

PILAR VÉLEZ

# SANTIAGO RUSIÑOL, L'ARTISTA MODERN I LA BARCELONA MODERNISTA

A la Barcelona del tombant de segle XX coincideixen l'apassionant figura de Santiago Rusiñol, o més ben dit el seu mite –que ell mateix va contribuir intensament a construir al llarg de la seva vida–, i l'esplendor arquitectònica de la ciutat. El títol de l'article afegeix a Santiago Rusiñol la categoria d'artista modern, i a Barcelona el qualificatiu de modernista; en això se centra per mirar d'explicar què significaven aquests termes en el seu moment i com els interpreten avui tots aquells que s'hi acosten des de perspectives diverses 9

Rusiñol va néixer el 1861 al número 37 del carrer de la Princesa, en una família d'industrials del cotó amb fàbrica a Manlleu i despatx a l'entresol de la mateixa finca. I va morir el 1931, a Aranjuez, mentre pintava el que fou el seu darrer jardí. És a dir, va viure setanta anys que coincidiren amb una de les etapes més actives de la vida sociopolítica, econòmica i cultural de Barcelona. Va ser protagonista de les transformacions de la ciutat, les va viure i, cosa que és més important, hi va contribuir notablement, sobretot durant un període.

Barcelona l'any 1861 tenia uns 240.000 habitants i, atès el sistema polític centralista imperant a Espanya, havia estat relegada a ser una ciutat de províncies. El 1931 havia assolit el milió d'habitants i s'havia consolidat com una ciutat moderna. Aquesta transformació es va caracteritzar sobretot, dit de manera ràpida, per un gran i radical canvi social, generalitzat a tot Europa i molt profund a Barcelona. El naixement del proletariat provocà l'aparició d'importants tensions i una conflictivitat molt aguda. És el moment també en què s'inicià una democratització, amb l'ascens de les professions liberals i de noves figures com l'intel·lectual i l'artista. I és també el moment en què es produí el fenomen de la progressiva construcció de la identitat nacional catalana i la necessitat de fer front a Espanya, a un Estat espanyol caduc, desestructurat, perdedor de les últimes colònies americanes, arruïnada i aïllada d'Europa.

## Una decidida vocació d'artista

Rusiñol, des de petit, volia ser pintor, i sempre es definí com a pintor. No obstant això el seu avi, l'industrial Jaume Rusiñol Bosch, l'havia destinat a la indústria familiar. Hi treballà, però també va anar a Llotja.

El cuquet de l'art, o la passió per l'art, era molt fonda, tan fonda que en una carta adreçada al seu gran amic Enric Clarasó, l'escultor amb qui compartia taller a l'Eixample barceloní, escrita el juny de 1886 durant el seu viatge de noces a París, li deia: «A mi sólo me interesa el demonio del arte!» És molt significatiu que un jove de 25 anys, en plena eferescència nupcial, faci una afirmació d'aquest tipus –d'altra banda més que sincera, com va demostrar poc després i al llarg de la seva vida.

Per això, la mort de l'avi el 1887 va significar l'alliberament, la possibilitat de deixar el negoci, d'acord amb el seu germà Albert, amb qui sempre mantingué una estreta i càlida relació, i poc després, la possibilitat també de deixar la família i guillar cap a París a fer d'artista, la seva màxima aspiració. És a dir, la renúncia al món materialista dels negocis, l'economia i la indústria, i la seva suplantació pel món dels pinzells, de l'estètica i la ploma.

El jove Rusiñol s'adonava de la realitat del país, perquè vivia immers en la grisor dels anys de la restauració borbònica i el seu conservadorisme reductor i estret. El grup de la revista *L'Avenç*, nascuda el 1881, representà la introducció del catalanisme i el progressisme per part dels joves intel·lectuals de la seva generació (hereus de Valentí Almirall) que plantejaven una reflexió cultural per tal de superar aquell anquilosament.

Fins aleshores els artistes havien anat a Roma a formar-se. Però de mica en mica, la Roma de Fortuny fou substituïda pel París de Rusiñol. El mestre de Rusiñol, el pintor Tomàs Moragas, encara defensava Roma, però el seu deixeble ja no va anar-hi pensionat per l'Acadèmia, de la qual va fugir ràpidament, sinó que va córrer cap a París, perquè la regeneració, com deien, venia del nord, és a dir, d'Europa. De seguida,

doncs, Rusiñol es definí com a antiacadèmic, i anà a contracorrent de l'ensenyament oficial de les arts. El 1927 en el seu llibret *Màximes i mals pensaments*, afirmava que les acadèmies de belles arts eren «bones per ensenyar-hi, però no per aprendre-hi».

