

*Strand 2: The Historiography of Art Nouveau (looking back of the past)*

*La recuperació del Modernisme català a la postguerra, entre l'avantguarda i el Pop.*

Dr. Alex Mitrani

EINA Centre Universitari de Disseny i Art. Adscrit a la UAB.

## **1 Introducció**

Darrerament s'han començat a estudiar els revivals de l'Art Nouveau als anys seixanta, associats a la psicodèlia i l'Art Pop<sup>1</sup>. Ara bé, la recuperació del Modernisme en l'imaginari artístic i mediàtic català després del parèntesi de la guerra civil és anterior a la d'aquells moviments i presenta característiques pròpies. En front o en paral·lel a la historiografia especialitzada i amb una diferent perspectiva generacional de la d'un Dalí, trobem en la premsa cultural, en el sector artístic conduït per la nova generació de postguerra i en l'incipient aparició d'un disseny professional i cosmopolita, exemples diversos i sovint contradictoris d'una assimilació de llegat modernista com a tradició moderna nacional. Cites i homenatges fragmentaris i paradoxals de l'Art Nouveau i el Modernisme ens permeten observar com es va anar construint la consciència de modernitat del Modernisme català.

Les condicions per a recuperar i valorar el Modernisme no eren propicis als anys de postguerra a Europa. D'una banda, són anys de tragèdia i de meditació existencialista, seduïts per una estètica miserabilista. D'altra banda, són temps d'alegria i de reivindicació de l'avantguarda retrobada, simbòlicament triomfant, amb el Picasso de la *joie de vivre* al capdavant. Entre un pessimisme rigorós primer i un optimisme solar i futurista més endavant, amb l'aparició de la societat de consum i la fascinació tecnològica (el Citroen Ds de 1955, l'Atomium de Brusel·les de 1958), l'Art Nouveau tenia difícil encaix. En el cas de Catalunya es presenten unes particularitats, tant

---

<sup>1</sup> Philippe THIÉBAUT (dir.), *Art Nouveau revival*, (catàleg d'exposició, Musée d'Orsay, Paris), Paris, Editions Snoeck, 2009.

Exposició "Mucha, Manga, Mystery" al Museum Bellerive, Zurich, 2013.  
<http://www.museum-bellerive.ch/en/exhibitions/mucha-manga-mystery/>

favorables com desfavorables, que la diferencien d'altres nuclis culturals. En primer lloc, el que s'anomena postguerra, és a dir la prolongació de les conseqüències directes de la guerra, s'allarga molt més en el temps. En segon lloc, es conserva un patrimoni modernista molt més copiós i dominat per una figura excepcional i polèmica, Antoni Gaudí, que havia portat el Modernisme fins ben entrat el segle XX i en certa manera el feia vigent encara amb el procés de construcció de la Sagrada Família. Finalment, el Modernisme era un moviment que si bé no encaixava amb el gust de l'època més cosmopolita ni amb el de la generació anterior, la del noucentisme classicista, tenia una significació emocional i nacional que el feien especialment simbòlic en circumstàncies polítiques adverses.

## **2 La rehabilitació de Gaudí**

### **2.a Gaudí genial**

La rehabilitació de Gaudí, tot i ser progressiva i en certa manera treballosa, es va consolidar positivament en els anys de postguerra. Però els fonaments de l'entusiasme que comença a provocar marquen també unes limitacions per a la seva assimilació i condicionen la del Modernisme en general. Paral·lelament a la seva incipient reivindicació historiogràfica, impulsada per Josep Francesc Ràfols (primer director de la Reial Càtedra Gaudí fundada el 1956) i renovada per Alexandre Cirici<sup>2</sup>, hi han tres tòpics recurrents de la crítica i la premsa per elogiar Gaudí: la seva genialitat, la seva santedat i les seves innovacions estructurals. A aquests tòpics s'afegeixen dues assimilacions, que també impliquen una mirada particular, la turística i la d'avantguarda.

