nous coneixements científico-tècnics.

#### 1) Reintegracions i repintaments, criteris i mètodes

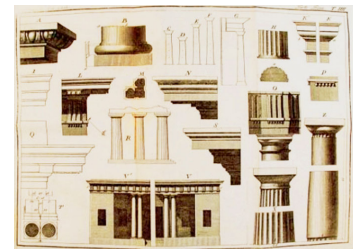
És un problema central de la restauració: es tracta del rescabament i reparació de parts perdudes o malmeses de l'obra d'art que es realitza mitjançant el principi de "reintegrar" o "repintar" les llacunes, intentant harmonitzar les parts integrades amb les originals, fins al punt que s'arribin a confondre (problema que es va aguditzar, per exemple, amb l'incendi de palaus com el de l'Alcàsser Reial, de Madrid, el 24 de desembre de 1734).

Ens cal remuntar a les activitats de Gian Pietro Bellori i Carlo Maratta, que donaren lloc a un debat que arriba al segle XVIII. Gian Pietro Bellori, bibliotecari de Cristina de Suècia i antiquari de Climent X, escriu el discurs *La idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664), on dóna les claus interpretatives per a entendre l'essència de les arts: les gran creacions són encarnacions d'una idea nascuda a l'interior de l'artista; l'explicitació d'aquesta idea esdevé l'aval dels programes de reintegracions orientats a recuperar l'estat original i complet de l'obra d'art, per tal de retrobar els seus continguts i la força original de la seva idea. Recolza les restauracions fetes a la Capella Sixtina per Carlo Maratta, a la galeria del palau Farnese per Annibale Carracci, i en els frescos de Rafael. En canvi, monsenyor Gian Gaetano Bottari critica el *ripristino* i afirma la possibilitat d'una via intermèdia entre aquesta pràctica i la no intervenció. I l'abat Luigi Crespi condemna el *ripristino*, exalta el valor estètic de la pàtina i manté que el retoc sobre l'obra d'art és tècnicament impossible perquè la "veritat" original és irreproducible.

Això demostra l'existència d'un debat crític sobre la possibilitat o negació de fer reintegracions. L'arqueologia i la història de l'art frenaven les reintegracions indiscriminades. Francesco Milizia, en el *Dizionario delle belle arti del disegno*, critica la pràctica del retoc: "amb el temps les noves tintes canvien i discorden amb les velles". Ho argumenta, doncs, en la impossibilitat tècnica de la repintada, i no en el seu caràcter il·legítim.

## 2) Neteja de quadres

És l'altre gran tema de la restauració pictòrica, que també va provocar debats. En el segle XVII, amb el desenvolupament dels primers tallers de pintura, es discuteix sobre els límits que han de mantenir-se en les operacions de neteja dels quadres. Mancini i Baldinucci (1681) adverteixen sobre les neteges ignorants que arrastren veladures, mitges tintes, retocs, penediments... Charles Lebrun i Francesco Alfarotti valoren la pàtina com a signe d'antiguitat de l'obra d'art, com un element estètic que augmenta la bellesa i l'harmonia de la pintura; en envellir, la pàtina suavitza els colors, lliga les tintes i les matisa. William Hogarth nega la possibilitat de recuperar la brillantor original dels colors mitjançant la neteja; desenvolupa la idea del temps-pintor: es valoren els tons envellits, fins i tot s'apliquen pàtines artificials.



Francesco Milizia (1725-1798): *Principi di architettura civile*.

L'altre tema és la substitució de vernissos vells i groguencs o el tractament de taques. Com a receptes i experiments es poden esmentar els que fa de La Fontaine, partidari del sabó negre i rentat amb esponja i aigua, els de Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, defensor de l'exposició al sol -en el cas de les teles- i a la serena -en les taules-, i rentat amb cendra, els de De Piles, que aconsella sabó i aigua, lleixiu calent, orina, cendres, sal, els de Turquet de Mayerne, amb llet, rovell d'ou, aiguafort, esperit de vidriol (àcid sulfúric deshidratat) o de sulfur, o receptes artesanals com la de fregar els quadres amb pa, blat, cansalada... Molts d'aquests materials van provocar danys. Cal subratllar, tanmateix, l'actitud científica que comença a notar-se com a nova actitud enfront del taller (artista/intel·lectual – artesà)

### 3) Operacions sobre els suports

Els trasllats de frescos o les transposicions de pintures a un altre suport diferent de l'original eren operacions complexes. Els mètodes de l'*strappo* i de l'*stacco* són coneguts des de 1605.

La pràctica del transport de teles comença a estendre's dins del clima de revaloració de les arts mecàniques (però molts procediments es mantenien en secret –reminiscències del taller artesanal).

- Robert Picault: aixecava la pintura i l'aplicava damunt d'un suport nou que impregnava amb una massilla, *maroufle*, de gran adherència.
- Hacquin, Madame Godefroid.

Altres intervencions sobre els suports:

- Impregnació amb *beverone*.
- Pràctiques de reentelat: adhesiu fet amb farina, fècula, cola consistent, melassa, i un desinfectant, sovint suc d'all.
- Planxat, engrapat (engafetat), reforçament del quadre amb taules de roure o caoba.

### 3.4. El *capitolato* de Pietro Edwards

Va tenir gran prestigi en els ambients acadèmics de la República de Venècia. Desenvolupa un programa per a la conservació de pintures. Nomenat *Ispettore al restauro generale delle pubbliche pitture*, va presentar, el 1777, un *capitolato* per a les restauracions basat en deu punts (és el conjunt més sensat de les recomanacions):

- No s'han d'utilitzar corrosius.
- S'ha d'afirmar el color malmès.
- S'ha de tornar a entelar el quadre, si cal.
- S'ha de transportar el quadre a un altre suport, si cal.
- S'han de treure la brutícia i els vernissos.

- No es poden deixar les repintades velles.
- No s'ha de treure res de l'original.
- Tot s'ha de fer amb delicadesa.
- Cal reflexionar sobre el que es fa.

### 3.5. L'acció institucional: acadèmies i museus

La combinació dels factors Il·lustració, secularització, racionalisme i despotisme il·lustrat va donar com a resultat l'increment del control sobre el patrimoni històrico-artístic:

- Protecció jurídica i estatal.
- S'inspeccionen i limiten les excavacions arqueològiques.
- Es tutelaven els monuments antics.
- Es controla l'espoli del patrimoni.

Accions de l'estat pontifici:

- Edicte del cardenal Spinola, que regula les excavacions i el comerç d'antiguitats (30-IX-1704).
- Ordenances de Giulio Imperiali, destinades a valorar els edificis antics (20-V-1715).
- L'edicte del cardenal Albani (1733) a favor de la conservació de les pintures i les escultures.

Les acadèmies i museus es convertiran en instruments fonamentals de l'acció institucional dels estats en la tutela i conservació del patrimoni:

a) A França, amb el centralisme estatalista de la monarquia absoluta del XVII, l'Acadèmia Francesa assumeix el control de tota l'activitat artística, inclosa la supervisió dels objectes artístics.

b) Charles Lebrun exerceix des del 1681 la tasca de "vigilant de quadres".

c) La fundació per Ferran VI de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Ferran (1752) va dotar l'Estat d'instruments de control de l'activitat artística del regne:

- Supervisava els projectes municipals.
- Obligava la presentació de tots els projectes d'obres que afectessin els béns eclesiàstics.

d) Es prohibeix l'extracció i sortida d'objectes artístics de la península (1779).

Per fomentar el coneixement de la riquesa artística nacional, les col·leccions i galeries s'obren al públic:

- British Museum, el 1753 (depositari dels espolis del Partenó).

- Gliptoteca de Munic, el 1830.
- Museu Pio-clementino del vaticà, el 1770-1780.
- Museu del Louvre, el 1793.
- Museu del Prado, el 1787.

## 4. Viollet Le Duc: restauració estilística

Parlar de restauració com a **disciplina científica** suposa parlar del pensament d'Eugène E. Viollet-le-Duc (1814-1879), arquitecte, teòric i restaurador francès, que va compilar els principis d'una teoria de restauració arquitectònica que va posar en pràctica en les seves intervencions en nombrosos edificis medievals. La seva doctrina de la restauració és inseparable de les seves idees sobre la Història de l'Art i de l'Arquitectura, el "racionalisme neomedieval" o els debats sobre l'arquitectura contemporània.

Té el mèrit d'haver enunciat, per primera vegada, els problemes cabdals de la restauració monumental. Publica, en deu volums, un *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIème au XVIème siècle*, i en el vuitè trobem l'influent article "*Restauration*", en el qual defineix el que s'interpreta com a "restauració estilística": "Restaurar un edifici no és mantenir-lo, reparar-lo o refer-lo, és restituir-lo a un estat complet que potser no hagi existit mai".

D'aquesta definició es dedueixen alguns principis del pensament de Viollet:

- La possibilitat de refer una obra incompleta.
- La "unitat d'estil" com a objectiu central de la restauració.
- La possibilitat de recuperar l'estat primitiu o original de l'obra suprimint les transformacions posteriors.
- S'admet la possibilitat d'obtenir un resultat que mai no ha existit.
- La restauració és entesa com l'adquisició d'un "estat ideal" de l'obra d'art, completa, perfecta, independent de les variacions experimentades al llarg de la seva història.

Paradoxa:

- Proposa el retorn a un origen "més pur" fins i tot del que va ser l'"autèntic" edifici.
- Proposa no només recuperar l'obra d'art *tal com va ser* en el seu origen, sinó *tal com hauria d'haver estat*, ideal i perfecta.

La "restauració en estil" té en compte dos **postulats**:



**1) L'originalitat d'estil** (valor històric): dota de màxim valor l'estil original de l'obra d'art, fins al punt d'admetre l'eliminació de les seves transformacions posteriors per tal de recuperar el suposat estat original, i té valor històric perquè aquest estat original és deduït de les lleis positives de la història.

**2) La unitat d'estil** (valor de novetat): cerca l'estat complet que ha de presentar l'obra després de la restauració, és a dir, obra perfecta i completa, com si fos nova, i d'aquí el "valor de novetat".

Per què en diem "restauració estilística"? Ho fem perquè cada obra d'art s'ha de restaurar d'acord amb les lleis de l'estil a què pertany. Però això només és factible en edificis que pertanyen a estils, com el gòtic, que responien a un criteri d'unitat, en què era possible de recuperar per deducció elements deteriorats o perduts: les catedrals i altres estils considerats lògics i racionals –com els classicistes– en els seus principis compositius o constructius són factibles de recuperar la seva "forma prístina" (primitiva), deduint les parts que falten a partir de les existents.

Portant aquests principis al límit, nombrosos edificis restaurats al XIX van adquirir aquesta aparença "inert" (com decorats de "cartró pedra") i s'hi van introduir elements nous tractats com si fossin originals, fins al punt que no es distingien les parts originals de les afegides.

L'objectiu de la restauració estilística era, doncs:

- Aconseguir el "monument ideal", d'estil unitari.
- Eliminar les empremtes del deteriorament.
- Oferir l'aparença externa d'una obra creada recentment, no afectada per la triple influència destructora de l'home, la natura i el temps.

Aquest posicionament implica una sobrevaloració de la "idea" continguda en l'obra d'art en detriment de la "matèria". La matèria adquireix un mer caràcter instrumental, i pot ser, doncs, substituïda –encara que no sigui l'original– per tal de recuperar la suposada "idea" original.

Per això, la doctrina de la "restauració en estil" serà condemnada per la seva doble "falsificació":

**a)** Per l'adulteració de la seva substància material, en introduir materials nous sense distinció dels antics.

**b)** Per l'engany de la Història de l'Art, falsificant l'antiguitat dels monuments, en fer passar obres reconstruïdes o reintegrades per obres antigues i originals.

Les implicacions metodològiques que es poden extreure del concepte d'"unitat d'estil" són les següents:

- La restauració s'ha de recolzar amb estudis, documents i investigacions arqueològiques. Cal un coneixement detallat de l'edifici.
- Dóna importància al perfil tècnic de la restauració; no ha de conèixer només l'aparença del monument, sinó la seva estructura constructiva. Viollet-le-Duc és partidari d'aplicar tècniques constructives modernes per tal de garantir la durada de l'edifici.
- Cal garantir la funcionalitat de l'edifici: "El millor mitjà per a conservar un edifici és trobar-li un destí", però considera que la funció ha de respectar l'edifici.
- Les modificacions antigues s'han de conservar, però hi ha excepcions: s'eliminen les modificacions per tal de recuperar la "unitat d'estil" del monument. Però el propi Viollet-le-Duc no sempre va optar per eliminar els elements posteriors a l'estil original de l'edifici.

#### 4.1. Obres restaurades

En el segle XIX, la restauració monumental està centrada en el patrimoni monumental medieval. Els arquitectes i artistes no tenien formació en aquest camp, ja que estaven formats en els coneixements de la tradició clàssica, completada amb l'Acadèmia de França a Roma, on s'exercitaven en els monuments de l'antiguitat. Per això no ens ha d'estranyar que les primeres intervencions en monuments medievals acabessin amb resultats desastrosos (per exemple, la restauració de Saint-Denis, feta per Cellier i continuada per Debret: els treballs van provocar l'esquerdament de les voltes i la nova fletxa va haver de ser destruïda al cap d'uns 10 anys perquè es desplomava). A les destruccions de la Revolució Francesa cal afegir, ara, els desastres de les restauracions provocats per la manca de coneixements sobre la seva estructura constructiva.

Aviat es va reaccionar davant d'aquests desastres. Victor Hugo va escriure, el 1825, *Guerre aux démolisseurs*.

És en aquest context on Viollet-le-Duc transformarà els mètodes de restauració i preconitzarà un estudi detallat dels monuments medievals.

