

## París a Barcelona, vista i exposada pels modernistes catalans

**Teresa-M. SALA**  
 Universitat de Barcelona  
 tsala@ub.edu

**Resumé :** À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris est à l'origine d'un flux impressionnant de paroles et d'images démultipliées. L'article présente les principaux artistes modernistes catalans ayant vécu la bohème à Paris et l'ayant faite voir à Barcelone. Santiago Rusiñol et Ramon Casas y montrent la peinture moderne de la capitale française. Le public barcelonais découvre les sujets de la mythologie montmartroise, un paysage urbain tout à fait distinctif et la vie detraquée des femmes et des artistes. Une seconde génération commence à éclore à la fin des années 1890 et au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, celle qui fréquente notamment *Els Quatre Gats*. Isidre Nonell et Ricard Canals arrivent à Paris en 1897 suivis par Pablo Picasso, Carles Casagemas et quelques autres artistes, avec l'unique présence d'une peintre, Lluïsa Vidal.

**Abstract:** In the late nineteenth century, Paris is at the origin of an impressive flow of words and multiplied images. The article introduces the principal Catalan modernist artists having made the Bohemian life in Paris and having shown it in Barcelone. Santiago Rusiñol and Ramon Casas show modern painting that comes from the French capital. The visitors are able to discover the subjects of Montmartre's mythology, an urban landscape quite distinctive and deranged life of women and artists. A second generation begins to hatch in the late 1890s and at the very beginning of the twentieth century, which meet in *Els Quatre Gats*. Isidre Nonell and Ricard Canals arrived in Paris after the 1897 and they are followed by Pablo Picasso, Carles Casagemas and some other artists, with the unique presence of a woman, Lluïsa Vidal.

**Mots-clés :** Barcelone-Paris du Sud, peinture moderne, esprit bohème, mythologie montmartroise, Chat Noir, *Quatre Gats*, Le Cinématographe, Lumière, chez Napoléon.

**Keywords:** Paris of the South, Modernity, bohemian spirit, Montmartre's mythology, *Chat Noir*, *Quatre Gats*, *Le Cinémathographe*, *Lumière*, *Studio Napoleon*.

«És la mirada que fa la història»  
 Michelle Perrot

La mirada cosmopolita neix a la ciutat i s'anuncia a partir del «pintor de la vida moderna» de Charles Baudelaire, on el poeta, és, sobretot, algú que mira i capta imatges al vol per tal de cristal·litzar la seva fugacitat. El culte al modern busca l'etern en el transitori i l'heroisme de la vida moderna, respon, en gran mesura, a la recomposició de fragments dispersos.

Per tal de parlar del paisatge cultural i visual de la *fin-de-siècle* ens hem de situar a la capital francesa, on es troba a l'origen d'un flux impressionant de paraules i d'imatges que aniran configurant el *mitjà de París*, que exercirà un fascinant poder d'atracció sobre altres ciutats europees. És el que Stefan Zweig al seu llibre *El món d'ahir* anomena com «la ciutat de l'eterna joventut»<sup>1</sup>, que s'acabarà de forma abrupta el 1914 amb la primera guerra mundial. Tanmateix, en aquell temps, la consciència social es balanceja en un joc de dualitats controvertides, amb les seves llums i les seves ombres, que oscil·la entre el progrés i la decadència, la tradició i la modernitat, l'elegància i la bohèmia, l'individualisme i la solidaritat, la misèria i la riquesa. Després dels fets de la Comuna i amb les reformes del prefecte Hausmann, els anys 1890 formen un període en què es va posar de manifest un determinat sistema de representació de la ciutat, que coincideix amb l'adveniment d'una cultura de massa que es relaciona amb el món urbà, a partir de la qual s'elabora paulatinament una nova gramàtica d'idees i pràctiques que es coneix amb el nom de la *Belle Époque*. Però, si bé el que domina és la representació del gran París, de luxe i ostentació, també existeix un París lúgubre, el de la misèria dels desfavorits, que en comptades ocasions es fa visible a la premsa. No obstant un visitant de l'Exposició Universal en deixa constància de la següent manera a *La Vanguardia*:

