

Teresa-M. Sala

LA CLASSIFICACIÓ ESTILÍSTICA EN LES ARTS DECORATIVES DEL SEGLE XIX. ALGUNES CONSIDERACIONS

Més enllà de l'habitual estudi descriptiu que s'ha vingut realitzant de forma generalitzada en el camp de les arts decoratives, pretenem abordar el tema de l'estil com a un instrument d'interpretació que ens permeti de comprendre i analitzar una mica millor la versàtil realitat vuitcentista.

Com que el debat i les polèmiques al voltant de l'estil van ésser omnipresents al llarg del segle XIX, no es tractaria tant de fer un recopilatori o estat de la qüestió sinó, més aviat, mostrar la diversitat dels estils en l'àmbit de la decoració d'interiors i situar alguns elements de reflexió per a l'estudi de la seva significació.

La cronologia d'èpoques i estils. Nomenclatura i paràmetres dels gustos: persistència i diferència

Tradicionalment la història de les arts decoratives, i dintre d'aquestes sobretot la història del mobiliari, s'ha confeccionat com una simple successió

d'estils¹. La majoria d'autors parteixen d'una classificació estilística per països i per etapes, tot emprant els mateixos termes que en l'arquitectura i la història de l'art, però afegint-hi els dels regnats dels monarques de cada moment, que marquen els gustos cortesans de les noves tendències de la moda en la decoració i el mobiliari (podem indicar que, en certa manera, el gust posa de moda determinades formes).

La utilització de termes com Romanticisme, Historicisme, Eclecticisme i Art Nouveau (amb les diferents denominacions segons el lloc) apareixen aparellats als noms dels regnats: Imperi i Restauració per a la primera meitat del segle (amb Napoleó I a França i a l'àrea d'influència napoleònica —com és el *fermandí*, amb Ferran VII a Espanya— i amb el retorn dels Borbons, Lluís XVIII i Carles X), en paral·lel al Regency a Gran Bretanya (amb Jordi IV), tot registrant també altres subestils locals i nacionals amb característiques pròpies (com el Biedermeier), seguits del Lluís-Felip i el Segon Imperi de Napoleó III, així com la regència de Maria Cristina (1833-

¹ Una mirada a la bibliografia especialitzada sobre les arts decoratives, i més en concret sobre la història del moble, ens fa corroborar com la gran majoria dels autors parteixen de l'ordenació per estils, partint d'un discurs lineal i unitari. Si agafem, per exemple, la ja clàssica *Historia del mueble* de Luis Feduchi, veiem com, a manera de síntesi d'intencions explícita: «existe un innegable paralelismo con los estilos históricos y tradicionales de la arquitectura, aunque en el mueble

se da una menor duración de las formas precisamente por su cualidad de arte actual». Barcelona, 1986 (1946), p. 7. Evidentment, la qüestió de la moda, dels canvis de tendències en els gustos, igual com passa amb la indumentària, són un factor decisiu a considerar. A més a més Feduchi acompanya el llibre amb uns quadres sinòtics dels estils i uns esquemes sobre «la pata a través de los estilos», un dels trets morfològics definidors més emprats per a la classificació (apèndixs).

43), l'isabelí i l'alfonsí (de la reina Isabel II (1843-68), seguit d'Amadeu de Saboya (1870-73) i Alfons XII (1874-85) (a Espanya, en el període de la Restauració borbònica)² o bé la llarga etapa de la reina Victòria a Anglaterra (1837-1901) que reuneix nombroses tendències i manifestacions estilístiques (el neogòtic, l'esteticisme —dintre del qual apareix el terme «estil anglojaponès»—, el moviment de les «arts and crafts» en convivència amb l'eclecticisme victorià).

Si per un moment ens aturem a analitzar els significats de les denominacions utilitzades, veiem com, sobretot, a partir de 1830, la influència dels monarques, com és el cas de Lluís-Felip, Amadeu de Saboya o Alfons XII, és pràcticament nul·la en l'arbitratge del gust. Probablement els paràmetres d'èpoques anteriors han deixat d'ésser vàlids per a l'època de la «reproductibilitat tècnica» que té la necessitat de trobar un estil nou, un estil propi. I per tant, sembla evident que per fixar el concepte d'estil s'han de buscar criteris diferents als merament cronològics.

En aquest context d'emergència i creixement dels escenaris urbans i dels nous valors de la societat burgesa (que giren entorn de la Cultura, el Comerç i la Indústria) es dona una situació de transformació política, econòmica i social sense precedents. I, pel que fa a la configuració dels interiors de la burgesia, destaca la recerca de la representativitat, però també la de la «confortabilitat»³. També, en el tractament decoratiu, els espais ens fan descobrir els graus d'intimitat i d'ostentació. Tot plegat, les qüestions que en aquell moment es plantegen són d'ordre molt diferent: afecten al paper de l'estil —o de la voluntat d'estil— en el procés de creació i producció d'arts

² Període que els historiadors, referint-se a Catalunya, han batejat amb el nom de la Febre d'Or, utilitzant el títol de la novel·la de Narcís Oller que tan bé el descriu. Denominació, d'altra banda, que ens sembla més apropiada que la «d'estil alfonsí o restauració». A més a més, és durant aquests anys quan la burgesia es consolida alhora que agafa protagonisme en el moviment de la Renaixença i del catalanisme polític.

