

Les arts industrials: bellesa, utilitat, economia

Pilar Vélez*

Fa poc més de 25 anys que es desvetllà l'interès per l'estudi de les arts industrials i el seu creixement i difusió a Barcelona i Catalunya.¹ En aquesta ponència hem mirat de fer una anàlisi detallada de la darrera etapa del debat art-indústria, que culminà en el modernisme, tot fent una valoració crítica del seu significat i incidència en la vida sociocultural i econòmica de Catalunya, a partir de l'anàlisi d'un seguit de textos que, tant des de l'acadèmia com des de la iniciativa privada, van tractar aquesta vessant tan fonamental de les arts "útils", per emprar una denominació vuitcentista.

Ara bé, la cronologia d'aquest congrés respon més a unes raons d'ordre sociopolític que no pas cultural, ja que, pel que fa al modernisme, el 1901 és encara una data de ple auge en matèria de decoració i arquitectura, mentre que des del punt de vista intel·lectual i literari comença a forjar-se un món nou, que acabarà desembocant uns quants anys més tard en el noucentisme, tot i que l'arquitectura modernista encara tindrà vigència durant uns quants anys més. El 1900 va tenir lloc la gran exposició de l'*Art Nouveau* a París, i a Catalunya algunes de les produccions avui considerades com de les més característiques de l'estil començaven a ser protagonistes.

El debat art-indústria havia començat a desenvolupar-se a Europa a partir de 1851, data de la primera gran Exposició Universal de Londres. Cal recordar, però, que a Catalunya, com a França i a Anglaterra, la preocupació per aquest tema ja venia d'abans.

Aquí, per exemple, la mentalitat il·lustrada que governà el nostre país durant el segle XVIII portà a la creació de la Junta de Comerç l'any 1760, entitat

* Museu Frederic Marès.

1. Hem de destacar, com alguns dels testimonis més reeixits: el volum general d'Antoni José PITARCH i Núria DE DALMASES, *Arte e Industria en España, 1774-1907*, publicat el 1982; l'exposició *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*, que tingué lloc amb motiu d'Europalia 85, a Brusselles; la celebració del centenari de l'Exposició Universal del 1888, que aportà un notable estudi en un volum de referència coordinat per Ramon Grau; l'exposició *El Modernisme*, organitzada per l'Olimpiada Cultural amb la col·laboració del Museu d'Art Modern, l'any 1990, que atorgà un paper destacat a les arts decoratives; l'exposició intitolada *Arts decoratives. Coleccions per a un museu*, organitzada pel Museu de les Arts Decoratives, el 1994, on ja es qüestionava el rol del debat art-indústria; la gran exposició monogràfica *El moble català*, del mateix 1994, organitzada pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya; tesines, tesis i nombroses exposicions i mostres dedicades a artistes o artífexs de les arts industrials o indústries artístiques més diverses d'arreu del país; els treballs presentats a la Primera Reunió Científica Internacional d'Historiadors i Estudiosos del Disseny, celebrada a Barcelona, l'any 1999; l'exposició *Gaudí: art i disseny*, celebrada a La Pedrera dins de l'Any Gaudí, el 2002; l'aportació del curs organitzat per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi dedicat a *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)* dins de l'Any del Disseny, 2003; i treballs presentats en les darreres edicions del Congrés d'Història de Barcelona.

que actuà en pro del foment de la indústria –com la creació, el 1775, de l'Escola Gratuïta de Disseny per formar bons dibuixants al servei de la manufactura de les indïanes– i va possibilitar que sorgissin reflexions sobre la qüestió.

Ras i curt, l'anomenat debat art-indústria comportava una reflexió sobre com l'art s'havia d'aplicar a la indústria per tal que els nous productes industrials fossin alhora útils i bells, és a dir, més vendibles (un objectiu socioeconòmic). Tanmateix, també se suscità l'interrogant de si les arts s'havien de posar al servei de la indústria, ja que hi havia qui considerava que els productes d'aquesta s'havien de convertir en les veritables obres d'art de l'era industrial, per damunt de les tradicionals belles arts (per bé que això no passaria fins l'arribada del modernisme, quan les arts decoratives esdevingueren més importants que les belles arts, amb l'exaltació, per sobre de tot, de la bellesa en la producció industrial, i el triomf de l'aplicació per damunt de la funció...). Aplicació, simbiosi o submissió: aquestes eren les tres vies diferents de resolució del dilema.

En realitat, però, quan es parlava d'art en aquest context es feia referència al dibuix com a fonament de totes les arts i, per tant, també, com a base de les noves arts industrials, considerades com les successores de les arts sumptuàries, aplicades o decoratives, que fins aleshores havien acompanyat les belles arts i eren producte de l'artesania i del treball dels tallers.

El debat o els dilemes sobre l'art i la indústria

El debat entorn de l'art i la indústria es produí al llarg de la segona meitat del segle XIX –i especialment en el darrer quart– des de dues perspectives:

En primer lloc, des de l'art amb majúscules; és a dir, des de les Belles Arts, Arts Liberals o Nobles Arts, termes tots ells que solien emprar-se indistintament. A mitjan segle XIX, alguns constataren que aquestes arts estaven sumides en una crisi (que s'hauria de perllongar encara uns quants decennis). I mentrestant, sorgien nous interessos, en bona part producte de l'avenç tècnic i de la seva aplicació a la indústria incipient, que desembocaven en un fenomen molt característic del període: la fe creixent en el progrés tècnic com a camí de millora de la vida social. Tanmateix, foren els teòrics i els crítics, més que no pas els artistes i els artífexs, els qui s'ho plantejaren des d'aquesta perspectiva.

En segon lloc, des de l'art amb minúscules, és a dir, des de les arts sumptuàries, decoratives, les indústries artístiques o les arts industrials, arran de la mecanització progressiva i de la consolidació d'una nova organització del treball en el marc urbà. Això significava, un cop més, que no eren els artistes els que es plantejaven la reflexió, sinó, d'una banda, els teòrics, i de l'altra, naturalment, els protagonistes del món industrial, que sentien la necessitat d'una estreta simbiosi entre l'art i la indústria per tal que aquesta pogués donar productes de qualitat, bells i competitius. Perquè, a més, els artífexs al servei de les arts industrials –els projectistes, com solia denominar-se'ls– podien ser alhora els promotors i els directors dels seus negocis, tallers o indústries. Cal recordar que estem parlant de la indústria des de la perspectiva de l'objecte d'ús, sobre-

tot del més pròxim a les necessitats del parament de la llar i de la vida social –mobles, joies, orfebreria, brodats, estampats, arts gràfiques–, al marge de tot allò que podríem denominar l'alta indústria, la gran maquinària, la metal·lúrgia, etcètera.

Per això, és natural que es plantegessin unes reflexions que es poden resumir en tres punts:

1. La utilitat de l'art aplicat a la indústria, és a dir, l'art com a model a seguir pels artífexs de les diverses arts industrials per tal de millorar-les. I en conseqüència, la creació d'una “teoria de les belles arts aplicada a la indústria” basada en la importància de les arts del dibuix com a fonament per donar consistència a totes les arts. Era natural, doncs, que del primer pressupòsit se'n derivés la necessitat de la reproducció de les “reconegudes” com a “grans obres d'art de la història” com a model de la indústria. Les reproduccions de les obres d'art del passat, gràfiques o emmotllats i foses –els dos grans grups de reproduccions d'aquell temps– esdevingueren una de les presències “artístiques” quotidianes, tant a les escoles de dibuix com en les exposicions o en els nous museus. Justament, gràcies al gran avenç tècnic –sobretot gràfic– aquest material va poder ser corrent i a l'abast de tots els que l'havien de menester, més enllà del dibuix o la pintura a l'oli com a mitjans de reproducció.

2. El valor i la utilitat de l'art (belles arts) enfront de la utilitat de la indústria (arts industrials). Aquesta reflexió arribà a afirmar que l'art havia perdut tota utilitat en el món modern i defensava les arts industrials com l'únic i veritable “art de la modernitat”. D'això se'n desprenia, i així s'afirmà, la decadència de les belles arts, que per aquest camí arribaren a ser considerades com unes meres auxiliars de la indústria o, simplement, com un “valor afegit”, mentre que l'art industrial era considerat el veritable art contemporani, sinònim de progrés i actualitat. En aquest debat s'arribà a propugnar que els artistes s'oblidessin de les belles arts, obsoletes, i es posessin al servei veritable de la societat. Això comportà el reconeixement de les arts industrials i, de fet, és l'inici d'un procés que es completà en el modernisme: la integració de les arts i el protagonisme de l'artista “global”, tan polifacètic com ara Alexandre de Riquer, capaç de projectar (dibuixar) un moble, un brodat, un paviment o un cartell, i que, a més, podia ser pintor i escultor i poeta. Perquè la tècnica avançava i la indústria creixia, i a la fi de segle es feia possible aquesta conjunció. La puixança econòmica hi ajudà, naturalment, i l'arquitectura i l'arquitecte hi tingueren un paper molt destacat.

Paradoxalment, l'art “caduc” –les belles arts, suposadament superades durant un cert temps– podia ser difós arreu com no ho havia estat mai gràcies a les novetats de la indústria, és a dir, de les noves tècniques. Aquest fet, no prou tingut en compte fins ara, ens porta a una altra reflexió:

3. En el debat vuitcentista, l'art havia d'estar al servei de la indústria, però la indústria també podia estar al servei de l'art i contribuir, per fi, a la seva democratització, un altre dels fenòmens característics del darrer quart del segle XIX.

La situació a Barcelona a partir de la Restauració

El 1850, Frederic Trias, un dibuixant de teixits i capdavanter de la reflexió sobre l'art i la indústria a Catalunya, constata una situació decadent de les belles arts, s'erigia en defensor de la bellesa industrial i manifestava que les belles arts, i especialment les plàstiques o arts del dibuix –pintura, escultura i arquitectura–, havien de convertir-se en les arts auxiliars de la indústria, car estava convingut dels beneficis socioeconòmics que això havia d'aportar a la societat.

Les arts mecàniques –perquè també feia servir aquest nom– avançaven tant, deia, que «en su vuelo se identifican con las ciencias y avanzando en la perfección de las formas buscan ya a las Artes Liberales que les presten su auxilio. ¡Todo se hace universal y solidario! Se escribe y trabaja para todos, ya no es esta ni aquella clase que eleva un arte, o una ciencia, o da gloria a un hombre; es el público, para cuyo bien y para su aprobación, artistas y científicos todos escriben sus conceptos».² És a dir, Trias considerava molt beneficiós l'avenç de les arts industrials perquè eren per a tota la societat, no només uns produccions elitistes i aïllades, com les belles arts o arts liberals, i introduïa un nou plantejament en el debat: arts elitistes o arts populars a l'abast de tothom?

Un dels noms més destacats del món de l'art i de les arts industrials és el de Josep de Manjarrés, autor d'alguns dels textos fonamentals sobre aquest debat, acadèmic de Belles Arts i de Bones Lletres, professor de Llotja i membre de diverses associacions. Per bé que era advocat consagrà la seva vida a l'estudi de les arts. Ja l'any 1862 havia publicat a la *Revista de Catalunya* un breu però sucós text que, de fet, havia de ser la base de la majoria dels seus treballs posteriors, molts d'ells corresponents al període que ara estudiem. Hi afirmava:

La Industria ha querido auxiliarse del Arte; más que auxiliarse, unirse a él en estrecho consorcio, para poder producir novedades y originalidades, no efímeras, sino de buena ley, de buen gusto [...]. Pero al querer la Industria unirse al Arte y atraerle hacia sí para la producción, el Arte se ha hallado desprovisto de teorías, o no las ha tenido perfectamente desarrolladas; así es que al propio tiempo que se ha quejado de la invasión, no ha sabido responder a una necesidad que sólo él podía y debía satisfacer [...]. La Industria ha necesitado formas palpables, y el Arte ha creído que la Escultura los tenía [...]. Este equivocado auxilio que el Arte ha dado a la Industria ha producido esos muebles que no sirven para el uso a que están destinados, ni revelan en lo más mínimo su destino, ni son más que representaciones escultóricas, que si merecen el concepto de tales, no tienen la utilidad material que de ellas se esperó o quiso exigirse.³

Un cop més, es constata la incapacitat de l'art per auxiliar la indústria i la poca qualitat de certs objectes industrials que havien dotat la seva forma d'elements

2. Frederic TRIAS, *Relación de las Bellas Artes con la Industria*, Barcelona, Plus Ultra, 1856, pàg. 24. Tot i que no es va publicar fins l'any indicat, el text fou redactat el 1850.

3. Josep DE MANJARRÉS, «Aplicación del arte a la industria», *Revista de Cataluña*, I (1862), pàg. 186 i 187.

“artístics” d’una manera errònia, com un afegitó decoratiu i superflu que només els enlletgien. La culpa, segons Manjarrés, era de l’art, sobretot de la pintura i l’escultura.