Rusiñol marxà a París la tardor del 1889, portat pel desig de ser artista, i abandonant-ho tot: la família, la dona i la filla molt menuda. Podem parlar de la metamorfosi del Rusiñol del comerç i la indústria, que es converteix en el Rusiñol de l'art, com si el seu objectiu fos demostrar la dignitat de la figura de l'artista, la reivindicació de l'artista com un element social autònom i amb un paper influent en la societat.

A París descobrí una nova manera de pintar: l'impressionisme, el postimpressionisme i també James Whistler, amb la possibilitat de pintar-ho tot, qualsevol racó, qualsevol tema, més enllà del virtuós i ben emmarcat quadre «d'assunto» presentat fins aleshores a la Sala Parés pels pintors barcelonins. Els paisatges de Montmartre –barri on s'instal·là la primera vegada–, és a dir, del París marginal, dotats d'una atmosfera especial, amb la llum grisa del nord, van ser el primer resultat de posar la sensibilitat per davant de tot. Sensibilitat, sinònim de sinceritat, de veritat, un concepte fins aleshores no explícit en el marc artístic català, llevat d'algunes excepcions defensades i admirades pel mateix Rusiñol com ara el cas de Joaquim Vayreda, que segons ell sabia pintar «l'essència» del paisatge.

Llibertat era també allò que defensava Rusiñol per a l'artista modern. Tot es podia pintar. Els textos que va escriure des de París, *Desde el Molino*, *Desde otra isla* o *Impresiones de Arte*, encara en castellà, sostenen també aquest canvi, aquesta reorientació dels camins de l'art en mans dels artistes barcelonins instal·lats a la capital francesa (Rusiñol, Casas, Canudes, Utrillo...). Així comença el mite de l'artista bohemi, de l'artista que, en definitiva, ell pretenia encarnar.

En la primera exposició del triumvirat Rusiñol-Casas-Clarasó, celebrada a la Sala Parés el 1890, per primer cop es veien a Barcelona les obres de Montmartre, dels racons suburbials, de la llum grisa, dels personatges, sovint parelles, generalment incomunicats entre ells (en què algú ha volgut veure un reflex de la incomunicació amb els seus). La impressió en el públic barceloní fou molt gran, sens dubte. Raimon Casellas, aleshores crític de *L'Avenç*, inicià des d'aquesta revista, el gener del 1889, una labor d'enaltiment d'aquesta pintura i d'aquests artistes, com també de la novetat que comportaven la seva obra i la seva actitud.



Casellas<sup>1</sup> es convertí en el gran defensor de la modernitat pictòrica i descobrí en Rusiñol, de qui esdevingué bon amic, el perfil idoni de l'artista català modern. En realitat, va ser una de les veus més potents i clares a defensar una nova estètica i reflexionar sobre el paper de l'art i l'artista en la societat. Al número de *L'Avenç* del 30 de novembre de 1891, comentava una exposició de Rusiñol i Casas de la Sala Parés i destacava de les seves pintures l'amor a la veri-

Ramon Casas, *Retrat de Rusiñol*, 1889 (oli sobre tela, col·lecció particular) Casas retrata el seu amic Rusiñol a punt de marxar cap a París

tat, la sinceritat, l'emoció i la ingenuïtat enfront del convencionalisme, el virtuosisme i l'amaranerament generalitzat en la pintura barcelonina del moment. Hi veia un trencament, un nou camí, i tot el que no fos allò que conreaven Rusiñol i Casas, segons ell, era «pintar museu».<sup>2</sup>

## 6 Raimon Casellas defensa, des de *L'Avenç*, la sinceritat i l'emoció de la pintura de Casas i de Rusiñol, enfront de la "pintura de museu" 9

Aquesta defensa era paral·lela al discurs que feia la mateixa revista contra l'Espanya de la Restauració que, dit en termes artístics, significava el seu rebuig dels «artistes valencians», és a dir, d'aquells –una bona part procedents de les terres germanes– que anhelaven triomfar a les exposicions de Madrid amb grans formats de temes històrics. A aquesta «restauració»

s'oposava la «regeneració» procedent del nord. Encara a l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1892, el jurat de Madrid menyspreà l'obra dels artistes catalans, «l'art modernista», com ja en deia Casellas, que hi va fer de corresponçal, aleshores des de la tribuna de *La Vanguardia*. Aquest fet, que tingué un gran ressò i va fer córrer molta tinta, comportava, des de l'òptica del crític, el trencament definitiu amb l'art oficial espanyol, ranci i caduc.