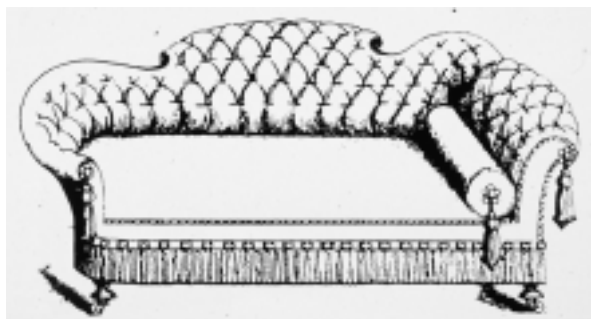
³ L'evolució del mobiliari ens indica una transformació en referència al cos, una altra concepció del confort i del repòs. Responent perfectament a aquesta idea de confort, una novetat



Modes de Paris. Gravet aparegut a la revista *La Moda*. París, 1837.

decoratives, així com també al tema de les funcions. Perquè, tal com molt bé indica Maldonado, «no ens ha d'estranyar que els objectes (...) canviïn substancialment la seva fesomia quan la societat decideix de privilegiar determinats factors en lloc d'altres; per exemple, factors tècnico-econòmics o tècnico-productius per sobre dels funcionals, o els

del moment és l'aparició dels mobles «capitoné», entapissats i amb molles. El més important d'un moble no serà l'estructura sinó el recobriment amb tapisseries i passamaneries; és el moment àlgid dels «tapissers», que afaïonen amb les teles una sensació de comoditat, amb el complement i abundància dels cortinatges. Així, els interiors de l'època de la Febre d'Or, de la dècada dels 70-80, són generalment recarregats i foscos i els hem vingut a anomenar «d'estil tapisser», seguint aquesta tendència generalitzada de la moda tapissera.



Dibuix de sofà «capitonné».

Reproducció del *Book of Design* de H. Lawford, London, 1845.

factors simbòlics per sobre dels tècnico-construc-tius o tècnico distributius»⁴.

I encara hem d'afegir que la reconstrucció dels canvis de gust i la seva adequació a les modes impe-rants són el resultat d'una articulació de diverses instàncies que tenen a veure amb les teories estèti-ques, però també amb els usos i costums d'una socie-tat, el desenvolupament de les formes artístiques o els canvis de tendències. Perquè, el gust, tal com indica Bozal, «no se mueve en una dirección, lo hace siempre en varias a la vez, y ninguna es indepen-diente respecto de las restantes, pues cada una se define en relación a las demás, explícita o implícitamente (...) constituye un sistema y promueve una dinámica. No respeta los estilos, se desliza en ellos y los atraviesa»⁵. De fet, les categories del gust confi-guren com una espècie de trama subjecta entre les modalitats estilístiques.

«Lo que persiste por debajo de los cambios estilísticos son elementos del gusto, y solo ellos explican la persistencia y la diferencia»⁶. I això fins i tot implica la possibilitat d'anar contracorrent dels models «ofi-cials» o acceptats per la majoria. A més a més, no podem passar per alt el paper que juga la moda com a instrument de poder, que, de la mateixa manera

⁴ MALDONADO, T.: *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, 1993 (1977), p. 12.

⁵ BOZAL, V.: «Introducción» a *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994, p. 11. L'autor assenyala que, ja des d'inicis del segle XVIII, la noció de gust és fonamental per als teòrics. Des que Addison va parlar dels «plaers de la imaginació» a *The Spectator* (1712), conceptes com «pintoresc» i «sublim» van esdevenir d'ús comú i van permetre un ampli desenvolupament de la críti-

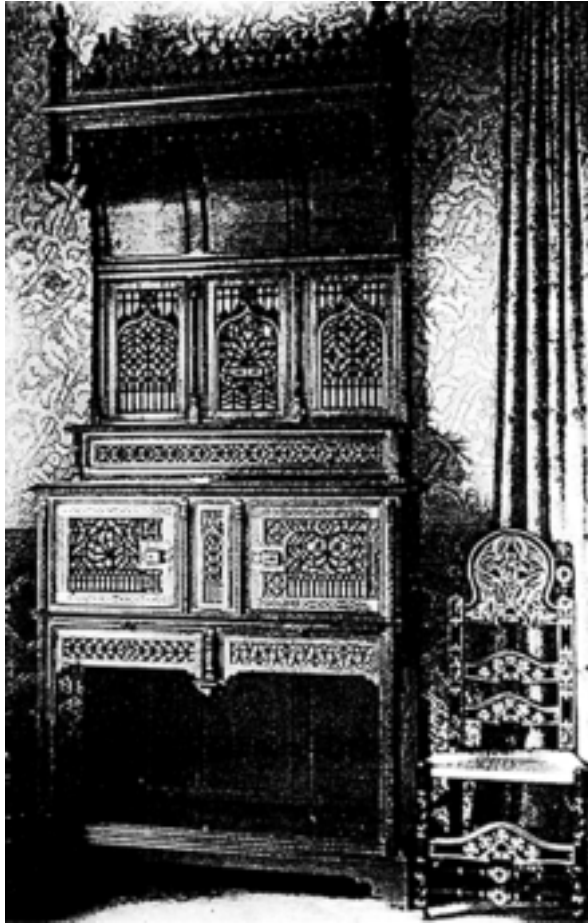
que expressa les més subtils diferències d'estaments socials, també tracta d'incrementar les possibilitats comercials mitjançant un canvi continu, propiciat, en gran mesura, per la producció industrialitzada. Perquè, tal com indica Benjamin, «l'estudi de la tècnica reproductiva possibilita d'entendre, com cap altre camp d'investigació, la importància decisiva de la recepció»⁷. L'ampliació dels mercats i de la clientela propicien una multiplicació de la producció i una certa estandardització dels gustos. Es tractaria, doncs, de revisar i abordar qüestions de fons com són la història de la producció industrial, el tema del consum, els processos d'estandardització dels gustos, les formes i les funcions.

