

*Strand 5: Crafts in the origin of Design*

## La formació del mercat del disseny a Barcelona: significació del Modernisme català en la història local del disseny

Anna Calvera

Universitat de Barcelona, Grup de Recerca GRACMON UB, Història de l'art i el disseny contemporanis  
Fundació Història del Disseny. Barcelona

### Punt de partida, premisses i marc general

Aquesta ponència reflexiona a partir de conclusions obtingudes en una recerca col·lectiva l'objecte de la qual era reveure moments clau de la història del disseny a Barcelona i comprendre els fonaments històrics del seu Sistema Disseny actual. Fou un exercici d'història local interdisciplinària fet amb la intenció de descobrir aquells molts elements que donen caràcter al disseny fet a Barcelona. Hi intervingué un equip nombrós d'investigadors format per historiadors de l'art, historiadors del disseny, dissenyadors i artistes. La majoria eren membres del grup de recerca GRACMON UB, altres eren experts expressament convidats a participar-hi. A mi em va correspondre fer la tasca de coordinar les investigacions i editar els escrits de cadascú. El resultat són dos llibres, el primer dels quals porta el mateix títol que aquest article<sup>1</sup> i inclou una revisió del Modernisme en la perspectiva del disseny.

Quant a les opcions de caire interpretatiu i metodològic, es partia de la premissa que la situació actual, o sia, la mateixa existència d'un Sistema Disseny ben consolidat al llindar del segle XXI, constitueix un bon retrat final del que partir per copsar l'especificitat de la història local del disseny. Si, com diuen els filòsofs de la *history*, la interpretació històrica depèn del fet que se sap d'antuvi el final de la *story*,<sup>2</sup> els diversos moments investigats se seleccionaren segons si servien per comprendre com i perquè s'havia arribat fins aquí. La recerca va començar, doncs, pel final utilitzant el model del

---

<sup>1</sup> GRACMON (Ed.): *From industry to art: Shaping the Barcelona's Design Market (Barcelona 1714-1914)*, Barcelona: Gustavo Gili, en premsa

<sup>2</sup> Arthur C. Danto ho va dir gairebé amb aquestes paraules; la idea, però, és una de les premisses de la historiografia. Arthur C. Danto: *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989; selecció de textos extrets dels capítols I, VII i VIII de *Analytical Philosophy of History*, 1965.

Sistema Disseny Barcelona establert en una recerca prèvia,<sup>3</sup> per després recular en el temps fins a l'inici de la industrialització a Barcelona. Sia per l'esplendor de les arts decoratives modernistes, sia per la llarga duració del debat sobre la regeneració de les arts industrials vuitcentistes, sia perquè el Modernisme és sovint vist com el moment culminant del debat i la seva superació, era lògic que la gent de GRACMON, un grup que va nèixer estudiant el Modernisme i el Noucentisme, es plantegés quina va ser la significació del moviment en la història local del disseny. L'objecte d'aquesta ponència és precisament treure conseqüències de la investigació conjunta i alhora reveure com influí el Modernisme en aquells sectors del teixit productiu que actualment considerem que formen part del domini teòric i pràctic del disseny.

## El domini del disseny i la seva sistematització.

Val a dir que parlar de disseny així sense més situa el discurs en un context molt ampli, el de la cultura material que una societat s'ha construït per viure-hi d'una manera determinada. En tant que fenomen complex, el disseny és una pràctica cultural de síntesi creativa que fa de pont entre les necessitats i desitjos que té la gent i les potencialitats de la tecnologia i el sistema productiu per satisfer-les. Per això, la seva evolució històrica està condicionada per molts fenòmens alhora, des de la realitat productiva d'un temps i d'un país, fins als gustos, usos i costums que expliquen els hàbits i preferències dels consumidors, la reacció del públic davant les propostes fetes per professionals i empreses concretes en la seva carrera per llençar productes competitius al mercat. Va bé tenir també en compte com es presenten els productes al públic, com se'ls promociona i se'ls fa publicitat, la qual cosa implica considerar les xarxes comercials però també la manera com es parla sobre les coses, els espais i els comunicats gràfics. Allò que s'escriu va donant cos a una cultura del disseny peculiar, adaptada a la idiosincràsia d'un indret concret.

---

<sup>3</sup> Anna Calvera i Josep M. Monguet, >>>*disseny\_cat: elements per a una política del disseny a Catalunya*. Barcelona, CIDEM-ACCIO Generalitat de Catalunya Publicacions on-line, 2007.