Evidentment, tot això traspuava un rerefons polític i la reafirmació d'un nacionalisme, que anava unit al mateix convenciment que «l'art és la nació». Per això Casellas també lloava Rusiñol i el seu gust pel col·leccionisme de ferros antics, per la recerca de les arrels. Rusiñol i Casas ja eren modernistes, en boca del crític, el 1891. Ho eren el *Plein air* de Casas i *El Laboratori de la Galette*, de Rusiñol, «l'última hora del modernisme pictòric»,<sup>3</sup> és a dir, unes obres, per fi, modernes.

Ara bé, cal recordar que, mentrestant, a Barcelona havia tingut lloc l'Exposició Universal del 1888, primer pas en l'obertura de la ciutat a Europa. Josep Yxart, un nom clau també d'aquells anys, va constatar el canvi de la ciutat en una sèrie d'articles, on el mot "modern" ja apareixia tot sovint per demostrar la transformació de Barcelona. Rusiñol havia participat en l'Exposició Universal no només presentant-hi tres quadres, sinó també prestant un bon nombre d'objectes, especialment alguns dels seus ferros gòtics, per a la Secció Arqueològica.

Aquest és un fet que ens parla d'un altre aspecte clau d'aquest camí de modernitat: l'esmentat gust pels ferros antics. Rusiñol fou un gran defensor del patrimoni, com a bon hereu de la tradició romàntica que havia obert els ulls i havia despertat l'interès cap al patrimoni, tant monumental com artístic o literari. Era una mirada cap al passat per projectar el futur, un estret lligam entre vell i nou, o entre tradició i modernitat. L'artista modern era, doncs, també col·leccionista.

L'art per l'art, la religió de l'art i de la bellesa, són els objectius de l'artista modern que somia un món diferent, un món nou. Un artista

Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges



Fotografia d'època d'un dels salons del Cau Ferrat, a Sitges, on Rusiñol instal·là la seva col·lecció de ferros vells

que ahora vol ser intel·lectual i vol contribuir a la millora del món. Aquest fet també explica que el 1891, en una anada a Sitges, Rusiñol s'enamori de la població i el 1892 hi comprí unes cases de pescadors que, amb la col·laboració de l'arquitecte Francesc Rogent, converteix en el nou Cau Ferrat, a mig camí entre casa i refugi de l'artista, aixopluc per a les seves col·leccions i lloc de reunió i tertúlia des d'on difongué la filosofia i l'estètica del "seu" modernisme. Un redós de llibertat, lluny de Barcelona, on vivia la família de la qual seguia mantenint-se allunyat, mentre anava i venia de París.

El contacte amb Sitges transforma l'atmosfera de les seves obres i substitueix la boira parisenc per la lluminositat mediterrània. Els patis sitgetans apareixen aleshores en les seves teles i (després) en els seus textos. Patis blaus, patis roses, que exposa ja a la Sala Parés el 1893. És la primera mirada cap al jardí, quan encara és un pati senzill, una eixida domèstica, amb un ordre i un ritme que esdevenen una llavor de l'entusiasme exultant de Rusiñol pels jardins.

Paral·lelament té lloc l'estrena de la versió catalana de *La intrusa*, de Maeterlinck, aleshores prototip de la literatura moderna a Europa, enfront del realisme i el naturalisme vuitcentista tan valorats fins llavors. Maeterlinck era, de fet, l'encarnació de l'artista modern, un model per a Rusiñol.

Mentrestant les tensions socials a Barcelona eren cada cop més fortes, fins al punt que el 7 de novembre de 1893 va tenir lloc l'atemptat del Teatre del Liceu, obra de l'anarquista Santiago Salvador, que provocà 20 víctimes mortals. Barcelona trigà un cert temps a aixecar el cap. Sitges era, potser, un refugi?