Per tot el que hem dit fins aquí, sembla evident que continuar mantenint un esquema lineal, com el que habitualment la historiografia de les arts decorati-ves ha emprat, fa que es perdi el punt de vista histò-ric per mostrar únicament un desenvolupament cronològic on els elements formals acaben per confi-gurar una simple successió d'adscripcions estilísti-ques i tipològiques. Així, en l'actualitat, una història de l'art decoratiu concebuda exclusivament com a seqüència estilística, convencional successió tempo-ral dels estils, esdevé un tipus d'enfocament suscep-tible d'ésser revisat, ja que la idea d'estil com a concepte i realitat codificada tampoc no és una ca-tegoria generalitzada en la història de l'art. El que és freqüent és que ens trobem un compendi d'opci-ons contraposades, que en alguns casos s'ofereixen com a innovadores i en d'altres com a arcaïtzants, i fins i tot, de vegades, com a variacions d'uns matei-xos principis. Això vol dir que, sovint, davant de la idea de successió i substitució dels estils, el que s'ob-serva és una coexistència de formes, així com tam-bé enfront a la idea d'estil únic normatiu no és pas difícil de verificar una multiplicitat de tendències, oscil·latòries en les arts aplicades i decoratives. D'aquí

ca literària i artística. Vegeu també la introducció de T. Raquejo a l'edició del llibre *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de «The Spectator»*, Madrid, 1991.

⁶ BOZAL, V.: *El gusto*, Madrid, 1999, p. 21.

⁷ BENJAMIN, W.: «Eduard Fuchs, el col·leccionista i l'his-toriador», in *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona, 1983 (1955), p. 111 (pp.95-139).



Mobiliari neogòtic projectat per l'arquitecte J. Puig i Cadafalch, executat per R. Fontanals. Reproduït a *Materiales y Documentos de Arte Español*, Ed. A. Perera, Barcelona, 1902.

que, enfront de la noció d'estil com a objectiu primordial de distinció i classificació, podem plantejar una concepció més àmplia en què l'estil serveixi com a instrument hermenèutic. Estil, doncs, conce-

⁸ SAUERLANDER, W.: «From stilus to style: reflections on the fate of a notion», in *Art History*, East Anglia, vol. VI, Núm. 3, 1983, p. 265.

⁹ Entre 1860-63, Gottfried Semper, a *Der stil in den technischen undtecktonischen Künsten*, defensava l'existència d'uns principis objectius que, segons ell, determinarien el naixement dels estils, depenent del material, la tècnica i la finalitat pràctica desitjada. Vegeu referència a la nota 33. Tanmateix, contrasta amb Alois Riegl, el qual propugnava la idea de la continuïtat de les formes en el temps i de la seva independència del mitjà tècnic que les produeix, amb la que caracteritzà la «voluntat d'art» (Kunstwollen) a *Problemas de estilo*.

but com a principi generador que englobaria totes les arts, dintre d'un procés que es desenvolupa des de la idea de «*Stilus*» com a *estilet*, estil com a norma, estil com a marca d'identificació, fins a l'estil entès com a *ampli principi generador*⁸.

De fet, coincidint amb el que ja fa temps va expressar Meyer Schapiro, l'estil no està només constituït per propietats formals⁹ sinó també per aspectes expressius, individuals i socials. L'estil és, per sobre de tot, un sistema orgànic de formes, amb qualitat i expressió significatives, a través del qual es fa visible la personalitat de l'artista, la perspectiva general del grup i l'esperit de l'època. D'aquesta manera el sentit d'unitat artística o de formes artístiques de representació coetànies configuren un concepte més ampli, el de l'estil d'una època¹⁰.

Sensibilitat i mentalitat vuitcentista. Historicisme i eclecticisme: la recerca constant de l'estil

Tinc molts records, diu la cosa, per tant «tinc estil»
Michel Seuphor: *L'estil i el crít*

Sovint, les característiques generals dels estils vuitcentistes han servit per explicar i reconèixer l'arquitectura, i, per derivació, les arts decoratives. No obstant això, es produeix un cert confusió per l'escassetat d'estudis sobre aquest fenomen i per l'estreta vinculació amb el món de les antiguitats, que ha originat classificacions filològiques abans que reflexions metodològiques, per la qual cosa cal afrontar la qüestió dintre de la gran diversitat del segle. Per això, en aquest

Fundamentos para una historia de la ornamentación, Barcelona, 1980 (1893).