En data tant matinerana com el 1944, Eugeni d'Ors, a propòsit del moviment simbolista compara a Gaudí amb un singular i fosc pintor suís, Albert Trachsel, en aquest termes: "(...) considerado en torno como un pobre hombre, los próximos de Rudolf Steiner lo tomaron por un genio. Está atribución de genialidad no le ha faltado tampoco al catalán Antonio Gaudí (...)". Gaudí és descrit com un excèntric: "místico

---

<sup>2</sup> Joan Francesc Ràfols, *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Destino, 1949. Alexandre CIRICI, *El modernismo catalán*, Barcelona, Aymà, 1951.

que pretendia construir sin planos, haciendo ejecutar cada día lo que la Santa Virgen le había revelado la noche precedente (...) Antonio Gaudí, en lo que tenía de excelente y realizable, ha sido claramente, en el arte catalán, un epígono del "fin-de-siglo"; un poeta profundo de la anarquía, subterráneo soporte del simbolismo entero."<sup>3</sup> La bibliografía sobre Gaudí insistiría cada cop més en el seu valor com a innovador estructural, però es mantindrà el mite del creador empíric i intuitiu que prescindia de les tècniques i sabers tradicionals de la construcció. En aquest sentit, s'el podria parangonar amb la imatge que es tenia llavors de Joan Miró, com a artista en certa manera ingenu. És probable que el disseny de l'alfabet "Gaudí" (1962) a càrrec de Ricard Giralt-Miracle respongués a la necessitat de trencar amb aquesta concepció i amb qualsevol flaire d'Art Nouveau que se li pogués atribuir a l'arquitecte<sup>4</sup>. La genialitat constructiva de Gaudí era generalment explicada en termes religiosos, amb una retòrica que podia satisfer les mentalitats més conservadores de l'època i que era pel règim molt més tolerable que qualsevol altra possible connotació de tipus catalanista que hagués recordat les arrels nacionalistes del Modernisme. El 1948, en motiu de l'aniversari de la seva mort, *La Vanguardia* l'evocava com un místic i un poeta, ungit de les virtuts cristianes de la caritat i la pobresa, sense especificar les seves aportacions creatives<sup>5</sup>. El 1950, Alberto Sartoris, un dels principals impulsors de la renovació arquitectònica a Espanya, escriuria a favor de la necessitat de prosseguir les obres de la Sagrada Família<sup>6</sup> emprant arguments més sentimentals i religiosos que estrictament arquitectònics, situant-lo fora del discurs de la modernitat, com una excepció: "La catedral de Gaudí ha sido concebida según conceptos nuevos, personales, basados totalmente en la fe cristiana y en la gran pasión creadora de un artista puro cuya realización servirá el máximo desarrollo de la arquitectura sagrada".

## **2.b Gaudí turístic**

<sup>3</sup> Eugenio D'ORS: "De Trachel a Gaudí", a *La Vanguardia*, 4 de novembre de 1944, portada.

<sup>4</sup> Oriol PIBERNAT: "Disseny, entre el llegat i la invenció de la tradició", a "Gaudí: la revolució de les formes" a *Barcelona. Metròpolis mediterrània*, nº 58, gener-abril 2002, pp. 65-70: 67.

<sup>5</sup> Ana Nadal DE SANJUAN: "Aniversario de la muerte de Gaudí" a *La Vanguardia*, 10 de juny de 1948, p. 3.

<sup>6</sup> Alberto SARTORIS: "De la catedral inacabada de Gaudí", a *La Vanguardia*, 7 de gener de 1950.