Tant o encara més significatiu és, pel seu objectiu realment pràctic i d’aplicació possible, un avui força desconegut concurs convocat l’any 1872 per l’Ateneu Barcelonès per premiar la «Disertación en que se estudie y determine la esencia y el carácter del arte contemporáneo, considerado en el doble aspecto del sentimiento expresado por las elevadas manifestaciones de las artes plásticas y de la representación de la bella forma en las artes suntuarias y en los productos de la industria de modo que los resultados que de este estudio se obtengan sean de inmediata aplicación a los usos de la vida real». És a dir, com podien conuiu ambdues vessants artístiques al servei de les necessitats contemporànies. No sabem quina fou la participació ni què es premià, ni si es premià alguna cosa. De totes maneres, el sol fet d’haver-se fet la convocatòria ja ens parla de la sensibilització existent.⁴

Ja dins la Restauració, trobem un discurs llegit per José Martí y de Cardeñas, arqueòleg i col·leccionista, el 19 de març de 1876, en una sessió pública de l’Acadèmia de Belles Arts, amb el títol «El arte en sus relaciones con la industria», tema que resumia amb aquesta frase:

El Arte es el alma y la más pura esencia de la Industria en casi todas sus producciones.⁵

Insistia en la necessitat de museus, escoles i exposicions, jutjava negativament l’art eclèctic del seu temps i constatava la necessitat de millora per una preocupació d’ordre “moral” –l’amor a l’art purifica la imaginació i ennobleix–, però també, naturalment, per una preocupació d’ordre econòmic. En definitiva, s’hi reconeixia la vigència de les idees de mitjan segle amb el mateix clam. Potser la indústria, amb majúscules, havia millorat, sobretot la tèxtil, però les arts industrials seguien força igual, tot i que eren a punt de fer un tomb.

Els últims anys setanta i els primers vuitanta, la situació socioeconòmica començà a canviar. Salvador Sanpere i Miquel, l’altre gran nom del debat art-indústria a Catalunya, havia fet un viatge el 1870 a Anglaterra, França i Alemanya per encàrrec de la Diputació de Barcelona, la primera institució pública veritablement interessada a conèixer com s’enfrontaven alguns països al debat art-indústria i quines solucions havien adoptat.

Per bé que encara no havia publicat la memòria titulada *Aplicació de l’art a la indústria. Principis a què deurian subjectarse las institucions d’aplicació en Espanya*,⁶ obra clau com a síntesi sobre el tema, el 1878 parlava de l’endarreriment de la

4. El mateix Ateneu convocà diversos concursos relacionats amb les arts industrials, com ara un del 1880, amb el lema «Qué medios podrían adoptarse para promover la aplicación del Arte a la Industria, dando carácter propiamente español a los productos industriales», en què es posà de relleu també una altra preocupació: la de donar identitat singular als productes.

5. *Acta de la Sesión Pública celebrada el 19 de marzo de 1876*, Barcelona, Academia de Bellas Artes, 1876, pàg. 21-40.

6. Salvador SANPERE I MIQUEL, *Aplicación de l’art a la indústria. Principis a que deurian subjectarse las institucions d’aplicació en Espanya*, Memòria premiada en lo Certamen celebrat per lo Centre Catalanista Provensalench en 1880, Barcelona, La Renaixensa, 1881.

indústria de la seda per la falta de bons dibuixos: «Avuy per avuy nostra inferioritat industrial és filla de nostre atrás artístich».⁷ Per tant, calia millorar artísticament –en el dibuix– per millorar industrialment. De fet, això era el mateix que havia dit Trias el 1850 i una de les raons per les quals, un segle abans, havia estat fundada l'Escola Gratuïta de Disseny.

En la memòria esmentada, Sanpere i Miquel recorria els casos europeus i analitzava els diversos camins i solucions seguits pels països europeus, ja coneguts i fins comentats amb anterioritat per altres autors, però mai ni tan ben ordenats ni exposats amb tanta fermesa. Les vies fonamentals de l'aplicació de l'art a la indústria eren tres: l'organització de museus d'arts sumptuàries i biblioteques; la celebració d'exposicions; la creació d'escoles de dibuix i la presència del dibuix a l'escola normal. Tot plegat, amb un objectiu comú: educar els dibuixants i el públic, reformar el gust de tothom, en pro de la cultura i de l'economia dels pobles. Aquests objectius, defensats per Henry Cole a l'Anglaterra de la primera Exposició Universal –i fins molt abans per alguns francesos–, havien estat i van continuar sent una constant en totes les propostes que, encara fins els primers anys del segle xx, diversos intel·lectuals, artistes, acadèmics i industrials repetiren per tal d'aconseguir la qualitat necessària, obligada, exigida, de les arts industrials.

Val la pena de resseguir l'opinió i l'informe emès per l'Acadèmia de Belles Arts el 9 de desembre de 1883 arran d'analitzar la memòria que Sanpere presentà a la Diputació el 1875 sobre l'organització de les quatre principals escoles artístiques i industrials d'Europa i la manera d'adoptar alguns del seus sistemes, sobretot pel que feia a l'aplicació de l'art a la indústria. La comissió encarregada de valorar-lo, formada per l'arquitecte Elies Rogent, el pintor Joan Vicens Cots i el crític Francesc Miquel i Badia, afirmà que, malgrat l'endarreriment respecte a Europa, a Catalunya s'havia avançat molt en els darrers anys. Entre altres raons, pel fet d'haver desterrat finalment de les classes de dibuix aquells models que censurava el mateix Sanpere en la seva memòria, car considerava que

...desviaban del estudio de la forma, que es el fin primordial a que debe tender dicha enseñanza; cambiando radicalmente en la Escuela Oficial de Bellas Artes y de Artes y Oficios los programas de Dibujo así del general artístico como del de aplicación a la industria; introduciendo modelos en lámina y corpóreos sacados de ejemplares notables antiguos y modernos, e iniciando la enseñanza práctica como acontece en la clase de escultura de talla, dentro de lo que permiten las condiciones, reducidas hoy día, del local donde se dan las clases.⁸

Per a la comissió, el millor model era l'anglès, i estava d'acord amb la creació d'un museu artisticoindustrial i també d'un museu de reproduccions, per al qual Sanpere ja havia donat un llistat o catàleg d'obres que calia adquirir, amb

7. Salvador SANPERE I MIQUEL, *Barcelona. Son passat, present y porvenir. Memòria històrica, filosòfica y social*, Barcelona, La Renaixensa, 1878, pàg. 250.

8. ARACBASJ (Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi), Actes Junta General, 1883.

els preus corresponents. La comissió demanà a l'Acadèmia que la institució sollicités a la Diputació provincial que afavorís l'ensenyament i la instrucció artística d'aquesta mena, com també la creació d'un museu amb originals i reproduccions.

Un any després, el 1884, Frederic Masriera, germà dels acreditats joiers, orfebres i pintors Josep i Francesc Masriera i membre de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts, defensava i reclamava en aquesta seu que l'artista havia d'ajudar la indústria, com a únic camí de millora. La col·laboració entre artistes i industrials era, segons ell, absolutament necessària.⁹

És a dir, aquesta idea va anar-se escampant de manera progressiva, tot i que els resultats palpables no foren immediats. Tanmateix, la presència de les arts industrials era cada cop més gran arreu i la necessitat de regeneració mitjançant les vies esmentades era ben viscuda dins el sector artístic i industrial.

Vies d'aplicació de l'art a la indústria (en pro de les arts industrials)

A partir de Salvador Sanpere i Miquel, i fins el 1901, podem resseguir com es desenvoluparen les tres propostes bàsiques esmentades: museus, exposicions i escoles.¹⁰

LES EXPOSICIONS

Les exposicions, com a aparadors del progrés de la indústria i l'avenç de la humanitat, ja havien estat corrents al llarg dels tres primers quarts del segle XIX a Barcelona. Entre 1822 i 1871 van estar organitzades, primer, per la Junta de Comerç, entitat clau per al foment de la indústria a Catalunya fins el 1847, i, després d'aquesta data, per l'Institut Industrial de Catalunya.¹¹ Totes elles, i sobretot les de 1860 i 1871, pretengueren mostrar l'avenç de la producció catalana, i cada cop s'hi féu més palesa la importància creixent de les arts industrials, al costat de la gran indústria. L'exposició de 1860 tingué lloc en un edifici construït expressament a l'esplanada de la Ciutadella, i la de 1871, Exposición regional de las cuatro provincias catalanas o Exposición General Catalana, tingué lloc a l'edifici de l'aleshores nova Universitat. Tant des de les entitats industrials i econòmiques com des de les institucions públiques, les exposicions seguiren organitzant-se –i encara més, multiplicant-se– a Barcelona al llarg dels anys vuitanta i noranta com el mirall més aparent del progrés, una fe tan característica d'aquell període.

9. ARACAB (Arxiu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona), *Breves consideraciones sobre la aplicacion del arte a la industria*, memòria llegida el 21 de maig del 1884 en la sessió d'ingrés de Frederic Masriera com a membre numerari a l'Acadèmia.

10. Per bé que aquest fou l'ordre en què Sanpere les anuncià, ens hem permès de canviar-lo per donar la prioritat a les exposicions ja que, com veurem, foren la via que més bons resultats donà, enfront dels museus i les escoles.

11. Ramon Grau i Marina López ja destacaren el paper d'aquestes mostres a Ramon GRAU i Marina LÓPEZ «Les primeres exposicions industrials de Barcelona», dins Ramon GRAU (dir.), *Exposición Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988*, Barcelona, L'Avenç, 1988, pàg. 113-119. Els mateixos industrials catalans participaren a les exposicions de la indústria nacional celebrades a Madrid entre el 1827 i el 1850 (1827, 1828, 1831, 1840, 1845 i 1850).

El 1872, per exemple, tingué lloc una triple mostra coneguda com les Exposiciones Marítima, Agrícola y Artística, promoguda per la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País. Des de la nostra perspectiva, el més interessant és la conjunció, per primer cop a Espanya, d'una exposició marítima, d'una d'agrícola (combinació relativament corrent) i alhora d'una d'artística, on s'inclouïen pintura, escultura, arquitectura, gravat, dibuix, litografia, calligrafia, fotografia i vidrieres, amb les obres a la venda. El 1875, el Centre de Mestres d'Obres organitzà una exposició d'objectes artístics i d'indústria, antics i moderns. Però va ser el 1877 quan tingué lloc, novament a la Universitat, i aquest cop amb motiu d'una visita del rei Alfons XII, una exposició amb el nom de Manifestación de Productos Catalanes.¹² A més de les seccions d'art, ciències i literatura, hi havia una secció específica d'indústries artístiques, dins la qual el protagonisme més notable el tingueren les arts gràfiques, el mobiliari i l'argenteria.

Cada cop quedava més clar què i quines eren les arts industrials, de vegades encara anomenades sumptuàries, tot i que sovint sota un mateix títol s'hi agrupaven coses diferents. Solia ser el cas de les arts gràfiques, que a vegades tenien entitat i a vegades passaven a formar part de les arts liberals, o bé, com en aquesta mostra de 1877, formaven part de les indústries artístiques.

El mateix any 1877 se celebrà una Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas, d'importància cabdal. És important recordar-ho, perquè el seu catàleg fa evident l'existència d'un gran col·leccionisme d'aquest gènere de materials a Barcelona.¹³ Ho ben prova la gran participació (972 objectes en la secció antiga i 491 en la moderna) de moltes col·leccions particulars –entre les quals hi havia molts noms de persones relacionades amb les diverses arts industrials–, d'escoles i entitats diverses, i fins de l'Ajuntament, que hi participà amb obres històriques de gran relleu.

L'aplec d'arts sumptuàries no sols seguia viu a Barcelona, sinó que augmentava, de tal manera que aquesta exposició, després de la primera d'aquest caire que havia organitzat l'Acadèmia de Belles Arts el 1867, contribuï, per segona vegada, a corroborar el gust estètic i la qualitat historicoartística de les col·leccions locals. Les arts industrials contemporànies tenien, doncs, seguint les directrius regeneradores, un bon referent històric.

De totes maneres, amb aquestes exposicions del 1877 es clogué un cicle de mostres que en bona part estaven organitzades sota la pressió política del convuls segle XIX i que Catalunya aprofitava per demostrar als diferents governs i monarques quin era el seu estatus industrial i econòmic dins de l'Estat espanyol.

A partir de 1880, la situació començà a canviar i cada cop fou més notable la presència i la importància de les arts industrials més estretament lligades a la vida domèstica i social, com ho demostraren dos certàmens que van tenir lloc a la primera meitat del decenni.

Totes dues van ser organitzades per l'Institut del Foment del Treball Nacional, entitat proteccionista fundada el 1879, l'objectiu principal de la qual, segons els

12. En el catàleg de l'exposició consta que fou inaugurada pel rei el 4 de març del 1877 «e improvisada en su obsequio en el edificio de la Universidad de Barcelona». És a dir, es tractà d'una mostra organitzada ràpidament per mostrar al rei la situació economicointerindustrial catalana.

13. *Album Heliogràfic de la exposició de artes suntuarias celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelona en septiembre y octubre del año 1877*, Barcelona, 1878.

estatuts, era el foment de la indústria, el desenvolupament dels elements productors del país, l'impuls de l'avenç i la defensa dels seus interessos legítims. Tot això, mitjançant la difusió de la lectura, la discussió, l'ensenyament, la creació d'institucions útils i l'edició de publicacions, entre altres.¹⁴ Cal remarcar, però, que la idea del museu havia desaparegut; car, en tractar-se d'una entitat privada d'ordre economicointerindustrial, probablement no es devia considerar que un objectiu com aquest li correspongués.