Fàcil es veure ara els pols, o els vèrtexs, que estructurin un sistema disseny.<sup>4</sup> Bàsicament són tres. En primer lloc, el mercat del disseny format, a un vèrtex, per la demanda de serveis de disseny —les empreses fabricants— i, a l'altre, per l'oferta —els dissenyadors professionals—, els quals són recolzats per una xarxa de proveïdors de materials, serveis i procediments tècnics. El tercer vèrtex el formen una xarxa d'entitats de suport, recolzament i promoció de les activitats del disseny: salons i fires de mostres, botigues i aparadors, sales d'exposicions, escoles i centres de recerca, publicacions i editorials especialitzades, associacions de professionals, centres de disseny, museus, esdeveniments i premis... Donen visibilitat al disseny i en generen la cultura ja que interpreten l'activitat professional i valoren els resultats assolits. Ja només cal posar el sistema en el seu context històric i veure què passa quan hi intervé el públic, o sia, el conjunt de consumidors i usuaris del disseny, que també hi diuen la seva. El públic és, malgrat quedar fora del sistema, el quart element en joc. A l'esquema s'hi endevinen les pautes interpretatives que la historiografia ha proposat per superar la història del disseny a la manera de Nikolaus Pevsner.<sup>5</sup> Consisteix a destacar la labor dels molts altres actors que intervenen en la dinàmica del disseny junt amb els dissenyadors, els quals deixen de ser-ne els únics herois. Potser és una forma molt sincrònica d'aproximar-se a la història però el model també pot servir per abordar el Modernisme

## Rerefons de la recerca: un diàleg amb l'Enric Bricall

Quan vam començar, el col·lectiu d'historiadors catalans del disseny encara tenia, a parer meu, un deure pendent: calia respondre les preguntes que va deixar plantejades l'Enric Bricall a les pàgines de *Temes de Disseny* poc abans de morir. Hi va escriure dos

---

<sup>4</sup> En modelar el Sistema Disseny Barcelona, vam partir d'un triangle equilàter, d'aquí l'obvietat de parlar de vèrtex. Es va seguir l'exemple finlandès present en la seva política nacional del disseny (2000). Quant al concepte de Sistema Disseny i la seva modelització, el referent és la proposta feta per la Facoltà del Design del Politecnico di Milà (2005). Calvera i Monguet, >>*disseny\_cat...* 2007

<sup>5</sup> Els textos als que aquí es fa referència de passada són molt nombrosos com per donar-ne les referències. Cal recordar, però, la intensitat del debat que hi ha hagut entre els historiadors del disseny. A Barcelona, qui més ho ha treballat és Isabel Campi: discurs d'entrada a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 2007; *La historia y las teorías historiográficas del diseño*, Mèxic, Designio, 2013.

articles complementaris que encara són de referència.<sup>6</sup> Havia estat investigant la indústria d'indianes i el procés d'esfondrament dels gremis al set-cents català en la perspectiva de l'economista que reflexiona sobre l'aportació del disseny al progrés econòmic del país. En aquests textos va voler entrar directament al fons de la qüestió i plantejar obertament els interrogants amb que llavors s'enfrontava la cultura barcelonina del disseny; d'aleshores ençà són preguntes que planegen sobre tota investigació entorn la història del disseny a Barcelona.

Per resumir-ho a grans trets, Bricall partia de la versió oficial de la història segons la qual el concepte i la professionalització del disseny es van importar a Barcelona mitjan la dècada dels cinquanta i es refermaren en els seixanta en fundar-se les agrupacions del FAD. Aquest és un dels possibles orígens del disseny en un país —arreu l'hem designat el tercer origen—. <sup>7</sup> Bricall va introduir prou elements de dubte en aquesta versió posant de relleu el retard històric que suposa aquest origen en el context català, cosa que li semblava, si més no, sorprenent però prou sospitós. Bon coneixedor de la història del país, va assenyalar la paradoxa que aquest retard suposa en sí mateix per diverses raons definides per comparació amb el que havia succeït als països de l'entorn. Primer, per la posició econòmica que Catalunya, esdevinguda “la fàbrica d'Espanya”, tenia a l'últim terç del segle XIX. A les portes del Modernisme, pels volts del 1880, les fàbriques catalanes estaven mecanitzades i equipades amb maquinària moderna actualitzada amb freqüència. Entre 1814 i 1914, pràcticament tots els sectors productius, fins i tot el de la fusta i el moble, havien dut a terme la seva particular revolució industrial. La segona raó, perquè el teixit productiu industrial català, si bé havia començat amb el tèxtil al segle XVIII, havia anat diversificant-se al llarg del XIX i especialitzant-se en la fabricació de bens de consum. La tercera, perquè la ciutat estava creixent en població i extensió; la construcció de l'Eixample pel pla que rodejava les

---

<sup>6</sup> Són “La tensió necessària en l'ensenyament del disseny. L'opció diversificada de l'escola Elisava,” *TdD* 6, 1991; i “Elisava, la continuïtat d'una presència renovada,” *TdD* 13, 1996. Assequibles on line a <http://tdd.elisava.net/coleccion/6/-bricall> i <http://tdd.elisava.net/coleccion/13/bricall>