#### 4.1.1. Basilique de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay

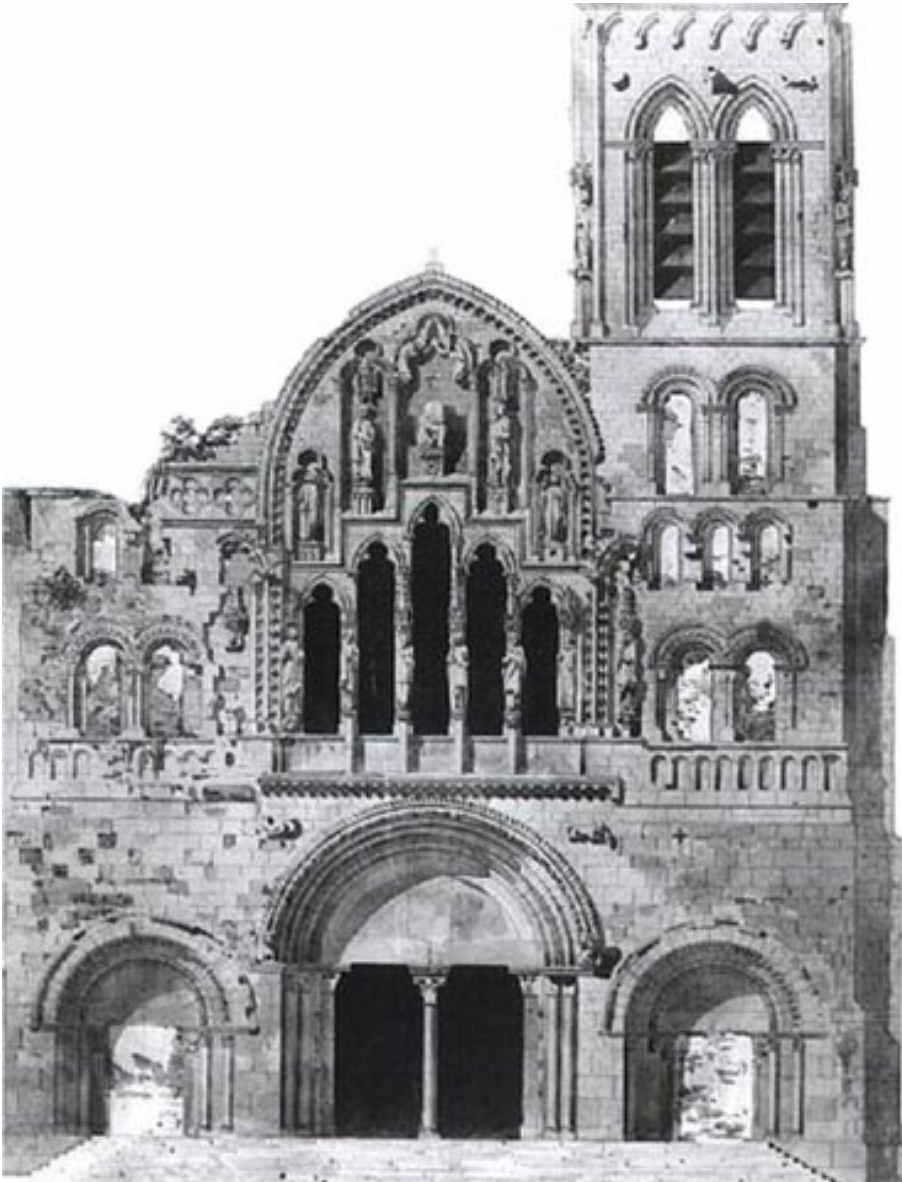


Basilica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay.

Es la primera gran obra de Viollet-le-Duc, iniciada el 1840 (tenia 26 anys). L'edifici estava en estat ruïnós; per això predomina el criteri de consolidació (reconstrueix els arcbotants, reprèn el pendent del sostre de les naus laterals, i reedifica "en estil" tres trams de la nau central). No completa la torre esquerra de la façana. L'èxit de les primeres restauracions li obren el camí a obres més importants i la confiança de l'emperador Napoleó III.

Detall de  
l'interior de la  
basílica.

a) La Madeleine de Vézelay abans de la restauració d'Eugène E. Viollet-le-Duc (1840):



b) I després:



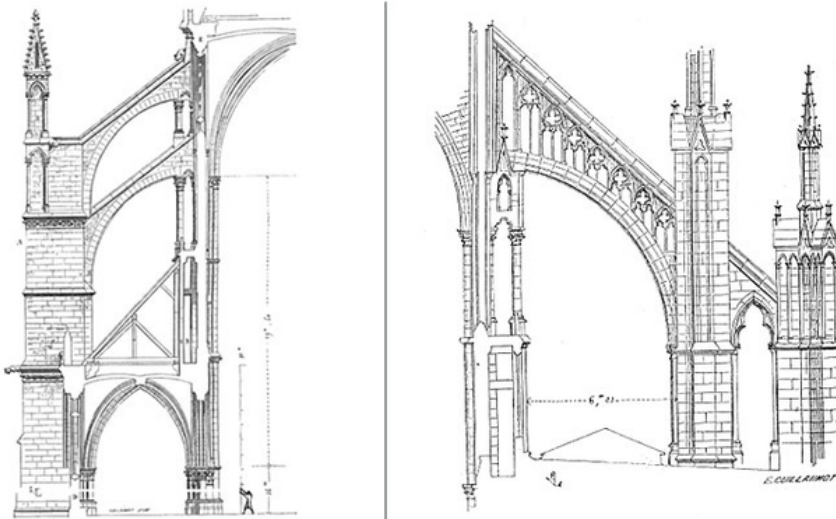
#### 4.1.2. Catedral d'Amiens



Catedral d'Amiens.



Va intentar retornar l'edifici el seu estat de puresa original, recreant l'obra de Robert de Luzarches del segle XIII. Hi va introduir innovacions molt criticades: va intentar disminuir la desigualtat de les dues torres, va incorporar una balustrada-pòrtic que uneix les dues torres per sobre la rosassa, o bé la substitució de balustrades *flamboyantes* a les capelles de la capçalera per sèries de petits arcs trilobulats copiats de la Sainte-Chapelle de París.



Els arcbotants. Dibuix de Viollet le Duc.

#### 4.1.3. Basilique de Saint-Sernin de Tolosa



Basilique de Saint-Sernin de Tolosa.

És l'exemple més cèlebre d'intervenció d'un edifici romànic feta per Viollet-le-Duc. És el més estudiat i debatut, ja que recentment s'ha plantejat la desrestauració de l'edifici eliminant la seva intervenció. El "redescobriment" de l'absis de Saint-Sernin, com a conseqüència de la demolició de diverses construccions de la capçalera, va motivar la reparació total de la volumetria de la testera i el restabliment de les antigues cornises.



Basílica de Saint-Sernin de Tolosa. Detalls.

#### 4.1.4. Notre-Dame de París



Notre-Dame de París.

La novel·la de Victor Hugo, *Notre-Dame de París*, va ser publicada el 1831, i, a més del conegut argument literari entorn de la bella Esmeralda i el deforme Quasimodo, s'hi perceben les primeres crítiques serioses a l'acció del temps, però sobretot a la dels homes, sobre els monuments d'altres èpoques: *Tempus edax, homo edacior* (El temps destructor, l'home encara més destructor), que l'escriptor reconeix traduir molt lliurement així: "el temps és cec; l'home, estúpid". Amb aquesta corrosiva sentència com a teló de fons, l'escriptor francès inclou en la seva novel·la un capítol sencer dedicat a l'arquitectura de la catedral de París, una de les més primerenques i sentides defenses de l'arquitectura medieval, més enllà del mer esteticisme espiritual de Chateaubriand. A Victor Hugo li interessava tant la concreta bellesa de Notre-Dame de París com la seva realitat històrica, les seves cicatrius i la seva conservació. Li preocupaven les actuacions dutes a terme sobre la catedral que, segons les paraules inicials del prefaci, visitava freqüentment "amb propòsit d'estudi", posant-se de manifest des del començament una actitud bel·ligerant davant la incomprensió de l'art medieval. Així, a la primera pàgina, crítica la pintura donada a l'edifici (el 1804 s'havia blanquejat del tot, amb motiu de la coronació de Napoleó) i censura la raspadura dels murs "perquè, d'aquesta manera, s'enlletgeixen des de fa més de dos-cents anys les meravelloses esglésies de l'edat mitjana", expe-

rimentant "mutilacions a tot arreu, per dins i per fora. El sacerdot les empastifa, l'arquitecte les rasca i el poble, finalment, les fa caure", com havia succeït durant el període revolucionari.

Victor Hugo va anar assenyalant les coses desaparegudes o transformades, i en contemplar la seva façana es pregunta: "Qui va fer caure les dues files d'estàtues?, qui va deixar els nínxols buits?, qui ha bastit al mig de la porta central aquella ogiva nova?, qui va gosar enquadrar-hi aquella porta de fusta insulsa i massissa, esculpida a l'estil Lluís XV, al costat dels arabescos de Bis-cornette? Els homes, els arquitectes, els artistes dels nostres dies". L'escriptor fa referència, entre altres, a la destrucció, per part de Soufflot, el 1771, del ma-nell de la portada principal, amb l'escultura de Crist beneït, així com dels relleus de la seva llinda i timpà, per tal d'obrir una ogiva nova, que permetés passar-hi amb més comoditat.

Quan Victor Hugo esmenta les files d'estàtues que s'havien fet caure i els nínxols buits, s'està referint a la destrucció de les escultures de les portades de Notre-Dame i a les estàtues de la Galeria de Reis de la seva façana principal, que gairebé tots pensaven, inclòs el propi Victor Hugo, que eren els reis de França, des de Childebert fins a Felip August, ja que així els havien interpretat erudits i viatgers, des de Bernard de Montfaucon (1729) fins a Thiéry, l'autor d'una coneguda guia de París (1787). El curiós d'aquesta salvatge destrucció és que, per una part, aquells no eren els reis de França, sinó els reis de Judea, en clara referència a la genealogia de Crist, i la destrucció es va fer per decret, per l'execució d'una ordre donada pel govern municipal.

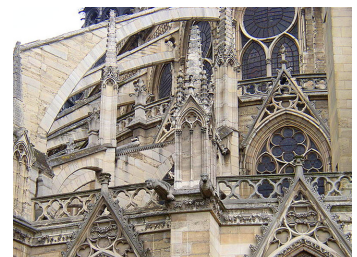




Vista general de la façana de la catedral.

La publicació de *Notre-Dame de Paris* va contribuir, sens dubte, a crear un estat d'opinió generalitzada a favor de la restauració de la catedral, que havia tornat a sofrir els efectes de la Revolució de 1830. L'arquitecte Étienne Godde va iniciar algunes obres de restauració, però la seva profunda formació neoclàssica li va impedir entendre l'arquitectura de Notre-Dame, i per això es va convertir en la diana de la crítica de Didron i Victor Hugo, fins que va ser separat de la catedral, el 1842. És llavors quan, després d'un concurs en el qual els arquitectes Arveuf i Danjoy van perdre, van entrar en escena Viollet-le-Duc i Lassus, a qui va confiar el projecte de restauració, aprovat definitivament el 1845. Les obres es van donar per acabades el 1864.

La restauració de Notre-Dame de París marca el trànsit des de les primeres actuacions, com la citada de la Madeleine de Vézelay, marcades per la prudència, la consolidació i la conservació, vers la progressiva imposició de la voluntat de reintegrar el monument per tal de restituir la seva suposada imatge originària.



Els principis de Lassus amb els quals es va abordar aquesta intervenció eren força respectuosos. Deia el següent:

"Quan a un arquitecte li encarreguen una restauració d'un monument "el que ha de fer és ciència". L'artista ha d'amagar-se totalment, oblidant els seus gustos, preferències i instints; ha de tenir per únic i constant objectiu conservar, consolidar i afegir el menys possible, i només quan és urgent. És amb un respecte religiós que ha d'investigar sobre la forma, la matèria i fins i tot els mitjans utilitzats antigament per a la seva execució; atès que l'exactitud, la veritat històrica són tan importants per a la reconstrucció com per a la matèria i la forma."

J. B. Lassus.

Lassus i Viollet-leDuc van reconstruir les petites rosasses del transsepte de la catedral, amb una certa visió arqueològica. Un dels principals problemes de criteri que es plantejaven era escollir entre l'elevació original del segle XII en quatre nivells amb un pis de rosasses, o mantenir la modificació del segle XIII, que havien suprimit les rosasses per tal d'engrandir les finestres altes i donar així més llum a un edifici força fosc. Fou finalment conservada l'elevació del XIII, a excepció dels trams que es trobaven propers al creuer, i les rosasses foren restablertes.

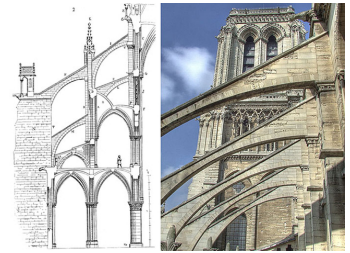
Però a la mort de Lassus (1857), Viollet-le-Duc va intervenir amb total llibertat, contradient la seva postura de renunciar a tota idea personal i recuperació de la forma original, i va modificar la decoració del cor, ornamentant i moblant totes les capelles, i edificant una fletxa totalment inventada.

Com en el cas de l'arquitectura, l'escultura va ser restaurada "en estil", és a dir, Viollet-le-Duc va localitzar en altres llocs de França aquelles obres que, al seu judici, s'avenien amb el caràcter de Notre-Dame de París, de manera que per al Crist del mainell central, el seu autor, Geoffroi-Dechaume, es va inspirar en el de les catedrals de Reims i Amiens. En canvi, per a les estàtues-columnes que l'acompanyen, Viollet va manar treure buidatges de la catedral de Bordeus, sobre els quals va realitzar el model definitiu.