A la luz de un mechero de gas contemplamos con horror una extensa sala, vacía de todo mueble, y en ella, tendidos en el duro suelo, un considerable número de...cadáveres, que tal nos parecieron á primera vista como si aquel fuera realmente un abandonado campo de batalla. [...] Aquellos infelices eran gente sin trabajo ni albergue, que yendo á tomar una bebida cualquiera en el *Castillo rojo* adquieren el derecho de dormir en el suelo hasta las dos de la madrugada; hora en que son echados de allí para poder cerrar el establecimiento [...] Cuando salimos por fin a la calle y aspiré el aire fresco de la noche me pareció que había despertado de una pesadilla horrible. Caminamos en silencio, embargados por fúnebres pensamientos, hasta que desembocamos en el próximo bulevar, todavía animado y lleno de luz<sup>2</sup>.

Les noves formes de vida a les grans ciutats, caracteritzada pel ràpid intercanvi d'impressions internes i externes, l'aglomeració d'imatges canviants, podem dir que violenten la psique de l'habitant i determinen el seu estil de vida. L'art troba en aquest món la seva funció compensatòria, que esdevé redemptora o activista. A la *fi-de-segle* es dona un ambient propici per a la creació artística a Montmartre<sup>3</sup>, que es farà cèlebre com un dels llocs predilectes dels bohemis. En aquell moment, els espais d'oci i diversió es multipliquen, proliferen les sales de festa, de ball i els cabarets, com són el ball del Moulin de la Galette, le Lapin Agile, le Divan Japonais, La Cigale, le Chat Noir, les Folies-Bergères o le Moulin Rouge, que van convertir-se en els escenaris més concorreguts de la vida nocturna de la ciutat. Henri de Toulouse-Lautrec va immortalitzar en les seves obres els costums i l'ambient montmartrià, conjuntament amb altres artistes, com Théophile-Alexandre Steinlen, que en forma de cartells, de forta inspiració japonista, van difondre amb una gran eficàcia. D'aquesta manera, es pot dir que Montmartre arriba a tot arreu, i esdevé, com bé deia Émile Goudeau, «el centre del món» i «el bressol de la humanitat»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ZWEIG, Stefan. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado, 2002, p. 169-210.

<sup>2</sup> En una visita a l'Exposició Universal de 1889, Enrique Alzamora escriu a *La Vanguardia* un article intítulat «París lúgubre», que, en forma de carta, parla de les desigualtats evidents de la gran ciutat. Barcelona, 29 de julio de 1889.

<sup>3</sup> Vegeu el catàleg *L'Esprit de Montmartre et l'art moderne 1875-1910*. Paris: Musée de Montmartre, Somogy éditions d'art, 2014. També el catàleg de l'exposició *Arts et plaisirs à Montmartre*. Paris: Musée d'Orsay-Musée Van Gogh, 2015-2016.

<sup>4</sup> GOUDEAU, Émile. *Dix ans de bohème*. Paris: Champ Vallon, 2000 (1888).

En aquest article volem recollir, a grans trets, alguns episodis que ens permetin reflexionar sobre què van veure els artistes catalans a la metròpoli moderna i quin tipus de recepció de la modernitat va arribar a Catalunya. El nostre objectiu principal és analitzar les seves inquietuds estètiques, així com també veure quines van ser les actituds del públic barceloní envers les darreres novetats que arribaven de la *ciutat de la llum*. De fet, es tracta de dibuixar com una mena de sociologia de la metròpoli a través del pensament en imatges.

### **Veure i pensar la metròpoli**

La premsa i les revistes van jugar un paper essencial en la difusió dels nous corrents de pensament artístic.