<sup>7</sup> Perquè tercer origen i no origen sense més ho he explicat a “Cuestiones de fondo. La hipótesis de los tres orígenes históricos del diseño” a Isabel Campi (ed.) *Diseño e Historia. Tiempo, Lugar, Discurso*. México DF, Designio i Fundació Història del Disseny, 2010, p. 63-85.

antigues muralles va generar un increment substancial de la demanda de tots els productes i oficis vinculats amb la construcció. I finalment, per l'existència d'una classe social enriquida des dels anys de la febre d'or, disposada a consumir productes nous i a la moda, i a adoptar el sistema de vida burgès sense fer gaires escarafalls. Unes condicions, doncs, que són les adequades perquè hi sorgís i s'hi desenvolupés amb tota naturalitat el fenomen del disseny, i ho fes tant com a funció específica dins del procés productiu que com a factor de qualitat i diferenciació entre els articles fabricats industrialment. De fet, són les condicions que als països industrialitzats d'Europa havien desembocat en l'experiència i la teorització del disseny en el canvi de segle. En conseqüència, si s'accepta sense més que el disseny va arribar a Barcelona pels vols del 1960, se'n dedueix que:

«els factors que a l'Europa occidental van donar lloc a un reconeixement i a una atenció pel desplegament de la disciplina i de la pràctica del disseny, aquí no van ser capaços de fer cristal·litzar un moviment a favor d'aquesta activitat, de concertar les noves exigències productives i culturals i de sintonitzar amb les modificacions que s'anaven consolidant en el conjunt social i econòmic». (1991)<sup>8</sup>

El deure que Bricall deixava plantejat era comprendre perquè aquí els mateixos factors no havien desembocat en la professionalització i desenvolupament del factor disseny a l'època del canvi de segle. A més a més, sia per influència de les tesis de Pevsner, especialment del llibre del 1968,<sup>9</sup> sia per la forma com Bricall les aplicà a l'experiència catalana, el punt de mira de l'historiador quedava ara ja clarament situat en el Modernisme, esdevingut el moment d'inflexió d'un procés que hauria pogut desembocar en la conceptualització del disseny si hagués evolucionat com la *Wiener Sezession* i sobretot el *Deutsches Werkbund* el 1907 en voler trencar i substituir el *Jugendstil*.

## Les hipòtesis interpretatives d'en Bricall, assaigs de resposta

---

<sup>8</sup> Totes les cites provenen de l'edició digital d'ambdós articles on no hi figura la foliació. De cada cita n'indicaré la referència mitjançant la data de publicació. Consultes comprovades el març 2013.

<sup>9</sup> Nikolaus Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design* (Londres 1968); Barcelona, Gustavo Gili, 1978

Bricall va avançar diverses hipòtesis per comprendre els motius d'aquest retard. Fonamentava les seves sospites en una sèrie de mancances que havia trobat en l'evolució de la societat industrial catalana, les quals podien explicar tant el retard com l'aïllament econòmic i cultural en el que sempre s'havia trobat el món barceloní del disseny.<sup>10</sup> Són mancances que anirem comentant i responent agrupades per temes. Una apunta directament a les administracions i al poder polític; les altres, a la societat civil i als artistes i dibuixants implicats. La primera diu així:

«1) La incapacitat per aconseguir amb prou força, en el passat i gairebé en el present, una política governativa mínimament clara, a favor de la resolució d'aquells problemes de producció, de consum o de mercat que són a la base dels plantejaments entorn del disseny; o per arribar a formulacions que reclamin la necessitat d'aparells de l'Estat conscients del paper del disseny en el si de la societat industrial».

Val a dir que hi planeja el fantasma d'un veritable Design Council estatal malgrat sigui un tema que queda molt lluny de les preocupacions pròpies del Modernisme. Mirant enrere, però, aquesta mancança, real en molts moments de la història, no és fàcilment generalitzable, i menys en aquells anys. Corroborar-lo obra un camp d'investigació apassionant. Vist en la perspectiva del llarg termini, s'aprecien els molts esforços fets per les autoritats locals i estatals per formar professionals capaços de fer-se càrrec de la funció disseny: la política de la Junta de Comerç i les seves càtedres (1775-1849); els esforços de la Diputació i l'Acadèmia de Belles Arts per mantenir l'Escola de Llotja (1849-1900); les diverses reformes dels ensenyaments del "dibuix aplicat a la indústria" a les escoles d'arts i oficis i a unes noves escoles industrials impulsades pel Govern de Madrid, la Diputació, l'Ajuntament i la Mancomunitat i la conseqüent jerarquització dels oficis –i dels operaris de retruc— ; l'opció en favor de l'artesania