El 21 de desembre de 1880 s'inaugurà una Exposición de Artes Decorativas y de su aplicación a la industria, amb 972 objectes, on el dibuix –i així constava en el catàleg– era el veritable protagonista, tant en una primera secció dedicada específicament a mètodes, procediments i materials didàctics per al seu ensenyament, com en cinc seccions més, dedicades respectivament a: dibuix aplicat al pintat, teixit i brodat de teles; construcció i ornamentació de mobiliari i complements; objectes de metall; objectes de ceràmica, vidre i cristall; i il·lustració i enquadració del llibre. Tanmateix, a la setena secció, dedicada a les antiguitats, «comprendiendo toda clase de objetos artístico-industriales», hi van participar les principals institucions barcelonines, civils i religioses, i algunes de Catalunya, a més d'un grup nodrit de membres de l'Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona. Cal remarcar que aquesta secció, plantejada com una mostra autònoma en els locals de l'Associació, tot i ser finançada pel Foment, va permetre constatar, un cop més, la qualitat de les obres sumptuàries antigues, la importància de les col·leccions autòctones, i com aquestes exposicions podien ser, alhora, una mostra didàctica per al públic en general i per als artífexs –els dibuixants– com a principals destinataris. Destacada la suma del present i el passat en una sola mostra, aspecte sens dubte positiu, així com el gran ressò a la premsa, cal tenir en compte l'opinió crítica d'un comentarista extraordinari com fou un jove Antoni Gaudí, que blasfemà la qualitat de la majoria dels objectes coetanis que s'hi exposaven.¹⁵

L'Institut del Foment del Treball organitzà l'Exposición de Artes Industriales con aplicación al decorado de habitaciones, més especialitzada que l'anterior i que s'inaugurà el 16 de desembre del 1884. Totes aquelles arts que s'aplicaven a la llar es repartiren en deu seccions, des del moble als brodats, catifes, tapisseries, metalls, vidres, objectes de marbre, ceràmica, paviments i un llarg etcètera. El catàleg és la millor mostra de l'eclecticisme d'aquells anys i s'hi constata la presència de les firmes i els noms més destacats del moment, alguns dels quals tindrien una notable presència durant el modernisme: Francesc Vidal, Codina i Sert, *La España Industrial*, *Bernareggi*, *Gassó i Cia*, *Busquets*, *Orsola Solà i Cia*, Tarrés i Macià, entre d'altres. El gran protagonista fou Vidal, que presentà un gran nombre de mobles, jardineres, llums, xemeneies, miralls, etc. en estils rus, renaixement, gòtic, Lluís XIII, etc.¹⁶ En la presentació del catàleg, a càrrec de l'Institut, s'hi remarcà el gran avenç d'aquestes arts en relació a l'exposició de 1880. Sembla que

14. *Estatutos y Reglamento del Instituto de Fomento del Trabajo Nacional*, Barcelona, 1883. L'Institut, des del 1880, publicà una revista, *El Eco de la Producción*, que denuncià tots els problemes de la indústria catalana arran dels tractats comercials perjudicials signats pel govern espanyol.

15. Antoni GAUDÍ, «L'Exposició d'Artes Decoratives en l'Institut del Foment del Treball Nacional», *La Renaixensa*, 52 (1-II-1881), pàg. 709-711; i 53 (2-II-1881), pàg. 739-740.

16. Recordem que Vidal fou el gran col·laborador de Gaudí en la realització del mobiliari singularíssim del Palau Güell.

això era una realitat; immersa, això sí, en el més pur eclecticisme historicista, conseqüència natural dels models diversos i esparços que l'Art ofería als industrials; però reafirmada pels crítics que s'hi referiren en la premsa barcelonina, com és el cas del comentari elogiós de Miquel i Badia, que comparava Barcelona amb Anglaterra, França i Àustria, tot i que, afegia, en alguns objectes encara hi havia un excés d'ornamentació.¹⁷

No és estrany que, tres anys més tard, s'inaugurés l'Exposició Universal de Barcelona, que significà la culminació de molts decennis d'esforços i lluites per mostrar la situació de la indústria i el progrés a Catalunya, no només a Espanya, sinó en un marc de projecció internacional.

De fet, la participació dels industrials catalans dels rams més diversos a les exposicions universals fou sistemàtica des de 1851, i fins i tot van rebre diversos premis i mencions, tot i que, en línies generals, i sobretot fins 1888, l'aportació catalana fou discreta. Però de seguida van veure, i especialment des de 1860, la necessitat d'organitzar una d'aquestes grans mostres a Barcelona. Alhora, les belles arts començaren a revifar-se a mesura que les directrius del realisme guanyaven terreny. Tot plegat, i arran de la fundació de la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes en Barcelona, presidida pel financer Ignasi Girona, portà a la creació del Palau d'Exposicions de Belles Arts, a la Gran Via, obra de l'arquitecte Jeroni Granell, que s'inaugurà el 1868 i s'enderrocà el 1874, just abans de la Restauració borbònica. Se sap que l'any 1869 hi tingué lloc una exposició d'objectes artisticoindustrials, testimoni del debat en vigència i de la tan invocada convivència entre l'art i la indústria.¹⁸

Però no fou fins el 1888 quan, després de gran nombre de vicissituds de tot ordre, l'Exposició Universal somniada va ser, finalment, una realitat.¹⁹ Per fi, del 20 de maig al 9 de desembre, una gran exposició industrial esdevenia l'aparador de Catalunya i de la resta de l'Estat. La indústria i les arts industrials en van ser les protagonistes. I per primera vegada les arts hi foren presents amb plena independència, en un palau propi, el Palau de Belles Arts, i estigueren repartides en dues seccions: pintura i escultura contemporània (d'autors nacionals i estrangers), i arqueologia o art antic (en una bona part, obres catalanes). De fet, aquesta secció fou la més interessant i tornà a fer palesa la importància no sols de l'art antic català, sinó de les col·leccions en què es conservava.

Pel que fa a la classificació industrial, mentre la gran indústria restava ubicada en una secció intitolada «Fuerza atomística, molecular y dinámica. Máquinas y sus auxiliares», i tot l'utilatge al servei de qualsevol sistema de fabricació corresponia a la secció «Auxiliares y procedimientos del trabajo», les arts industrials formaven part de la secció intitolada «Productos del trabajo con destino inmediato a la satisfacción de las necesidades humanas», on s'inclouien tant els productes que satisfieien les necessitats "físiques" (com ara teixits, indumentària, joieria, mobles, vidres o metallisteria), les necessitats "intel·lectuals" (com ara rellotges,

17. *Diario de Barcelona*, 24-XII-1884, pàg. 14.772-14.774.

18. De la qual no m'ha estat possible trobar més informació que aquesta donada per Pere BOHIGAS TARRAGÓ, «Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte de Barcelona (De 1786 a 1888)», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III-1, pàg. 30 i 31.

19. Sobre l'Exposició Universal del 1888, vegeu GRAU (dir), *Exposició Universal de Barcelona...*, pàg. 113-119.

instruments científics, tipografia i llibres de tot tipus, museus i col·leccions) i les necessitats “afectives” o “sensibles” (com ara dibuixos, gravats, pintures, escultures, fotografies, vistes estereoscòpiques o instruments musicals).²⁰ Cal parar atenció en el títol, que relacionava aquests productes amb la necessitat que patia l’home, un ésser desvalgut que havia de proveir-se mitjançant la indústria i no pas mitjançant la Mare Naturala o un Déu protector; una idea absolutament vuitcentista, progressista i laica.

La participació, evidentment, fou nombrosíssima pel que feia als industrials del país, la majoria dels quals reberen medalles d’or, plata o bronze, com també nombroses mencions. És bo de recordar que en aquells anys la majoria de les firmes comercials anunciaven els seus productes i el seu establiment lluint un reguitzell de premis i medalles guanyats en les exposicions, com a signe de qualitat i prestigi de l’empresa.

Però, sobretot, les grans exposicions servien per establir comparances entre els diferents expositors i els diversos països i la qualitat dels seus productes. Si fem cas a Sanpere i Miquel, en una conferència pronunciada a l’Ateneu amb motiu de la celebració de l’Exposició Universal, encara calia avançar molt més, i ell seguia demanant, com anys enrere, el museu, l’escola i una gramàtica; és a dir, les mateixes propostes en relació a les arts industrials, en adonar-se del seu endarreriment respecte altres països europeus.²¹ Calia seguir insistint-hi.

Una de les conseqüències més importants de l’Exposició (de la qual Barcelona en sortí reforçada com a capital de Catalunya i com a ciutat europea) fou un gran canvi en el concepte i en l’organització de les exposicions a la ciutat. Progressivament anaren desapareixent les mostres d’arts industrials a la manera dels tres primers quarts del segle XIX, mentre naixia una nova orientació expositiva i alhora començava a aflorar un nou concepte: les «artes bellas industriales».

Tal com va passar amb els museus, que aprofitaren els locals de la mostra, fou el mateix Ajuntament qui, després d’haver estat capaç d’organitzar la mostra universal, decidí organitzar el 1890 unes exposicions periòdiques que havien d’alternar l’art i la indústria; o més ben dit, les belles arts i les arts industrials. Cada dos anys, art i indústria podrien mostrar específicament el seu estat i els seus avenços. Les belles arts havien superat la crisi de decennis enrere i es movien en altres direccions, en una etapa que avui solem denominar premodernista, i les indústries artístiques, malgrat tot, anaven adquirint un protagonisme i una qualitat cada cop més elevada.

L’any 1891, tingué lloc la primera Exposición General de Bellas Artes: pintura, dibuix, arquitectura i arts reproductives, d’abast internacional. Les belles arts, doncs, passaren per davant de la indústria. Però el 1892 se celebrà l’Exposició Nacional d’Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions. Sanpere i Miquel insistí molt perquè hi hagués una secció de reproduccions de les obres més notables produïdes per la indústria artística des dels temps antics fins al

20. És a dir, que, segons aquesta classificació, les arts industrials fonamentalment estaven dins del primer grup de la secció, tot i que també, en part, sobretot pel que fa al món gràfic, dins del segon.

21. Salvador SANPERE Y MIQUEL, «Las Artes Industriales», dins d’ATENEO BARCELONÉS, *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Busquets i Vidal, 1889, pàg. 589.

1815, per tal de complementar la producció contemporània, tot seguint encara el model après a Europa anys enrere. A més, d'aquesta manera, com que s'acabava de crear el Museu de Reproduccions, un cop clausurada la mostra, podria ampliar-se aquell amb els models de guix exposats.

Aquest certamen fou molt esperat entre els industrials. De fet, la mateixa comissió organitzadora ja era del tot selecta i notable: Domènech i Montaner, Miquel i Badia, Josep Masriera i Manovens o el mateix Sanpere en formaren part. L'Ajuntament de Barcelona convocava els industrials espanyols, convençut que una exposició d'aquest tipus era indubtablement la millor guia de les futures escoles. La convocatòria exclouïa tota idea de competència purament mercantil, i per això insistia que la comissió havia de rebutjar tot aquell producte, per simple que fos, que no estigués inspirat en l'art. Es dirigia «a todos los que cultivan las Artes bellas industriales y a todos los que se consagran a satisfacer las necesidades artísticas del espíritu humano». A més, es convocaren alguns concursos, com solia fer-se a l'estranger, amb premis de 200, 300 o 400 pessetes, segons l'especialitat,²² per tal de promocionar nous projectes que poguessin fabricar-se mentre durés l'exposició i després passar a formar part del fons dels Museus d'Indústries Artístiques i de Reproduccions (el primer no existia). L'Ajuntament es reservava el dret d'adquirir qualsevol objecte o projecte exposat al preu fixat en el catàleg. Per primera vegada a tot l'Estat, se celebrava una exposició d'aquesta envergadura dedicada exclusivament a les arts decoratives o d'art aplicat a la indústria.

S'hi exposaren un total de 2.120 objectes o números de catàleg, tots amb el seu preu. Ara bé, el catàleg era un compendi desordenat, sense cap classificació per seccions o temàtiques, on es barrejaven fins i tot les arts decoratives i les reproduccions. De fet, la tan anhelada mostra no fou tan reeixida com s'esperava. Sembla que el jurat d'admissió no va acabar de trobar el punt just entre l'art i la indústria, tot i l'esforç per aconseguir recuperar l'esplendor de les arts industrials. Així ho reflectiren algunes crítiques notables, com ara la de Miquel i Badia –ell mateix membre del jurat–, que considerava que la selecció no havia estat correcta i que potser s'havia confós pròpiament la indústria, amb majúscules, amb les arts industrials, raó que coincidia amb l'opinió de Bassegoda, de la mateixa manera que tots dos criticaren que s'hi trobaven a faltar noms destacats. En resum, sembla que hi tingué un major protagonisme la indústria que les indústries artístiques, malgrat l'entusiasme inicial dels organitzadors.²³

Un probable excés d'entusiasme, potser d'ingenuïtat, de fé vuitcentista en els productes industrials com a mitjà per a la millora de la societat, i fins i tot per a l'assoliment d'una producció amb caràcter nacional, foren les causes de la decepció. Però malgrat tot, i vist des de la perspectiva actual, ja s'hi pot intuir la forja, o fins i tot la consolidació, d'una sèrie de trets que conformaren i donaren caràcter al modernisme decoratiu. I el primer pas fou la clara diferenciació entre la indústria –potser més pròpia de les exposicions fins al 1877–, i les arts industrials, ara ja denominades, cada cop més, indústries artístiques.