¹⁰ Un dels eixos fonamentals del pensament de Meyer Schapiro és l'examen de la categoria «estil», recollit a *Estilo, artista y sociedad*, Madrid, 1999 (1953), pp. 71-119. El pròleg de l'edició, intítulat «Un antropólogo del arte», realitzat per J. Jiménez, esdevé una reflexió-presentació de les aportacions de Schapiro en la fonamentació teòrica de les arts, en la línia de l'elaboració d'una antropologia de l'art, «una disciplina aün por venir y en la que confluyeran los distintos saberes parciales, particularistas, acerca de los seres humanos y el universo plural de las artes» (p. 16). També hem de tenir en consideració un

procés complex, la dinàmica dels estils no és només una qüestió de nomenclatura i classificació (tal com ja hem indicat anteriorment) sinó que es tracta d'atendre a la dialèctica del general i del particular, globalitzant sense deixar de distingir. Centrar la nostra mirada en l'anàlisi del nucli ideològic de l'habitatge burgès suposa l'estudi d'unes arquitectures domèstiques amb un tipus de vida comuna¹¹, què cal situar a cada lloc i descobrir-ne també les singularitats. Veure quins són els espais i els objectes en els que el gust s'exerceix i amb quins mitjans es desenvolupa. Situar el sistema de preferències, el gust pel passat i l'interès per tot allò que és nou, modern, actual.

Amb el moviment romàntic havia emergit una nova sensibilitat de recuperació del passat que fa que aparegui el que s'ha vingut a anomenar com a Historicisme. No es tractava d'un estil sinó d'una actitud que va envair totes les arts i que, com molt bé assenyala Walter Benjamin, representa la imatge eterna del passat¹².

En aquest context, la recreació, reposició, reinterpretació i imitació dels estils d'altres temps —el fenomen del revival— vénen facilitades per la mecanització, que va brindar la possibilitat de reproduir els elements formals de qualsevol època. Però, deixant de banda el fet de si s'empra o no la màquina, el que és destacable és que l'eclecticisme esdevé el resultat lògic del procés historicista. Perquè és evident que en el moment en què tots els estils

enfocament teòric de l'estil adequada als problemes psicològics i històrics que ha estat abordada per E.H. Gombrich a *El sentid de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, 1980 (1979), una aproximació que des del punt de vista de la percepció ens sembla molt important.

¹¹ S'adapta a les grans línies d'evolució del concepte de família, individu i sociabilitat.

¹² BENJAMIN, W.: art. cit. p. 98.

¹³ Fins i tot en forma d'àlbum-repertori apareixen làmines per ajudar a difondre, com a eina educativa i formativa per als que es dediquen a l'arquitectura o a les indústries artístiques. Una de les aportacions transcendents va ser *The Grammar of Ornament* d'Owen Jones, publicada a Londres l'any 1856, publicació que va ser traduïda al francès i a l'alemany i que va tenir una gran difusió. Com a derivació, en certa forma inspi-

coneguts i reconeixibles són susceptibles d'ésser reinterpretats i reproduïts apareix un ampli repertori de possibilitats¹³. Alhora que, tal com ja hem indicat, representa una llibertat projectual inèdita¹⁴.

Així, probablement l'estil de l'època de la industrialització i de la burgesia ascendent es caracteritza per una apel·lació constant i/o per una barreja més o menys indiscriminada d'elements dels estils del passat. En aquest sentit podem dir que el concepte d'historicisme inclou, doncs, una idea de *revival* en totes les arts.

No obstant, la decadència de la tradició artesana va provocar un cert malestar entre els teòrics del segle XIX i principis del XX. La producció industrialitzada (seriada), fa que el concepte tradicional de l'habilitat de l'artesanat, que en el camp de les arts decoratives havia estat fonamental en referència a la vàlua artística, coexisteix i vagi perdent terreny enfront de les reproduccions mecàniques, on el més important és la matriu o el model del projecte i no tant la traça de l'artesà. Això que ja no és tan important, el virtuosisme o la qualitat dels materials i les tècniques, contribueix també a que el concepte de luxe es confongui amb el diner¹⁵. Contra aquest concepte de luxe superflu, veus com la de l'arquitecte Viollet-le-Duc denunciaran el «fals luxe» (abusiu, dolent i inútil), propugnant la recerca del «veritable luxe», que és el que reflecteix la superioritat de l'estat

rada en l'obra de Jones, podem esmentar, per exemple, l'*Album Enciclopédico-Pintoresco de los industriales*, de Lluís Rigalt, publicada a Barcelona l'any 1857. L'objectiu principal era unir utilitat i bellesa a les arts industrials.

¹⁴ Vegeu DALY, C.: *L'architecture privée au XIXème siècle sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et ses environs*, Paris, 1964.

¹⁵ «Somptus», paraula d'origen llatí, significa que la seva bellesa suposa una gran «despesa» (estètica), o sigui una referència a la riquesa en sentit figurat. En estètica, el luxe pot esdevenir una recerca de qualitat, de refinament (no té perquè ser ostentós i pot arribar a ser discret). No obstant, el concepte de luxe també agafa una segona accepció que és l'econòmica. Aquesta segona accepció es correspon perfectament amb aquella «aristocratie du coffre fort», que és tal com Balzac

de civilització¹⁶, buscant unes formes de luxe que s'acostin a les necessitats —referències que es multipliquen en els textos arquitectònics de la segona meitat de segle¹⁷—. Perquè les formes, per a Viollet, són generades per les necessitats i no per les aparences.