El fenòmen de l'atractiu turístic de Gaudí serà comentat amb una barreja de sorpresa i delectació, per ser ràpidament explotat. El noticiari fílmic oficial del franquisme, el NO-DO, presentava el 1951 un reportatge, el primer sobre l'arquitecte, sobre com els estrangers admiren Gaudí<sup>7</sup>. Hi haurà una progressiva banalització pintoresca que permet una mirada desideologitzada i descontextualitzada (Fig. 1). Però la valoració artística i la turística (sempre del turisme estranger) es podien retrobar. Un exemple el trobariem en l'article publicat per el pintor Joan-Tharrats i editor de la pionera revista *Dau al Set*, a la publicació *Revista. Semanario de información, artes y letras*, que seria el principal organisme difusor de la modernitat cultural als anys cinquanta. El 1953, relata una visita al parc Güell, acompanyant l'artista estatunidenc Nathan Gluck<sup>8</sup>. Tharrats explica que el seu amic tenia un circuit establert que sera l'habitual en aquest viatgers: el Museu d'Art de Catalunya, la Sagrada Família, la Pedrera i el Parc Güell. Tharrats, no obstant, ens deixa entreveure que aquestes prioritats no són les dels barcelonins: "Aquella tarde los acompañé por un Parque Güell triste y solitario como de costumbre. Mas una de las satisfacciones que se nos puedan dar todavía fué la de observar con qué delectación, con qué entusiasmo aceptan estas gentes las decididas soluciones urbanísticas de nuestro gran arquitecto, con qué fruición saborean la desenfrenada fantasía de sus edificaciones.". Recordava també l'oblit i l'indiferència cap al parc després de 1936 i reivindicava la seva bellesa fantàstica: "Ahí queda el Parque Güell con sus pórticos misteriosos, con sus árboles petrificados, con su aguda y traviesa parodia de Babilonia, del arte griego y del gótico, con los sueños de Gaudí niño solidificados (...)". Tharrats assenyala un punt d'inflexió que s'estaria produint en aquest anys: "Qué fenómeno ha podido, pues, producir esta rectificación en el gusto de toda una ciudad? Por qué milagro forman hoy, y hemos de creer con toda sinceridad, junto a jóvenes artistas de la última generación, gentes que se habían olvidado de Gaudí, que habían renegado quizá de Gaudí?". Tharrats reivindica el paper de Joan Prats i Joaquim

---

<sup>7</sup> NO-DO, 8-1-1951. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-418/1487458/>

<sup>8</sup> Joan Josep Tharrats: "El parque Güell", a *Revista. Semanario de información, artes y letras*, n° 45, setmana del 19 al 25 de febrer de 1953, s.p. Les fotografies són segurament de Francesc Català-Roca.

Gomis en la recuperació de l'interès cap al parc. La nova mirada prové doncs de dues fonts: la del turista i la del fotògraf d'avantguarda. De fet, aquest associació ja s'havia establert al pavelló espanyol de la Triennale de Milà l'any 1951, dissenyat per José Antonio Coderch i comissariat per Rafael Santos Torroella, on es presentaven les fotografies de Gomis al costat de peces de ceràmica tradicional i d'obres de Miró, en un muntatge que va sorprendre per una modernitat avantguardista però també per arcaica i artesanal, en comparació amb la resta de països europeus<sup>9</sup>.

Una altre exemple d'aquesta consolidació d'un Gaudí singular i turístic alhora la trobem en el documental que Ken Russell (anys després conegut pels seus films extravagants i sobre la cultura juvenil) va realitzar per l'innovador programa *Monitor* de la BBC, l'any 1961. Russell destaca que els procediments de les avantguardes, el cubisme, el collage, el surrealisme, foren anticipats per Gaudí i que a La Pedrera va esdevenir "més abstracte". L'admiració de Russell, transmesa al gran públic, repren la lectura reivindicativa que en feien els artistes i intel·lectuals d'avantguarda catalans, combinant-la, també, amb una mirada poètica (i per tant més pintoresca que vanguardista) envers l'aspecte ruinós de la Sagrada Família. El 1963 es presentava una gran exposició al carrer de cartells promocionals "Conozca España en Barcelona". Naturalment, Gaudí apareix com a referència central als dedicats a la ciutat. L'assimilació turística seria, doncs, ja definitiva i cada cop més vulgaritzada.