22. Les especialitats més ben pagades foren el dibuix d'una reixa o un candeler de ferro forjat i els dibuixos d'un conjunt d'aparador, taula i cadira d'un menjador: 400 ptes. Entre els premis de 200 ptes hi havia els dibuixos d'estampats o de brodats i els de rajoles ceràmiques.

23. Vegeu el primer a *Diario de Barcelona*, 8-XI-1892, i el segon a *La Renaixensa*, 27-XI-1892.

No obstant això, la millor conseqüència va ser la creació, dos anys després, del Centro de Artes Decorativas²⁴ a càrrec d'una sèrie d'industrials i projectistes de molt renom en les arts decoratives i gràfiques de l'etapa modernista,²⁵ que aplegaren esforços per defensar els seus interessos.

El Centre, nascut a l'ombra del Foment del Treball Nacional –tenia la seu als locals d'aquest–, seguí defensant els mateixos sistemes per al foment de les arts industrials i la reivindicació de mesures proteccionistes: exposicions, concursos, una biblioteca i una publicació, la revista *El Arte decorativo*. Una lectura d'aquesta revista, i sobretot d'alguns números extraordinaris, ens permet conèixer quin era el seu sentir i la realitat d'aquest camp fins a les acaballes del noranta, en què es dissolgué l'entitat. Alhora, és testimoni de com es va anar passant d'un gust complement eclèctic i neomedievalitzant a un gust més floral i simbolista, visible en la segona capçalera de la publicació dissenyada per Alexandre de Riquer el 1896.

Del 26 de maig al 9 de juny de 1895, el Centre organitzà una gran mostra intitolada Primera Manifestación de Productos, i li dedicà un número extraordinari de la revista en què restà recollida l'opinió de la premsa barcelonina sobre el centenar d'expositors que hi participaren. A diferència de l'exposició del 1892, aquesta aconseguí un èxit notable, que posava en evidència que aquestes arts i la nostra ciutat estaven canviant (el modernisme artístic ja era present o, si més no, latent).

El 1894, s'havia celebrat la segona Exposición General de Bellas Artes, que comptava també amb una secció de reproduccions d'abast internacional. Obtingué més ressò que l'anterior d'arts industrials, i més públic, fet que probablement provocà que l'any 1896 l'Ajuntament es replantegés l'organització d'una altra exposició dedicada exclusivament a aquelles arts i es decidís de fer-ne una de belles arts i arts industrials alhora, a més de les reproduccions, tant d'obres antigues com de contemporànies.

El panorama havia canviat. Ara la pintura i l'escultura havien assolit un bon nivell de reconeixement, i els artistes catalans, cada cop més allunyats de l'acadèmia, vivien i exposaven a París, ciutat de referència. Així mateix, les arts industrials, com es va poder comprovar el 1895 a la seu del Foment, començaven a donar fruits de qualitat. Per primera vegada, doncs, les belles arts i les arts industrials eren comparables qualitativament, tot i que potser alguns havien pensat que les belles arts podien salvar la mostra cas que les altres no arribessin al llistó proposat. Ara, per primer cop, unes i altres estaven al seu lloc. *El Arte Decorativo* dedicà un altre número extraordinari a la tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, on publicava una instància presentada pel Centre al ministre de Foment demanant la mateixa protecció per a les arts decoratives i les indústries artístiques que per a les belles arts. Cal parar atenció en una

24. Per seguir amb més detall la vida i els objectius del Centre, a més de la seva revista, *El Arte Decorativo*, vegeu Josep BRACONS, «Les arts decoratives del Modernisme i la cultura del disseny a Catalunya», dins Pilar VÉLEZ (dir), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004, pàg. 75-95.

25. Com ara Alexandre de Riquer, Antoni Rigalt, Joan Furnells, Josep Fiter, Concordi González, Santiago Brugarolas, Manuel Ballarín, Dionís Renart, Frederic Masriera, Joan Busquets, Gaspar Homar, Enric de Bobes, Tobella, Costa i Piñol, etc.

reclamació relativa al poc reconeixement, per part de la societat “cultura”, del dibuixant industrial, tan artista com l’artista de l’art pur:

pues piense que, obteniéndose en muchos casos igual, idéntica emoción estética por el arte puro que por el arte decorativo o la industria artística, quien estos últimos hizo no tuvo libertad omnimoda de elegir tema, material o factura; que no pudo imitar ejemplares de cosas para otros abundantes en la Naturaleza; que hubo de circunscribirse a límites del espacio material, del colorido, del movimiento de la línea, del asunto, del estilo, y a veces hasta del mismo precio remunerador.

És a dir, feia una gran defensa del projectista i del dibuix –en definitiva, sense dir-ho d’aquesta manera, del disseny–, perquè el projectista està sotmès a la funció de l’objecte, una servitud molt més estricta que la de l’artista plàstic, i es presentaven com de valor equivalent els productes de les belles arts i els de l’art decoratiu. En certa manera, culpava l’acadèmia i sol·licitava un ensenyament adequat i també, alhora, una educació del públic. Pel que feia específicament a l’exposició, Antoni García Llansó, metge i erudit col·leccionista, hi repassà la participació dels seus membres, alguns dels quals havien format part dels jurats seleccionadors, i en féu una valoració positiva.²⁶

El panorama ja era un altre i, a més, sobretot, s’havia aconseguit centrar la mostra en les arts més decoratives, deixant de banda els objectes més industrials i menys artístics, criticats el 1892. De fet, aquesta és la primera vegada que es detecta l’estil modernista *Art Nouveau* en els objectes exposats, tot i que encara imperava l’eclecticisme. De 1.285 obres o números de catàleg, 779 corresponien a les belles arts i 468 a les indústries artístiques (joieria, metalls, foneria, ceràmica, vidre, mosaic, fusteria i ebenisteria, tapissaria, brodats, teixits, pintura decorativa i escultura decorativa), més 38 reproduccions, entre dibuixos, pintures i bronzes.

Miquel i Badia elogià l’avenç de les arts industrials autòctones, tot remarcant la importància de mirar cap el passat i l’art medieval per assolir una qualitat d’ordre internacional.²⁷ Així com remarcava que la pintura havia millorat molt (Mas i Fondevila, Casas, Brull, Urgell, Graner, Llimona, Barrau, Mir), també destacava l’avenç de les arts industrials:

Nos es forzoso poner junto a este artículo ya sobradamente largo, consigno de nuevo, con gran regocijo, que en la actual Exposición han hecho envidiable y brillante papel las industrias artísticas.²⁸

Dos anys després, el 1898, se seguí el mateix model i s’organitzà la quarta Exposició de Belles Arts e Indústries Artístiques, molt semblant a la de 1896,

26. Antoni GARCÍA LLANSÓ, «Las Industrias Artísticas en la Exposición de Barcelona en 1896», *El Arte Decorativo* (maig, 1896, Número extraordinario ilustrado con motivo de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas), pàg. 26-37.

27. Francesc MIQUEL I BADIA, «Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. VII», *Diario de Barcelona*, 17-VI-1896, pàg. 7.251-7.252.

28. MIQUEL, «Tercera Exposición...», pàg. 7.572.

però ja més propera a les formes modernistes. Tanmateix, quan semblava que les belles arts i les arts industrials podien acabar d'agermanar-se, la inestabilitat política i socioeconòmica, conseqüència en part de la pèrdua de Cuba i de tota una sèrie de vicissituds, féu que no se celebressin més exposicions d'aquest tipus fins molts anys després, el 1907.²⁹ Cal recordar, però, que el 1897, el Foment del Treball encara havia organitzat una exposició, probablement una de les últimes en defensa del proteccionisme estatal d'aquesta producció.³⁰

En resum, als anys noranta, camí del modernisme, les exposicions d'arts industrials esdevingueren cada cop més artístiques. Fou un guany, finalment? Una conseqüència darrera del debat? La idea de l'art global i la integració de les arts arribada d'Europa al tombant de segle, signe de l'esplendor del modernisme, coincidí amb l'última etapa d'un esforç?

En les eleccions municipals de novembre del 1901, a Barcelona triomfaren els republicans i els catalanistes, per la qual cosa l'Ajuntament canvià radicalment. Quant a la cultura, ben aviat, el 1902, es recuperaren les exposicions i la idea dels museus. La primera proposta fou l'organització d'una exposició dedicada al moble antic i modern, però com que els industrials consideraren que era molt precipitat, finalment es féu una exposició d'art antic, que assolí un gran èxit. De fet, aquesta mostra aplegà les millors obres mobles de les col·leccions privades i públiques del país i serví per reafirmar el valor de l'art i el patrimoni artístic català –en una bona part, arts sumptuàries i decoratives–, que havia estat descobert, com hem vist, a les exposicions de 1867, 1877 i 1888. Era l'inici d'una nova etapa, clau per a la formació dels nostres museus, però fora del nostre abast cronològic, tot i que cal recordar la creació del Foment de les Arts Decoratives, l'any 1903, amb els mateixos objectius vuitcentistes, tan reiterats, sense aportar cap novetat pròpia d'una nova etapa.

Quant a la nova presència de les arts industrials, fou en una data ja molt tardana, però no per això menys significativa, que tingué lloc una nova mostra organitzada per l'Ajuntament: la cinquena Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1907, que recuperava el patró de les de 1896 i 1898 i en què, per primer cop, les indústries artístiques presentaren destacades obres modernistes dels autors més rellevants: Homar, Busquets... El fet ens parla del triomf i l'esplendor de les arts industrials del modernisme artístic (que no literari o fins i tot pictòric) en una data ja molt allunyada dels seus orígens i del debat vuitcentista, ja a les portes del noucentisme.

Aquesta exposició era ben lluny dels postulats de Frederic Trias o de les primeres defenses de Manjarrés o Sanpere, però, si més no, s'havia aconseguit una perfecta simbiosi entre l'art i la indústria –«artes bellas industriales»–, en un moment en què prevalia la bellesa sobre la utilitat. De fet, el modernisme comportà la superació del debat art-indústria vuitcentista amb una explosió de les arts decoratives, més ornamentades que mai, però en general força allunyades de la discussió forma-funció i bellesa enfront d'utilitat. El modernisme fou, per

29. Entremig, el 1900, el Cercle Artístic organitzà una Exposició Nacional d'Art que vingué a substituir les organitzades fins aleshores per l'Ajuntament.

30. El títol exacte fou *Exposición de las Industrias creadas, introducidas y desarrolladas en España al amparo del arancel de 1891*, Barcelona, 1897.

excel·lència, l'estil de les arts decoratives. En aquell moment triomfaren com les grans protagonistes i trobaren un nou camí per a la difusió i teorització: la coordinació en mans de la figura de l'arquitecte, que assolí un gran protagonisme social i cultural.

En definitiva, les exposicions d'arts industrials o indústries artístiques van ser una proposta reeixida, car van servir a la finalitat anhelada per Sanpere. Després de resseguir les exposicions del darrer terç del segle, i sobretot del darrer quart, resta també ben evident la importància del col·leccionisme d'arts sumptuàries, que des de la perspectiva del debat esdevingueren una eina pedagògica en pro del coneixement. Un fet paral·lel, poc conegut i sobretot mai no prou tingut en compte, que introdueix, a més, un altre objectiu: la difusió de l'art nacional. Perquè la majoria d'aquestes col·leccions ho eren d'obres del país i, per tant, en ser mostrades en les exposicions, permeteren entendre una manera de fer característica d'un lloc, d'un poble, d'una cultura, i encaixaven amb la cerca de la identitat nacional d'arrel romàntica. En el camí cap al modernisme que, com és sabut, també contenia una bona dosi d'identitat nacional, aquestes col·leccions, algunes encara en vies de formació mentre l'estil es forjava, compliren l'objectiu que els museus públics, inexistents, no assolien.³¹

La importància d'aquest col·leccionisme la demostrà també la creació de certes associacions que al llarg d'aquell darrer quart de segle organitzaren exposicions amb la mateixa finalitat de divulgar les arts del país i propagar la noció de l'art aplicat a la indústria, sobretot perquè, mostrant-les, l'ensenyament arribés al públic «y sobre todo a las clases que en calidad de industriales-artísticas mejor pueden utilizarla».³²

El cas més representatiu va ser el de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, fundada el 1877 arran de l'èxit de l'exposició d'arts sumptuàries celebrada aquell mateix any, i integrada per col·leccionistes, artistes i afeccionats, presidits per l'arxiver i erudit Josep Puiggarí.³³ Es tracta d'una entitat que celebrà diverses mostres d'arts decoratives (el 1878, una de joies, miniatures i esmalts; el 1879, una d'indumentària i armes; el 1880, una de gravats; entre d'altres), a més de col·laborar en l'exposició ja alludida anteriorment, organitzada pel Foment del Treball, sempre amb la intenció de propagar l'art aplicat a la indústria, especialment entre les classes dedicades a les indústries artístiques, però alhora al públic en general.