Per tant, la conseqüència immediata d'aquest nou context fa que el segle vingui marcat pel debat de les relacions entre l'art i la indústria. Diverses veus crítiques reclamaran la qualitat i la perfecció tècnica, escasses en la producció industrial. No entrarem en els detalls d'aquests temes que s'han tractat en altres àmbits a bastament, però és evident que a més del que podríem denominar com la mirada nostàlgica cap al passat, aquesta nova situació apunta cap al futur, cap a la necessitat del disseny industrial del que s'ha vingut a anomenar com a «la cultura del projecte»¹⁸.

Davant la degradació estètica dels objectes, del «mal gust» imperant, hi ha qui des del «taller del món» (Anglaterra) desitja un retorn cap a l'ideal perdut, l'Edat d'Or de les arts. Ruskin, Morris i els seus seguidors creuen que el model a seguir és el sentit del treball artesà i de qualitat artística de l'Edat Mitjana, que esdevé model ètic i estètic. D'altres apel·len a la recerca d'un estil arquitectònic per a la seva època, partint també del model medieval, com és el cas de Viollet-le-Duc, reivindicant que «la bellesa, l'estil, no resi-

definia a la burgesia, que ha d'aparentar sempre el cost econòmic en els béns de consum. El concepte de luxe i sumptuositat és un tema teòric que, des del punt de vista del disseny d'interiors, tenim com a futur projecte d'investigació amb la professora Anna Calvera. A la que va ser la seva tesi doctoral sobre el pensament de William Morris ja apuntava algunes consideracions al respecte. Vegeu-ne la publicació: *La formació del pensament de William Morris*, Barcelona, 1992. També vull agrair les seves indicacions i intercanvi d'opinions que m'han ajudat a revisar sovint els meus punts de vista.

¹⁶ VIOLLET-LE-DUC, E.: *Entretiens sur l'architecture*, París, 1863-72, vol. 2, p. 213. Al 15è Entretien, intitulat «Sur quelques considérations relatives à la décoration extérieure et intérieure des édifices», defineix la seva concepció del luxe, tot oposant a la distinció l'ostentació. Vegeu també ELEG, M., i DEBARRE, A.: «Le luxe et ses rapports avec la notion de besoin au XIX siècle», in *Architectures de la vie privée XVIII-XIX*

deixen en una sola forma, sinó en l'harmonia de la forma a la vista d'un objecte, d'un resultat. Si la forma indica netament l'objecte i fa comprendre amb quina finalitat aquest objecte ha estat produït, aquesta forma és bella i és per això que les creacions de la natura són belles per a l'observador»¹⁹. Model ètic, estètic, estructural i inspirador, el gòtic esdevé al dinou un dels estils reinterpretats que més prolifera, sobretot en els edificis de caràcter públic²⁰. Tanmateix, pel que fa als habitatges privats i els interiors, també trobem exemples prou significatius de la seva presència en el mobiliari, els vitralls, els sostres embigats..., en el que podríem denominar com una interpretació de la tradició en clau moderna²¹.

Però a més de l'important fenomen del neogòtic, sembla evident que, per a alguns contemporanis, l'eclecticisme va ser entès com a una espècie d'alliberament, ja que podien agafar el que convingués del passat: els elements arquitecturals, estilístics i conceptuals amb els quals cadascú podia trobar el seu llenguatge personal i respondre al gust de la clientela. Així, doncs, creiem que aquest grau de llibertat projectual, que és important de ser ressaltada, esdevé un dels elements claus i definidors de l'eclecticisme. És una forma de nodrir-se dels «sabers del passat» sense cap tipus d'exclusivitat i amb la possibilitat de

siècles, París, 1999 (1989), pp. 261-282.

¹⁷ Vegeu BAUDRILLART, H.: *Histoire du luxe privé et public*, París, 1878 (4 vols.).

¹⁸ La funció del disseny industrial seria, tal com indica Maldonado, la de «mediar dialècticament entre necessitats i objectes, entre producció i consum», op. cit., p. 14.

¹⁹ «Què és l'estil?», es preguntava Viollet al «Sixième Entretien», in *Entretiens de l'Architecture*, París, 1980 (1863), pp. 173-248, p. 180 (la traducció és nostra). La influència de Viollet ja ha estat prou destacada i és indiscutible: tant els textos com les planxes es revelen com a inspiradores de formes i estructures per a molts altres arquitectes del moment.

²⁰ Coincidint amb el caràcter «d'arquitectura nacional», com a factor d'identitat, en alguns països, com és el cas d'Anglaterra, França, Catalunya...

²¹ És habitual en els documents de l'època trobar la denominació de «gòtic modernitzat», evidentment referint-se al neogòtic.



Reproducció de motius rococó-Lluís XV.
Del repertori d'A. Ragueneat, *Materiaux et documents d'architecture et de sculpture*, París, c. 1885-90.

renovar-los. I a més a més inclou tendències diverses i fins i tot, en alguns casos, oposades.