---

<sup>10</sup> Aquesta és una segona característica del disseny català que Bricall destaca repetidament: «la falta de connexió amb la resta de sectors i interessos de la societat que el rodejava». Val a dir que Bricall escrivia pels volts del 1992, moment àlgid de la projecció internacional del disseny català però a les portes d'una crisi econòmica, la del 1991-1995, que li donaria la raó. Ho intuï el 1991 i ho confirmà el 1996. Aquella crisi va posar de manifest, entre altres coses, que pocs empresaris havien après la lliçó: eren pocs els que havien incorporat disseny a les seves empreses més enllà del canvi de logotip. Per això li semblava que tot seguia igual: a l'època dels anomenats "objectes de disseny," el disseny seguia sent un fenomen cultural relativament marginal encara que fos més conegut del gran públic i aparegués en els Mass Media.

artística, del valor art i del sector del luxe promovent els Bells Oficis i creant-los una escola. Quan es parla de polítiques governamentals d'ajut a la producció industrial i la millora dels productes fabricats en sèrie, les mesures que afecten l'ensenyament passen sovint al primer pla perquè les escoles, no tan sols proveeixen de professionals formats, sinó que també generen discurs i contribueixen a la construcció de la disciplina.

A més a més, cal tenir també en compte les mesures polítiques sorgides en el debat sobre la regeneració de les arts industrials des que esclatà pels volts del 1850. Pilar Vélez i Vicente Maestre l'han resseguit amb prou detall i, per tant, millor remetre als seus molts treballs. Sí val la pena recordar aquí que l'Administració va col·laborar a la millora de les arts industrials primer, i de les arts decoratives després, sia finançant viatges d'observació dels models estrangers –com el de Sanpere i Miquel per Europa el 1870, o el de Quim Folch i Torres a Londres el 1913—<sup>11</sup>; sia afavorint el muntatge d'exposicions per donar així una major visibilitat als productes locals –com les muntades a la dècada del 1890. Una altra cosa és el grau d'efectivitat a l'hora d'endegar les mesures proposades, les quals gairebé sempre eren les mateixes i no són massa diferents de les adoptades en altres països: reforma i reforç de l'ensenyament artístic orientat a les arts industrials, muntatge d'un museu especialitzat, publicació de guies a la manera de les gramàtiques de l'ornament...

Les següents hipotètiques mancances segons Bricall apunten directament a la societat civil, però no tant al sistema de les arts industrials i al teixit productiu com a la història del pensament. El seu raonament gira en torn les conseqüències socials de la indústria com a mode de producció i per això cerca posicionaments contraris a la màquina com els que, a d'altres llocs, feren buscar alternatives tant de tipus estètic com social i polític. Però aquest és un camí que, si d'una banda porta al descobriment del factor disseny i la seva definició com a pràctica estètica específica, de l'altra ha portat repetidament a la condemna per criteris artístics de tot allò que sigui fet a màquina i de tot allò que prioritza la utilitat i la capacitat de servei per damunt de totes les altres

---

<sup>11</sup> Sobre Sanpere i Miquel hi ha fets molts estudis. Ultra els treballs de conjunt de Vélez i de Maestre, vg. Mireia Freixa i Anna Calvera: Salvador Sanpere i Miquel: "Application of the Arts to Industry. Commentary", *Journal of Modern Craft*, Vol. 2, Núm. 2, Juliol 2009: 211–220. Freixa aprofundí sobre el sentit darrer dels informes de Sanpere a la recerca de Gracmon.

prestacions que tot utensili té.<sup>12</sup> De fet, aquesta és una altra de les paradoxes del Modernisme, especialment del madur, que va ser capaç de veure que tot es podia millorar estèticament, i de comprendre que fer-ho valia la pena, però no va adonar-se que, per millorar, no calia sobrecarregar-ho tot d'intenció artística, de convertir-ho tot en una obra d'art i acabar així assolint la condició que Jan Mukarovski retreia al plantejament creatiu de *l'Art Nouveau*: fer uns objectes d'ús que és una llàstima fer servir. Això l'allunyava del que serien els ideals del disseny modern.

Segons Bricall, la qüestió era trobar aquells elements que provocaven en la gent malestar suficient com per fer-los pensar que calia evitar les conseqüències socials i culturals de la revolució industrial. En les seves paraules:

«La tradicional absència d'un corrent crític davant la mala qualitat de la producció industrial que expliciti una preocupació per l'entorn objectual, ja sigui per motius ètics o per raons purament culturals».