A Barcelona, el cercle de la revista *l'Avens*, fundada l'any 1881 per Jaume Massó i Torrents, que llavors era un jove estudiant d'arquitectura de disset anys, amb la col·laboració del seu amic Ramon Casas i secundada també per Josep Meifrèn i Emili Guanyavens, pretenia difondre les idees catalanistes progressistes de Valentí Almirall. No obstant això, durant la segona etapa de la primera època de *l'Avens* (1883-1884), sota la direcció de Ramon Domènec Perés, es deixarà de banda el tema polític per centrar-se en la renovació cultural. Amb la marxa de Massó a l'estranger, la revista no va reaparèixer fins al gener de 1889, una data rellevant en el panorama artístic parisenc ja que és quan, amb l'Exposició Universal, es commemora el centenari de la Revolució Francesa. Destacats escriptors i artistes es desplacen a la capital francesa i des de diferents tribunes escriuen sobre el que està passant al certamen i sobre determinats aspectes de la ciutat. Així, des de les pàgines de *La Vanguardia*, que sota la direcció de Modesto Sánchez Ortiz va esdevenir un referent de la premsa independent de Barcelona entre 1888-1901, podem anar resseguint algunes de les veus de la cultura catalana que ens fan reflexionar sobre l'art, la literatura i el pensament del moment. Així, per exemple, pel que fa a la crònica de l'Exposició Universal de 1889, Pompeyo Gener, que passava llargues temporades a París, ens parla de la modernitat en els següents termes:

Cien años ha, por fin, en la nación vecina, el espíritu moderno, que germinaba en los cerebros de Voltaire y Diderot, de Montesquieu y de Buffon, se encarnó en todos; proclamó los DERECHOS, no de una clase, no de una nación, no de una raza, sino DEL HOMBRE, y la LIBERTAD fue un hecho, primero en Francia, después en todos los países civilizados, de toda la superficie del planeta<sup>5</sup>.

D'altra banda, la persona encarregada de la cobertura de les cròniques del certamen va ser Miquel Utrillo, que escriu tot un seguit d'articles amb una mirada crítica i perspicaç sobre l'exposició i sobre la ciutat. Des del municipi de Montmartre, que llavors era com una mena d'asil de bohemis, observa en perspectiva el París burgès dels boulevards. Aquell any, Rusiñol i Casas s'instal·len amb Utrillo, Clarassó i Canudas a la rue d'Orient. Tots ells s'inspiren en una característica atmosfera parisenc, que propicia la llibertat de la bohèmia enfront de la rigidesa dels sectors acadèmics oficials. La silueta del Moulin de la Galette i la basílica del *Sacré-Coeur* van convertir-se en els dos emblemes més pintats del paisatge urbà parisenc. Al turó de Montmartre domina la presència imponent del temple, que es va fer construir després dels fets de la Comuna, amb la idea d'expirar els crims i els pecats dels revoltats. És un símbol de la victòria

<sup>5</sup> GENER, Pompeyo. «Cien años ha». *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de mayo de 1889, p.1.

ahora que també és un record de la derrota. Com a reacció als temes acadèmics de la pintura d'història, en contraposició als assumptes tractats pels romàntics i també als temes religiosos o anecdòtics de la «pintura de género», en aquell període finisecular s'inicia un nou imaginari que pretén ser l'expressió de la vida. Es tracta d'una manera d'interpretar la realitat on l'ull del pintor pren part en la vida mundana i els artistes retraten tot el que passa al seu voltant, sota la idea de transcriure un món en profunda transformació tècnica i social en tota la seva transitòria veritat, allò que Raimon Casellas anomenava amb «el concepte de pintura verista»<sup>6</sup>.

Els pintors catalans de la primera generació modernista van veure i van portar a Barcelona tot un seguit d'imatges representatives de la modernitat, paisatges *plein-air* de tonalitats grises que venien suggerits per l'atmosfera parisenca. Aquells artistes van participar del vertigen que produïa el creixement de la metròpoli i van experimentar la vida bohèmia en instal·lar-se al Moulin de la Galette. Allà, Rusiñol comença a escriure la crònica regular a *La Vanguardia*, il·lustrada per Ramon Casas, sota el nom de *Des de el Molino*. Es tracta de tot un seguit d'impressions artísticoliteràries que van obtenir notable audiència i van acabar de configurar la llegenda de la ciutat i de la condició de l'artista bohemi.