Pel que fa al disseny d'interiors, el reflex de l'emergència de l'eclecticisme es denota en què sovint cada estança té un estil diferent, com si es reagrupessin en un sol habitatge tots els gustos de l'època, essent habitual la decoració neogòtica per als despatxos i la neolluís XV per als salons. És el que podríem denominar com a una

²² De totes formes, podem analitzar l'habitatge burgès no només en termes d'estil, i aproximar-nos a la història dels interiors des d'un punt de vista d'organització dels espais, a partir dels principis bàsics de la distribució interior: els llocs de recepció i de relació social, els llocs de treball, els de descans, etc. Abordaríem així un estudi de la decoració que es construeix segons la jerarquia de les habitacions, un estudi de les funcions. Aquestes qüestions, entre d'altres, varen ser tractades a la «1ª

barreja «moderna» (segons l'accepció del mot en l'època). I, curiosament, aquesta pluralitat de referents estilístics és la regla a seguir per nombrosos arquitectes i decoradors-moblistes, que entenen la decoració com la pell que s'integra al cos arquitectural, amb una preocupació generalitzada per l'ornamentació com a element inspirador de la recerca de l'estil de l'època²².

Saber escollir els elements per a la decoració i l'ornamentació no és un tema fortuït sinó que respon a un codi marcat per les regles de la conveniència. Perquè «l'eclecticisme aboga una part de les seves fonts sociològiques: el seu sistema d'invenció ornamental és el reflex d'una subtil jerarquia de classes —i els mitjans de mantenir-la— mitjançant les transgressions de la que ella mateixa n'és víctima sota la possessió de les classes mitjanes, àvides de reconeixement social (l'aproximació de Balzac al món parisenc prova la realitat d'aquest darrer problema)»²³.

De totes formes, cal apuntar que la profusió excessiva d'elements decoratius serà criticada des de diversos fronts: els higienistes que propugnen les necessitats d'aire, espai, llum i, en general, d'espais adequats i sense pols, els teòrics de l'art que denuncien l'abús d'ornament i els moralistes que veuen un desig desmesurat d'ostentació innecessari.

El món «interior» i el col·leccionista. Figures de la diferència i universos artificials

Després de l'inventari classificatori que en tots els àmbits del saber es va iniciar amb l'Enciclo-

Reunión Científica de Historiadores y Estudiosos del Diseño», que sota el tema «Historiar desde la periferia, historia e historias del diseño», es va reunir entre el 26-28 d'abril a Barcelona. Allà vàrem presentar la ponència *Historiar la casa. Aproximaciones a la historia del mobiliario y del diseño de interiores en Cataluña (1860-1914)* (actes en premsa).

²³ LOYER, F.: *Paris, XIXe siècle. L'immeuble et l'espace urbain*, París, 1981, vol. 2, p. 12 (la traducció és nostra).

pèdia, va forjar-se el sentit de recuperació dels monuments i dels objectes-reíquies-testimonis del passat. I és a partir de la nova sensibilitat romàntica quan emergeix amb força el fenomen del col·leccionisme, que es relaciona amb un cert sentiment de nostàlgia respecte del refinament aristocràtic combinat amb la recuperació de la història (tal com ja hem indicat referint-nos a l'Historicisme).

Així, des d'una altra perspectiva, el concepte d'interior es perfila relacionat amb la figura del col·leccionista, aquell que «somnia no solament en un món llunyà o passat, sinó també en un món millor, on els homes estan tan desproveïts com en el món de cada dia d'allò que necessiten, però on les coses són lliures de la servitud d'ésser útils. L'interior no és solament l'univers del simple particular sinó també el seu estoig. Habitar significa deixar rastre. I el rastre s'accentua a l'interior»²⁴.

En aquest paràgraf veiem com el concepte de privacitat i de l'interior com a microcosmos coincideix amb la manera com Benjamin pensa i interpreta el segle XIX, des d'una concepció del món com a presència de les coses. Per a ell «aquí tenen l'origen les fantasmagories de l'interior, que per a l'home privat, representa l'univers. En ell col·lecciona les coses llunyanes i les passades. El seu saló és una llotja en el teatre del món»²⁵. Per tant, també en termes d'univers simbòlic podem analitzar les arts, els objectes que configuren un interior, com una espècie de metàfora de la vida. D'altra banda, enfront a la multitud del carrer, a la ciu-

²⁴ BENJAMIN, W.: *Parigi capitale del XIX secolo*, Turín, 1986 (*Das Passagen-Werk*, Frankfurt, 1982). Conjunt d'assaigs recollits i traduïts al català a *Art i literatura*, Vic, 1984. El capítol d'on extrec la cita és l'intitulat «Louis-Philippe o l'interieur», p. 62-63 (61-63).

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁶ LLEÓ, B.: *Sueño de habitar*, Barcelona, 1998, p. 18.

²⁷ I, encara seguint a Benjamin, quan parla del moralisme burgès apunta una qüestió fonamental: «La moral de la burgesia –i d'això en tenim els primers indicis ja sota el domini del Terror– està sota el signe de la interioritat. El seu eix és la consciència: ja sigui la del *citoyen* de Robespierre, o la del ciutadà del món kantian. L'actitud de la burgesia, útil als seus interessos, però alhora lligada a una actitud complementària del proletariat, amb els interessos del qual no es corresponia, procla-

ta moderna cada vegada més uniformada, en una societat carregada de conflictes i contradiccions, «el somni burgès de l'habitar constitueix la casa en el darrer reducte»²⁶, i esdevé «recinte interior»²⁷, santuari de la vida familiar, amb uns espais semiprivats.