La fletxa havia estat destruïda el 1792, i el 1843 en subsistien alguns fragments, a partir dels quals pensava restituir-la. Lassus hi era reticent, ja que no tenien les dades precises. Varen aparèixer uns dibuixos de Garneray i Viollet la va reconstruir allunyant-se del dibuix i afegint les estàtues dels apòstols que baixen de la plataforma cap al sostre.



Fletxa de Notre-Dame de París.



Detall dels arcbotants.





#### 4.1.5. Castell de Pierrefonds



Castell de Pierrefonds.

La reconstrucció del castell de Pierrefonds va ser seguida de prop per Napoleó III, en gran mesura per la proximitat a la seva residència de Compiègne. El desembre de 1857 Viollet-le-Duc va fer els primers treballs que, en principi, es van limitar a la reconstrucció de la torre de l'homenatge, amb la recerca expressa del contrast romàntic entre el que és nou i les ruïnes. Tanmateix, a partir de 1862, i per desig exprés de l'Emperador, Pierrefonds es va reedificar totalment.

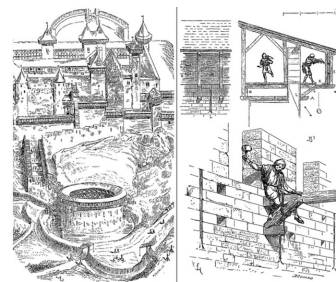


#### 4.1.6. Muralles de Carcassona



Vista general de les muralles de Carcassona.

La restauració de les muralles de Carcassone, restablint els merlets i les cobertes de les torres, va transformar el conjunt de ruïnes en una ciutat medieval.



Croquis de Viollet le Duc



Les tribunes restaurades per l'arquitecte Viollet-le-Duc.

#### 4.2. Alternatives a la restauració estilística

Durant el segle XIX, i uns anys abans que les reflexions de Ruskin es difonguessin per Europa, van aparèixer diverses alternatives a la restauració estilística.

Ja en el primer terç del segle XIX, es va consolidar a Roma una manera d'actuar fonamentada en principis científics: l'escola romana de restauració arqueològica defineix una metodologia rigorosa per a la intervenció en monuments de l'antiguitat. El *restauro scientifico* de Camillo Boito, de finals del XIX, té molt a veure amb aquesta escola romana.

Derivat de la "restauració estilística", i com a reacció o alternativa, trobem el "mètode històrico-analític". Comparteix amb la restauració estilística l'objectiu d'admetre la reconstrucció o finalització d'edificis incomplets, però es presenta com a alternativa perquè refrena l'especulació inventiva, la "restauració idealista", per atènyer-se a la veracitat de la documentació històrica: només es permeten les reintegracions avalades per l'anàlisi filològica, material i documental, de l'obra sotmesa a restauració.

### 4.3. L'escola arqueològica a Roma

El caràcter excepcional de la riquesa arqueològica de Roma fou, des del Renaixement, motiu d'admiració. Però la Roma de principis del XIX vivia moments delicats: Pius VI va morir a l'exili i Pius VII (1800-1823) va haver d'afrontar la invasió napoleònica i fou deportat durant els cinc anys de govern francès (1809-1814).

Malgrat tot, es van promulgar mesures jurídiques per a la protecció del patrimoni històric. És el cas del "quirògraf" acompanyat de l'edicte del cardenal Doria Pamphili, un instrument per a administrar el patrimoni històrico-artístic dels dominis pontificis (es va restablir el càrrec d'*Ispettore generale delle Belle Arti* i el de *Commissario delle Antichità romane*).

Com a resposta a aquest impuls institucional, s'iniciaren campanyes de restauració arqueològica. Neix, llavors, la restauració arqueològica, caracteritzada pels trets següents:

- La recomposició del monument amb les seves peces originals.
- Anastilosi: terme arqueològic que designa la tècnica de reconstrucció d'un monument en ruïnes gràcies a l'estudi metòdic de l'ajustament dels diferents elements que componen la seva arquitectura.
- La distinció precisa entre les reintegracions i les parts originals.

Raffaele Stern i Giuseppe Valadier en són els dos màxims representants.

## 5. El romanticisme

### 5.1. El romanticisme històric

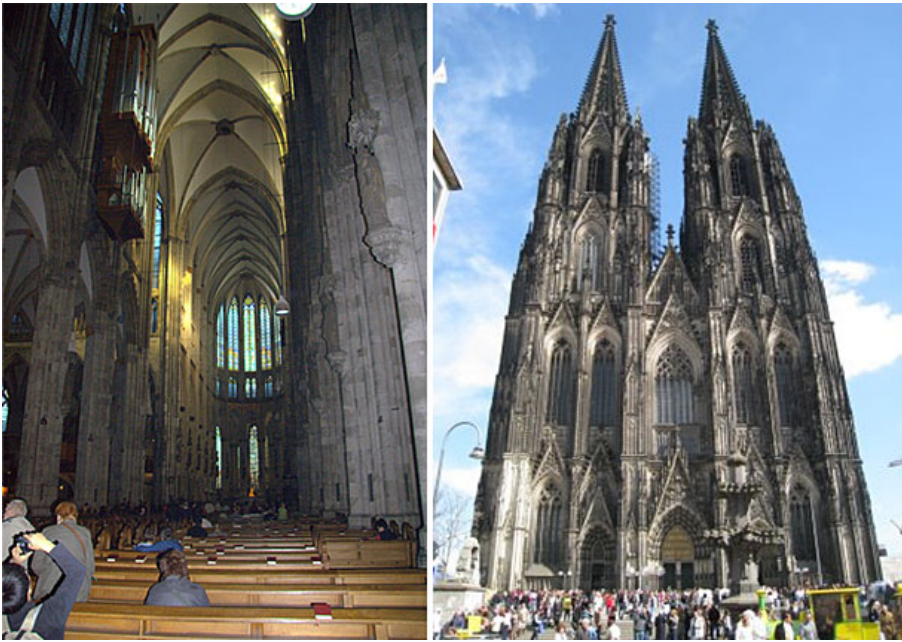
El corrent ideològic que dóna vida al romanticisme històric prové dels **pensadors alemanys** dels primers anys del segle XIX i del seu interès per revifar una tradició cultural germànica com a alternativa dialèctica de l'universalisme classicista.

- Al teisme del ser Suprem es contraposa el cristianisme com a religió històrica.
- A l'imperi, la nació.
- A la raó universal, el sentiment individual.
- A la història com a model, la història com a experiència viscuda.
- A la societat com a concepte, el poble com a entitat geogràfica, històrica, religiosa i lingüística.

La revalorització del gòtic comença a Anglaterra a mitjan segle XVIII, i l'assaig de Goethe sobre la catedral d'Estrasburg i l'arquitectura gòtica data de 1772. Per a K.F. Schinkel, el millor arquitecte alemany de principis del XIX, clàssic i gòtic són dues categories tipològiques que corresponen, respectivament, a la funció civil o estatal i a la funció religiosa de l'arquitectura. És cert que l'èxit oficial del gust neoclàssic en temps de la Revolució i de l'Imperi frena (excepte a Anglaterra, on és mantingut pels estudis d'A. C. Pugin) el renaixement del gòtic; però precisament per això la seva represa, després de la caiguda de l'imperi napoleònic, s'efectua amb l'ímpetu propi d'una reivindicació de les tradicions nacionals.

L'acabat i la reconstrucció de la catedral de Colònia (1840-1880) té un significat polític explícit: és el baluard ideal que s'erigeix, sobre el Rin, en defensor de la nació cultural alemanya.





Esquerra, interior de la catedral de Colònia. Dreta, exterior de la catedral de Colònia.

El gust neogòtic, aviat difós per tota Europa, és sovint únicament una moda literària, reflex, en arquitectura, de les novel·les històriques de Walter Scott i del melodrama romàntic. Però rere la façana s'amaga una exigència més profunda. Una cultura, ara encaminada a desenvolupar una nova tecnologia fundada en la ciència, descobreix en l'arquitectura gòtica una ciència constructiva, que les cada cop més freqüents restauracions de monuments medievals donen a llum en els seus més mínims detalls, una racionalitat no abstracta, com la de les proporcions clàssiques, íntimament lligada, fins i tot, a la praxis de la construcció.

A mitjan segle XIX els dos grans focus del neogòtic són Anglaterra, amb l'obra d'A.W. Pugin (1812-1852, fill de l'anterior) i amb la crítica de J. Ruskin, i França, amb l'obra del teòric, restaurador i arquitecte, Viollet-le-Duc (1814-1879).

La concepció de la restauració "interpretativa" de Viollet-le-Duc, tot i que molt llunyana de l'actual disciplina de la restauració purament conservadora, pretén restituir als monuments medievals una funció en la societat moderna. De fet, des del seu punt de vista, el gòtic no és en absolut l'expressió de l'espiritualisme religiós alemany; és un sistema de construcció perfectament racional que pot donar lloc a variants nacionals però que té un fonament lògic immutable. Tanmateix, no és un model abstracte, com el clàssic. Es canvia, així, la vella perspectiva històrica segons la qual, amb el Renaixement, l'art s'havia unit a la cultura clàssica després del fosc parèntesi de la medievalitat: l'arquitectura moderna es reconcilia amb l'edat mitjana després de l'error intel·lectualista del classicisme renaixentista i barrocs.

Les estructures dinàmiques gòtiques, que descrivien espais immensos amb els seus arcs i la tensa elasticitat de les seves fines nervadures, es presenten com a model estilístic pel que fa a l'ús sistemàtic dels materials que la indústria



Charles Barry i Augustus Pugin, *Palau de la Cambra dels Comuns i Torre del Relotge*, 1840-1868.



comença a produir en grans quantitats (ferro, ciment, vidre), alhora que ja es comencen a entreveure les seves grans possibilitats per a la construcció. Els primers constructors veritablement moderns, pioners dels nous materials i les noves tècniques, s'identifiquen idealment amb el gòtic, igual que els arquitectes neoclàssics s'identificaven amb l'antic.

El corrent de pensament que arrenca del *Sturm und Drang* i, contraposant-se a l'universalisme clàssic de Winckelmann, veu en l'art l'expressió, diferent segons els llocs i les èpoques, de continguts nacionals i religiosos tradicionals, fa sorgir els primers moviments figuratius de caràcter religiós i historicista, com el dels natzarens alemanys, que es desenvolupa a Roma (a partir de 1810) sota la direcció de F. Overbeck (1789-1869), del qual deriva el purisme italià (Tenerani, Mussini, bianchini, Minardi; i, indirectament, L. Bartolini). El propi Ingres, a Roma, és tocat per aquest corrent, que tindrà una continuació a Anglaterra amb la confraternitat dels preraphaelites, la importància del qual consisteix sobretot a presentar l'art com un acte de devoció laboriosa i, per tant, a predicar el retorn de l'artista a la condició social i a l'ofici humil i acurat dels antics artesans.

La posició ideal d'Ingres no pot separar-se de la del seu antagonista Delacroix, cap visible del romanticisme artístic, com Victor Hugo ho fou del literari. Entre els dos artistes hi va haver una tensió, quasi una inesgotable disputa, que no fou una oposició entre el clàssic i el romàntic, sinó una divergència sobre el significat històric de l'ideal romàntic i sobre la perspectiva en què es justifica. Ingres, que prefereix treballar a Roma abans que a París, es remunta de David a Poussin, i d'aquest a Rafael. Delacroix, que no pot apartar-se de la societat parisenca "de moda", es remunta de Géricault a Goya, a Rubens i a Miquel Àngel. A la base d'aquesta divergència de perspectives històriques hi ha també el judici de la crítica il·luminista: Rafael o els sentiments socials, Miquel Àngel o els sentiments sublims.

Intel·lecte i emoció: vet aquí els dos termes que el romanticisme històric planteja com a contraris, entre els quals cal cercar una síntesi.

La cerca Corot tornant a definir, amb termes nous, el sentiment de la naturalesa; la cerca Daumier, que no vol observar críticament la situació social i política, sinó canviar-la; la cerquen els paisatgistes de l'anomenada escola de Barbizon, que es proposen no només interpretar el paisatge, sinó viure'l. Però l'artista que trenca la relació dialèctica i planteja el problema en termes radicalment nous és Courbet.

Què significa per a Courbet el realisme? **Realisme**, segons Courbet, significa afrontar la realitat prescindint de tot prejudici filosòfic, teòric, poètic, moral, religiós i polític. La realitat no és per a l'artista diferent de com és per als altres: és un conjunt d'imatges que capta l'ull. Però si aquestes imatges han de tenir un sentit per a la vida, han d'esdevenir coses, ser, per dir-ho així, recreades per l'home. Courbet és el primer artista que s'adona del que veritablement significa "ser del seu temps", és a dir, d'una època o d'una societat que estava posant a punt, juntament amb la indústria, una tècnica que, literalment, canviaria la faç del món. Serà una tècnica capaç de tot; podrà substituir totes les altres tècniques. I en això Courbet no hi està d'acord; mai no podrà ser reemplaçada la tècnica de l'artista, que fa de les imatges vistes pels ulls coses concretes amb un valor autònom.