Ben instal·lat a la Blanca Subur, el Cau Ferrat serà el nucli d'un grup d'artistes, escriptors, músics i intel·lectuals que, arribats de Barcelona i a l'entorn de Rusiñol, el seu líder, consolidaran aquest camí de noves directrius modernes i modernistes. Perquè Rusiñol organitzarà un seguit d'encontres que denominarà explícitament Festes modernistes, des d'on impartirà la nova filosofia de l'art, convertint-se en cap i guia de la «regeneració».

El 1894 va tenir lloc la Tercera Festa Modernista del Cau Ferrat i s'hi celebrà un certamen



Arxiv fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

literari —on, entre altres, van prendre part part Casellas, Maragall, Narcís Oller i Puig i Cadafalch— encapçalat per un discurs de Rusiñol que diu: «Venim aquí fugint de la ciutat, per trobar-nos tots junts i junts cantar lo que ens surti del fons del sentiment, per treure'ns el fred que corre per les venes de tothom aixoplugant-nos sota la bandera de l'art». I seguia: «han mort les religions de tots els cors, les velles i les noves, i voldrien matar la nostra, la santa i noble religió de l'art i la poesia». I advocava en favor d'una renaixença, es referia al Cau com «un refugi per abrigar els que sentin fred al cor» i conclouia solemnement: «que preferim ser simbolistes, i desequilibrats, i fins bojos i decadents, que decaiguts i mansos; que el sentit comú ens ofega; que de prudència a la nostra terra en sobra; que no hi fa res passar per Don Quixots allí on hi ha tants Sancho-Panzas que pasturen, ni llegir llibres d'encantats allí on no se'n lleixen de cap mena».

La posició de Rusiñol és ben clara. Oficia el sacerdoti de l'art i fa ben palesa la validesa del simbolisme, el decadentisme i el valor de l'art per l'art. S'allunya, doncs, del caràcter de les

La il·lustració de Ramon Casas, i el rodolí de Gabriel Alomar, il·lustren el conflicte plantejat per Rusiñol a *L'Auca del senyor Esteve*: la ruptura amb l'empresa familiar pel desig d'esdevenir artista

Acudit publicat al periòdic satíric *L'Esquella de la Torratxa*, en un número de l'any 1898 dedicat al modernisme. El dibuix, encapçalat pel lema "La colla modernista", duu aquest peu: "Ben lligats, y amarant lo plor ses galtes, van al terme arribant de son camí. Al sé a dins... perdonad sus muchas faltas; pero ¡jojo!... ¡que may puguin sortir!" (*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1014, Barcelona, 17 de juny de 1898, pp. 400-401)

obres parisenques, concebudes a manera d'instàntania, en qualsevol moment i en qualsevol lloc, i comença a decantar-se –de manera cada cop més notòria– cap al simbolisme, amb influències italianes però també franceses, belgues i preraphaelites. La seva obra pictòrica i literària fa un tomb en aquesta direcció, en el moment d'auge de la seva figura com a líder del moviment modernista. Els tres plafons ogivals del Cau Ferrat dedicats a *La pintura*, *La poesia* i *La música*, que daten del 1895, en són el millor testimoni pictòric i constitueixen un clar símbol de l'art total, de la suma de les arts, una idea cada cop més estesa en el marc cultural europeu.

El mateix 1894 Rusiñol havia viatjat amb el pintor Ignacio Zuloaga a Pisa i a Florència, on descobreix i neix la seva admiració pels pintors primitius italians, com explica en *Impresiones de Arte* i com demostra el tríptic esmentat. *La morfina*, pintat a París també aquell any, és un oli realitzat sota l'influx de la sensibilitat simbolista i decadent, però alhora és símbol i producte de la seva creixent addicció a la droga,

que li apaivagava uns forts dolors conseqüència d'una caiguda. Quan l'exposà a la Sala Parés constituí un veritable escàndol. (El 1905 escriuria «El morfíniac», un conte més terrible i més tremendament autobiogràfic.) Però Rusiñol, en aquell moment, estava més enllà del bé i del mal.

Des d'aleshores fins al 1897-98, Rusiñol és el punt de referència de l'art modern-modernista a Barcelona, tot i que aquest esperit modern cada cop és més una actitud que no pas l'acció d'un determinat grup d'intel·lectuals i artistes. I el model simbolista comença a perdre força progressivament. Però, malgrat tot, el 1897 va ser un any clau per Rusiñol, pel moviment cultural català, i per Barcelona en general.