Tanmateix, la figura del col·leccionista es perfila des del «quincallaire fins al dandy»²⁸. I, enfront a la uniformitat, emergeix un culte a la diferència, el dandisme. D'entre aquestes figures de la diferència, com poden ser el viatger, el «flâneur», el jugador o el virtuós, el dandy és el que ha d'aspirar a ser sublim sense interrupció, ha de viure i morir davant del mirall, deia Baudelaire a *El Pintor de la vida moderna*. Aquest amor a si mateix va unit també al sentit de l'estil (diferenciant-se del bohemí, que és com un dandy «potes enlaire»). Així, per exemple, el dandy Des Esseintes, protagonista de la novel·la de Huysmans *A rebours*, s'envolta d'un univers material que esdevé refugi del gust per l'estètica de l'artifici. Allà, sobre l'aparent neutralitat de les coses, descobrim la teologia de l'art del dandy, que en la transgressió naturalista busca i desitja el luxe, l'objecte insòlit i rar... Col·lecciona allò que es minúscul, amb un manifest horror cap a l'objecte industrialitzat, cap a la producció en sèrie, cap a la imitació. El bibelot esdevé l'artifici del refinament decadent de l'esteta. D'aquesta manera, la fi-de-segle «mobilitza totes les reserves de la interioritat. Troba la seva expressió en el llenguatge lineal, mediu mitzat, en la flor com a imatge sensible de la natura nua i vegetativa, que afronta un món tècnicament armat»²⁹.

mava la consciència com a suprema instància moral. La consciència està sota el signe de l'altruisme. Aconsella al propietari d'actuar segons conceptes que tinguin validesa mediatament útil als propietaris. Quan aquests últims s'adequen a aquest consell, la utilitat del seu comportament de cara als propietaris és més evident com més problemàtica resulta per als que es comporten d'aquesta manera i per a la seva classe. Per això a aquest comportament se li atorga el premi de la virtut». Art. cit. p. 127. Vegeu l'aportació de MURILLO, S.: *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Madrid, 1996, on l'autora aborda els discursos sobre els espais privats i el domèstic.

²⁸ BENJAMIN, W.: art. cit. «Eduard Fuchs, el col·leccionista...», p. 122.

²⁹ BENJAMIN, W.: Op. cit. Vegeu nota 18, p. 62.

És llavors quan es produeix el fervent debat sobre la invenció, sobre el llegat de la tradició i la imitació dels estils.

Del moviment per l'Art Nouveau a l'absència de l'estil

Cada època té el seu estil, pot ser que la nostra època no en tingui un que li sigui propi? Amb estil, es volia significar ornament. Per tant vaig dir: No ploreu, el que constitueix la grandesa de la nostra època és que és incapaç de realitzar un ornament nou. Hem vençut l'ornament. Fixeu-vos, està aprop el temps, la meta ens espera. D'aquí a poc els carrers de les ciutats brillaran com murs blancs.

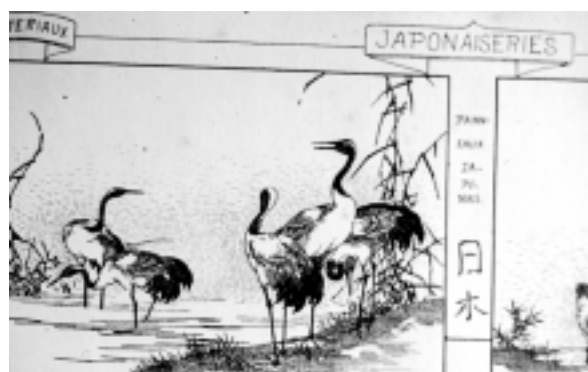
Adolf Loos

D'entrada, el moviment per l'Art Nouveau semblava percebre's com una espècie de retorn a la vida, en oposició a la repetició mortífera dels historicismes, a la imitació dels estils. Neix amb la intenció d'esdevenir una obra de renovació, un estil modern, jove, nou... Però, de fet, resulta ésser un miratge efímer, malgrat aquests ideals comuns per alliberar-se de l'historicisme sense sentit, buscant una decoració alternativa que abraçés el segle sencer³⁰. Perquè cal no oblidar que l'Art Nouveau també és eclèctic³¹.

La decoració s'adapta a l'art de viure d'un grup social i la diversitat de l'Art Nouveau es palesa en els estils personals dels arquitectes-artistes que responen perfectament a l'individualisme burgès. Un cas paradigmàtic és el d'Héctor Guimard que s'auto-anomena «architecte d'art», tot definint ell mateix «l'estil Guimard» com a propi i original, en els següents termes: «el principal objectiu d'un artista ha de ser crear una resposta apropiada a les necessitats de l'home i un marc adequat per a la seva vida activa. Les arts de l'habitació no poden viure i desenvolupar-se més que en referència al

³⁰ El debat teòric sobre el ornament ja el vàrem tractar a: *El rostro y la máscara: el debate en torno al ornamento. La búsqueda de la simplicidad y el mito del Mediterráneo*, Actas CEHA, Valencia, 1996, pp. 250-254.