El 1996 encara ho refermava més:

«No sabem gairebé res de l'existència —tret d'algun cas aïllat— de corrents de pensament que provinents del camp de l'estètica o del món de l'art hagin reclamat una millor qualitat en la producció. Com tampoc no coneixem la presència d'actituds d'oposició reivindicadores del millorament del malmès entorn quotidià, resultant del procés industrialitzador»

És un criteri per rellegir el debat sobre la relació art i indústria tal com va desenvolupar-se en el vuit-cents català. Ara bé, si es ressegueixen els seus termes principals, fàcil és veure que l'objecte de la discussió, des dels primers escrits de Trias en els vuit-cents-cinquanta, la publicació de l'Àlbum de Rigalt (1857) i l'informe de Sanpere (1870s) fins a les constants crítiques a les exposicions d'indústries artístiques i d'arts decoratives (1890), tots assenyalen la necessitat de millorar la producció en general i fer els articles més atractius i interessants estèticament; també es destaca la importància de les novetats i de no copiar, un tema recurrent en tot debat sobre la producció industrial. Però gairebé tots veuen les possibilitats de millora únicament en ser més industrials encara, posar-se constantment al dia i assolir els nivells de qualitat tècnica que marquen els països més avançats. És difícil criticar el sistema industrial amb

---

<sup>12</sup> Tema propi de les Art s& Crafts, va ser recollit molt polèmicament per Pevsner (1936, 1968)



premisses com aquestes. Després, en el Modernisme madur, l'artistització de tot aparegué de seguida com l'única opció viable, i legítima, per millorar l'aparença estètica dels objectes d'ús: és difícil descobrir en la idea d'"art usual" defensada per Miquel Utrillo a les pàgines de *Pèl i ploma* una visió de l'univers quotidià que no sigui un pretext i un suport per a una acció de tipus artístic.<sup>13</sup>

En segon lloc, segons Bricall, no hi hagué una crítica política del sistema industrial perquè ningú no reivindicà el treball artesanal pel que significa socialment. Però l'existència mateixa del Castell dels Tres Dragons així com l'obra d'Antoni Gallissà, o l'Escola Taller de Riquer al C/ de la Freneria obliguen a matisar aquesta apreciació. Que a Catalunya es recuperaren tècniques artesanals del passat i del passat local —la ceràmica vidriada de València, per exemple— és un fet, i ho fou tant en els anys de l'Esteticisme com en els del primer Modernisme. Ara bé, que les artesanies fossin productives fora del sector de les indústries artístiques, això encara no se sap però molts obradors esdevingueren empreses modernes encara que no es mecanitzessin més enllà del que els era menester. Finalment, que depenguessin massa de la moda del moment, això també afectava els nous invents nascuts de tècniques i materials nous — com les rajoles de cartró-pedra gravades de Miralles, un invent molt modern però inspirat en artesanies antigues—. De fet, moltes indústries artístiques no duraren massa més que l'arquitectura modernista. En qualsevol cas, a Catalunya, la recuperació de tècniques artesanals no implicava la defensa d'un ideal de tipus sociocultural a reivindicar, al menys no ho era entre els artistes. Des del punt de vista polític, les crítiques a l'època, *le mal du siècle* a la catalana, evolucionà des de l'ideal de regeneració social i cultural, com el promogut des de les pàgines de *l'Avenç* en el primer Modernisme, cap al que s'ha definit com una crisi de civilització enfront d'una burgesia i d'una societat que no s'havien modernitzat prou, que no havien comprès l'art i havien renunciat al vessant espiritual i humà, al desenvolupament cultural en definitiva, que és el veritable progrés. Era una sensació de fracàs davant la civilització burgesa que havia trencat els vincles entre el progrés econòmic i industrial i el progrés artístic i

---

<sup>13</sup> Miquel Utrillo, "L'art usual," *Pèl i Ploma*, 11, 12.08.1899; 2.09.1899 i 19, 7.10.1899

intel·lectual.<sup>14</sup> A un intel·lectual com Raimon Casellas, això se li feu evident el 1900 quan va proposar dedicar una exposició a contrastar la Barcelona manufacturera i industrial amb la ciutat literària i artística. L'argument s'acosta molt a la dicotomia entre civilització i cultura que es debatia al *Deutsches Werkbund* els primers anys de la seva fundació. Però aquesta mena de crítica queda molt lluny de la reivindicació del món de l'artesania i el que representava històricament. El fantasma de l'antic règim i les guerres carlines estaven encara molt presents en la memòria dels barcelonins. Era difícil reivindicar l'antiga estructura social malgrat que s'estigués idealitzant el passat medieval de Catalunya. El conservadorisme polític ja estava molt clarament definit en el context de la lluita de classes i tenia un altre signe molt diferent.

També cal dir que la baixa qualitat estètica dels productes industrials no sempre està causada pel fet de ser fets a màquina. A Barcelona havia quedat clar que això depenia de la política empresarial: Arranz i Trenc Ballester han demostrat amb escreix que grans empreses editorials, com la Impremta Lluís Tasso, la Montaner i Simon o la de Daniel Cerezo, havien optat per fer llibres de gran tiratge de gran qualitat tècnica i estètica. Definiren així el llibre industrial com a nou producte: presentació molt acurada i artística; impresos amb les tècniques més modernes; ben dissenyats com a objectes, decorats amb il·lustracions i compostats amb les darreres tipografies comercialitzades per les foneries locals i estrangeres instal·lades al país.<sup>15</sup> De fet, volien triomfar en el mercat hispano-americà. En aquest context, el llibre de bibliòfil i la recuperació de les tècniques artesanals quedà com un discurs artístic, i no tant com l'alternativa de qualitat estètica a uns llibres de gran consum lletjos i mal impresos, com correspondria segons l'esquema històric difós per la tradició anglesa.