L'època de l'artista-artesà ja ha acabat; l'artista intel·lectual (Delacroix) és una ficció de la cultura burgesa. En qualsevol cas, l'art ja no farà models, ja no servirà per a millorar la qualitat de les coses que l'home produeix. En un món de coses, fins i tot les imatges han de ser coses; l'artista és aquell que les fabrica. I no les inventa, les construeix, els dóna la força de competir. Pintar significa donar a la cosa pintada un pas i un valor superiors a la cosa vista; dit breument, fer el que es veu. Quina és la separació i la distància entre la cosa vista, que desapareix tot seguit, i la mateixa cosa però pintada, que roman? Res més que el treball de l'artista. Així, el treball de l'artista es transforma en paradigma de l'autèntic treball humà, entès com a presència activa de l'home en la realitat. L'artista és el prototipus del treballador que no obeeix la iniciativa de ningú ni serveix els interessos d'un patró, que no es sotmet a la lògica de la màquina. És, en definitiva, el tipus del treballador lliure, que assoleix la llibertat en la praxi del treball.

I aquí s'explica per què Courbet, socialista i revolucionari, mai no va posar la pintura al servei de la ideologia pròpia ni de l'aliena. Per això la pintura de Courbet és la frontera més enllà de la qual s'obre tota una nova problemàtica que ja no consistirà a preguntar què és el que fa l'artista amb la realitat, sinó què és la realitat, entesa no només com la realitat natural, sinó també històrico-social.

## 5.2. Els problemes d'un concepte

Què és el romanticisme? Són molts els intents que s'han fet per a definir-lo i innombrables les ocasions en què s'ha palesat la impossibilitat de circumscriure el terme a un seguit de manifestacions d'una època concreta.

Ja V.L. Phelps es preguntava, el 1893, en què consistia el romanticisme, i responia que tota temptativa per definir-lo en poques paraules estava predestinada al fracàs, perquè el mot era utilitzat de maneres i amb significats molt diferents.

De fet, quan s'esmenta el mot *romanticisme* solem pensa en tot el següent:

- Una època, sobretot una època de la literatura situada al voltant de la primera meitat del segle XIX.
- Molts tòpics.
- Determinats autors, les biografies dels quals s'associen amb determinats herois creats per ells, que s'identifiquen amb la melangia, l'amor tràgic, la rebel·lia, l'aventura...

I les dificultats per a definir-lo provenen, sobretot, dels aspectes següents:

- La diversitat de manifestacions anomenades romàntiques.
- L'amplitud geogràfica en què es produeixen.
- El diferent moment en què sorgeixen.

Observant l'evolució del pensament occidental, comprovem que el romanticisme va suposar una ruptura amb una tradició, amb un ordre anterior i amb una jerarquia de valors culturals i socials, en nom de la llibertat, cosa que no s'hagués pogut produir de no ser per la capacitat d'astorar i sorprendre de les primeres manifestacions, sense la qual no s'hagués aconseguit la propagació de l'esperit romàntic per tota Europa. Aquestes manifestacions es produiran en tots els camps: literatura, pintura, escultura, arquitectura, música...

El que és "romàntic" - segons Marcel Brion- és un estil i una concepció de la vida; *romàntic* és alguna cosa que s'expressa d'una determinada manera. El romanticisme serà, doncs, un cert "estat d'ànim" que es manifesta en obres d'art.

"El nom modern de *romàntic* té ja dos sentits: tan aviat s'aplica a una literatura nascuda del cristianisme i de la cavalleria, com s'utilitza per a designar les obres del mal gust més monstruós. La literatura romàntica és aquella que presenta l'expressió de la societat moderna, que ens pinta aquesta societat, o que pel cap baix porta impresos els seus colors; aquesta extreu les seves inspiracions de les quatre fonts d'emocions més poderoses del cor humà: la religió, la pàtria, l'amor, la melangia [...]. El caràcter propi de la literatura romàntica és expressar el nou ordre d'idees i de sentiments nascut de les seves combinacions socials [...]. No hi ha literatura moderna que no sigui, en una mesura diferent, una barreja de clàssic i romàntic, de nacional i íntim... El que és clàssic i el que és romàntic no són gèneres que s'exclouguin l'un a l'altre, sinó caràcters susceptibles d'associar-se molt bé l'un amb l'altre."

Ernest de Blosseville (1825). *Annales de la littérature et des Arts*.

"El romanticisme, tants cops mal definit [...] no és més que el liberalisme en l'art: la llibertat en la societat; vet aquí la doble finalitat cap a la qual han de tendir tots els esperits conseqüents i lògics... Hem sortit de la vella forma social; ¿com no hem de sortir-nos de la vella forma poètica? A poble nou, art nou..."

Víctor Hugo (1830). *Hernani* (Prefaci).

El romanticisme és, doncs, una actitud històrica conscient que afecta la vida i l'art des de finals del segle XVIII. Tanmateix, no es pot arribar a establir l'existència d'un llenguatge formal i expressiu que permeti de descobrir les claus d'un suposat "estil romàntic"; fins i tot es fa molt difícil de formular una definició de romanticisme universalment vàlida per a totes les obres d'art que eventualment podrien arribar a admetre aquest qualificatiu.

Pel que fa al mot *romàntic*, val a dir que la seva **etimologia** està molt lluny del significat que se li donarà posteriorment:

1) A França, l'adjectiu *romantique* va trigar un cert temps a derivar de *romanesque*, terme derivat de l'italià *romanzesco* (novel·lesc). S'evocava amb ell les novel·les de cavalleria i l'era dels trobadors. També s'emprava per a designar l'arquitectura romana i l'art romà. En el llibre *De l'Allemagne* (1813), Madame de Staël deia que el terme romàntic "ha estat introduït novament a Alemanya per a designar aquella poesia, les fonts de la qual es troben en els cants dels trobadors, i que ha nascut de la cavalleria i del cristianisme".

2) Després passà a designar els paisatges de les ruïnes que sortien a les llegendes de l'edat mitjana.

3) Segons Hugh Honour, l'ús de la paraula *romàntic* (derivada de *romance*, composició en llengua francesa en contraposició a una composició llatina) es troba a l'Anglaterra del XVII:

- El 1654, John Evelyn cita al seu Diari un "lloc molt romàntic".
- Samuel Pepys, el 1666, descriu un castell com "el més romàntic del món".

4) Però caldrà esperar Rousseau i la seva *Nouvelle Héloïse* (1761), per tal que el terme *romàntic* signifiqui un sentiment i no un lloc.

5) Novalis escriu, el 1798, que "ser romàntic és donar al que és quotidià un sentit elevat, al que és conegut la dignitat del que és desconegut, al que és finit la brillantor del que és infinit".

6) Friedrich Schlegel, al segon número de la revista *Athenaeum*, del 1798, utilitza l'adjectiu *romàntic* per a designar un ideal estètic. Si de 1793 a 1796 defensava que l'important d'una obra d'art era la bellesa, i aquesta només es podia assolir mitjançant l'acatament per part de l'artista d'unes lleis (les prescrites

per la tendència neoclàssica), a partir de 1796 afirma la relativa indiferència de la forma, i defensa que la bellesa no respon a exigències estètiques, sinó que reflecteix l'interès d'expressar una idea.

7) A partir de 1799, el terme *romàntic* comença a difondre's per Europa amb un sentit de "modern" oposat a l'antiguitat clàssica. Significava, doncs, en els seus orígens, el naixement d'una nova sensibilitat i, en definitiva, de la modernitat.

### 5.3. El problema de les interpretacions

El **moviment romàntic** està mancat d'unitat i d'uniformitat, tot i que existeixen un bon nombre de coincidències que permeten parlar, si no d'un grup, sí d'un moviment. La unanimitat del moviment romàntic resideix en una manera de sentir, a la qual cal associar les diferents característiques nacionals, i en una manera de concebre l'home, la natura i la vida.

Cada país produeix un moviment diferent, que correspon als trets específics de cada cultura nacional, tot i que aquests moviments arriben a superar la limitació de la llengua i dels temes nacionals.

Tanmateix, no totes les manifestacions culturals del període corresponent al Romanticisme se les pot qualificar de "romàntiques". També és possible que en un sol moviment nacional es desenvolupin tendències, que poden arribar a evolucionar de tal manera que no s'hi reconegui cap punt en comú amb les seves pròpies fonts.

- A França, per exemple, se sol distingir un romanticisme d'aparença catòlica i nacional d'un romanticisme materialista.
- A Alemanya i a Anglaterra també solem diferenciar un primer romanticisme d'un segon moviment, més madur, menys teòric i més pràctic.

Se sol fer, doncs, una distinció entre el romanticisme alemany (de tendències reaccionàries) i el romanticisme europeu occidental (de tendències progressistes). També podem parlar de dues fases: segons aquesta concepció, Alemanya passaria d'una actitud originàriament revolucionària a una posició reaccionària; en canvi, Europa occidental evolucionaria d'una posició conservadora i monàrquica cap a una actitud liberal. Cal recordar, també, que el liberalisme del XIX identificava romanticisme amb Restauració i reacció.

D'aquestes interpretacions podem treure una primera conclusió: el que és característic del moviment romàntic no és una concepció del món revolucionària o antirevolucionària, sinó el fet d'arribar a una o altra posició per un camí capriciós, irracional i no dialèctic. Podem afirmar, doncs, que hi ha un romanticisme de la Revolució i un de la Restauració.

Goethe interpreta el romanticisme com una malaltia, perquè només veu un dels costats d'una situació complexa, ple de tensions i conflictes, només té en compte un factor de la dialèctica històrica, i és, per tant, unilateral. Si aquesta reacció exagerada delata una manca d'equilibri espiritual, el romanticisme pot ser qualificat de malaltís: per què s'han d'exagerar les coses, si hom no se sent inquiet per elles?

Des del punt de vista del realisme, el romanticisme sembla una mentida i un autoengany, atès que existeix una fugida al passat o al futur, a la utopia, per por al present.

Malgrat les diferents postures, podem afirmar que el romanticisme no és només un moviment general a tota Europa, que ha creat un llenguatge literari universal, sinó que és una de les tendències que ha esdevingut factor permanent en el desenvolupament de l'art. Tot l'art modern deriva, en el fons, de la sensibilitat nerviosa del romanticisme: la seva exuberància, l'anarquia, la violència, el lirisme i l'exhibicionisme de l'art modern defineixen una actitud subjectiva i egocèntrica. Però, el romanticisme és un producte del segle XVIII: mai no perdrà la consciència del seu caràcter transitori i de la seva posició històricament problemàtica.

## 5.4. Factors constitutius del romanticisme

### 5.4.1. Una tendència mística

Aquesta època es caracteritza per un **esperit crític contra l'intent de la raó de voler explicar-ho tot**, i, per això, torna a justificar la necessitat de la fe, les veritats amagades, el poder de la màgia i altres facultats de la imaginació. Sorgeix un nou misticisme en oposició a l'esperit de la Il·lustració.

Entre les fonts del romanticisme caldria esmentar les següents:

- Una renovació de la primera era cristiana i de l'edat mitjana.
- Una condemna de les institucions eclesiàstiques.

- La defensa d'un cristianisme interior, que remet als poders de la ment humana -al·lucinacions, deliris- i explota fenòmens com l'alquímia, l'ocultisme, la màgia...

En aquest nou misticisme es troba ja expressada la individualitat romàntica i la filosofia del *jo* propugnada per l'idealisme.

#### **5.4.2. Una nova visió del món**

Fins al romanticisme, la visió del món que predominava era estàtica, parmenídea, ahistòrica. Malgrat l'existència d'Heràclit, els sofistes, el nominalisme de l'escolàstica, el naturalisme del Renaixement, la dinàmica de l'economia capitalista, el progrés de les ciències històriques..., es donava una significació unívoca i immutable als factors determinants de la cultura humana, als principis racionals de l'ordenació natural i sobrenatural del món, a les lleis morals i lògiques, als ideals de la veritat i el dret, al destí de l'home i al sentit de les institucions socials.

A partir del romanticisme, tanmateix, aquesta visió canvia: la natura de l'home i de la societat és evolucionista i dinàmica, la cultura és un etern fluir, la nostra vida espiritual és un procés... La naturalesa de l'esperit humà, les institucions polítiques, el dret, el llenguatge, la religió, l'art... són comprensibles només des de la seva història (és lògic, doncs, que en aquest context aparegui el materialisme històric i dialèctic de K. Marx).

Ara, res no és estètic, res no té un valor intemporal, res no és unilateralment actiu: la totalitat dels factors materials espirituals estan lligats en una indissoluble interdependència.

El romanticisme és la **ideologia de la nova societat**: expressa la concepció del món d'una generació que no creu en cap valor absolut, que no vol creure sense tenir en compte la seva relativitat i la seva determinació històrica.

Segons Aranguren, el romanticisme és la crisi de la consciència moral de l'Antic Règim en adaptar-se al materialisme del XIX.

#### **5.4.3. Una actitud inconformista**

L'ésser romàntic -si és possible de parlar-ne- es caracteritza no només per la seva actitud de rebel·lia en contra de l'ordre del món heretat dels seus predecessors, sinó per la seva oposició a la separació entre raó i sentiment, entre el que és real i el que és irreal. Ultrapassa l'esfera del que és conscient i racional -en aquest sentit se'l considera descobridor de l'inconscient-, i opina que el coneixement de l'univers havia de partir del coneixement d'un mateix.

La crítica social ha estat una constant en autors com Blake, Wordsworth, Shelley i Keats; en canvi, aquesta imatge no és la que se sol tenir dels "artistes romàntics", encara que la idea d'artista romàntic hagi sorgit, precisament, de l'estudi d'aquests autors.

La visió que solem tenir de l'artista romàntic és la d'un personatge indiferent al caràcter mundà, al materialisme de la política i a les qüestions socials, i consagrat a esferes més "elevades" com la bellesa natural i el sentiment personal.

Veure com una oposició l'atenció a la bellesa natural i l'atenció al govern, o entre el sentiment personal i la crítica social, és una visió que es va forjar més tard, a finals del XIX. En canvi, a inicis del XIX, aquests dos pols eren vistos com interessos interrelacionats: una conclusió sobre el sentiment personal esdevenia una conclusió sobre la societat, una observació de la bellesa natural comportava una referència moral a la vida dels humans.