El 16 d'octubre de 1890, va arribar a la Sala Parés una exposició que va ser la primera d'una llarga sèrie, amb 50 quadres de Rusiñol, 20 de Casas i algunes escultures de Clarasó. La crítica positiva de Josep Roca i Roca que defensava que «este es el arte moderno, el arte depurado de corruptelas y anacronismos»<sup>7</sup>, va trobar l'oposició del sector conservador de crítics com Miquel i Badia i de Joaquim Cabot i Rovira, que es planyen del convencionalisme i de la impressió amanerada que s'enduen els visitants. La segona exposició que va inaugurar-se el 6 de novembre va ser rebuda per part del públic i la crítica de manera similar a l'anterior. A *La Vanguardia*, Rahola descriu el punt de vista plasmat per Rusiñol de la Rue Norvins de Montmartre:

[...] larga y pendiente, en uno de esos días de bruma en que aparece imposible que alumbre el sol bajo aquella capa de plomo, seduce por la suavidad admirable de tintas que ha logrado imprimirle el pincel y por la verdad con que resulta reflejada la imagen<sup>8</sup>.

Una estètica verista defensada per Raimon Casellas que va publicar a *l'Avenç* un article en forma de *Credo* que va tenir una gran transcendència com a manifest, en el que, en forma dialogada, recull i contrasta les seves opinions amb un possible visitant barceloní. Entretant, per la Sala Parés<sup>9</sup> van passar la història de l'art a la ciutat, els gustos dels artistes i del públic. La pintura moderna/modernista plasma l'atmosfera gris de l'hivern parisenca, els ambients llòbrecs de Montmartre i les escenes de la vida bohèmia.

El 19 de setembre de 1892 el diari *La Vanguardia* va traslladar-se a la Rambla dels Estudis 7, al costat dels magatzems El Siglo, on es va obrir un *Salón de actualidades*, és a dir de l'art actual que es feia present a Barcelona. El cercle dels modernistes que es troben a les *Festes modernistes* de Sitges (1893-1897) i després als *Quatre Gats* (1897-

<sup>6</sup> CASELLAS, Raimon. «Exposició de pinturas. Rusiñol i Casas». *L'Avenç*, Barcelona, 1890.

<sup>7</sup> ROCA I ROCA, Josep. «L'art modern. Primera exposició Rusiñol-Casas-Clarasó». *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de octubre de 1890, p. 1.

<sup>8</sup> RAHOLA, Francesc. «Calle de Montmartre». *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de noviembre de 1891, p. 1.

<sup>9</sup> *Sala Parés, 130 anys*. Barcelona: Sala Parés, 2007.

1903), ens mostren el pols bategant d'una idea de modernitat canviant, que s'interpreta des de posicions estètiques diferenciades, sota les premisses del regeneracionisme o de l'esteticisme-simbolisme. Per als regeneracionistes, l'artista és l'encarregat de difondre entre la societat els aires de modernitat europea i propugnen la funció social de l'art, que ha de fer possible el trencament de les estructures arcaiques.

Després de la bomba del Liceu el 7 de novembre de 1893 i el conseqüent tancament de la revista *L'Avenç*, per decisió de Massó i Torrents, el 25 de febrer de 1898 va aparèixer la revista *Catalònia*, que va comptar amb un estol de col·laboradors molt ampli. A destacar la presència de Jaume Brossa, que des de París, escriu un article sobre el superhome, que es relaciona amb la publicació de la traducció de Joan Maragall d'una part de l'obra de Friedrich Nietzsche, *Així parlava Zarathustra*. La influència del pensament del filòsof posa en relació l'art i la veritat, preconitza la fixació i la transfiguració de les aparences com a intensificació de la vida. D'aquesta forma, s'enfronta a la idea de l'art com a calmant, com a sedant i narcòtic que propugnava el pensador Arthur Schopenhauer. Aquest, a la seva obra *El món com a voluntat i representació* sosté que l'art existeix per a benefici de la seva exclusiva bellesa (*l'art per l'art*) i es troba per sobre dels temes socials o morals. Un joc de dualitats que oscil·la entre el vitalisme i el decadentisme que estarà present en les arts de l'època del modernisme.