### Un any cabdal

El 1897 –l'any en què té lloc l'agregació dels municipis del pla a Barcelona– s'obria la taverna Els Quatre Gats, fundada per Ramon Casas i Pere Romeu, on s'aplegarien molts dels artistes del moment; els grans, com Casas i Rusiñol, i els joves, com Nonell, Mir o Picasso, que aportarien nova saba a l'art dels darrers anys



del segle XIX i els primers del XX. En certa manera, podem afirmar que el cenacle del Cau Ferrat havia deixat pas al cenacle d'Els Quatre Gats, al bell mig de Barcelona, en un edifici neogòtic de Puig i Cadafalch.

També el 1897 Rusiñol va publicar la seva obra literària més representativa dels nous aires simbolistes: *Oracions*, el primer llibre de prosa poètica publicat a l'Estat espanyol. Textos de Rusiñol, «amb il·lustracions musicals» d'Enric Morera i dibuixos del seu amic Miquel Utrillo. Un llibre-objecte, on tots els ingredients estan perfectament seleccionats: el paper de fil, les tintes, la tipografia, la composició asimètrica de la portada, la reproducció dels 32 dibuixos ja fotomecànicament, el relligat en tela rosada... Editat per *L'Avenç*, capdavanters en la renovació editorial, és una obra d'art total, el llibre modernista per excel·lència.

*Oracions* fou un llibre ben rebut gairebé per totes les faccions culturals del moment, tot i fonamentar-se en una concepció panteista de la natura. En realitat, hi esbossava una mena d'homenatge a la natura en un recull de textos breus dedicats a la pluja, l'aurora, la boira..., i també als jardins abandonats, símbols de la cultura oblidada. Un homenatge als jardins que, per Rusiñol, «són el paisatge posat en vers». Els havia descobert dos anys enrere en un viatge a Granada, sens dubte decisiu per decantar l'artista cap a aquest tema.

A l'inici del llibre, Rusiñol s'adreça al lector i li diu: «la major part de lo que en diuen les conquestes del progrés, no em sedueixen ni m'agraden». Ho podem entendre com una reacció contra el materialisme de la indústria i de l'aleshores tan lloat progrés. L'artista hi contraposa la natura, o més ben dit, l'exaltació de la natura mitjançant la literatura, fent-ne una interpretació estètica. Rusiñol se'ns revela amb l'anhel d'assolir una nova societat i el seu camí és l'art. Però aquest és un camí íntim, personal, no un projecte de grup, ni un manifest programàtic, sinó, com diu el títol, unes oracions devotes. Podríem considerar que Rusiñol comença a tancar-se en la seva closca, en el seu món interior, en el seu propi jardí abandonat? Influeix la seva morfinització *in crescendo*? Li atorga la morfina un especial estat creatiu?

Encara altres fets culturals destacaren l'any 1897, començant per l'estrena dins de la Quarta Festa Modernista de Sitges de *La fada*, una òpera simbolista amb música d'Enric Morera i lletra de Jaume Massó i Torrents, que significava ara un esforç catalanista i una revolució musical sota l'aixopluc de Richard Wagner

i la seva idea de l'art total. També sortí a la llum una nova revista, *Luz*, de títol molt significatiu, que cercava encara la llum que feia falta per regenerar la societat, especialment l'espanyola. L'octubre de 1898, la publicació, en reparèixer després d'un parèntesi, afirmava: «Hemos dudado un momento, si debíamos publicar LUZ en Madrid o en Barcelona; pero siendo esta última ciudad, la verdadera capital artística en el sentido moderno y universal de esta palabra, por esto reaparecemos en la capital de Cataluña, que consideramos artísticamente como la verdadera capital de España».<sup>4</sup>

Tornem a Rusiñol. D'un any després de les *Oracions* són els *Fulls de la vida*, amb il·lustracions fotogravades de Ramon Pitxot: un altre llibre plenament modernista, és a dir, simbolista i decadent, on Rusiñol aplega molts records. Com en l'obra anterior, s'hi manifesta com un escriptor modern, del seu temps, protagonista d'aquella modernitat que reconeix l'emoció com el camí bàsic per accedir a l'obra. Rusiñol és ara l'artista autònom, solitari, tant quan fa de

## 6 El 1899, després de sotmetre's a una cura de desmorfinització, i de retornar amb la família, Rusiñol ja no serà modern ni modernista: serà, a partir d'ara, Rusiñol i el seu mite 9

literat com quan pinta, car ja s'ha abocat al tema dels jardins, amb el qual s'allunyarà de la naixent avantguarda artística, propera a l'expressionisme, i romandrà fins al final dels seus dies perdent-se pels viaranyos dels jardins abandonats, o potser no, però sempre, això sí, enmig d'arbres, brolladors i estàtues. És ara quan Casellas, que havia defensat la seva imatge d'artista modern, es mantindrà al marge de l'obra de l'amic i es refredaran les seves relacions.