La hipotètica mancança següent toca un aspecte molt confús del període, encara ara sotmès a llargues discussions. Des del punt de vista teòric, obliga a considerar les difícils fronteres conceptuals i pràctiques entre arts decoratives, arts industrials,

---

<sup>14</sup> Seguim les explicacions donades per Jordi Castellanos en relació a la posició de Casellas segons es deriva dels seus articles a *La Vanguardia* al llarg dels anys 1890, recopilats i editats pòstumament en el volum *Etapas estètiques. Op. Cit.*, 1992/2a: 255-263 i 147.

<sup>15</sup> Cas de Bauer Neufville, instal·lada a Barcelona el 1885. Les arts gràfiques modernistes catalanes han estat profusament estudiades i des de fa temps. Els autors de referència són Eliseu Trenc Ballester, Romà Arranz, Santi Barjau, Josep M. Pujol i Pilar Vélez.

indústries artístiques, arts aplicades i artesanía artística. Caldria veure si les possibles diferències són històriques –responen al teixit productiu d’un determinat moment—, si són diverses opcions en la gestió empresarial o si són una aproximació metodològica en la creació d’una peça. Bricall utilitzà el criteri històric, un model d’evolució segons el qual el disseny és la resposta moderna, és a dir, el fruit de la divisió tècnica del treball, a les necessitats que durant l’Antic Règim resolía l’artesanía, és a dir, les arts mecàniques fruit de la divisió social del treball:

«3) La poca capacitat com a pauta general, dels vells oficis industrials i de les arts industrials i decoratives per transformar-se en germen del nou corrent del disseny; de tal manera que s’han desaprofitat les grans oportunitats dels moviments artístics i culturals dotats de força a Catalunya, com foren el Modernisme o el Deco, per aconseguir l’anomenada transformació, per construir una nova via de disseny». (1991)

Aquesta hipotètica tercera carència és probablement un dels fenòmens sobre els que més s’ha investigat en els darrers anys a mesura que s’ha anat trobant informació sobre empreses i tallers concrets, —de fusteria artística especialment, com els tallers Vidal, el de Gaspar Homar o les quatre generacions de la casa Busquets—, i els fons productius de grans indústries del període —cas de les empreses de teixits, de puntes i randes, de betes i fils i articles de merceria, i dels grans fabricants de paviment hidràulic—. Teresa-M. Sala<sup>16</sup> ha mostrat com la modernització de molts tallers de moblistes i fusteria “artística” s’esdevingué més en la gestió de l’empresa que no pas en la transformació tècnica de l’obra i la seva mecanització: no es mecanitzava sinó era estrictament necessari per qüestions d’estil, com quan l’Art Déco imposà els aglomerats i xapats a la fusteria.

De tota manera, la hipòtesis és una invitació a revisar els debats esdevinguts en ple Modernisme i comprovar si l’aposta per les arts decoratives atès, d’una banda, el fort desenvolupament que tingueren mentre la seva finalitat principal fou complementar

---

<sup>16</sup> Teresa-M. Sala, “Ars lignaria: fusteria artística, ebenisteria i decoració a l’època del Modernisme” a Francesc Fontbona (ed.), *El Modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme*, Barcelona, L’isard, 2003: 155-170; *La Casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al Déco a Barcelona*, Barcelona, Memoria Artium, 4, Universitats Catalanes-MNAC, 2006. CARBONELL i BASTÉ, Silvia, CASAMARTINA i PASSOLAS, Josep: *Les fàbriques i els somnis: el Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de documentació i Museu Tèxtil, 2002, 65 i s.

i acabar l'obra d'arquitectura, i, de l'altra, que per poder operar pel seu compte esdevingueren artesanía artística i —més endavant ja declaradament— Bells Oficis, arts sumptuàries, havia influït en el desenvolupament i millora dels productes industrials de les fàbriques més ben establertes —les empreses tèxtils, les de papers d'empaperar, del metall, de ceràmica i porcellana, del vidre... les d'arts gràfiques i d'edició de llibres.<sup>17</sup> També Silvia Carbonell i Josep Casamartina reforçaren l'argument referint-se al tèxtil modernista: "...des del món industrial català no es va establir mai una política d'autor clara —més enllà d'algunes cases dedicades a materials de construcció—. Realitzacions dels dibuixants indicats, deixebles de Riquer o Pascó, han quedat anònimes i sovint perdudes o no localitzades."<sup>18</sup> No queda doncs massa clar si la fórmula de "*l'art dans tout*" tan característica de la moda *Art Nouveau* difosa popularment a partir del 1900 va resoldre els problemes de les indústries del moment.