### Aires de bohèmia

La imatge de l'artista modern té aspecte de bohemí, i es diferencia del burgès o del dandi per la seva indumentària, com una manera de mostrar-se i de comportar-se. En els dibuixos de l'aventura parisenca de Rusiñol i Casas veiem com arriben en tren i es dirigeixen a Montmartre carregats de maletes, vestits amb una *pélerine* (capa a la moda parisenca). La visió inconformista del bohemí està basada en un culte a la diferència, que es singularitza per la seva consciència crítica envers els convencionalismes de la societat burgesa. A les darreries del segle XIX, el mite de reminiscències romàntiques de l'artista incomprès, rebel, refusat o maleït, es situa en el nucli del malestar del món modern. Així, les escenes de la vida bohèmia, que Henry Murger va escriure i Puccini va musicar a *La Bohème* (òpera que es va estrenar a Torí el 1896), acaben de configurar la llegenda de Montmartre i del Quartier Latin. Es tracta de fer el bohemí i experimentar noves maneres de veure, escoltar les cançons de Bruant, que descriuen la ràbia i la desolació de les històries dels baixos fons. Rusiñol pinta paisatges urbans i paisatges humans sota el signe de la malenconia<sup>10</sup>. Dels interiors de cafès i tavernes, com l'obra *El cafè de Montmartre*, ens mostra l'ambient per on transitava amb els seus amics Utrillo i Casas (que apareixen en el quadre) o a l'*Interior de Cafè (Aquarium)* ens fa compartir la tristesa que distingeix a les prostitutes abstrètes i ombrívoles. Els moments escollits i els espais pintats, com la vista del *Cementiri de Montmartre*, ens endinsen en un profund isolament, com la visió del retrat de *Ramon Canudas malalt*, que esdevé, com comenta Casellas, «el prólogo de su muerte»<sup>11</sup>.

En un recorregut per altres punts de vista ens fan copartícips de les seves condicions de vida, del fred que passaven a Montmartre, com veiem al quadre de Rusiñol intítulat significativament *L'hivern de l'artista* (1890) on Utrillo està arraulit al costat de l'estufa

<sup>10</sup> SALA, Teresa-M. «Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic». *Rusiñol desconegut*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges-Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2006, p. 17-51.

<sup>11</sup> CASELLAS, Raimon. *La Vanguardia*, Barcelona, 16 de febrero de 1893, p.1.

o la cambra del músic compositor Erik Satie, *Monsieur le pauvre*, assegut en un catre al costat de la llar de foc. Com ell deia, «je suis dans mon placard, au coin de mon froid»<sup>12</sup>. En aquella llòbrega estança nua només s'envolta d'algunes de les seves minces pertinences (gravats, dibuixos i cartells que li agradaven), així com d'algun petit record insignificant. També Casas el va pintar a cos sencer, amb els cabells llargs, ulleres contundents, un barret de copa d'amples ales i un vestit desajustat, és a dir, la imatge d'un «veritable bohemi». La premsa barcelonina destaca:

Rusiñol y Casas, impresionados por la singularidad del tipo, han elegido como objeto de algunos de sus estudios a Erich Saties, músico del Chat Noir, uno de esos bohemios que tanto abundan en París y que se mantienen en constante lucha entre la grandeza de sus ensueños y la miseria de la realidad en que viven... Rusiñol nos ha llevado al hogar del bohemio y allí le sorprendimos en su intimidad a la vez miserable y risueña, ese rincón donde se manifiestan sus desfallecimientos al par que sus ensueños de gloria, triste nido en el que se da la batalla de la juventud con la pobreza tan vieja como la realidad amarga de la vida<sup>13</sup>.