Recordem el següent:

- Wordsworth va escriure pamflets polítics.
- Blake, amic de Tom Paine, va ser jutjat per sedició.
- Coleridge va escriure periodisme polític.
- Shelley repartia pamflets pel carrer.
- Southey era un comentarista polític.
- Byron va morir com a voluntari a la guerra d'independència de Grècia.

I aquestes activitats no eren ni marginals ni ocasionals, i estan relacionades amb l'experiència a partir de la qual es feia la poesia "romàntica".

Només podem entendre aquesta aparent contradicció tenint en compte el context en el qual van viure aquests artistes:

a) L'ascens de la democràcia i de la indústria produïa canvis qualitius en la societat, que tant s'experimentaven a nivell personal com social. La indiferència era quasi impossible.

b) També es produeix un canvi radical en les idees sobre l'art, l'artista i el lloc que ocupen en la societat.

## **5.5. Aspectes principals del canvi en les idees sobre l'art i l'artista**

Ara enumerarem aquests aspectes més destacats del canvi en les idees sobre l'art i l'artista.

### **1) Canvi en la relació entre autor i lectors**



Des del 1730 i 1740 es fa palès el creixement d'un ampli sector de públic lector de classe mitjana, en paral·lel a l'augment d'influència i poder d'aquesta classe. Com a conseqüència, el sistema de mecenatge havia passat a l'edició per subscripció i a l'edició comercial general.

Com van afectar els escriptors aquestes transformacions en la producció i distribució dels llibres? Doncs l'autor esdevingué un professional, i el mercat esdevingué la institució a través de la qual l'escriptor es relacionava amb la societat. Durant el mecenatge, l'autor tenia un vincle directe amb un cercle de lectors, les crítiques dels quals solia acceptar i a partir de les actuava, per tant, en conseqüència; és cert que l'autor depenia del caprici del mecenes i podia arribar a estar-hi sotmès, però existia una relació directa entre l'acte d'escriure i uns lectors coneguts. En canvi, ara, a la independència i al major estatut social que obtenia amb l'èxit al mercat, es contraposava la possibilitat d'haver de complaure un públic impersonal. El creixement del "mercat literari" està en la base de molts canvis en l'actitud de l'escriptor.

## 2) Diferent actitud envers el públic

Abans, els escriptors havien manifestat, sovint, un sentiment d'insatisfacció amb el "públic", però a principis del segle XIX aquest sentiment es va generalitzar:

- Keats: "No tinc la més mínima traça d'humilitat envers el públic".
- Shelley: "No acceptis consells dels simples. El temps capgirarà el judici de la multitud nècia. La crítica contemporània no és més que la suma de l'estultícia contra la qual ha de lluitar el geni".
- Wordsworth: "Encara més lamentable és l'error de qui pugui creure que hi ha alguna cosa d'infal·libilitat divina en el clamor d'aquesta petita però sorollosa fracció de la comunitat, sempre governada per la influència artificial, que, amb el nom de PÚBLIC, passa pel POBLE entre les ments irreflexives. Envers el Públic, l'escriptor espera sentir tanta deferència com aquell té dret a rebre; però deu al Poble, filosòficament caracteritzat, i a l'esperit encarnat del seu coneixement [...] el seu devot respecte, la seva reverència".

Observem la concepció del "Poble filosòficament caracteritzat". No fa referència al públic real, sinó a una idea, al lector ideal, el qual està per damunt de les relacions reals de l'autor amb la societat. Aquest lector ideal era una alternativa molt benvinguda al mercat: a l'autor ja no li calia acceptar la cotització que el mercat assignava a la seva popularitat. L'autor insistirà en aquesta idea de lector ideal, del poble filosòficament caracteritzat, com una cosa superior al rumb real dels esdeveniments, la marxa real del mercat. Aquesta insistència

és una de les fonts primàries de la idea de Cultura (la qual ja no respon als valors del mercat -o als de la majoria- sinó a l'"esperit encarnat" d'un Poble, una veritable norma de l'excel·lència).

### **3) Consideració que la producció artística és una simple forma especialitzada de producció**

L'art se sotmetia a les lleis del mercat i era considerat com una forma especialitzada de la producció. Ja Adam Smith havia escrit: "En les societats opulentes i comercials, pensar o raonar arriba a ser, com qualsevol altra activitat, un assumpte particular, dut a terme per molt poques persones, que subministren al públic tot el pensament i la raó posseïts per les vastes multituds que treballen". Vet aquí la descripció dels qui, a partir de 1820, seran anomenats *intel·lectuals*. Aquesta actitud i aquesta especialització d'una funció es van deure de l'establiment de l'edició comercial. La novel·la, en particular, havia esdevingut una mercaderia. Al costat, doncs, del rebuig del Públic i la Popularitat com a criteris de valor, hi havia cada cop més queixes que la literatura s'havia convertit en un comerç. I es comença a distingir el "populatxo" dels "poc cultivats", amb la qual cosa es palesa com l'adjectiu *cultivat* va contribuir a l'abstracció de "cultura", i com "cultura" esdevé l'antítesi de mercat. A aquesta idea de Cultura ja no hi arribarà la totalitat del poble, sinó només uns quants, els cultivats, els "filosòficament caracteritzats".

### **4) Èmfasi en una teoria de la "realitat superior" de l'art, com a seu de la veritat imaginativa**

En aquest mateix període, quan el mercat i la producció especialitzada rebien una atenció creixent, també es va desenvolupar un sistema de reflexió sobre les arts, els elements més importants de la qual són l'èmfasi en la naturalesa especial de l'activitat artística - no podia ser que una obra d'art es comprés de la mateixa manera que es compren unes sabates o unes mitges!-, com un mitjà d'accés a la "veritat imaginativa", i la insistència en la imatge de l'artista com un tipus especial de persona.

### **5) Es generalitza la idea de l'autor creatiu independent, del geni autònom**

En un moment en què es caracteritza l'artista com un productor més d'una mercaderia per al mercat, ell es descriu a ell mateix com una persona especialment dotada, la llum que guia la vida comuna. I quines característiques ha de tenir aquest geni? Precisament les contràries a les que emergien amb la nova civilització industrial. Mercat i revolució industrial formen el context de la idea d'una cultura artística superior i d'un artista creatiu -la indústria copia, imita, repeteix seguint unes regles- i genial -l'artista representa la realitat essencial i ho fa en virtut de la seva facultat suprema, la imaginació.

En aquest context s'entén per què el romanticisme tendeix cap a un rebuig vehement dels dogmes de mètode en art. La teoria del "geni" (l'artista creatiu autònom) i la "realitat superior de l'art" (la penetració en una esfera de veritat universal) són dos aspectes de la mateixa afirmació. En aquest sentit, tant el romanticisme com el classicisme són teories idealistes de l'art. Totes dues, de fet, s'oposaran al realisme.

Els artistes es van considerar agents de la revolució per la vida, en la seva condició de portadors de la imaginació creativa. I aquí trobem una altra font de la idea de Cultura: l'associació de la idea de la perfecció general de la humanitat amb la pràctica i l'estudi de les arts es fa sobre aquesta base. Com més la societat industrial pensava els éssers humans com a mers instruments especialitzats, més s'insistia en la idea d'una humanitat comuna general, en la idea de Cultura.

La conseqüència positiva de la idea de l'art com una realitat superior fou que va aportar un fonament immediat a una crítica de la industrialització. La conseqüència negativa fou que va tendir a aïllar l'art de la societat, a especialitzar la facultat imaginativa en l'activitat artística.

I tot plegat va desembocar en el desenvolupament de la idea de l'artista com un tipus especial de persona. La paraula *art*, que havia significat "destresa", es va especialitzar durant el segle XVIII; i això també va esdevenir amb *artista*: l'accent que la paraula posava en la destresa fou gradualment reemplaçat per un èmfasi en la sensibilitat, canvi recolzat en el significat de paraules com *creatiu* (terme que no podria haver-se aplicat a l'art abans que es formés la idea de la "realitat superior"), *original* (amb les seves implicacions d'espontaneïtat i vitalitat), i *geni* (que, associat a la idea d'inspiració, havia passat de disposició característica a aptitud especial). A finals del XIX el mot *artístic* feia més referència a temperament que a destresa o pràctica. De la mateixa manera, *estètica*, una nova paraula i un producte de l'especialització, fou l'origen d'esteta, que indicava també un tipus especial de persona.

## 5.6. La pintura romàntica

El romanticisme trenca amb les regles clàssiques que dominaven l'art del XVIII, i concep la creació no com a "imitació" sinó com a **projecció de l'artista a l'obra**.

La gran revolució que experimenta la pintura es produeix fonamentalment en el paisatge (menyspreat pels clàssics com a gènere inferior). El canvi suposa, en primer lloc, pintar la natura per ella mateixa, i traduir un estat d'ànim fent que

l'artista transmeti la seva emoció a l'espectador mitjançant la seva incorporació a l'obra; i, en segon lloc, avantposar el color al dibuix, identificat com l'element racional que els neoclàssics consideraven essencial en la pintura.

El gran descobriment dels pintors romàntics fou l'aquarel·la -tot i la seva utilització des del segle XVI- que assoleix un més gran desenvolupament a Anglaterra, on esdevé una mena d'art nacional. També cal esmentar la rehabilitació de la caricatura, que amb Daumier arriba a una gran perfecció, i els progressos tècnics en els procediments gràfics (s'inventa la litografia).

La sistematització d'unes preferències pictòriques -tant formals com iconogràfiques- que puguin ser qualificades de romàntiques es fa als salons parisencs dels anys vint i trenta. Amb Géricault i Delacroix culmina aquesta tendència partidària del color, de les composicions agitades, de les pinzellades brillants, dels arguments commovedors pel seu caràcter excepcionalment pintoresc o literari. La de Géricault és una pintura romàntica, tant pel que té de tractament ahistòric dels recursos formals del passat, com per la transformació que es fa de la rauxa concreta de la força irracional per a sobreviure -simultàniament oscil·lant entre l'esperança i la desesperació-, en una incertesa abstracta i perenne sobre els grans ideals de l'home, que semblen destrossats. *La mort de Sardanàpal* de Delacroix reuneix la major part de les característiques del romanticisme pictòric: és la màxima expressió del que és dinàmic, fins que assoleix l'absolut desordre; les figures s'agiten amb creixent tensió dramàtica, i les pinzellades de color es disposen amb el mateix desentrenament en un efecte d'impressió. L'argument també és abassegador: l'home fatal contempla la seva orgia d'amor i mort; l'atmosfera es carrega de violència i sexe, la virilitat dels esclaus contrasta amb la palpitant voluptuositat de les dones. L'èxtasi s'assolirà quan tota aquesta passió per la bellesa i el luxe cremi sota el foc. La sublimitat frega el paroxisme.

Una de les obres paradigmàtiques del moviment romàntic es troba en els paisatges de **Caspar David Friedrich**. Constitueixen l'extrem més incommensurable de la visió romàntica de la natura i de l'home al seu davant. Presenten l'entorn com una cosa distant, àmplia, immensa, infinita. L'ésser humà contempla, en un contrast abismal, el sublim silenci del paisatge i la pregona malenconia dels fenòmens naturals, la boira sobre les muntanyes, el resplendor del sol ponent o la puresa nival d'una plana hivernal. Ningú millor que Friedrich no expressa, a través de les forces de la naturalesa, la inquietud i la incomprensió individuals, fins al punt que aquesta visió crua i estereotipada esdevé irremeiablement esfereïdora.

Plens també d'ansies transcendents, un grup d'artistes germànics es va reunir el 10 de juliol de 1809 a Viena, i molt aviat es va traslladar a Roma, on s'instal·là el 1810 en el monestir de San Isidor: són els **natzarens**. Aspiraven a la restauració sincera de l'art cristià, amb unes formes de vida medievals, oposant-se als ensenyaments acadèmics. Admiren la pintura religiosa de la baixa edat mitjana i de l'alt Renaixement. Els resultats -molt vinculats a tendències

classicistes- posen de moda una narrativa religiosa i un ideal del primitivisme que sol ser sincer. Aquest corrent tindrà una continuació a Anglaterra amb la confraternitat dels preraphaelites, la importància de la qual consisteix a presentar l'art com un acte de devoció laboriosa i, per tant, a predicar el retorn de l'artista a la condició social i a l'ofici humil i acurat dels antics artesans.

Molt importants són també els paisatgistes anglesos **Constable i Turner**, hereus de tota una tradició britànica de pintura fluida i clara i d'una admiració respectuosa i complaguda pel que constitueix l'hàbitat de l'ésser humà, el camp, els arbres, els animals, l'aigua, el cel, els núvols, els fenòmens atmosfèrics, que lluny de torbar la ment humana apareixen com el marc natural de totes les coses. Constable proclama la fugida d'estereotips i la valoració emotiva de la naturalesa, com qualsevol romàntic. Medita les composicions, els enquadraments (horitzó, arbres), la col·locació d'edificis, rius o animals, però una pregonia sensibilitat contemplativa fa que tota la seva obra se'ns mostri com un cúmul d'experiències visuals on el color arriba a assolir una valoració tonal quasi independent del que representa.

Sintetitzant, doncs, les **principals característiques** del romanticisme pictòric, hauríem de parlar del següent:

- En contra: severitat, repòs, rigidesa, normes acadèmiques, racionalisme.
- A favor: evasió, dimensions desconegudes, moviment, riquesa cromàtica, món oriental i exòtic, món medieval, paisatge.
- Pessimisme i incertesa.
- Obsessió per la mort.
- Individualisme i subjectivisme.
- Tendència a l'imaginatiu.
- Exacerbació passional.
- Preferència per temes mòrbids, tràgics i desesperats.
- Expressivitat.
- Llibertat de l'artista (desig d'originalitat), dels pobles (exaltació del nacionalisme) i dels sentiments (intimitat).