## **2.c Gaudí entre els artistes de la segona avantguarda**

S'ha comentat en diverses ocasions<sup>10</sup> l'admiració dels artistes de la segona avantguarda per Gaudí. Però si Gaudí es una referència relativament freqüent entre els crítics i els artistes com a reivindicació de certa tradició de modernitat, no podem dir

---

<sup>9</sup> Vegis: Antonio ARMESTO i Rafael DIEZ, *Coderch*, Barcelona, Santa & Cole, 2008.

<sup>10</sup> A.A.V.V., *Impacte Gaudí* (catàleg d'exposició, Centre d'Art Santa Mònica, 2002), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2002. Enric GRANELL (ed.), *Dau al Set, el foc s'escampa* (catàleg d'exposició, Centre d'Art Santa Mònica, 1998), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1998, pp. 96-101. Enric GRANELL (ed.), *Juan-Eduardo Cirlot. L'habitació imaginària* (catàleg d'exposició, Arts Santa Mònica, 2011), Barcelona, Generalitat de Catalunya - Siruela, 2011, pp. 58-62.

que sigui una influència ni una inspiració, excepte en casos puntuals de certa importància en el seu moment encara que avui més o menys oblidats.

En desembre de 1948, al mateix número de la revista-fanzine *Dau al Set* on Arnau Puig fa una defensa de l'art romànic, un altre referent d'art autèntic, nacional i inspirador per als joves avantguardistes, Enric Tormo publica un article poètic sobre Gaudí al que qualifica de "místic" tot evocant la importància en la seva obra de la "turgència" de la pedra i el seu "drama", de la corva i de la paràbola, i del que anomena una "arquitectura negativa". En aquest petit text s'explicita una interpretació lliure i imaginativa de Gaudí que podem posar en paral·lel amb la del poeta i estudiós Juan-Eduardo Cirlot i que suposa una alternativa a la lectura més cridanera i espectacular i, potser, repel·lent, que en faria Dalí. Legitimitat per la seva intuïció i reivindicació d'abans de la guerra, Dalí faria un ús regular i estratègic de Gaudí en aquells anys, cosa que podia ser tant reforçadora com limitadora per als joves que veien amb una barreja d'admiració i desconfiança els gestos d'un Dalí instal·lat còmodament en el franquisme<sup>11</sup>.

Els *fotoscops*, innovadors llibres de naturalesa essencialment visual promoguts per Joan Prats i editats amb material fotogràfic de Joaquim Gomis serien essencials per educar la mirada sobre l'obra de Gaudí, en centrar-se en els detalls i mostrar les textures i les qualitats escultòriques, evocadores de l'abstracció. Els textos contribuïen a aquesta legitimació moderna, com ho demostra clarament el petit pròleg encarregat a Le Corbusier el 1957 en el que sanciona que no hi ha anatagonisme entre la seva arquitectura i el "1900". La fotografia de Joaquim Gomis i la de Francesc Català-Roca seria l'autèntica difusora de l'obra de Gaudí i la manera de veure-la, tant a l'exposició del Tinell de Barcelona el 1956 com a la del MOMA de 1957. Català-Roca va ser responsable d'un film (avui desaparagut) sobre Gaudí "Piedras Vivas" (1952) que va ser

---

<sup>11</sup> DEL ARCO: "Dalí en el parque Güell. Una entrevista con del arco", a *Revista. Semanario de información, artes y letras*, nº 53, setmana del 16 al 22 d'abril, 1953.



premiat al Festival d'Ancona. En un article que en dona fe es denuncia que a Barcelona havia estat qualificat com a "carente de valores cinematográficos"<sup>12</sup>

Però cal no sobre dimensionar aquestes iniciatives. És revelador constatar que el Club 49, associació dedicada a promoure l'art d'avantguarda, hereva de l'A.D.L.A.N d'abans de la guerra, no pogués cap activitat dedicada a Gaudí en el seus llarg anys d'activitat, com si potser fós massa obvi. Pel cartell i la coberta del catàleg de la III Bienal Hispanoamericana de Arte de Barcelona de 1955, culminació de la política apropiacionista del règim franquista cap a l'art modern, es tria una imatge estilitzada de la Sagrada Família realitzada per Enric Planasdurà, pioner de l'abstracció geomètrica (Fig. 1). Es tracta d'una mena de síntesi entre la icona publicitària, el referent simbòlic i la seva relectura moderna. És possiblement per aquests perills de banalització i instrumentalització que els artistes de la generació de postguerra no adopten elements formals gaudinians malgrat tota la admiració que li retien.