L'etapa modernista representà la culminació d'aquest col·leccionisme, fonamental per al desvetllament de la consciència i valoració del patrimoni i, finalment, per a la creació o aportació als museus, com també clau per la labor peda-

31. Posteriorment a aquest congrés es publicà un cicle de conferències impartit a La Pedrera, entre les quals Vicente Maestre va tractar també aquest aspecte. Vegeu Vicente MAESTRE, «Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración», dins B. BASSEGODA (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat de Lleida, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Memoria Artium 5, 2007, pàg. 59-117.

32. *Álbum fotográfico de la exposición de joyas, miniaturas y esmaltes celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en junio de 1878*, Barcelona, 1878, pàg. VI.

33. Vegeu Bonaventura BASSEGODA, «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering», dins BASSEGODA (ed.), *Col·leccionistes...*, pàg. 119-152.

gògica i educadora de mostrar i aprendre de l'art del passat per aplicar-ho a les arts industrials contemporànies. Artistes com Riquer, Rusiñol, Pascó, Cabot, Masriera, Casellas, Labarta, Miquel i Badia, Homar i molts altres hi contribuïren.

ELS MUSEUS

Sanpere i Miquel creia que els museus havien de servir tant per ensenyar i educar el públic com els artistes, i en primer lloc esmentava la necessitat de posseir còpies de les obres d'art d'arreu, de tots els estils i països. Aquesta proposta, a la qual afegia una biblioteca, la publicació d'algunes obres i un horari tant diürn com nocturn, per tal que tothom es pogués beneficiar del seu ensenyament, superava i concretava les propostes anteriors fetes al llarg de la segona meitat del segle i fins i tot la també esmentada de Martí el 1876.

Ja l'any 1877, a l'inici de la nova etapa sociopolítica i econòmica, producte de la Restauració borbònica, el governador de la província i cinquanta persones qualificades, seguint l'exemple de França i Anglaterra, decidiren crear una Asociación de Fomento de las Artes Decorativas, semblant a les que funcionaven a l'estranger, que tenia entre els seus objectius la creació d'un museu d'art retrospectiu i contemporani i una biblioteca.³⁴ L'arquitecte Elies Rogent, el teòric Pau Milà i Fontanals, Lluís Rigalt, Francesc Miquel i Badia i el ja esmentat Josep de Manjarrés –tots ells, per cert, membres de l'Acadèmia de Belles Arts–, entre altres, en formaren part. Però no en sabem gran cosa més, per bé que l'objectiu estava en plena sintonia amb la realitat europea i catalana.

Un any després, el 1878, el mateix Manjarrés defensava la creació de museus arqueologicoartístics, és a dir, d'art antic i modern, que fossin testimonis de la producció humana al llarg de la història i arreu del món,³⁵ i en defensava la finalitat clarament didàctica i educadora. Alhora, proclamava la necessitat de tota mena de museus, sempre amb els mateixos objectius.

Les veus eren moltes. Però mentre que les exposicions van tenir una gran vida, els museus no foren realitat fins després de l'Exposició Universal de 1888, que no sols serví com a confirmació de les qüestions debatudes al llarg de la segona meitat del segle, sinó que també deixà una sèrie de palaus i pavellons lliures i amb possibilitats de ser reaprofitats com a museus. Va ser aleshores quan l'Ajuntament inicià una política en aquest àmbit.

Tot i així, no fou fins tres anys després, el 1891, que tingué lloc la inauguració dels tres primers: el Museu de Belles Arts, el Museu de Reproduccions Artístiques i el Museu Arqueològic. I un any després, el 1892, el Museu d'Història, a l'edifici del restaurant de l'Exposició, obra de Domènech i Montaner, coneguda popularment com El Castell dels Tres Dragons.³⁶ L'any 1902, el d'Història i el de Reproduccions es fusionaren.

34. Josep MAINAR i Josep CORREDOR-MATHEOS, *Dels bells oficis al disseny actual. FAD 80 anys*, Barcelona, Blume, 1980, pàg. 30.

35. JOSEP DE MANJARRÉS, «Museos Arqueológico-artísticos», *El porvenir de la industria* (Barcelona), 1878, pàg. 193-194.

36. Amb posterioritat al Congrés s'ha publicat el treball de Rossend CASANOVA, *El Castell dels Tres Dragons*, Barcelona, Museu de Ciències Naturals, 2009.

El Museu de Reproduccions Artístiques (d'Arquitectura, Escultura i Arts Sumptuàries), fonamentalment escultòriques i antigues, tant d'Espanya com de l'estranger, s'ubicà a la planta baixa del Palau de la Indústria i en fou director el dibuixant Josep Lluís Pellicer. De l'organització se n'ocupà Sanpere i Miquel, conjuntament amb l'arquitecte Domènech i Montaner, el crític Miquel i Badia i l'escenògraf Soler i Rovirosa. Sanpere i Miquel va anar ell mateix a buscar les reproduccions als museus estrangers i va adquirir-ne d'obres estrangeres i antigues de gran qualitat.³⁷ L'arquitectura fou la secció més ben atesa, entre altres raons perquè també era la més ben representada als museus estrangers que servien de model. Es volia donar, però, prioritat als monuments nacionals. A més, també s'hi preveien fotografies com a material documental de la biblioteca, que arribà a ser important.³⁸

De fet, aquest museu era molt tardà en relació als de la mateixa especialitat que es fundaren al llarg del segle XIX en moltes ciutats europees, tot i que la primera proposta, cal no oblidar-ho, es remuntava a molts decennis enrere.³⁹ En qualsevol cas, va ser una realitat en els anys que començava a forjar-se allò que coneixem com a modernisme.

Mentrestant, però, el Museu de l'Acadèmia de Belles Arts –el primer museu públic d'art del país–, com era habitual en els museus d'aquest tipus d'entitats ja comptava des de feia anys amb una col·lecció de guixos i emmotllats que reproduïen les grans obres de la història de l'art –sobretot gregues i romanes– per servir de model als alumnes i que també s'havien adquirit a l'estranger.⁴⁰ Eren sempre bones reproduccions, generalment comprades a museus europeus, però mai un grup comparable per volum amb els del Musée de Sculpture Comparée de París o del South Kensington Museum de Londres.

De fet, el convenciment de la importància de les reproduccions va ser tan ferm i va escampar-se tant arreu d'Europa com a base per a la creació de museus d'arts decoratives i industrials seguidors del model del South Kensington Museum que, sota l'impuls d'Anglaterra, l'any 1867, quinze països europeus van constituir una comissió d'intercanvis internacionals d'emmotllats en guix. El seu objectiu era crear a cada país una mena de museu ideal representatiu de la història de les belles arts i de les arts decoratives. Per descomptat, ni Catalunya, naturalment, però tampoc Espanya, no van formar part d'aquesta comissió, però l'ideal i l'esforç de Sanpere i els seus coetanis eren els mateixos.

Pel que fa a Barcelona, cal afegir que al primer pis del Palau de Belles Arts de la Ciutadella s'hi instal·là també el Museu Municipal de Belles Arts, amb un fons petit, de trenta-una obres, entre pintura i escultura. De moment, va ser un museu molt discret. Tanmateix, cinc anys després, el 1896, el Museu d'Història –fins aleshores ubicat al Cafè-Restaurant de l'Exposició– i el Museu de Belles Arts

37. Després de la inauguració, Pellicer va seguir proposant noves adquisicions: dibuixos d'Agustí Rigalt, fotografies de Laurent, emmotllats dels 56 capitells de Sant Cugat... però la resposta de l'Administració no fou sempre positiva, car algunes adquisicions o realitzacions no van esdevenir realitat fins al cap de molts anys.

38. *La Vanguardia*, 30-VI-1891.

39. *Diario de Barcelona*, 16-I-1883.

40. Pilar VÉLEZ, «Dos-cents anys d'escultura a l'Acadèmia», dins Pilar VÉLEZ, *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, II. Escultura i medalles*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2001, pàg. 11-23.

foren traslladats al mateix Palau de la Indústria, un edifici malauradament sense cap mena de condicions museogràfiques, on romania el de Reproduccions. Això comportà una certa decadència de tots plegats, si més no durant un temps.

Uns quants anys després tingué lloc una reorganització dels museus municipals: el Museu de Reproduccions Artístiques es mantingué a la planta baixa del Palau de la Indústria, conjuntament amb el Museu Arqueològic, fins que finalment, l'any 1902, el Museu de Reproduccions, com tots els altres, es reobrí a l'edifici de l'Arsenal de la Ciutadella, llavors com a Museu d'Arts Decoratives i de Reproduccions, en absorbir el contingut del segon, i el 1903 passà a dir-se Museu d'Arts Decoratives i d'Arqueologia.

Però aquest museu d'arts decoratives, en primer lloc, arribava tard, i en segon lloc, era fonamentalment un museu de reproduccions tampoc no massa excepcional i que no assolía el nivell desitjat per Sanpere, que havia visitat els millors museus d'aquest tipus d'Europa, tot i l'esforç de l'aleshores nou Ajuntament catalanista i especialment de Puig i Cadafalch, regidor del seu primer consistori. En canvi, com hem vist en parlar de les exposicions, cada cop hi havia més col·leccions privades amb fons de gran qualitat artística.

Aquesta és la història dels primers anys d'aquests museus, que no només foren tardans, sinó que no van rebre tota la consideració que exigien i que sembla que només alguns els l'atorgaven realment. Tot plegat fa pensar que les institucions públiques no s'havien acabat de convèncer del seu paper pedagògic en relació als dibuixants projectistes i al gust del públic (i de retruc en pro de l'economia).

Antoni García Llansó, en una conferència impartida el 23 de gener del 1892, just abans de la celebració de la primera Exposició Nacional d'Indústries Artístiques, després de fer una valoració del camí recorregut per diversos països europeus en pro de la regeneració industrial, basada en la creació de museus artisticoindustrials i en l'organització d'exposicions, havia remarcat positivament que Barcelona ja tenia museus, gràcies a la iniciativa de l'Ajuntament, mercès al qual estava igualment a punt d'inaugurar-se l'exposició. Potser era massa optimista, perquè li semblava que Barcelona ja havia corregut la primera part del camí en pro de les arts industrials. Ara bé, fins i tot superat el modernisme, Barcelona no comptava encara amb un veritable Museu d'Arts Decoratives o Sumptuàries.

LES ESCOLES

A Barcelona, com ja hem dit, existia des del 1775 l'Escola Gratuïta de Disseny, creada per la Junta de Comerç a Llotja, justament per a la formació dels dibuixants dels estampats de les indians, és a dir, al servei de la indústria tèxtil. Sense oblidar la comesa original, aquesta escola esdevingué, en una bona part i poc després de la seva fundació, una escola de belles arts.

En realitat, aquest fet, que tenia lloc ja el 1776, va ser premonitori del que havia de passar al llarg d'un segle i encara més enllà. Em refereixo a la preferència d'una escola de belles arts abans que una escola d'arts industrials. La popular Llotja sempre fou preferida com a escola de belles arts. El 1850, l'Escola passà a dependre de l'Acadèmia de Belles Arts, creada llavors oficialment per un

decret d'Isabel II. Alhora, s'havia fundat l'Escola Industrial, que inaugurà el primer curs l'octubre del 1851, però l'ensenyament artístic aplicat a la indústria va continuar sent impartit a Llotja. De fet, l'Escola de Llotja, que aleshores es dividí en estudis menors i estudis superiors, era l'única que es dedicava a aquest tipus d'ensenyament.

Però a mesura que anava avançant el debat art-indústria a la segona meitat del segle i sobretot als anys vuitanta i al voltant de l'Exposició Universal, cada cop es féu més palesa la necessitat d'una nova escola de dibuix ben orientada a la realitat del moment. Sanpere i Miquel era ben clar en l'informe presentat a l'Escola de Llotja i valorat per l'Acadèmia de Belles Arts el 1883, però malauradament el seu ideari restà únicament en el paper, perquè les belles arts semblaven, un cop més, prioritàries. No fou fins el 1887 quan l'Acadèmia sol·licità al ministre de Foment la creació i dotació de càtedres d'Art aplicat a la indústria, però de moment no hi hagué resposta.

L'any 1900, les escoles de belles arts de tot l'Estat, i per tant, també la de Llotja, van deixar de dependre de les acadèmies de belles arts i van convertir-se en escoles d'arts i indústries. L'escola barcelonina esdevingué, aleshores, Escola Superior d'Arts i Indústries i Belles Arts de Barcelona. Amb tot i ser massa tard, l'escola no estava ben preparada per assumir el canvi.

Mentre l'interès per les indústries artístiques i els seus projectistes era cada cop més gran, com hem vist, no és estrany que, davant de la despreocupació de Llotja, sorgissin projectes paral·lels amb més o menys èxit. Des de la iniciativa privada, per exemple, nasqueren projectes com l'Institut Català d'Artesans, creat el 1875 a iniciativa del bisbe Lluch i Garriga en pro de la instrucció de les classes humils, o el Centre Instructiu del Ram de l'Ebenisteria, laic, amb tres-cents socis.⁴¹

L'any 1881, Antoni Gaudí, en la seva crítica de l'exposició organitzada pel Foment del Treball, ja esmentada anteriorment, reclamava una escola de dibuix industrial que depengués de la d'arquitectura.⁴² Però aquest tipus de propostes, força freqüents, mai no tingueren resposta.