Taula. Representants més importants del romanticisme

Representants més importants del romanticisme	
Alemanya	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Caspar David Friedrich (1774-1840)</li> <li>• Philipp Otto Runge (1777-1810)</li> </ul>
Anglaterra	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Heinrich Füßli (1741-1825)</li> <li>• William Blake (1757-1827)</li> <li>• John Constable (1776-1837)</li> <li>• J. M. Wiliam Turner (1775-1851)</li> </ul>
Espanya	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Antonio M<sup>a</sup> Esquivel (1806-1857)</li> <li>• Joaquim Espalter (1809-1880)</li> <li>• Eduardo Rosales (1836-1873)</li> </ul>

Representants més importants del romanticisme	
França	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pierre Paul Prud'hon (1758-1823)</li> <li>• Théodore Géricault (1791-1824)</li> <li>• Eugène Delacroix (1798-1863)</li> </ul>
Itàlia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• P. Hayez (1791-1882) [Purisme]</li> </ul>
Natzarens	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Johann F. Overbeck (1789-1869)</li> <li>• Peter von Cornelius (1783-1857)</li> <li>• A. Rethel (1816-1859)</li> </ul>

L'esperit religiós apareix sovint lligat a la nostàlgia del passat. Als pintors alemanys els plau de representar vells claustrs sepultats sota la neu, esglésies en runes al mig del bosc, amb la saba adormida per l'hivern.



G. D. Friedrich: *La creu i la catedral a les muntanyes*, 1807-1808, 45 x 38.

Quan Friedrich vol travar la seva meditació amb símbols més directament expressius que l'arbre o el mar, tria els arcs i les finestres gòtiques o la creu que s'enlaira en soledats inaccessibles. La creu i la catedral a les muntanyes és una obra particularment significativa dels seus temes familiars. L'església i la imatge de Crist, aïllats del món, s'erigeixen en un desert on la vida només és present pels avets apinyats a l'entorn de la catedral, com si volgués protegir-la, allunyar-la de la nostra mirada; a primer terme, la font està envoltada de roques i esbarzers morts. Es tracta d'un paisatge tancat que evoca el misteri, el secret, però també el recolliment en si mateix i la por de viure.

Els temes predilectes de nombrosos pintors del XIX són els paisatges de muntanya i les grans superfícies desèrtiques. Tanmateix, la novetat de llurs realitzacions resideix més en l'assumpte que en l'aprehensió d'un problema merament pictòric; cadascuna d'elles tradueix, a la seva manera, la soledat de l'home en la naturalesa.

A través de tot l'Occident apareixen els mateixos indrets estranys i inhabitables, que són menys un descobriment dels ulls que de l'esperit. La visió de les roques i dels avenços basta per traduir la sensació que la naturalesa, descrita així, és totalment aliena a l'home, i que el món, immens i terrible, se li escapa. L'elecció d'un terreny accidentat pot també imprimir caràcter fantàstic a quadres tan diferents com *El penyal que balanceja*, de Girtin, o la *Cascada de Geltenbach a l'hivern*, de Wolf.

La finalitat de Friedrich no és la de crear una atmosfera tensa, com la dels autors acabats d'esmentar; per tal de trobar el reflex de la seva pròpia soledat ressegueix les vores del Bàltic, i per a descobrir indrets salvatges travessa les muntanyes del Harz; els seus paisatges immòbils apareixen carregats de signes. L'objecte de la seva contemplació és, unes vagades, l'arbre fuetejat pel vent, i d'altres l'infinitud del mar. *Els penya-segats de l'illa Rügen*, un dels seus quadres més significatius, ens mostra l'oceà, amagat a les nostres mirades per un pla avançat d'arbres i de panes de gel; a través de l'obertura d'una cova, la visió està plena de llum. El símbol d'aquest món ideal i inaccessible es fa més precís encara donada l'actitud dels personatges, dels quals només un mira al mar, perdut en la contemplació de l'infinit.

De la mateixa manera, el *Naufregi de l'Esperança* no és ni una representació del nord, ni el record d'una expedició marítima. En aquest quadre, en el qual ha volgut transcriure l'aspecte tràgic de la visió de la naturalesa, Friedrich evoca la seva invencible hostilitat -potser la inutilitat de l'esforç humà- mitjançant la imatge del banc de gel que empresona el vaixell.

Constable pintava essencialment reflexos, boirines, cels. Una platja deserta, una prada, un terreny pantanós..., tenien la mateixa importància que la catedral de Salisbury. El moment i l'estat de l'atmosfera poden modificar completament la visió. Constable, avançant-se als impressionistes, anota acuradament les més petites variacions de la llum, segons l'alçària del sol i la densitat de l'aire. Això és també aplicable a Turner quan, entre 1805 i 1810, pinta quadres petits directament del natural. A una construcció lineal de l'espai succeeix necessàriament el joc de les masses lluminoses; a la precisió de les formes, l'ambigüitat d'una visió global, que expressa mitjançant una tècnica molt lliure.

Turner se'n cansa molt aviat, tanmateix, d'observar jocs de llum al Tàmesi. La seva visió esdevé còsmica. *L'incendi del Parlament* marca una etapa decisiva. L'artista crea la imatge mòbil d'un univers compost d'aigua, de claredat, de fums incandescents i de núvols. La línia d'horitzó, oberta per la taca res-



G. D. Friedrich: *Els penya-segats de l'illa Rügen*, 1818. 90 x 70 cm.



plendent de l'incendi, evoca un espai il·limitat; els objectes es dissolen en l'atmosfera. Nascuda d'una observació precisa, l'obra ens ofereix un espectacle fantàstic. No hi apareix definida cap forma, i de l'equilibri de les masses vermelloses sorgeixen immenses extensions. En els seus darrers quadres, l'únic que resulta diferenciat és el moviment engendrat pel joc del pinzell i la disposició dels colors, cada cop més transparents. Es tracta, en realitat, d'obres abstractes, d'un lirisme prodigiós. Creació d'un visionari, el paisatge es redueix a un espai fluid que sembla néixer de la llum.



W. Turner: *L'incendi del Parlament*, 1834, 92 × 123.

Hi ha en tot això una mena de palpitació atmosfèrica, que no ha de ser confosa amb una possible anticipació de l'impressionisme. Els impressionistes eren realistes d'un tipus especial. Turner no pretén, com ells faran més tard, captar la vibració de la llum i fixar el moment. No arriba a la naturalesa, sinó que en parteix amb la intenció de manipular-la, per a transfigurar-la en un sentit poètic. És un art de color pur, que experimenta sobre la realitat per empènyer-la vers l'abstracció. Hi ha en això una postura romàntica, molt pròpia del seu temps, atès que el romanticisme és el triomf dels impulsos i els sentiments individuals, de la independència personal.





W. Turner: *Pluja, vapor i velocitat*, 1839-1844, 92 × 123.

Turner representa en el context de la pintura anglesa un intent aïllat i avantguardista d'expressar la lluminositat el caràcter atmosfèric de l'espai per mitjà del color. Fins i tot pel tema escollit ha de considerar-se com un exemple de la personalitat progressista del seu autor, el qual oposa un símbol de la tècnica moderna -el ferrocarril- a les velles forces de la naturalesa. El procediment efectista del quadre, compost per àmplies taques de color, tocs puntillistes i trets esgrafiats en la massa pictòrica, no té precedents en la tradició paisatgística.

Malgrat l'absència de detalls, s'ha pogut identificar aquesta vista amb el pont de ferrocarril sobre el Tàmesi construït entre les localitats de Taplow i Maidenhead, en la línia del "Great Western Rail way". Aquesta obra d'enginyeria, acabada el 1839, fou molt criticada pels detractors del nou mitjà de transport, els quals dubtaven de la solidesa dels dos grans arcs de maó que el sostenien.

### 5.7. John Ruskin i la restauració romàntica

Sempre se sol remarcar l'antítesi entre les doctrines de Viollet-le-Duc i John Ruskin: dues teories que van promoure camins divergents en el concepte, la teoria i la pràctica de la conservació i/o restauració de béns culturals. El context de l'Anglaterra victoriana era diferent al de la França del III Imperi; a Anglaterra, la discussió sobre el gòtic tenia un rerefons espiritual i religiós que ajuden a clarificar la teoria de Ruskin.

La **doctrina de la "no-intervenció"** de Ruskin, formulada a Anglaterra al voltant del 1850, va actuar de revulsiu davant dels excessos i falsificacions de la restauració estilística.

Ruskin predica l'**estricta conservació** com l'únic instrument legítim per a tenir cura de les obres d'art. Fins i tot arriba a preferir la ruïna del monument a la fraudulenta estratagema de la reconstrucció. L'antiguitat de l'obra d'art, la vellesa acumulada en les pedres, esdevenen un valor substancial de l'obra d'art, un signe de la seva autenticitat.

La seva concepció romàntica, moralista i literària es fonamenta en una teoria orgànica que enllaça consideracions morals amb concepcions estètiques.

Més que una metodologia, la doctrina de Ruskin s'ha d'entendre com una autèntica **filosofia de la conservació de béns culturals**. És un teòric de la conservació que ha desenvolupat una multiplicitat de problemes que vinculen la restauració amb una visió de l'art, de l'arquitectura, del treball, de la moral i de la justícia social.

L'obra d'art és considerada com un signe irremplaçable de l'activitat humana i, per això, s'ha de conservar en tota la seva integritat, amb un respecte quasi religiós.

L'oposició de Viollet-Ruskin no es pot reduir a un enfrontament sobre com intervenir en els monuments. Plantegen el problema de la restauració des de punts de vista radicalment diferents:

1) Viollet-le-Duc era historiador, arquitecte i constructor, portador de tot l'optimisme de la nova cultura positivista i industrial, que planteja la restauració amb una visió plena de confiança. Davant del monument preconitza una intervenció activa.

2) Ruskin és un esteta, un sociòleg, escriptor i crític d'art, que considera el monument immers en un context poètic, ètic i ideal. Per això, la seva doctrina sol anomenar-se "restauració romàntica". Davant del monument preconitza una postura contemplativa, limitada al manteniment i a l'estricta conservació.

El clima general de renovació religiosa a Anglaterra va situar l'arquitectura gòtica en el centre de les aspiracions reformistes, i la va dotar d'una gran popularitat. Des del segle XVIII es produeix un pioner *revival* gòtic acompanyat de restauracions de les seves catedrals.

El debat sobre com intervenir en els edificis medievals ja es va plantejar en la Society of Antiquaries of London amb motiu de les radicals intervencions dutes a terme per l'arquitecte James Wyatt (1746-1813) a les catedrals de Salisbury (1787), Lichfield (1788), Hereford (1789) i Durham (1791): va aplicar la simetria i la unitat d'estil per a proposar alteracions i reconstruccions importants en aquestes catedrals.

La catedral de Salisbury es va iniciar el 1220. El 1258 es van completar la nau, el creuer i el cor. L'espectacular façana oest es va acabar el 1265. El 1320 es va acabar de construir la torre i l'agulla. Amb una alçària de 123 metres, l'agulla de la catedral de Salisbury és la més alta de tot Anglaterra.



Catedral de Salisbury, amb la seva espectacular agulla.

Tanmateix, l'agulla que havia de donar grandesa a la catedral es va convertir en un autèntic problema. Junt amb la torre, va afegir 6.500 tones al pes de l'edifici. Al llarg dels anys s'han anat afegint diferents mitjans de subjecció per tal d'evitar que l'abadia s'esfondri per l'excés de pes, tal com va ocórrer amb l'abadia de Malmesbury.

El 1790, l'arquitecte James Wyatt va realitzar alguns canvis significatius, i controvertits, a la catedral. Aquests canvis incloïen la substitució del cor original i la demolició de la torre de la campana que s'alçava fins a una altura de 100 metres a la zona nord-oest de l'edifici principal.

Les primeres polèmiques sobre restauracions incorrectes i alteracions de monuments medievals van aparèixer al diari *The Gentleman's Magazine*. Es defensava l'"autenticitat" del monument. El dissenyador Carter polemitzava contra els embelliments arbitraris afegits als monuments gòtics, i el bisbe Milner denunciava Wyatt de la destrucció de monuments i de l'alteració de les proporcions.

El *gothic revival* va provocar un intens debat sobre la validesa i actualitat del gòtic. A la Universitat d'Oxford trobem l'Oxford Movement, que replanteja el significat de la institució religiosa anglicana.

Un dels grans defensors de l'arquitectura gòtica fou Augustus W.N. Pugin, el qual, després de la seva conversió al catolicisme, interpreta el gòtic com l'estil arquitectònic essencialment cristià. El *revival* proposat per Pugin és una barreja de misticisme religiós, nacionalisme, historicisme romàntic i moralisme, explicat amb tons mítics (només es pot retornar a l'arquitectura gòtica si es fa prèviament la recristianització catòlica de la societat).

Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) va ser un arquitecte anglès, dissenyador i teòric del disseny, recordat pel seu treball en esglésies i al Palau de Westminster. Va ser el fill d'un dibuixant francès, Augustus Charles Pugin, que el va entrenar per a dibuixar edificis gòtics per tal de poder-los usar com a il·lustracions dels seus llibres. Aquest fet va ser clau per al seu futur treball com a líder del moviment neogòtic en l'arquitectura. Entre 1821 i 1838, Pugin i el seu pare van publicar una sèrie de volums de dibuixos arquitectònics, titulats els dos primers *Specimens of Gothic Architecture*, i els tres següents *Examples of Gothic Architecture*, que esdevindrien llibres de referència per a l'arquitectura gòtica durant almenys tot el segle següent.