En algunes obres de Joan Ponç o d'Antoni Tàpies hi han, això si, cites gaudinians, com el perfil de la Sagrada Família. A les obres de Joan Josep Tharrats de principis dels cinquanta trobem perfils de torres punxants, astres vibrants, flors monstruoses que semblen reunir la visió mística de Gaudí amb el kistch dels segel XIX. Però és potser en escultors on podriem trobar una inspiració realment gaudiana, tot i que s'estableix una confusió, en algun cops poster conscient, entre l'organicisme de Gaudí i el de escultors fonamentals de l'època com Henry Moore y Barbara Hepworth. Moisès Villèlia seria un cas molt clar. En un text per la seva retrospectiva de 1960, Cirici fa referència a "la libérrima creatividad, tal como la cultivaron Gaudí, Schwitters, Erns, Arp o Hausmann." El ceramista Antoni Cumella també sembla inspirat per les formes orgàniques per Gaudí i, òbviament, pel paper que va donar als revestiments ceràmics, tot i que aquesta admiració només es veu concretada tardanament al mural "Homenatge a Gaudí" que realitza pel pavelló espanyol de la Fira Mundial de Nova York de 1964. És, premonitòriament, Josep-Maria Subirachs l'escultor que sembla més interessat en Gaudí. La seva escultura "Homenatge a Gaudí" de 1957 és un clar record de les sortides

---

<sup>12</sup> "Un triunfo de Català-Roca en Italia", a *Revista. Semanario de información, artes y letras*, nº123, setmana del 19 al 25 d'agost 1954.

de fums de la Pedrera. Pel catàleg de la seva exposició a l'Ateneo de Madrid, el 1960 Joan Teixidor evoca l'organicisme i el "new brutalism" i afegeix: "Con ello, muy fácilmente podría ser evocada la figura de Gaudí, antecedente de unos y otros, arquitecto y escultor al mismo tiempo y cuya obra ha ido estudiada cada vez más como una genial prefiguración de la plástica que acabaría imponiéndose en esta mitad de siglo."

### **3 El Modernisme**

#### **3-a Una repercusió menor**

Però si Gaudí genera aquest interès, què succeeix amb el moviment modernista en general, del qual es considera que forma part? Certament, sorpren l'escassetat de mencions directes al Modernisme com a tendència o estil. Malgrat l'aparició de dues obres de referència, Joan Francesc Ràfols (*Modernismo y modernistas*, 1949) i Alexandre Cirici (*El arte modernista catalán*, 1951), sorpren com el concepte de modernisme tant poc utilitzat i els seus autors escassament citats fora de contextos memorialístics o conservadors.

La reivindicació més clara del Modernisme en dates primerenques de la postguerra és la que va fer des de la revista *Ariel*. Hi havia una component nacional en aquesta recuperació que havia de ser vehiculada a través d'una revista clandestina. El número 18, de juliol de 1948, incloïa un article d'Alexandre Cirici en el que afirmava, amb optimisme, que el Modernisme podria ser vist ara ulls nous per part de la generació més jove que no havia conegut les seves polèmiques. Però en citar un exemple menciona un artista que venia dels anys trenta i que feia una obra molt lluny de l'atreviment de l'avantguarda, Emili Grau Sala, autor d'un treball decoratiu i proper a la il·lustració, d'un refinament amable i anacrònic. Enric Jardí escriu sobre pintura modernista i se centra en Joaquim Mir i Isidre Nonell. Estableix una comparació reveladora. Si elogia Nonell per el seu caràcter torturat i anti-acadèmic (el mateix que interessaria a Tharrats i d'altres sens influir-los), critica a Mir per la seva sensualitat i