Molt a les acaballes del segle, l'any 1896, una comissió de professors de l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona, integrada per Lluís Domènech i Montaner, Adrià Casademunt, Joaquim Bassegoda i Antoni Gallissà, elevà una proposta a la Diputació provincial, que la sostenia, per a la creació d'una Escola Superior d'Arts Decoratives i Indústries Artístiques, annexa al període preparatori de l'ensenyament d'Arquitectura. L'objectiu primer havia de ser realçar el caràcter artístic de les indústries nacionals (volien dir espanyoles) i especialment de les de Catalunya. També calia fomentar la producció i aspiraven a que adquirissin un «caràcter propi nacional»,⁴³ idea que començava a aparèixer cada cop més sovint i que ja hem vist que estava molt lligada a l'ideari modernista, de la mateixa manera que el fet que la proposta vingués dels arquitectes corrobora el seu paper com a coordinadors d'aquestes arts.

41. MAINAR i CORREDOR-MATHEOS, *FAD 80 anys...*, pàg. 30.

42. Vegeu nota 15.

43. ESCUELA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA, *Bases propuestas a la Excm. Diputación provincial para la creación de una Escuela Superior de Artes decorativas o Industrias artísticas aneja al período preparatorio de la enseñanza de Arquitectura*, Barcelona, 1896.

Els professors havien de ser els mateixos de l'Escola d'Arquitectura, i els títols que podien atorgar eren el de Mestre d'Arts Decoratives i el de Mestre d'Indústries Artístiques, després de quatre anys d'uns estudis on les matèries teòriques tenien un protagonisme notable, al costat de la pràctica en pintura i escultura decorativa, ceràmica, vidre i mosaics, metalls i orfebreria, talla, ebenisteria i fusteria. És a dir, totes aquelles arts industrials aplicades a acabar de donar forma i tancament a l'estructura arquitectònica.

Un any després, el 1897, Josep Fiter Inglés, president del Centre d'Arts Decoratives i del Col·legi de l'Art Major de la Seda, soci fundador de l'esmentada Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, destacat industrial del camp de les puntes i els brodats, en una publicació que havia presentat i havia estat premiada al certamen de la Lliga Regional de Manresa el 1894, insistia en la utilitat que podia reportar a les poblacions industrials la creació d'escoles d'arts i oficis. En primer lloc, feia un repàs del que s'havia fet a Europa i als Estats Units d'Amèrica (és la primera vegada que en un text d'aquest tipus trobem aquest país propugnat com a model al costat dels europeus), i en una segona part proposava la creació d'aquestes escoles per alguns fabricants, donava les xifres de la despesa i el programa de les classes, per acabar demanant també un museu útil per a l'estudi d'aquestes arts, sempre comptant amb la col·laboració dels «propietaris y dels industrials». ⁴⁴

L'ensenyament de l'art aplicat a la indústria, no va reeixir fins el maig de 1914, quan fou creada, al marge de l'Escola de Llotja, l'Escola Superior de Bells Oficis de la Mancomunitat de Catalunya.

En definitiva, de les tres propostes principals de Sanpere inspirades en les solucions adoptades a Europa, el camí de les escoles fou el menys afortunat a Barcelona, perquè, com apuntàvem, en l'àmbit de l'ensenyament artístic, no sols les belles arts sovint van passar per davant de les arts industrials, sinó que els mètodes aplicats en les dues esferes ja foren declarats obsolets per algunes mirades crítiques des de mitjan segle XIX. ⁴⁵ Sens dubte, calia una reforma general en profunditat, que, si bé s'exigí i es proposà en diverses ocasions des de la mateixa Acadèmia –que tutelà l'Escola fins al 1900–, no fou assolida dins l'etapa estudiada. L'ensenyament de l'art aplicat a la indústria no va reeixir, si més no en una part, fins el maig de 1914, quan fou creada, al marge de l'Escola de Llotja, l'Escola Superior de Bells Oficis de la Mancomunitat de Catalunya.

La indústria al servei de l'art i l'artista

La reproductibilitat tècnica no va ser un fenomen propi del segle XIX, naturalment. Tanmateix, gràcies a les tècniques innovadores aplicades a la fabricació

44. Josep FITER INGLÉS, *Utilitat que reporta a les poblacions industrials, mercantils y agrícoles la creació d'escolas d'arts y oficis y procediments que deurién seguirse en ditas escolas a fi de poder donar los mellors resultats possibles*, Barcelona, 1897.

45. Vaig endinsar-me per primer cop en aquest tema, encara objecte d'una recerca en curs, a Pilar VÉLEZ, «Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífexs (1850-1888)», dins VÉLEZ, *Dos segles de disseny a Catalunya...*, pàg. 41-74.

de tota mena d'objectes i maquinària, al llarg d'aquell segle la reproductibilitat féu un salt qualitatiu i assolí cotes altíssimes en tots els camps, de tal manera que va permetre canvis revolucionaris en diversos terrenys de la producció i, en conseqüència, de la vida social. Per primera vegada, molts objectes podien ser produïts en gran nombre, de manera molt més fàcil, barata i ràpida.

Els nous sistemes de reproducció superaren l'obra única sortida de les mans de l'artista que l'havia concebut. Enmig, doncs, del dilema entre l'art i la indústria i la seva recíproca aplicació, tingueren lloc alguns avenços que van permetre no sols millorar la indústria amb l'aplicació de l'art i produir objectes seriatos de més bona qualitat i bon gust (com igualment millorar les tècniques de fabricació de l'obra d'art única), sinó que també contribuïren a alliberar la creació artística de cotilles ofegadores i possibilitaren als artistes noves maneres d'expressió i, alhora, una gran difusió de la seva obra, una cosa mai no sospitada fins aleshores. Sens dubte, aquest fet, que podem considerar revolucionari, car va capgirar el fet artístic i determinà el gust del nou públic burgès, cada cop més ampli i amb més poder adquisitiu, fou una de les conseqüències de l'aplicació de la indústria a les arts decoratives (entenent-les de la manera més àmplia possible, com a sumptuàries, aplicades...). Però hi hagué dos camps en què, en l'àmbit social, aquest fet fou més notable i significatiu: les arts gràfiques, d'una manera molt especial, però també l'escultura decorativa.

LES ARTS GRÀFIQUES⁴⁶

A final del primer quart del segle XIX, la litografia havia comportat una certa revolució, en el sentit que va possibilitar al dibuixant de traçar les seves línies sobre una pedra que podia estampar-se amb relativa facilitat, prèviament entintada, sense intervenció de mans traductores o intermediàries, com havien estat fins aleshores els gravadors xilògrafs i calcògrafs, que traspassaven el dibuix de l'artista a la fusta o el coure. Ara bé, la litografia, amb totes les seves aportacions, havia acabat sent només una semi-revolució⁴⁷ perquè de fet no va poder industrialitzar-se del tot; a partir de l'aplicació dels procediments fotogràfics a la reproducció gràfica, la revolució fou més profunda. I enmig d'aquest avenç tècnic, sorgí una altra novetat decisiva: l'aplicació de la galvanoplàstia a les arts gràfiques.

Aquest sistema permetia preservar la matriu original de fusta tallada a burí a testa i obtenir duplicats de matrius en metall que possibilitaven tiratges molt més grans que la xilografia tradicional, més tova i menys duradora. La seva generalització i difusió tingué lloc aproximadament entre els anys 1860 i 1880, és a dir, alhora que començaren també a desenvolupar-se els sistemes de reproducció fotomecànica que havien d'abolir definitivament la xilografia –no pas la litografia– del camp de la traducció gràfica. Els gravadors xilògrafs o bé es reciclaren com a fotogravadors o bé desaparegueren.

46. Amb posterioritat a aquest congrés, ha estat publicat un darrer i plural treball sobre el llibre i les arts gràfiques barcelonines del segle XIX. Vegeu Pilar VÉLEZ (ed.), *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum*, a Barcelona, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Arxiu Històric de la Ciutat, 2008.

47. Vaig analitzar aquest aspecte en profunditat a Pilar VÉLEZ, «La revolució litogràfica. De l'home gravador a l'home gràfic», *Locus Amoënis*, 8 (2005-2006), pàg. 265-278.

Els galvanotips, nom amb el qual eren conegudes aquestes matrius a les impremtes, producte d'un bany electrolític o galvanoplàstic, van representar un gran pas en el camp de la il·lustració i, per tant, també una forta competència a la litografia. La difusió de la imatge en el llibre vuitcentista trobà en la galvanoplàstia una forta aliada ja que, per exemple, permetia que un mateix llibre es publicqués alhora a diversos llocs, és a dir, en edicions en diferents llengües. Això possibilitava tiratges molt grans i, per tant, preus més barats a l'abast d'un públic més nombrós.

La fotomecànica fou, malgrat tot, la veritable revolució. Una sèrie de nous procediments derivats de l'aplicació de la fotografia a la reproducció d'un original, amb totes les variants possibles, havien de capgirar realment el món editorial i la indústria del llibre, ja que fins i tot l'enquadernació se'n veié beneficiada. La zencografia, la fototípia i el fotograt, de la mitja tinta (gravat ploma) al directe (tramat), que ja permetia reproduir qualsevol imatge amb tots els matisos possibles, començaren a experimentar-se a Barcelona als anys setanta i es consolidaren en el camp editorial als vuitanta. Barcelona, fins el 1880, fou l'únic centre d'assortiment de tot el mercat de l'estat espanyol pel que feia a fototípia, gravat i zencografia.

Però el fet clau i veritablement revolucionari que comportà aquest avenç tècnic fou l'alliberament de l'artista: per primer cop podia prescindir d'uns mitjans més o menys manuals o artesans per veure reproduïda la seva obra, la qual, des d'aleshores, va poder veure sobre el paper tal com l'havia imaginada i com havia sortit de la seva ploma o llapis.

L'artista-dibuixant-il·lustrador era, per fi, un professional autònom, lliure. Aquest és un dels canvis cabdals que va tenir lloc en aquest camp als darrers anys del segle: l'artista il·lustrador esdevingué lliure de tota esclavitud traductora gràcies a l'adaptació –tardana, això sí– de la fotografia a la reproducció gràfica i al mateix temps es professionalitzà.

La història de les arts gràfiques a Catalunya considera ja gairebé com a mític el cas d'Apelles Mestres, que podem considerar com el primer dibuixant que s'erigí en gran defensor de la fotomecànica i, en concret, del fotograt, car, com ell manifestava,⁴⁸ per primera vegada li era possible reproduir els seus àgils dibuixos a la ploma sense necessitat de ser traduïts –i, per tant, “deformats”– per un gravador (xilògraf o calcògraf). Però si tornem als darrers anys del segle XIX, trobem Josep Lluís Pellicer, Alexandre de Riquer i tants altres, l'obra dels quals, tant en els seus llibres com en nombroses publicacions periòdiques, podia veure's per primer cop amb una màxima fidelitat als dibuixos originals, talment com si d'aquests es tractés.

48. Recollim unes paraules seves que deixen constància d'aquesta novetat tan decisiva per a la reproducció gràfica: «la mort del gravat en fusta no és cap vergonya per Barcelona. El gravat en fusta ha mort perquè havia de morir... Així com la diligència va matar la galera i el tren va matar la diligència; així com tota nova invenció que representa, si no sempre perfecció, almenys economia de temps y de diner –factors importantíssims en la nostra època–, mata quelcom de vell, així mateix els moderns procediments de fotograt –ràpids i econòmics– han mort fatalment aquell procediment llarg i costós [...]. Lo que degué lluitar per fer acceptar als editors el fotograt, ningú pot imaginar-s'ho. Enamorats de la dolçor del llapis den Planas, el dibuix a la ploma els esborronava; no vegeu més que reixes, com deyen. En cambi jo, que havia posat sempre molt malament el llapis –sobre tot, damunt la pedra–, havia sentit desde criatura tan gran predilecció per la ploma, que puch dir sense exagerar, que poch llapiç he gastat en una vida. Tant era així, que en Tomàs Padró m'ho havia reprotxat no poques vegades ab aquestes paraules: “Sí, és molt artístich, però no és un procediment”, no pot reproduirse. Per això, quan en Mariezcurrena, en Joaritz y en Thomas, fundadors de la Societat Heliogràfica, van fer els primers fotogravats, me vaig veure'l cel obert», a A. MESTRES, «Gravadors al boix», *La Veü de Catalunya* (Barcelona), 18-V-1911, pàgina artística.

Si seguim Walter Benjamin,⁴⁹ podem afirmar que amb la fotografia la mà es veié lliure per primer cop de la reproducció d'imatges, car en el procediment fotogràfic era l'ull, que esguardava a través de l'objectiu perfilant la imatge desitjada, el veritable protagonista de l'acte (la mà només "feia el clic", en lloc de ser traductora de les imatges elaborades pel cervell).