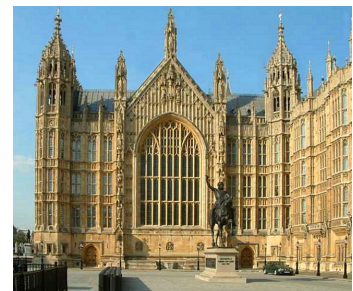
Pugin es va convertir en advocat de l'arquitectura gòtica, perquè creia que era la vertadera forma cristiana de l'arquitectura. Va condemnar la influència de l'arquitectura clàssica pagana al seu llibre *Contrastes*, en el qual es referia a la societat medieval com un ideal, en contrast a la cultura secular moderna. Un clar exemple del seu treball és l'església de St Giles a Cheadle (Staffordshire).

Després de l'incendi del Palau de Westminster, el 1834, Pugin va ser contractat per Sir Charles Barry per a treballar en la construcció del nou edifici del Parlament, a Londres.

Els seus punts de vista es recullen en obres com *True Principles of Christian Architecture*, de 1841, que fou molt influent, entre altres, en l'activa i anglicana Cambridge Camden Society, que va ajudar a convertir el gòtic en un fenomen de moda en la societat anglesa. Segons aquesta societat, "restaurar és descobrir l'aspecte originari que s'ha perdut per decadència, accidentalment, o per alteracions inoportunes" (*The Ecclesiologist*, 1842).

A Anglaterra, el gran protagonista de la restauració estilística fou Geoges Gilbert Scott, el qual va dirigir unes tres-cents vuitanta restauracions, i fou molt criticat (encapçalava les anomenades *destructive restorations*).

La teoria de la conservació de Ruskin sorgirà com a resposta a l'extensió de les restauracions estilístiques.



Palau de Westminster.

Ruskin està convençut de l'íntima unió entre arquitectura, religió i societat, i considera l'arquitectura gòtica com l'expressió simbòlica privilegiada de l'al·legòrica cohesió entre la societat i la religió cristiana. La seva exaltació de l'arquitectura gòtica és paral·lela a la denúncia de la societat industrial i del capitalisme.

Educad en els severos principis de la fe anglicana, va viatjar per Europa i es va graduar a Oxford, el 1842 (*bachelor of arts*). El seu gust estètic va estar molt influït per la pintura de Turner (amb ell inicia els cinc volums dels *Modern Painters*). L'admiració per la pintura de Fra Angelico és coherent amb el suport donat al moviment prerafaelita. A partir de 1854, es dedica a l'ensenyament en el Working Men's College, on estableix amistat amb William Morris.

El seu pensament no és sistemàtic. El seu concepte d'art i el seu valor de testimoni únic de la civilització i la cultura estan units a la seva doctrina de la conservació, arrelada en la defensa de l'autenticitat històrica del monument. Els seus punts principals serien els següents:

**1) Un concepte d'art com a producte físic i moral de l'home.** L'art comprèn tots els objectes produïts per l'home: "és bell qualsevol objecte material que pugui proporcionar-nos plaer en la simple contemplació de les seves qualitats exteriors, independentment de qualsevol particular i directa influència de l'intel·lecte". Trencava l'arbitrària distinció entre artista i artesà, i amplia el concepte d'art a tota la cultura material. Quan un objecte reuneix les característiques de naturalitat, potència i harmonia es pot considerar una "obra d'art".

**2) L'art com a signe i símbol de la història.** L'art és testimoni, signe i símbol de la presència de l'home en la seva dimensió històrica. A *The Stones of Venice*, manté que l'estructura social i econòmica es reflecteix en l'arquitectura, la ciutat i el territori; l'art és imatge d'un ordre social, d'un sistema de valors. I acusa la societat industrial d'haver destruït l'ordre moral amb l'aberrant mecanització dels camps de producció (la tècnica anul·la l'home). Per tant, conservar no és només tenir cura d'objectes materials, sinó també conservar les qualitats morals que els objectes posseeixen com a signes de l'actuació de l'home a la terra: l'home ha deixat en els objectes un signe dels seus valors. Conservar l'objecte és una manera de conservar els valors. La conservació té, doncs, un caràcter ètic.

**3) L'autenticitat de l'objecte històric.** La restauració estilística, amb la seva pretesa recerca de l'estat original, falsifica la imatge i l'estructura de l'obra d'art i constitueix un atemptat contra la seva "veritat", que no només és física, sinó moral.

A la *Làmpada de la memòria*, defineix la seva **teoria de la conservació**:

- Condemna de la restauració estilística.
- Defensa de la conservació del monument, de la seva estructura i la seva superfície, impedit la seva falsificació.
- La conservació de l'autenticitat de l'objecte històric és la garantia de la conservació i transmissió de les seves qualitats morals.
- Sacralitza el monument: és el vincle irremplaçable que ens uneix amb el passat.

xviii: " [...] És impossible, tan impossible com ressuscitar els morts, restaurar el que va ser gran o bell en arquitectura. [...] Una altra època podria donar-li una altra ànima, però això seria un nou edifici".

xix: "No parlem, doncs, de restauració. Això no és més que un engany [...]. Mireu cara a cara la necessitat [...], destruïu l'edifici, llenceu les pedres als racons més allunyats [...], no el reemplaceu per una mentida [...]. Tingueu cura dels vostres monuments i no tindreu després la necessitat de reparar-los. [...] No us preocupeu de la lletjor del recurs que feu servir, més val una crossa que la pèrdua d'un membre".

xx: "No tenim el dret de tocar-los. No ens pertanyen".

Conseqüències dels seu plantejament centrat en la conservació:

**a) Impossibilitat de la restauració.** La defensa de l'autenticitat i el respecte per l'obra és incompatible amb la restauració estilística (la qual és falsificació i engany, ja que anul·la els signes de la història, cancel·la la memòria del monument).

Només podem admetre la restauració pensant que aquesta suposa un canvi inevitable en la naturalesa del monument: quan la conservació, per degradació imparable, és impossible, la restauració crearà una nova realitat diferent de l'obra original. Ruskin deixa obert el debat següent:

- Si volem conservar la totalitat de valors d'un monument, la seva autenticitat material i el seu valor de signe i símbol de la història, només és possible admetre la conservació com a operació legítima.
- Si l'estat del monument es troba en un punt en què ja no és possible conservar la seva autenticitat material, la intervenció que s'hi faci ha de ser absolutament conscient que el monument ha perdut part substancial de la seva naturalesa, i la "restauració" implica la creació d'una nova realitat.

**b) Individualitat material i documental del monument.** L'obra d'art té dos valors, els respecte als quals exigeix la conservació:

- Un valor intrínsec, que resulta de l'acció del temps sobre la matèria: el temps s'acumula en la matèria. Aquests signes del temps s'han de conser-

var, atès que constitueixen la garantia de la seva autenticitat i de la seva individualitat.

- Un valor extrínsec o documental, que resulta de la seva consideració com a signe i símbol de la història.

c) **Manteniment del monument i sinceritat de la intervenció.** La cura dels edificis s'ha de limitar a l'estricta conservació, al manteniment. Davant la possibilitat de ruïna de l'edifici, Ruskin és partidari d'una intervenció sincera, amb suports i auxilis exteriors clarament visibles.

d) **Els tres moments de la vida del monument.** Ruskin distingeix tres moments en la vida de l'obra d'art: el projecte, o inicial, la funció d'ús, i el moment de la conservació. Només l'inicial és un acte de creació. L'artista ha de preveure el comportament de l'obra d'art en el temps, la seva durada i els efectes del temps.

e) **El valor d'antiguitat.** L'antiguitat de l'edifici, i fins i tot el seu deteriorament, és un dels mèrits principals de l'arquitectura. La pàtina és testimoni d'autenticitat de l'obra d'art i font de bellesa.

f) **La ruïna del monument.** Segons Ruskin, és preferible la ruïna a la reconstrucció o restauració. Assumeix un clar fatalisme: l'edifici és perible, no ha de durar sempre. Conservar és, doncs, imprescindible, però utòpic: no podem allargar la vida d'un edifici eternament: la batalla en contra del temps està perduda.

Esquema comparatiu: restauració estilística / restauració romàntica / restauració científica

Concepte o problemàtica	Viollet-le-Duc (1814-1879)	John Ruskin (1819-1900)	Camillo Boito (1836-1914)
<b>Perfil</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arquitecte, historiador, restaurador, constructor.</li> <li>• De família culta i sòlida formació escolàstica. Als 24 anys comença a treballar a l'administració pública, en el camp de la conservació de monuments.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Esteta, sociòleg, escriptor, crític d'art.</li> <li>• De família petit burgesa, mancat de formació cultural. Severe educació religiosa en la doctrina anglicana. Mai no va tenir una professió fixa remunerada.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arquitecte, crític d'art, professor, escriptor de narrativa (<i>Senso</i>), home del <i>risorgimento</i>, actiu publicista.</li> <li>• Gran activitat exercida en comissions de concursos, com a president del Col·legi d'enginyers i arquitectes de Milà.</li> </ul>
<b>Origen</b>	Francès, III Imperi.	Anglès, època victoriana.	Italià, procés d'unificació d'Itàlia.



Concepte o problemàtica	Viollet-le-Duc (1814-1879)	John Ruskin (1819-1900)	Camillo Boito (1836-1914)
<b>Context</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Destruccions: Revolució Francesa, revolucions 1830, restauracions desastroses.</li> <li>• Definir un estil nacional i reconeixement del valor documental del monument.</li> <li>• França, pionera en la protecció del patrimoni, lleis i societats arqueològiques (1830: càrrec d'Inspecteur Général des Monuments Historiques).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Revival</i> gòtic, debats sobre intervencions de James Wyatt i Georges Gilbert Scott, Oxford Movement.</li> <li>• Recuperar el gòtic per als protestants i reconeixement del valor documental del monument.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nou estat italià. Patrimoni ingent i nova estructura administrativa.</li> <li>• Annexió de Venècia a Itàlia. Restauració de la basílica de Sant Marc, feta per Gianbattista Meduna, i del Palau Ducal, feta per Malvezzi.</li> <li>• Influència de la restauració estilística (façana de la catedral de Milà).</li> <li>• Intent de definir una arquitectura nacional per a la tot just estrenada nació italiana.</li> <li>• Promotor, durant el IV Congrés d'enginyers i arquitectes, Roma gener 1883, de la I Carta Italiana del Restauro.</li> </ul>
<b>Punt de partida</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Postura racionalista, optimisme positivista i fe en el progrés industrial.</li> <li>• Racionalisme il·lustrat. Concilia sentiments romàntics i principis racionalistes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Influència del pintoresquisme romàntic. Idealista utòpic. Acusa la societat industrial d'haver destruït l'ordre moral amb la mecanització de la producció artística.</li> <li>• Sentiment romàntic (des del preromàntic <i>Sturm und Drang</i>).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conciliar les idees de Ruskin i la conveniència de restaurar. Una tercera via.</li> <li>• Concepte d'art empíric, que posa al mateix nivell fets pràctics i actes creadors.</li> <li>• Formular principis capaços d'influir en les autoritats administratives.</li> <li>• Aplegar una normativa clara en matèria de tractament de monuments (Carta italiana de la Restauració).</li> </ul>
<b>Actitud davant el monument</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Davant del monument preconitza una intervenció activa.</li> <li>• Restauració.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Davant del monument preconitza una postura contemplativa.</li> <li>• Conservació.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Davant del monument preconitza una intervenció activa.</li> <li>• Consolidació-reparació-restauració.</li> </ul>
<b>Textos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Dictionnaire raisonné de l'Architecture française</i>.</li> <li>• Volum 8è., article <i>Restauration</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Modern Painters</i> (Turner, prerafaelites...), <i>The Stone of Venice</i> (1851-1853), <i>Les set làmpades de l'arquitectura</i> (<i>Làmpada de la memòria</i>, 1849).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• "Els nostres vells monuments. ¿Conservar o restaurar?" (1886); no donarà una resposta única a la pregunta.</li> <li>• <i>Qüestioni pratiche di Belle Arti</i> (1893), en forma de diàlegs.</li> </ul>



<b>Concepte o problemàtica</b>	<b>Viollet-le-Duc (1814-1879)</b>	<b>John Ruskin (1819-1900)</b>	<b>Camillo Boito (1836-1914)</b>
<b>Concepte de restauració</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Restauració estilística.</li> <li>Restaurar d'acord amb les lleis de l'estil al qual pertany.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Restauració romàntica.</li> <li>Considera el monument immers en un context poètic, ètic i ideal.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Restauració científica.</li> <li>El problema s'ha de considerar des de les dicotomies públic-privat, historiador-artista, norma-cas concret.</li> <li>Admet la "restauració" continguda dins dels límits de l'estricta "conservació".</li> </ul>
<b>Definició Restauració / Conservació</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>"Restaurar un edifici no és conservar-lo, reparar-lo o refer-lo, és restituir-lo a un estat complet que potser no hagi existit mai".</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>"Conservar l'arquitectura d'èpoques passades com la més preuada herència".</li> <li>Restaurar és destruir: "[...] és impossible, tan impossible com ressuscitar els morts, restaurar el que va ser gran o bell en arquitectura". La restauració "no és més que un engany". "No tenim el dret de tocar-los. No ens pertanyen".</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>"Tots els elements que tinguin caràcter d'art o de record històric, no importa a quin temps pertanyin, han de ser conservats, sense que el desig d'unitat estilística i el retorn a la forma primitiva intervinguin per excloure'n alguns en detriment d'altres".</li> <li>En l'obra de restauració han d'unir-se diversos criteris de diferent ordre: les raons històriques (no destruir cap fase, ni falsejar-lo amb adicions), el concepte arquitectònic (retornar-li la funció d'art i la unitat de línia), els sentiments dels ciutadans, i les necessitats administratives.</li> <li>"Cal fer l'impossible, cal fer miracles per a conservar en el monument el seu vell aspecte artístic i pintoresc".</li> <li>"Cal que les integracions, si són indispensables, i els afegits, si no es poden evitar, mostrin que no es tracta d'obres antigues, sinó d'obres d'avui. (discriminació moderna)".</li> </ul>
<b>Conseqüències o implicacions del concepte de Restauració/Conservació</b>			
<b>Acabat/ruïna</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Possibilitat de refer una obra incompleta.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Prefereix la ruïna del moviment a la fraudulenta reconstrucció. L'edifici no ha de durar eternament: la durada de l'edifici està en funció dels materials utilitzats.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>No accepta la visió fatalista de Ruskin: no s'ha de permetre la ruïna de l'edifici.</li> <li>Condemna els excessos de les reconstruccions arbitràries, per enganyoses.</li> </ul>