facilitat. Aquest judici és revelador de la consideració de manca de substància de la pintura de fi de segle, tant poc explícitament dramàtica i diversa de l'angoixa vital i política en la que se sentia viure la generació de postguerra. Els elegants dibuixos de Gosé o les reproduccions de Ramón Casas, emprades com evocacions de les personalitats del passat, no contribuïen a reforçar l'actualitat del Modernisme que Cirici volia defensar en les mateixes pàgines. *Ariel* publica també un text sobre Josep Puig i Cadafalch, que encara vivia llavors. Adolf Florensa, arquitecte noucentista abans de la guerra i practicant d'un neo-classicisme conservador després d'ella, fa una glosa del seu mestre destacant el seu medievalisme i la seva aportació nacional<sup>13</sup>. Quedava clar quin era el lloc d'aquestes glòries del Modernisme: l'ocultament o l'evocació històrico-nostàlgica que, encara que fós legítima, no podia ser realment atractiva per les noves generacions. El 1954 *Revista* organitzarà a la burgesa i històrica Sala Parés una exposició sobre Els Quatre Gats, concorreguda i admirada, que despertà l'interès dels col·leccionistes i dels nostàlgics, però molt lluny de l'esperit experimental de l'art d'avantguarda.

En quant a la valoració estètica per part del gust més generalista sobre el paisatge urbà modernista, és molt revelador un article de Ramón Carnicer a *Revista*<sup>14</sup>. Comentant el que va ser el primer dels premis d'arquitectura que atorgava l'Ajuntament de Barcelona a principis i de segle i que donen peu a l'article, la Casa Batlló, Carnicer demostra com encara l'apreciació de Gaudí i del Modernisme estava condicionada al control del seus propis excessos: "El aficionado a vagar por nuestras calles y a alzar de cuando en cuando la vista a las fachadas, comprobará que esta casa de Gaudí -una de las obras más contenidas del discutido arquitecto- ha dejado una copiosísima descendencia por todo el Esnanche y no precisamente afortunada. Es ésta, la de sus imitadores, una de las mayores desdichas derivadas de Gaudí." El Modernisme és explicat en funció de Gaudí, com un sucedani de mal gust: "Domenech i Montaner gozaba de un prestigio fabuloso, pero su sentido estético no iba en modo alguno de acuerdo con sus

---

<sup>13</sup> Adolf FLORENSA: "J. Puig i Cadafalch, arquitecte", a *Ariel*, n° 16, abril 1948, pp. 34-35.

<sup>14</sup> Ramón CARNICER: "Arquitectura modernista a través de un concurso", a *Revista. Semanario de información, artes y letras*, n° 59, setmana del 28 de maig al 3 de juny, 1953.

conocimientos técnicos, que al parecer eran muchos." Si finalment, es fa un comentari positiu és amb condescendència i en tant que el Modernisme compensaria la suposada fredor de l'arquitectura més moderna: "Es evidente, sin embargo, que sus realizaciones [les del Modernisme] no fueron afortunadas. Cuando se marcha por la calle con el ojo puesto en las hileras de casas del Ensanche, se sienten muchas perplejidades ante verdaderas demencias constructivas y decorativas. Pero otras veces, en cambio, nos sorprenden atisbos, intentos y aun ciertos plenos, mercedores de respeto y admiración (...) El intento no alcanzó, desde luego, sus fines, y aquel entusiasmo y aquella búsqueda optimista y a veces orgiástica de formas y combinaciones inéditas nos producen hoy, ante ciertas fachadas, un inevitable rubor."