## D'altres raons per comprendre el retard històric

No hi ha dubte que el Modernisme fou un moment important en la història del disseny a Barcelona. Hi havia treballant amb certa normalitat decoradors, il·lustradors publicitaris, projectistes i dibuixants industrials, que s'anunciaven i oferien els seus serveis a tota mena d'empreses. Si en acabar el segle encara abundaven els empresaris que també dissenyaven, a l'iniciar-se el nou els dissenyadors s'anaven professionalitzant i els empresaris externalitzant la funció disseny. S'anà formant un mercat per al disseny tant

---

<sup>17</sup> En aquest sentit, no deixa de ser simptomàtic que un fabricant de teixits —que també va ser professor d'economia i comerç a la Escuela Especial de Intendentes Mercantiles de Barcelona—, en Pere Gual Villalbí, quan a les seves memòries escrites el 1922, just després d'arruïnar-se arran de la crisi posterior a la I Guerra Mundial, va voler donar lliçons pràctiques de gestió empresarial mostrant els seus errors, mai no doni cap indicació sobre com s'ho feia cada any per elaborar el nou catàleg de teixits, per decidir colors, fils, tissatge... S'estén molt en les dificultats que tenia per vendre, fossin els compradors sastres o els grans magatzems; també explica les qualitats d'un bon viatjant; però mai no fa cap referència als creadors dels teixits ni com funcionava aquesta funció a la seva fàbrica; tampoc no diu en cap moment fins a quin punt la característica del teixit podia ser determinant en una venda mentre que posa molt d'èmfasi en el control de qualitat tècnica dels teixits que fabricava. Pel que explica, aquest ordre de valors havia de ser molt comú entre els fabricants que abans de la guerra tenien i dirigien "negocis modestos" com el seu. P. Gual Villalbí, *Memorias de un industrial de nuestro tiempo*, Barcelona, Joventut (Sociedad General de Publicaciones S.A.), s/d (pròleg signat del 1922): 63-100

<sup>18</sup> CARBONELL i CASAMARTINA: *Les fàbriques...* p. 256

per les relacions de contractació de serveis de disseny com pels hàbits consumistes del públic delerós de coses a la moda, seguir la qual esdevingué el criteri rector de la producció fos a màquina o a ma. El Modernisme marca doncs el punt d'inflexió en el procés que va de l'època que tot just s'identificaven les mancances de la producció industrial —el debat sobre unes arts que calia regenerar— i la irrupció de les característiques econòmiques i socioculturals del segle XX, és a dir, l'arribada de les societats anònimes, dels hàbits consumistes i de la cultura de masses. Són les condicions adequades per a promoure una idea del factor disseny vinculada a la funció disseny a la manera nord-americana en la qual el disseny respon a les necessitats de la indústria enlloc de ser una alternativa cultural fruit de la crítica estètica, ètica i social envers un món que no agrada. Això ja s'allunya de la idea de disseny buscada per Bricall. Hi ha però una altra mancança, o raó, que explica el retard amb que el disseny arribà a Barcelona, és el fet que la indústria catalana estigués sempre enfocada al mercat domèstic.

En efecte, per comparació amb el que succeïa al seu entorn immediat, potser el que més mancava per al desenvolupament de la pràctica i la disciplina del disseny era la voluntat decidida de la indústria catalana d'exportar i mesurar-se en el mercat internacional. Tant la necessitat com el descobriment del factor disseny arriben quan es pensa en el mercat exterior i es vol competir amb la producció “a la moda” d'altres països —en aquest cas, si s'hagués pensat a substituir les eternes *novedades de París*—. La qüestió afecta tant al mercat del luxe, l'adreçat a les “cases de categoria”, com al de l'estil i el bon gust de productes, que també han de ser bons, adreçats a les classes mitges i, a la llarga, quan el consum es democratitzi una mica més que en el vuit-cents, adreçats a tothom. En aquest sentit, els testimonis que hem anat trobant fins el moment avalen molt aquesta hipòtesis doncs, pel que hem vist, la majoria d'empreses catalanes pensaven únicament en el mercat domèstic, fins i tot quan les vendes es feien a les colònies espanyoles abans del 1898; de fet, la gran contribució de la indústria catalana a l'economia espanyola va ser organitzar el mercat domèstic. M. Lluïsa Gutiérrez Medina ha demostrat en sengles articles la política empresarial de La Espanya Industrial en aquest període. Des del meu punt de vista, hi destaquen dues coses importants. En

primer lloc, l'organització de la xarxa comercial formada mitjançant representants a diverses ciutats d'Espanya i viatjants, els quals informaven els empresaris sobre “allò que més es venia” a cada lloc –en “esta plaza” deien. El procediment sembla eficaç i fa pensar que els industrials catalans, per fer front a la competitivitat ferotge que es feien entre ells al mercat espanyol,<sup>19</sup> disposaven de sistemes logístics suficients com per produir i enviar dins la temporada de la moda els models suggerits pels comercials.