Concepte o problemàtica	Viollet-le-Duc (1814-1879)	John Ruskin (1819-1900)	Camillo Boito (1836-1914)
<b>Objectiu</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Unitat d'estil.</li> <li>Vol recuperar els originals que pertanyen al passat. Possibilitat de restauració de l'estat original, eliminar empremtes del deteriorament, supressió d'afegits posteriors.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Autenticitat.</li> <li>Vol recuperar el gòtic com a model per a l'arquitectura contemporània. Impossibilitat de la restauració, perquè falsifica i anul·la els signes de la història. La restauració crea una nova realitat.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Autenticitat històrica.</li> <li>Són improcedents l'eliminació dels afegits històrics d'estils diferents a l'obra primitiva.</li> <li>La unitat d'estil és intolerable: atempta contra la riquesa històrica i arquitectònica de l'edifici.</li> </ul>
<b>Restauració / conservació</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La restauració entesa com a recuperació d'un estat ideal de l'obra, no només com va ser, sinó com hauria d'haver estat: aconseguir un monument ideal d'estil unitari.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La conservació entesa com a "no intervenció", només com a manera de tenir cura dels objectes materials per tal de conservar les qualitats morals que els objectes posseeixen, ja que l'home, amb el treball manual, ha deixat en ells els seus valors: la restauració és la pitjor destrucció perquè esborra els senyals de la història i no restitueix la fisonomia original del monument.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Defensa la consolidació del que existeix enfront de la seva reconstrucció.</li> <li>"Els monuments han de ser consolidats abans que reparats, reparats abans que restaurats, evitant afegits i renovacions".</li> <li>Quan els afegits siguin indispensables, s'han de fer sobre dades certes i amb materials diferents, però conservant en l'edifici el seu aspecte actual i la seva forma arquitectònica.</li> </ul>
<b>Valor històric</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>L'estat original es pot deduir coneixent els codis i el sistema constructiu de l'estil. Es pot definir l'estil gòtic com un conjunt de normes constructives i ornamentals. Per això calen estudis i investigacions arqueològiques.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>L'art com a símbol i signe de la història; l'arquitectura com a expressió de valors socials i morals, com a testimoni d'un ordre social i d'un sistema de valors, com a signe irremplaçable de l'activitat humana.</li> <li>El temps afegeix la patina (lloc on es troba la llum, el color i la preciositat de l'arquitectura) i la sublimitat derivada del que és pintoresc (és el testimoni de l'edat de l'obra, allò que el temps hi diposita).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Els afegits d'èpoques anteriors s'han de considerar parts integrants del monument i, per tant, han de ser mantinguts, excepte en aquells casos que amaguin o alterin el seu aspecte.</li> <li>Els monuments són documents (objectes arqueològics) de la història dels pobles i, per això, han de ser respectats i conservats, perquè les seves alteracions porten a engany.</li> <li>El restaurador ha de ser historiadore-arxiver, ha de fonamentar la seva obra sobre dades, anàlisis i fonts: "El monument és un llibre, que miro de llegir sense reduccions, afegits o modificacions" (rigor filològic).</li> </ul>
<b>Novetat/antiguitat</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Després de la restauració, l'obra es presenta perfecta i completa, com si fos nova. Oferir l'aparença externa d'una obra recent creada (però... aparença inert).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>L'antiguitat com a signe de l'autenticitat: "és la glòria més gran que pot assolir un edifici".</li> <li>La conservació de l'autenticitat és la garantia de la conservació de les qualitats morals.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El primer principi consisteix a no innovar. Cal deixar incomplet i imperfecte tot allò que es trobi incomplet i imperfecte. Els canvis, defectes... són fets històrics que permeten determinar una època, una escola, una idea simbòlica...</li> </ul>

<b>Concepte o problemàtica</b>	<b>Viollet-le-Duc (1814-1879)</b>	<b>John Ruskin (1819-1900)</b>	<b>Camillo Boito (1836-1914)</b>
<b>Idea/Memòria</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sobrevaloració de la idea en detriment de la matèria. Per això la matèria és substituïble.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sacralitza el monument: és el vincle que ens uneix amb el passat. És la memòria, la condició per tal que pugui existir la història. La sacralitat del lloc comporta la seva inviolabilitat.</li> <li>La matèria és un substrat, condiona la forma i el resultat final i les actuacions que cal fer: no es pot frenar la seva decadència.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El monument ha de ser conservat tal com ens ha arribat, s'han de prohibir les destruccions de les transformacions històriques: la primacia la té el valor documental de l'obra.</li> </ul>
<b>Mètode</b>			
<b>Mètode</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mètode filològic: reconstrucció total a partir del fragment mitjançant l'analogia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>No preconitza cap mètode.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Matisa, sistematitza i globalitza els mètodes de la tradició romana.</li> </ul>
<b>Principi</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Seguint el principi de la correlació de formes de Georges Cuvier, considera que els estils arquitectònics es poden conèixer sistemàticament.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La conservació està lligada al moment de construcció de l'edifici: l'arquitecte no només ha de projectar, sinó que s'ha d'anticipar a totes les fases de la vida de l'edifici (ex. elecció de forma, materials...).</li> <li>"Tingueu cura dels vostres monuments i no els haureu de restaurar".</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La intervenció és una acció de responsabilitat civil, necessària per tal de no perdre la memòria de la història, i s'ha de cenyir als estrictes límits imposats per la conservació de l'autenticitat del monument.</li> <li>Conservació, intervenció restringida (reparar-consolidar-restaurar) i discriminació moderna.</li> </ul>

## 6. Cronologia

Pau de Westfàlia 1648

Revolució anglesa 1688

Declaració de la independència dels Estats Units 1776

Revolució Francesa 1789

1751 1a. aparició de l'Enciclopèdia

Segle de les Llums 1721 (*Cartes Perses* de Montesquieu) - 1794 (Convenció thermidoriana)

1712-1786 Frederic el Gran, rei de Prússia

1716-1788 Carles III d'Espanya

Rococó 1730-1760

1632-1704 John Locke

1643- 1727 Isaac Newton

1646- 1716 Gottfried Wilhelm von Leibniz

1647-1706 Pierre Bayle

1648-1721 Jean Antoine Watteau

1657-1757 Bernard Le Bovier de Fontenelle

1671-1713 Antony Ashley Cooper, comte de Shaftesbury

1672-1719 Joseph Addison

1685-1750 Johann Sebastian Bach

1685-1753 George Berkeley

1687-1753 Johann Balthasar Neumann

1689-1755 Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, baró de La Brède et de Montesquieu)

1694-1778 Voltaire (François Marie Arouet)

1696-1770 Giambattista Tiepolo

1697-1764 William Hogarth

1698-1782 Ange-Jacques Gabriel

1699-1779 Jean-Baptiste Siméon Chardin

1703-1770 François Boucher

1706-1790 Benjamin Franklin

1711-1776 David Hume

1712-1793 Francesco Guardi

1712-1778 Jean-Jacques Rousseau

1723-1792 Sir Joshua Reynolds

1732-1806 Jean Honoré Fragonard

Neoclassicisme 1751 - 1830

Herculà (inici excavacions) 1738

Pompeia (descoberta entre 1594-1600) identificada el 1763

1709-1751 Julien Offroy de La Mettrie

1714-1762 Alexander Gottlieb Baumgarten

1713-1780 Jacques-Germain Soufflot

1713-1784 Denis Diderot

1715-1771 Claude-Adrien Helvétius

1715-1780 Étienne Bonnot de Condillac

1717-1768 Johann Joachim Winckelmann

1717-1783 Jean le Rond D'Alembert

1723-1790 Adam Smith

1724-1804 Emmanuel Kant

1725-1789 Paul Heinrich Dietrich, baró d'Holbach

1725-1805 Jean-Baptiste Greuze

1727-1781 Anne Robert Jacques Turgot, baron de l'Aulne

1727-1788 Thomas Gainsborough

1727-1795 Edmund Burke

1728-1799 Etienne-Louis Boullée

1728-1779 Anton Raphael Mengs

1729-1781 Gotthold Ephraim Lessing

1733 John Kay patenta la llançadora volant

1736-1806 Claude Nicolas Ledoux

1737-1809 Thomas Paine

1741-1807 Angelica Kauffmann

1741-1825 Johann Heinrich Füssli

1743-1826 Thomas Jefferson

1743-1794 Jean-Antoine-Nicolas Caritat, marquès de Condorcet

1744-1814 Jean-François Pierre Peyron

1744-1803 Johann Gottfried Herder

1746-1828 Francisco de Goya

1748-1825 Jacques Louis David

1749-1803 Adelaïde Labille-Guiard

1752-1835 John Nash

1754-1829 Jean-Baptiste Regnault

1755-1826 John Flaxman

1755-1842 Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun

1757-1822 Antonio Canova

1758-1823 Pierre-Paul Prud'hon

1762-1833 Philippe-Auguste Hennequin

1762-1814 Johann Gottlieb Fichte

1763-1788 Jean-Germain Drouais

1750 *Discurs sobre la història* de Turgot

1750-1758 *Aesthetica* de Baumgarten

1751 1ª aparició de l'Enciclopèdia

1751-1795 el Saló esdevé biennal

1756-1763 guerra dels Set Anys

1757 *La norma del gust* de David Hume

1757 *Investigació filosòfica sobre l'origen de les nostres idees del bell i el sublim*  
d'Edmund Burke

1759 *Salons* de Diderot

1762 *Contracte social* de Rousseau

1764 *Història de l'art a l'Antiguitat* de Winckelmann

1766 *Laocont* de Lessing

1781 *Crítica de la Raó Pura* de Kant

1767-1824 Anne-Louis Girodet

1767-1849 Constance Marie Charpentier

1770-1831 Georg Wilhelm Friedrich Hegel

1770-1827 Ludwig van Beethoven

1770-1844 Bertel Thorvaldsen

1770-1837 François Gérard

1771-1835 Antoine-Jean Gros

1771-1851 Jean Broc

1774-1833 Pierre-Narcise Guérin

1775-1854 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling

1778-1805 Fulcran Jean Harriet

1780-1867 Jean-Auguste Dominique Ingres

1791-1824 Théodore Géricault

1798-1863 Eugène Delacroix

## Bibliografía

- Anónimo, Aristóteles** (1977). *Sobre lo sublime; Poética*. Barcelona: Editorial Bosch.
- Antal, Frederick** (1978). *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón ("Comunicación", 60).
- Argan, Giulio Carlo** (1991). *El arte moderno: del luminismo a los movimientos contemporáneos*. Tres Cantos: Akal ("Akal / Arte y Estética", 27).
- Arnold, Dana** (1995). *Picturesque in Late Georgian England*. The Georgian Group.
- Bordes, Juan** (2007). *La infancia de las vanguardias: sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*. Madrid: Cátedra.
- Burke, Edmund** (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial ("El Libro de Bolsillo", 4460).
- Budge, Gavin** (2001). *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*. Bristol: Thoemmes Continuum.
- Chueca Goitia, Fernando** (2005). *Neoclasicismo*. Madrid: CIE Inversiones Editoriales Dosat - 2000.
- Gilpin, William** (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Ed. ("Lecturas de Paisaje").
- González-Varas, Ignacio** (2006). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas* (5a. ed.). Madrid: Cátedra.
- Hauser, Arnold** (2004). *Historia social de la literatura y el arte* (2 vol.). Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo ("Ensayo", 89).
- Honour, Hugh** (1982). *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait Libros.
- Honour, Hugh** (2007). *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial ("Alianza Forma", 20).
- Kant, Immanuel** (2003). *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Pozuelo de Alarcón: Espasa-Calpe ("Grandes Clásicos Universales").
- Kant, Immanuel** (2008). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial ("El Libro de Bolsillo / Filosofía", 4482).
- Lukacher, Brian** (2001). "La pintura de historia visionaria: Blake y sus contemporáneos". A: S. F. Eisenman. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. (pàg. 103-120). Tres Cantos: Akal.
- Macarrón, Ana María** (2008). *Historia de la conservación y la restauración* (2a. ed.). Madrid: Tecnos.
- Martínez Justicia, María José** (2008). *Historia y teoría de la conservación y restauración artística* (3a. ed.). Madrid: Tecnos.
- Praz, Mario** (1982). *Gusto neoclásico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruskin, John** (2000). *Las siete lámparas de la arquitectura* (2a. ed.). Barcelona: Alta fulla ("Ad Litteram", 12).
- Samblancat Miranda, Neus; Núñez Esteban, Carmen** (1998). *Siglo XVII: la ilustración y el neoclasicismo, romanticismo y realismo*. Barcelona: UOC.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel** (1996). *La construcción medieval*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Williams, Raymond** (2001). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