Si la petja gaudinana és poc perceptible en les arts plàstiques d'avantguardes, encara podem dir que ho és menys la del Modernisme en general. I no és per que no hi haguéssin possibilitats. Òbviament, l'esteticisme de Casas i Rusiñol poc tenia a veure amb la radicalitat del artistes més joves, però hi havien altres aspectes que els podrien haver interessat. La iconografia vegetal exhuberant i sovint inquietant tenia molt a veure amb el surrealisme nocturn de Dau al Set, però també amb el vitalisme de Joan Miró. Per exemple, la decoració esgrafiada de la casa Llopis i Bofill d'Antoni Maria Gallissà en col·laboració amb Josep-Maria Jujol, mostra unes plantes d'enormes arrels visibles, motiu reprès sovint per Joan Ponç o Joan Brotat. Justament Brotat, d'origen humil i família que havia cantat als Cors d'en Clavé, fa una referència molt curiosa a la balaustrada del Palau de la Música a una obra de 1953 (Fig. 3). Però són casos excepcionals. Joan Josep Tharrats havia revindicat la modernitat de Nonell, però encara que ell també li recordés las formes d'un Gaudí o d'un Henry Moore<sup>15</sup>, no podem dir que aquest influís en els neo-expressionismes diversos de mitjans dels anys cinquanta.

### **3-b confusió amb el kitsch decimonònic**

---

<sup>15</sup> Joan Josep THARRATS: "Nonell", a *Revista. Semanario de información, artes y letras*, nº 112, setmana del 3 al 9 de juny, 1954.

Deixant de banda l'espectacle dalinià, trobem un eco modernista en el gran model per als artistes de postguerra, Joan Miró (la seva sèrie "Homenatge a Gaudí" no és sinó de 1979). Es tracta de la petita "Pintura amb marc modernista" de 1943. L'hem d'entendre més que no pas com un homenatge, com una parodia o una aprofitament d'un contrast brutal entre el seu primitivisme sgnic y la voluptuositat luxosa del marc, com un enfrontament entre dues époques però, sobretot, com l'actualització d'una dicotomia fonamental en la modernitat, la de l'autenticitat avantguardista enfront de la complaença luxosa i enganyosa del kitsch burgès, representat aquí pel Modernisme.

Podem distingir diverses manifestacions de la confusió o assimilació del Modernisme i el kitsch decimonònic i si aquesta era una raó per evitar la seva influència, era també una ocasió per reinterpretar-lo de manera lúdica i irònica. És esclaridor un petit llibre editat per PEN el 1954 (editorial portada per Ricard Giralt-Miracle amb el suport de Juan Eduardo Cirlot i de Joan Josep Tharrats) sobre les targetes postals. L'autor, Alonso Pintó, circumscriu l'edat d'or de la postal la *belle époque* i evoca així la seva estètica: "Pero muchas veces, casi todas, las postales fosforescían como libélulas sin recurrir a tales artificios... Se trataba del resplandor de su plateado, que rara vez faltaba, y de los rojos brillantes de tantos objetos indescifrables. Y también de los misteriosos polvillos, en plata, verde, violeta, con que se cubría cualquier superficie. / Cegar, cegar por todos los medios, parecía ser el más difícil todavía modernista."<sup>16</sup> I conclou el llibre així: "En ese aparecer y desaparecer está su mejor secreto: su gran luz y su ceniza. A cada hallazgo bien podrán echarse las campanas al vuelo. Pero mucho cuidado. Que no todo el campo es orégano, ni todo el novecientos *hideusement dixneufcents*."

La versió paródica de l'època del Modernisme la trobem sovint en els dibuixos satírics de Cram (seudònim de l'artista d'avantguarda Marc Aleu) a *Revista*, inspirats en Steinberg, sempre contrastant la vanitat burgesa del passat amb la pobresa del present, i als treballs de la companya de publicitat Zen, dirigida per Alexandre Cirici i que va destacar per la seva modernitat en el context català de l'època. Als seus coneguts i

---

<sup>16</sup> Alonso Pintó, *La tarjeta postal. Estética e historia*, Barcelona, PEN, 1953, p. 54.

variats anuncis per la sastreria Gales recorria sovint a una evocació entre irònica i nostàlgica de la *belle époque*, en part per què recordava la ubicació de la botiga (el Passeig de Gràcia, del qual es representaven com a característics el fanals de Falqués).