³¹ François Loyer en els seus escrits sobre l'Art Nouveau ja fa temps va apuntar aquesta qüestió que també es va manifestar de forma generalitzada al «Colloque de l'École de Nancy et les arts décoratifs en Europe», celebrat a Nancy el 15-16 d'octubre de



«Japonaiseries». Reproducció del repertori d'A. Raguinet, *Materiaux et documents d'architecture et de sculpture*, París, c. 1885-90.

lloc d'on van sortir i resten tributàries a una estètica general perfectament establerta. Qualsevol renovació, qualsevol invenció de detall perillarà des de l'origen, si no participa del conjunt, és a dir de l'arquitectura. Com totes les altres arts, l'ornamentació domèstica és d'ordre purament deductiu, les línies més modestes d'un moble han de reflectir el caràcter de l'habitatge sencer, de la casa concebuda per un artista, car l'harmonia que determina l'estil és la condició indispensable per a les arts de l'habitació»³².

En polèmica oberta amb aquesta actitud dels arquitectes que es consideren artistes, Loos els acusa de tenir la pretensió d'inventar contínuament una forma nova, original, al marge del progrés general de la societat. La recerca constant d'innovacions va conduir als excessos o a un cert afany de l'inèdit per l'inèdit. Perquè, per a Loos, no es tractava tant d'aplicar l'art sinó d'apostar per un progrés subjecte a les tècniques de treball i als materials. Per aquesta raó, el debat art-indústria no s'havia enfocat de manera adequada, ja

1999. Vegeu LOYER, F.: *Le siècle de l'eclecticisme. Lille 1830-1930*, Paris-Bruxelles, 1979.

³² Extrec i tradueixo la cita del llibre de THIÉBAULT, Ph. : *Guimard. L'Art Nouveau*, París, 1992, contraportada. També Godwin i Wilde van teoritzar sobre aquestes qüestions a «Art Furniture».

que el problema és que es confonen l'art i l'arquitectura. El rebuig a la tradició romàntica de l'expressivitat pressumptament sincera, el «mal-estar de la civilització», acabarà culminant en l'absència d'estil (entès com a ornament)³³. Perquè tenir estil havia significat una veritable obsessió al llarg del segle XIX.

Llavors, als inicis del projecte modern, el pensament arquitectònic loosià es fonamenta en la idea d'habitar. La casa com a expressió de la personalitat, com a biografia, es tanca dintre del mur. Per tal d'«aprendre a habitar», proposa un exterior mut, sense estil, sense atributs..., però un interior càlid, íntim, protegit, personal..., espais que preserven la riquesa interior que es projecta exclusivament a les esferes privades.

Epíleg

A manera de síntesi, només voldríem recollir algunes de les qüestions plantejades al llarg d'un discurs que pretenia contribuir a una millor comprensió d'un itinerari —en alguns casos molt accidentat— del desenvolupament i la dinàmica dels estils del segle XIX.

Hem intentat exposar alguns elements que sovint no es tenen en consideració des de la historiografia. Ens adonàvem que els valors i les categories del gust eren els que millor marcaven els paràmetres de persistència i diferència de les formes i que incidien de manera decisiva sobre les pautes estilístiques. Alhora, aquests ens mostren que el desenvolupament estilístic es duu a terme en el marc d'una sensibilitat tan concreta com canviant. D'aquesta manera, coincidint amb les idees plantejades per Valeriano Bozal, ens semblava evident que els conceptes de gust són els que perduren com una espècie de continuum a

³³ «Absència d'ornament és signe de força intel·lectual. La persona moderna utilitza els ornaments de cultures primitives i exòtiques al seu gust. La seva capacitat la concentra en altres coses»: LOOS, A.: «Ornamento y delito» a *Escritos I (1897-1909)*, Madrid, 1993, p. 355. És interessant l'estudi de HERNANDEZ LEON, J.M.: *La casa de un solo muro*, Madrid, 1990. L'autor

través dels canvis estilístics, tot proporcionant una unitat que la història dels estils no pot explicar. Així, la interacció entre els termes *gust*, *manera* i *estil* serveix per designar un determinat gènere o bé una determinada concepció decorativa. El *gust* es refereix més a la sensibilitat estètica (preferència o rebuig), la *manera* va relacionada amb l'acció creativa-productiva (com s'han elaborat les obres-els artefactes) i l'*estil* és un conjunt de característiques formals individuals i col·lectives, a les que podem conferir un cert sentit.

Resumen

El artículo intenta ir más allá del habitual estudio descriptivo que se ha venido realizando de forma generalizada en el campo de las artes decorativas. Pretendemos abordar el tema del estilo como un instrumento de interpretación que nos permita comprender y analizar fragmentos de la versátil realidad decimonónica. Partiendo del debate y las polémicas suscitadas en torno al estilo, omnipresentes a lo largo del siglo XIX, no pretendemos hacer un recopilatorio o estado de la cuestión sino, más bien, mostrar la diversidad de los estilos en el ámbito de la decoración de interiores y situar algunos elementos de reflexión para el estudio de su significación.

Abstract

The article investigate the theme of style in the nineteenth century and the specificity of decorative arts. From an hermeneutic point of view, we examine analytical categories, in order to demonstrate the significance of styles in the interior's design.

realitza un estudi acurat del pensament i la praxis de Loos a partir de la idea d'habitar. Alhora inclou com a annex la traducció de la introducció d'un dels textos fonamentals de Gottfried SEMPER *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (vol. I. pub.1860 i vol. II pub. 1863), el qual va tenir una influència fonamental en Loos.