Tanmateix, la situació personal de Rusiñol havia de canviar aviat, ja que la malaltia ocasionada per l'abús de la morfina estava a punt de posar-lo entre la vida i la mort. També l'Estat espanyol estava entre la vida i la mort, protagonista dels darrers espetecs d'una guerra esgotadora i absurda.

El 1899, *in extremis*, Rusiñol se sotmet a una cura de desmorfinització al sanatori de Boulogne-sur-Seine, alhora que retorna amb la muller i la filla. Aquests fets seran decisius per ell i per la seva trajectòria professional. Rusiñol, gosaria dir, ja no serà modern ni modernista, serà Rusiñol i el seu mite. Uns deu anys després d'haver marxat a París amb la voluntat de ser artis-

ta, rebel i crític amb la societat i amb els lligams familiars, quan ja s'havia consolidat com a tal, demostrant i demostrant-se a ell mateix que l'artista tenia un paper en la vida social, ara consolidarà la seva fama però ja per sempre personalment, individualment, tant en el camp pictòric com en el literari.

Això no significa, però, que aquell mateix any no exposés a la galeria parisenca de L'Art Nouveau de Samuel Bing –la mítica sala que donà nom a l'estil internacional del tombant de segle– una sèrie de *Jardins d'Espanya* que obtingué un gran èxit, mentre publicava a Barcelona *El jardí abandonat*. Ara bé, una bona mostra del canvi és la reacció de Casellas, que no s'emocionà gens amb els *Jardins d'Espanya*, potser perquè creia que aquella somiada regeneració per la cultura i l'art ara ja no era possible de la mà de Rusiñol.

## 6 El modernisme és un tot, on coincideixen la recuperació de les arrels autòctones i les formes artístiques importades del nord, de París 9

En resum, de 1889 a 1899 Rusiñol ha fet el salt de la pintura de Montmartre al jardí abandonat, és a dir, de la recerca, la renovació i la voluntat de regeneració a la consolidació d'una estètica i d'unes formes que, inicialment simbolistes o decadentistes, es pretenen per damunt de tot poètiques i sinceres. Al capdavant, el que s'exigia a l'artista modern era la sinceritat. Que cadascú fes el que sentís, però amb sinceritat.

El 1900, l'Art Nouveau triomfa “oficialment” a París en la gran Exposició Universal, màxim compendi de les arts decoratives de l'estil, del qual tan poc amant era el crític Casellas, que en criticava «els caragolillos y encenalls». <sup>5</sup> El mateix Rusiñol, en *L'Auca del senyor Esteve* (1907), ironitzava així sobre l'aspecte de les botigues «que en deien modernistes, amb les vidrieres esgaiades i les portes de gairell».

L'any 1900 Rusiñol exposa els *Jardins* a la Sala Parés, on torna el 1903 amb els *Jardins de Mallorca*. Però les aportacions a les arts plàstiques catalanes van per un altre camí totalment diferent i encara força lluny del gust de la burgesia.

### Modernisme o modernitat?

Si resseguíssim la història del modernisme a Barcelona veuríem que els anys al voltant del 1900 són claus. Què significa, això? ¿Hi ha un desajust entre el Rusiñol artista modern, sinò-

nim del modernista dels darrers anys vuitanta i els primers noranta, i la Barcelona modernista dels grans projectes arquitectònics de l'Eixample? Què passa a Barcelona quan Rusiñol deixa de ser “modernista”? Quan s'acaba el Rusiñol modern comença “oficialment” el modernisme?

És cert que, avui, tots els autors que hi han parat atenció, tant des de la perspectiva literària com des de l'artística, estan d'acord que el mot “modernisme” és un concepte tan ampli i tan ambigu que, per sobre de tot i abans que res, vol dir una nova actitud. El modernisme és una actitud, hem vist escrit més d'una vegada. I efectivament, aquesta actitud nova, moderna, cercava un nou camí, unes noves maneres –diverses, això sí– per una millora de la societat. La via era ser modern.