La vanitat de l'estètica decimonònica es feia encara patent als anys seixanta, en el quadres crítics de Francesc Artigau que representaven la burgesia afecta a l'opera del Liceu o en el refinament ambigu d'inspiració prerrafaelita que va adoptar l'antic Dau al Set Modest Cuixart i que va causar el seu allunyament progressiu de les entorns de l'avantguarda més exigent i militant. Quan Josep Guinovart fa un quadre-assemblage el 1965 en "Homenatge a Domenech i Montaner" el que fa és incorporar el lateral de un balancí Thonet, és a dir que fa una cita molt genèrica a la línia *coup de fouet* i no una interpretació concreta de l'obra específica de l'arquitecte català.

### **3-c Els anys seixanta. L'arribada de l'Art Nouveau**

L'oficial i propagandística "Exposición de pintura catalana desde la prehistoria hasta nuestros días" celebrada al Casón del Buen Retiro de Madrid el 1962 i organitzada pel Ministerio de Educacional Nacional i l'Ajuntament de Barcelona, establí un discurs en el que el Modernisme i les avantguardes es trobem legitimats i encaixats. Al text del catàleg, Josep Selva vincula històricament el Modernisme amb la modernitat del segle XX, però és més una declaració genèrica que l'observació d'una continuïtat existent o possible: "De este movimiento puede decirse, parte toda la inquietud vivificante y creadora del arte moderno. Salvo en la decoración no se definió en un estilo propio, sino en una posición abierta a toda suerte de búsquedas y precepciones, con un espíritu que ya no volverá a extrañar cualquier nuevo sentido o expresión que se nos dé en arte." Retrospectivament, Cirici conclou que Gaudí va ser un precursor de l'art abstracte internacional<sup>17</sup>. És a dir que l'interessant del Modernisme és trobava en allò que no era modernista.

El paviment del mirador de l'alcalde al parc de Montjuïc de Tharrats (1969) podria ser una mostra, tardana, seguidora i renovada alhora, de la idea del trencadís del

---

<sup>17</sup> Alexandre CIRICI, "Gaudí, pintor", *Serra d'Or*, Any VIII, Núm. 10, octubre 1966, p. 41-44.

parc Güell. Però el anys finals de la dècada dels seixanta mostraràn un esclat considerable de l'estètica d'aire modernista en l'emergent cultura de masses. Aquest vegada, però, el referents no seràn cultes ni autòctons, sinó que correponen a una moda vinguda de fora, la de la psicodèlia anglosaxona. El logotip de la discoteca Bocaccio, llar dels moderns i snobs de l'època, els còmics a la italiana celebrats per Cirici d'Enric Sió, o el grafisme publicitaris i els crèdits del film "Tuset Street" (Dir. Lluís Marquina, 1968) són exemples del ressó no del Modernisme local sinó de l'Art Nouveau més tòpic i afrancesat que la psicodelia havia posat de moda. A un exemplar d'una revista adolescent femenina de l'època, *Romántica* (Fig. 4), podem apreciar una cita, o un plagiat directe, d'un cartell d'Alphonse Mucha (vegis la mà del cartell de "La dame aux camélias"). Ens podem preguntar llavors on són les referències a Alexandre de Riquer o als grups escultòrics del Palau de la Música.

#### **4 Conclusió**

Un breu repàs a les diverses motivacions, formes i prejudicis en la re-apropriació del Modernisme per part del sector artístics als anys de postguerra ens mostra una situació ambivalent, entre l'interès i la desconfiança. Gaudí serví de model i guia, però també va fagocitar altres focus d'atenció. La recuperació simbòlica i nacional del Modernisme no va ser coincident amb la seva recuperació estètica i aquesta té una manifestació en la crítica i una altra, molt menor, en la plàstica. El que sembla que es va produir durant els anys que van de finals dels quaranta a principis dels seixanta va ser un retrobament progressiu, un enamorament furtiu i en part prohibit pels prejudicis propis i la repressió exterior, una oportunitat en perduda des del punt de vista creatiu però per que va preparar el terreny per a una rehabilitació històrica i popular uns anys després, en temps més propicis.

Alex Mitrani  
EINA