Sens dubte, entre totes les nombroses innovacions gràfiques que van tenir lloc al llarg del segle XIX, l'adaptació de la fotografia –és a dir, la possibilitat de fixar la imatge sobre el paper– fou la més revolucionària, de tal manera que en el camp de la comunicació impresa es pot parlar d'un abans i d'un després dels procediments fotomecànics. La imatge era molt més barata i les reproduccions molt més dignes de confiança. El dibuix i gravat tradicional restà destinat a la realització d'"abstraccions"; la fotografia i la seva aplicació fotomecànica transmetien molta més informació i de manera molt més fidedigna que cap estampa xilogràfica, calcogràfica o fins i tot litogràfica.

Paral·lelament, mica en mica, les arts gràfiques es deslligaren "conceptualment" de les arts industrials o indústries artístiques. Això es féu palès als anys noranta, és a dir, a l'inici del modernisme. De fet, en les exposicions industrials del segon i tercer quart del segle XIX, hi foren ben presents, però a mesura que passaren els anys, i sobretot després de l'Exposició Universal de 1888, quan tendien a ser més artístiques que industrials, les arts gràfiques anaren desapareixent d'aquest tipus de mostra.⁵⁰

L'ESCULTURA DECORATIVA

Una aportació al camp de l'escultura decorativa fou l'aplicació de la galvanoplàstia, que, en aquest cas, significava la possibilitat de dipositar una fina capa de bronze sobre un suport més barat, com ara el zenc, i, per tant, afavoria una producció més barata a l'abast d'un públic més ampli. Molt més important, però, fou la invenció del pantògraf per Achille Collas l'any 1840. El pantògraf va dur tals canvis i tal revolució que fou comparat a la invenció del daguerreotip. El pantògraf permetia fer còpies exactes, de gran precisió, en tot tipus de format, ja fos en bronze, terracota o guix. I alhora, permetia que l'artista concebés i produís la seva obra en un format determinat, però que pogués ser reproduïda en diverses mides i amb diferents materials. El fonedor esdevingué editor i negociant o comerciant, com els seus homòlegs del món gràfic. Això permeté per primer cop posar les grans obres mestres de la història de l'art, i per tant, "la bellesa" (consuadada) a l'abast de tothom.

De fet, des de temps antics, des de feia molts segles, l'escultura ja podia ser reproduïda mitjançant la fosa, però ara, per primera vegada, la tècnica permetia una reproducció òptima. Per això, el nou sistema era més que adient i oportú per

49. Walter BENJAMIN, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona, Edicions 62 i Diputació de Barcelona, 1983, pàg. 34.

50. En la del 1896, per exemple, de Riquer hi ha tres cartells, però es tracta dels dibuixos originals i no pas dels cartells cromolitogràfics; a més, estan inclosos en la secció de dibuix. En aquest mateix catàleg del 1896, dins de la gran secció d'indústries artístiques, només hi ha quatre grups: metal·listeria i foneria; ceràmica, vidre i mosaic; fusteria i ebenisteria; i, finalment, tapisos, brodats i teixits. En cap cas no hi ha arts gràfiques o del llibre, com en certàmens anteriors. Exactament el mateix succeí dos anys després, en l'Exposició del 1898.

fer realitat una de les propostes del debat art-indústria: les reproduccions de les grans obres d'art de la història com a model per educar els dibuixants i el gust del públic. A més, però, aquest nou procés permetia la democratització de l'obra d'art contemporània, que podia ja ser concebuda i realitzada pensant que podia ser fàcilment reproduïda (com passava, posem per cas, amb els dibuixos de Riquer en el camp gràfic).

Ara bé, aquest fet fou possible perquè finalment l'avenç del pantògraf va ser incorporat amb normalitat en els grans tallers, o més ben dit, en les foneries del darrer quart del segle, però també en els tallers de joieria i orfebreria, que aleshores produïen gran nombre d'objectes d'ornament personal, ús domèstic i objectes litúrgics.

Per dur a terme una fosa es parteix d'un original fet per la mà de l'home. A Barcelona, però, no hi havia gaire tallers de foneria, ni els seus treballs eren prou refinats. Damians, Comas, Usich, Cabot... eren alguns fonadors de la ciutat, però va caldre esperar als anys vuitanta per iniciar un veritable procés de renovació de la mà de Frederic Masriera.

El 1886, l'empresa *Francesc Vidal i Cia*, de la qual era gerent Frederic Masriera Manovens, creà una secció dedicada a la foneria. Els primers encàrrecs foren algunes escultures del monument a Colom que aleshores acabava de projectar Gaietà Buigas. Desfeta aquesta societat per motius econòmics, Frederic Masriera, després de vendre l'edifici original, es reservà una part per instal·lar-hi una nova foneria, que inaugurà el 1891 i que, a partir del 1896, esdevindria *Masriera i Campins*, denominació amb la qual assolí un gran renom. A Barcelona, aquest tipus d'empresa era molt menys corrent que a França.⁵¹ *Masriera i Campins* no sols van fondre aleshores alguns dels conjunts monumentals més destacats d'aquells anys, tant a Barcelona com a la resta d'Espanya o a Sudamèrica, sinó que també s'especialitzaren en l'escultura decorativa i en els denominats "bronzes de saló", tal com figura en el seu catàleg del 1900, any en què veieren reconegut el seu prestigi a l'Exposició Universal de París.

Com passava en altres països europeus, com ara França o Bèlgica, el procediment corrent emprat aleshores en la foneria era la tècnica de la fosa a l'arena, un procediment matusser que exigia molts retocs posteriors i que no garantia la fidelitat al model original. La gran aportació de Masriera fou la recuperació de l'antiga tècnica a la cera perduda, ja utilitzada pels grecs, que sí permetia una gran fidelitat a l'obra original i una notabilíssima qualitat; una tècnica que va explicar amb tot detall en un discurs a l'Acadèmia de Ciències i Arts, l'any 1902.⁵² Aquest nou procediment, o més ben dit, aquest procediment recuperat i perfeccionat, donava una gran llibertat a l'artista que creava l'obra, i aquesta podia reproduir-se i arribar a tothom –si més no teòricament– amb tota facilitat. L'artista feia un original i la tècnica s'ocupava de multiplicar-lo.

La moda dels denominats bronzes de saló va ser el millor exponent d'aquest fet, que possibilità, a més, el colleccionisme de les obres d'art del passat (a manera tant de bibelots com de làmines fotomecàniques soltes o com a il·lustra-

51. F. MIQUEL Y BADIA, «La escultura de salón», *Diario de Barcelona*, 19-VI-1889, pàg. 7.609-7.611.

52. Frederic MASRIERA, «La fundición de bronzes de arte á la cera perdida», *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes* (Barcelona), 4-19 (1902).

cions dels primers llibres d'història de l'art que començaven a editar-se). Això significà, també, que la gran escultura de tots els temps esdevingué decorativa, o més ben dit, es “decorativitzà”, fins a arribar a allò que el segle xx ha denominat el “kitsch”.

Els tres grans arquitectes del modernisme: Gaudí, Domènech i Puig, coordinadors i divulgadors de les indústries artístiques

Cap els darrers anys del segle XIX, sobretot als noranta, la puixança econòmica i el poder cada cop més consolidat de la burgesia industrial comportà una gran “febre” constructiva que, a Barcelona, se centrà especialment en el nou Eixample. L'arquitecte esdevingué el gran protagonista de les arts, de les belles arts –a començar per la mateixa arquitectura– i de les arts industrials (que tant havia de menester per a fer realitat els seus projectes). Més que mai, va ser aleshores que l'arquitecte esdevingué coordinador o director d'una sèrie d'industrials, projectistes i artífexs. Per això és lògic parlar d'una íntima fusió de les grans arts amb les arts industrials, i més en l'etapa modernista, quan l'esplendor decoratiu ho envaï tot i la llibertat creativa de l'artista era tan valorada. Per il·lustrar aquest fenomen, serveixi l'exemple dels tres grans arquitectes del modernisme.

ANTONI GAUDÍ

D'Antoni Gaudí (1852-1926) ja hem recordat la seva única implicació pública en un comentari sobre l'exposició del Foment de 1880, en plena sintonia amb les exigències i les necessitats de les arts industrials del moment. L'arquitecte hi celebrava l'organització de la mostra i, d'una manera especial, la secció d'antiguitats, com a model per al present; però, per contra, criticava la qualitat de la majoria dels objectes coetanis que s'hi exposaven. És més, arribà a dir que molts eren simples imitacions d'una «indústria francesa antiquada», de vegades modificats per no semblar còpies, però no per això amb cap qualitat. Hi detectava un «defecte de pensament» que es traduïa en una manca de projecte, és a dir, de bon dibuix. I donava solucions: els museus, les «gramàtiques de l'ornamentació», com ell deia, i indispensablement, una bona escola, una escola especial «que, analitzant los models exposats i reproduïts, faci notar l'objecte particular de cada cosa i les condicions de treball del temps en què varen ser executats».⁵³ De fet, la seva crítica, des de l'òptica formal, no feia res més que evidenciar l'eclecticisme característic del moment.

Pel que fa al tema de l'escola, Gaudí comentava que, de la mateixa manera que des de l'Escola d'Enginyers Industrials de la Diputació s'havia creat una nova Escola d'Arts i Oficis, del si de l'Escola d'Arquitectes, que sostenia igualment la Diputació, es podia crear una Escola de Dibuix Industrial on formar els dibuixants projectistes, tan necessaris per a les arts industrials i l'arquitectura. És important remarcar aquest últim comentari, perquè ja veiem com l'arquitecte era conscient

53. GAUDÍ, «L'Exposició d'Arts Decoratives... ».

de la necessitat de les arts industrials aplicades, justament, a l'arquitectura. Gaudí, que tingué la fortuna d'aprendre el món dels oficis des de petit, sembla que sempre estigué preocupat per l'ensenyament excessivament teòric de l'Escola d'Arquitectura.⁵⁴ Però aquí ja deixà entreveure que l'arquitecte havia de ser el coordinador de les arts industrials, indestriables del projecte arquitectònic.

De Gaudí també pot recordar-se la seva primera relació directa amb el món de les arts industrials, que fou la participació en un concurs de dibuixos aplicats a la indústria convocat per l'Ateneu Barcelonès el 30 de novembre del 1876. L'arquitecte, soci de l'entitat, optava al premi de la secció d'ebenisteria amb un projecte de mobiliari «para una sala de confianza para una familia de regular fortuna», premi que se sap que fou declarat desert, com ho foren tres més dels deu convocats (escultura decorativa, metal·listeria i teixits), per bé que, fins ara, es desconeix quin projecte va presentar-hi Gaudí.

El 10 d'agost del 1878, en el seu quadern de notes, en un text intitulat «Ornamentación», Gaudí escrigué, coincidint amb el pensament europeu del moment:

Para que un objeto sea altamente bello es preciso que su forma nada tenga de superfluo, sino las condiciones materiales que lo hacen útil, teniendo en cuenta el material de que se dispone y los usos que ha de prestar, y de aquí nacerá la forma general.

I afegeix més endavant:

La primera cualidad que ha de tener un objeto para ser bello es cumplir con el objeto a que está destinado; no como si reuniéramos los problemas resueltos por separado y los recopiláramos para darnos un resultado heterogéneo, sino tendiendo a alcanzar una solución de unidad que atienda a las condiciones materiales del objeto, a su uso, al carácter.⁵⁵

Forma i funció, bellesa i utilitat, són els objectius presents en aquestes paraules, tot i que l'obra de Gaudí, com és ben sabut, és una obra on l'ornamentació afegida té un lloc de primera fila, entre altres raons perquè sempre fou un apassionat del color, un defensor del cromatisme dels edificis i un abanderat del simbolisme aplicat a l'estructura arquitectònica.

LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER

Lluís Domènech i Montaner (1854-1923) fou probablement el més complet de tots tres per les seves diversíssimes vessants. És obligat remuntar-nos al 1878,

54. Ho féu notar Joan BASSEGODA, «El único artículo periodístico escrito por Antonio Gaudí», *Miscellania Barcinonensia*, XLIV (agost, 1976), pàg. 26.

55. Vaig començar a treballar el tema de les arts industrials en relació amb l'arquitecte a Pilar VÉLEZ, «Gaudí: una reflexió sobre les arts decoratives. De l'eclecticisme europeu al gaudinisme singular», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI-I (2002), pàg. 19-37; on vaig recollir la bibliografia específica. Per als textos de Gaudí, vegeu Laura MERCADER, *Antoni Gaudí, Escritos y documentos*, Barcelona, El Acanalado, 2002, pàg. 42-43 i 50.

quan publicà un text avui gairebé mític, *En busca de una arquitectura nacional*, que només amb el títol ja evidenciava una preocupació que sorgí aquells anys i que prengué cos definitivament en el modernisme, coincidint, a més, amb l'auge catalanista de la política de la primera dècada del segle xx. Ara bé, el terme “nacional” no era tan referit a Catalunya com a Espanya, i la proposta acabà resultant eclèctica. Però, de totes maneres, fou un primer senyal.