Per això, si volem descriure alguns trets formals que puguin ajudar-nos a identificar aquesta actitud en les lletres i en l'art, topem amb un ventall infinit de possibilitats i maneres, fins i tot de contradiccions, de vegades de la mà d'un mateix autor, fet que ens porta a corroborar allò que ja hem vist parlant de Rusiñol i el seu entorn: allò nou, allò modern, era sinònim de veritable, de sincer, de lliure. I aquests conceptes, tan eteris, no es poden lligar a una norma, a un esquema, perquè aleshores ja no serien lliures i sincers. És a dir, una cosa és el moviment intel·lectual i estètic, nascut del món literari, de la premsa i de la crítica d'art –el món del Rusiñol dels darrers anys vuitanta i noranta– i una altra és el modernisme que beu de les fonts de l'Art Nouveau.

De la mateixa manera que els artistes i intel·lectuals anaven a París, en l'etapa que en podríem dir premodernista, per amarar-se de novetats i transportar-les a casa nostra, els artistes (i els arquitectes i els industrials) de la generació següent seguiren anant-hi i important més idees i formes. El fet més notable, però, o si més no més visible, és la importació de l'Art Nouveau, decoratiu per excel·lència i, sens dubte, ben allunyat de la voluntat regeneracionista de *L'Avenç*. Una importació tardana amb relació a les primeres manifestacions de canvi, però que se suma a la voluntat del primer modernisme encetat els anys vuitanta i propulsat per l'Exposició del 1888. A la mirada, sens dubte d'arrel romàntica, que fa que els nostres artistes i arquitectes recuperin l'esperit dels artesans medievals i facin unes obres de to historicista, se sumarà progressivament el decorativisme exuberant, floral i sinuós de l'Art Nouveau.

És a dir, el modernisme, i en conseqüència la Barcelona modernista, és un tot on coinci-



Santiago Rusiñol,  
*Glorieta al capvespre*,  
Aranjuez 1913.  
Oli sobre tela, 82 x 99 cm,  
col·lecció particular

deixen les arrels autòctones i les formes importades del nord. Modernitat, però sense oblidar tot allò de positiu que té la tradició, car aquesta simbiosi es considerava el camí per assolir un nou paper com a societat i com a ciutat a Europa. Del primer regeneracionisme a l'art per l'art i un altre cop a un cert regeneracionisme, aquest anar i venir és el reflex dels daltabaixos d'una societat que, d'una manera o altra, malda per transformar-se. En aquest darrer estadi, sensibilitzada per la crisi social i les conseqüències de la pèrdua de les colònies espanyoles, es consolida també el catalanisme que fa front a Espanya. Per això la Barcelona modernista conté una bona dosi d'identitat nacional, i per això els grans arquitectes –Gaudí, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch– coincideixen amb els seus homòlegs de l'Art Nouveau europeu, però no renuncien en cap cas a la tradició: als materials i les tècniques d'arrel medieval que recuperen i adequen a les noves fórmules mecàniques del seu temps, i que defensen també amb la ploma ja en els anys vuitanta i noranta. Per ells resta ben clar que fer arquitectura és sinònim

de fer pàtria, o potser més ben dit, de reconstruir una pàtria. Per això, a Barcelona i a Catalunya, avui parlem de modernisme, i no d'Art Nouveau, que és la denominació amb què es coneix aquest ampli i heterogeni moviment més enllà de les nostres fronteres.

La iconografia i l'estil Art Nouveau no s'afermaren, però, fins al 1900, després d'haver tingut lloc a París la gran Exposició Universal punt de culminació i, per tant, de consegüent davallada de l'estil. Les arts decoratives i aplicades a l'arquitectura, com també les arts gràfiques, van ser aleshores les grans difusores de les formes sinuoses i simbolistes d'un estil que gairebé ja només era una moda decorativa –d'un gran èxit popular, això sí. El mateix Rusiñol, que no fou mai un artista Art Nouveau, va constatar-ho el 1907 en *L'Auca del senyor Esteve* fent referència a la transformació de les cases i botigues de la ciutat al nou Eixample: «els paletes no paraven d'encastar adorns i flors de pedra i cal·ligrafies de bulto allí on hi havia un pany de paret; els ferrers forjaven arreu ferramentes amb dragons, amb aligots, amb patums,