Un segon aspecte a destacar és la política de disseny utilitzada. El cas de La Espanya Industrial tal com l'explica Gutiérrez és molt representatiu. Hi havia en aquesta empresa dos tipus de professionals encarregats de fer les funcions del dissenyador: els dibuixants de teixits que es contractaven fora, i els obrers que treballaven a la secció de gravat i estampació. Tant els uns com els altres podien ser forasters i durant molt de temps foren més els estrangers que no pas els barcelonins. Això no és important en el cas de la secció interna: a l'inici hi havia estrangers per formar els locals segons el sistema utilitzat a Catalunya cada vegada que s'importaven noves màquines o noves tècniques. Sí és interessant, en canvi, la llista de dibuixants francesos contractats perquè subministrin noves col·leccions de teixits cada temporada. Pel que diuen les cartes que l'empresa els envia, queda prou patent que aquesta era una dinàmica de funcionament molt habitual i que la lluita entre els industrials d'aquí era rebre col·leccions ja dissenyades allà abans que els competidors i poder arribar així abans al mercat comú, el català i l'espanyol. Segur que aquesta vinculació amb París, i també amb Milhouse,<sup>20</sup> els servia per estar a l'aguait de la moda internacional i poder seguir-la; que afavoria la formació professional dels dibuixants que treballaven a Barcelona dins l'empresa –cas del dissenyador català de la casa, en Joan Rabadà i Vallvé, quan s'hi quedà el 1870 per substituir el dibuixant francès Charles Ventrillon—. També prova que, al menys en el

---

<sup>19</sup> M. Lluïsa Gutiérrez, “La España industrial. Estratègies d'innovació i producció al darrer quart del segle XIX”, *X Congrés d'Història de Barcelona – Dilemes de la fi de segle 1874-1901*. Arxiu històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura Ajuntament de Barcelona, 2007, p. 10. Que la competència era ferotge també ho explica en Gual Villabí a les seves memòries.

<sup>20</sup> Dades provinents de la correspondència de l'empresa, M. Lluïsa Gutiérrez: “La España Industrial...”. L'objecte del seu article és demostrar la política d'innovació de La España Industrial en aquests anys i, per això, a més d'enumerar els dissenyadors que treballaren per ells, l'èmfasi recau en els tipus de teixit més que no pas en les tendències estilístiques dels productes concrets.

tèxtil, ja feia temps que la funció disseny estava professionalitzada i es contractava específicament –.Sí palesa la dependència en relació a França, país que seguia sent el líder indiscutible en la moda. Això eximia als industrials barcelonins de plantejar-se i buscar una línia de disseny pròpia que els permetés competir per la singularitat i l'originalitat del catàleg. Front això, la resposta de la indústria catalana no va ser tant la de plantar cara i competir amb França creant models autòctons i guanyant-se un lloc en el mercat internacional, com la posició contrària: preferien comprar el factor disseny, i les idees creatives amb el discurs inclòs, a França, fabricar-ho i vendre-ho en el mercat espanyol, quedant-se doncs a l'escala de l'economia domèstica. Potser ja no s'espia i copiava, com ha estat habitual en tants desenvolupaments industrials arreu del món, però la indústria catalana de l'època modernista no va lluitar per sortir a competir en el mercat internacional. Potser per això la política econòmica habitual dels industrials catalans va ser sempre el proteccionisme per tenir blindat un mercat domèstic al que estaven donant forma.

Si aquesta era la línia dominant en el tèxtil, el sector encara més potent de l'economia catalana del canvi de segle, pot ser perfectament extrapolada a d'altres sectors, com el dels materials per a la construcció, ocupada com estava en la construcció dels eixamples de les grans ciutats. Aquesta manera de fer l'adoptaren tantes altres arts industrials quan importaren sense masses manies l'estil *Art Nouveau* de París a partir del 1900, emparats en l'estratègia productiva i comercial de *l'art dans tout*. Potser per això va ser tan difícil que el disseny com activitat i com a disciplina podés prendre forma fora de l'artesania artística o la promoció de les arts aplicades. Els arquitectes ho havien avisat, tanmateix. Calia trobar un estil local de disseny per a les coses útils, per als materials de construcció però també per a fer objectes exempts que poguessin ser seriatos i venuts a gran escala sense prescripció prèvia d'un decorador o un arquitecte. Més enllà d'expressar una identitat nacional, l'elaboració d'aquest estil local, si s'hagués fet Modernisme i no tant *Art Nouveau* o *Sezessió* –en la línia del que s'havia fet amb els paviments hidràulics en torn al 1900— hauria quedat patent l'interès per exportar i ser competitius en el mercat internacional.