Sanpere, en la seva memòria de 1881, també al·ludia al tema de l'art nacional (entenent per nacional, espanyol) i feia una anàlisi per saber si realment es podia afirmar que existia un art espanyol; acabava conclouent que «l'Art és un, com un és l'esperit humà».⁵⁶ Però, també, com Domènech, feia referència a l'art mudèjar com a síntesi de les cultures que havien passat per la Península al llarg dels segles i, per tant, podia considerar-se el caràcter artístic propi d'Espanya.

Domènech era un gran coneixedor, com Gaudí, de les arts i els oficis tradicionals, que recuperà i aplicà als seus projectes: ceràmica, ferro, vitrall, mosaic. Acabada l'Exposició Universal, en el seu taller del Castell dels Tres Dragons (com ja hem dit, l'edifici inacabat que havia estat el Cafè-Restaurant de la mostra i que l'alcalde Coll i Pujol decidí convertir-lo en Museu d'Història), s'hi aplegaren alguns artesans i industrials de totes aquestes especialitats. Si bé aquest taller, que tingué una curta vida (poc més d'un any, entre l'estiu de 1891 i el de 1892), no fou un gran centre d'indústries artístiques⁵⁷ com ho eren les indústries de Francesc Vidal Jevellí, sinó simplement el taller de Domènech, que s'hi instal·là per dur a cap l'obra que faltava, sí que fou un clar signe de l'estreta col·laboració dels industrials amb l'arquitecte. Cada cop quedava més clar que l'arquitectura era la “mare” de les arts industrials o, amb paraules de Sanpere, «era per a las indústries de la forma [ebenisteria, fusteria, metal·listeria, ceràmica, etc.] son principi de vida».⁵⁸ Domènech n'estava ben convençut.

JOSEP PUIG I CADAFALCH

Pel que fa al més jove dels tres, Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), en l'època a què ens referim tingué lloc un fet que també mostra clarament el seu lligam amb les arts industrials des de l'inici de la seva carrera.⁵⁹ Es tracta de la conferència que pronuncià dins del marc de l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions de 1892, en la qual trobem remarcats alguns dels aspectes crucials del debat art-indústria a la Catalunya del darrer decenni.

La seva intervenció duia el títol prou significatiu de «Del esperit regional en les indústries artístiques de Catalunya».⁶⁰ Al llarg de la intervenció, Puig es referí constantment a la relació entre l'art i la indústria, com també a la suma de

56. SANPERE, *Aplicació del art...*, pàg. 36.

57. Rossend CASANOVA, «Antoni Maria Gallissà i el mite del “castell dels Tres Dragons”», dins Francesc FONTBONA, *El Modernisme, II. A l'entorn de l'arquitectura*, Barcelona, L'Isard, 2002, pàg. 71-78, contribuï a desmitificar aquest fet. Vegeu també Rossend CASANOVA, *El Castell dels Tres Dragons*, Barcelona, Museu de Ciències Naturals, 2009.

58. SANPERE, *Aplicació del art...*, pàg. 38.

59. Vaig interessar-me ja per aquest aspecte a Pilar VÉLEZ, «Josep Puig i Cadafalch i les indústries artístiques: un camí cap a l'arquitectura “nacional”», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XV (2001), pàg. 21-27.

60. Publicada a *La Tradició Catalana* (Barcelona), 15-VI-1893 i 15-VII-1893.

bellesa i utilitat. Però, a més, sota l'adjectiu de regional, Puig reclamava un art propi, amb característiques singulars, autòctones; feia un repàs a l'art català des de Roma fins el segle XIX i conclouia:

Aqueix art català decoratiu lo havíem tingut ja. Que ho diguin, a més de nostres edificis, nostres mobles típics fets a Catalunya, nostres vidres y ceràmica fets pels forns de les nostres ciutats catalanes, nostres obres de ferro, prodigi de dibuix y destressa, les puntes fabricades pels mercès de nostra costa, 'ls tapissos y brodats antics, tant de saber oblidat, tant de saber malversat, tant de bon sentit perdut per recórrer a les obres vingudes de Fransa o d'Alemanya, a aqueixes obres cosmopolites, y com tot lo que no té patria, bordissenques. Les arts decoratives de ahí han mort, o poch; un luxu ridícol y sense seny les ha substituït, y les cases severes de nostres menestrals, se han convertit en magatzem cursi de trastos francesos o alemanys proveïts de solta. Mes girem los ulls enrera: l'art de la terra, en l'esperit regional, manifestat lliurament, hi ha'l modo de ornar a nostres obres la bellesa que'ls hi manca.⁶¹

Puig, com Gaudí en el comentari a l'exposició de 1880, feia referència a França. O els menestrals i burgesos compraven objectes d'aquesta procedència per decorar les seves llars –i novel·les com *La febre d'or*, de Narcís Oller, o *Desil·lusió*, de Jaume Massó Torrents, així ho mostraven–, o bé la indústria catalana imitava, com se'n dolia Gaudí, la francesa més antiquada, pensant potser que era això el que demanava la clientela.

Així mateix, l'arquitecte semblava sentir una certa nostàlgia del treball gremial medieval, però era ben conscient que el mal ús de la màquina havia fet que «suprimides les dificultats d'executar –gràcies a les noves fórmules mecàniques–, l'obrer no ha tingut de cercar la forma decorativa més apropiada pera la estructura de sa obra, sinó un cop feta aquesta l'ha recoberta d'ornaments com qui la disfressa, divorciant la obra d'art de la obra industrial, y lo que pretenia ser la forma artística y lo que es la forma útil».⁶²

Aquesta afirmació és un bon resum del debat art-indústria. La mecanització era positiva perquè millorava els processos de fabricació, però això feia que l'obrer constructor no hagués de pensar per endavant com havia d'enfrontar-se a uns materials en funció d'unes necessitats i unes possibles formes. L'ajut de la indústria el feia despreocupar-se'n, i és a posteriori que hi afegia l'element decoratiu, que esdevenia, així, superflu, merament un afegit, sovint sense sentit. D'aquí la necessitat d'educar aquest obrer i d'ensenyar-li les arts del passat, sobretot quan es tracta del dibuixant projectista, que havia d'aprendre a fer els seus projectes en funció dels nous sistemes de producció. Aquest aspecte no és gaire corrent trobar-lo defensat al llarg del darrer quart del segle XIX, només molt cap a final dels anys noranta i sovint en boca dels industrials que somniaven en escoles "pràctiques", car ells, naturalment, eren els més interessats en el tema.

61. *La Tradició Catalana*, 15-VII-1893, pàg. 59.

62. , 15-VII-1893, pàg. 59.

Tanmateix, Puig encara en feia una altra, d'afirmació, que se sumava al sentir general d'aquells anys: l'arquitectura era la síntesi de totes les arts industrials, «manifestació cabdal de tota art industrial, pinacle més enlajat que ha bastit l'home al voler fer bella la forma útil».

De tots tres arquitectes, Puig era qui, a través dels seus estudis i recerques, féu més evident i explícit el valor de l'art català al llarg dels segles. No hem d'oblidar, per exemple, que anys a venir ell seria l'autor de *L'Arquitectura romànica a Catalunya* (1909-1918), amb Antoni de Falguera i Josep Goday, una obra de referència internacional, encara avui.

Ara bé, tots tres arquitectes –Gaudí, Domènech i Puig– tenien en comú una estreta relació amb els seus col·laboradors (artesans, industrials, artistes...), com també un catalanisme i un amor a la pàtria, a la terra, que en el cas de Gaudí no es manifestà políticament, però sí en el cas de Domènech i sobretot de Puig. Si per ells l'arquitectura era la síntesi de les arts industrials, i les arts del país eren l'expressió de la terra, fer arquitectura era sinònim de fer pàtria; una simbiosi de vell i nou, de tradició i modernitat, tan característica del modernisme català. Restava ben superada la idea de l'art mudèjar com a objectiu nacional, perquè finalment, a l'inici del segle xx, el “catalanisme” vencia l'espanyolisme. Als anys noranta, art nacional, amb aquest mot o un altre, com ara regional, significà ja art català, no art espanyol.

Bon reflex de tot plegat fou també una publicació –avui molt oblidada– a càrrec de l'editorial Montaner y Simón, de la qual Domènech i Montaner era director artístic. Es tracta de la *Historia del Arte*, en vuit volums publicats entre el 1886 i el 1897, dirigida per ell mateix i en què col·laboraren grans especialistes del moment. Estava formada per tres volums d'arquitectura (dos de text i un de làmines), dels quals foren autors ell i Puig i Cadafalch; un volum dedicat a l'escultura i la pintura; dos volums d'indumentària; un volum dedicat a les arts decoratives, signat per Francesc Miquel i Badia i Antoni Garcia Llansó; i un d'ornamentació. Sobta el repartiment de les matèries, avui impensable, i la importància concedida a les arts decoratives i l'ornamentació, concebut aquest darrer volum a manera de «gramàtica de l'ornamentació». Qui mana, sens dubte, és l'arquitectura, mentre la pintura ocupa el lloc menys destacat. En suma, aquesta obra reflecteix fidelment l'estat de les arts de l'inici del modernisme.

El modernisme: la superació del debat art-indústria

El dilema entre l'art i la indústria, tan present al llarg del segle, al tombant de la centúria es fongué en un esclat decoratiu que, malgrat ser representat fonamentalment per les arts decoratives i les arts gràfiques, eren valorades, abans que res, pel seu vessant artístic més que per l'industrial, tècnic, o per les seves possibilitats de reproducció i difusió.

Qui va contribuir d'una manera decisiva a aquest canvi i a enfortir totes aquestes arts van ser els arquitectes. Tothom està d'acord en què els veritables “directors” del moviment modernista, des de l'òptica plàstica, foren els arqui-

tectes, que s'atorgaren el paper de coordinadors de totes les arts que l'arquitectura ("l'art mare") necessitava. Per això, malgrat que faltés el museu o que l'escola no funcionés com caldria, Barcelona (i Catalunya) s'omplí d'edificis públics i privats de gran qualitat, que conformaren, per exemple, el nou Eixample barceloní, on vivia la nova burgesia (i intel·lectuals, professionals, etc.), i que són testimoni de les grans transformacions urbanes.

A més, el modernisme contenia una forta dosi de sentit polític que el feia identificar-se amb el desig nacionalista, amb la recerca d'identitat nacional, cercant en la història, en el passat –com ja havien fet els romàntics– i alhora incorporant tot allò que la modernitat exigia (vell i nou, tradició i modernitat). En resum, el modernisme català tenia una dosi innegable de cerca de la identitat nacional (crisi de les relacions Espanya-Catalunya), ben tangible en l'arquitectura.

És cert que alguns dels arquitectes més notables havien participat des de diverses entitats o associacions en el debat art-indústria al llarg de les darreres dècades del segle XIX. Però va caldre aquest moment d'auge per tibar de la rica pedrera d'artesans i industrials que, sota la seva direcció, contribuïren a la creació de la Barcelona modernista burgesa. Els arquitectes, sens dubte, lideraren el moviment.

És justament en el modernisme quan pot parlar-se més que mai de la necessitat recíproca de l'art i la indústria, si bé des d'una altra perspectiva: la burgesia industrial volia demostrar la seva potència i prestigiarse. El cas més representatiu és l'aliança dels Güell amb Antoni Gaudí, sens dubte, però de cap manera l'únic. I, en realitat, aquest període es caracteritzà –com tan bé va sintetitzar Santiago Rusiñol en la novel·la *L'Auca del senyor Esteve* (1907)– pel "pacte" entre l'artista i el burgès, el burgès i l'artista, car es necessitaven recíprocament. L'arquitectura n'és el millor símbol, des de l'òptica socioeconòmica i cultural.

Però si tornem al debat vuitcentista i al seu desenvolupament al llarg del darrer quart del segle, cal afegir com la possibilitat d'aplicar la indústria a l'art (i no a la inversa) va donar resultats tan significatius com la possibilitat de reproducció de l'obra d'art, especialment mitjançant les arts gràfiques.

Les arts gràfiques esdevingueren unes grans protagonistes del modernisme i el vehicle principal de l'estil, en tant que divulgadores, a través de les publicacions de tota mena (revistes, àlbums, llibres, impresos comercials, cartells, etcètera). Les arts gràfiques permeteren, a més, la reproducció de tota obra d'art d'arreu i de tots els temps, fet que permeté una gran difusió i coneixement a l'abast de tota mena de públic i objectius; però, sobretot, van donar llibertat a l'artista. Des d'aleshores, qualsevol artista podia conrear les arts del dibuix, les veritables protagonistes de tot art (amb majúscules o minúscules, per tornar a l'inici), sense necessitat d'haver de ser traduït per una altra mà mecànica i, òbviament, deformadora.

Aquest fet, a més, portà, per primera vegada, l'art al carrer, a l'abast de tothom, sense necessitat d'haver d'anar a un museu o una galeria d'art. Era una nova etapa que pot denominar-se com de la democratització de l'art i, per això, podem afirmar, un cop més, que el modernisme és el primer estil artístic que podia gaudir d'una gran difusió: d'una banda, gràcies a les arts gràfiques i, de l'altra, gràcies a la possibilitat de seriatió de tants i tants objectes, mitjançant nombrosos procediments, que acostaven l'obra d'art al públic.