És significatiu que Rusiñol regalés el quadre amb la imatge del músic-bohemi a Joan Maragall, motiu pel qual es conserva a la Casa-Museu Maragall. Satie apareix també dibuixat per Rusiñol tocant l'harmònim al teatre d'ombres del *Chat Noir* i pintat amb Suzanne Valadon, en un únic testimoni visual d'aquesta relació, amb el títol significatiu de *Romance*. Artistes com la Valadon o Camille Claudel representen també la modernitat doblement inconformista, la de ser dona i artista. Des del punt de vista de *pensar les diferències* ens fa replantejar la imatge de la bohèmia, que tot seguint a Griselda Pollock, delimita els nous espais de la masculinitat i la feminitat<sup>14</sup>, amb una articulació de les diferències socials, econòmiques i subjectives entre ser dona i ser home en el París de finals de segle. Pel que fa al cercle barceloní, Lluïsa Vidal és veritablement una excepció. Va instal·lar-se durant un any a la pension Durand, a prop del boulevard Hausmann, i assistia a les classes de l'Académie Julian, prop de Montmartre. Probablement Vidal va mantenir contacte amb altres pintors catalans de la segona generació, que comencen a despuntar a finals de la dècada dels noranta i a l'inici del segle XX, i que són els que freqüenten *Els Quatre Gats*, una taverna a l'estil del *Chat Noir* creada per Pere Romeu, amb la participació dels tres artistes que havien estat fent el bohemi a París (Utrillo, Rusiñol i Casas). Aquesta taverna-cerveseria, situada als baixos de la Casa Martí del carrer de Montsió, es convertiria en un dels punts d'encontre de la bohèmia barcelonina. Segons el «Manual del perfecte modernista», que es publica a amb motiu de la inauguració del local, es recullen alguns consells per tenir una bona imatge de bohemi, de nou a imitació amb els aires de bohèmia parisencs:

el primer que has de cuidar és la indumentària. Barret tou, d'ales amples i abonyegat a puntades de peu. El «trajo», fes-te'l de vellut de color de castanya bullida i sobrat de roba. Les calces, has de dur-les empre arremangades com si al carrer hi hagués fang o vinguessis de l'hort<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> VOLTA, Ornella. *Erik Satie*. Paris: Hazan, 1997, p. 36.

<sup>13</sup> RAHOLA, Francesc. «Erich Saties (sic) músico al Chat Noir». *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de noviembre de 1891, p. 4.

<sup>14</sup> POLLOCK, Griselda. «Modernity and Spaces of Femininity». *Vision and difference*. London: Routledge, 1988.

<sup>15</sup> *L'Esquella de la Torratxa*. Barcelona, 17 de juny de 1898.

Alguns dels membres de l'anomenada *Colla del Safrà* arribarien a París a partir de 1897, com són Isidre Nonell, Ricard Canals o Ramon Pichot, seguits per Pablo Picasso, Carles Casagemas, entre d'altres. Per la seva banda, Vidal hi arribarà el 1901. En aquell temps, les dones no viatjaven soles ni anaven a estudiar a l'estranger com va fer Vidal. Sens dubte, la Lluïsa va ocupar un lloc destacable en la cultura visual del moment, tal com indica Casellas:

«l'única pintora» que ha produït l'actual moviment artístic de Catalunya. Té innegables facultats, una educació pictòrica... y lo que és més singular, ab una amplitud y ab una forsa més propias del temperament d'un home que d'una senyoreta [...] La pintora que ha concebut y executat «La nena del gatet negre» pot ben bé anar sola, sense necessitat de seguir a ningú. És la més personal, més espontània, més suggestiva, i la més espiritualment pintada... [...] Potser sigui per la pintura el principi de la seva individualitat<sup>16</sup>.

Per a la mentalitat barcelonina del moment era realment una dona avançada, que va formar part del cercle de creadores com Caterina Albert (Víctor Català), Dolors Monserdà i Carme Karr. Va ser retratista de les persones del seu entorn, sobretot de les seves germanes, així com també d'escenes de la vida quotidiana, que va saber copsar amb una gran sensibilitat, en la mateixa esfera estètica de pintores del moviment impressionista com Berthe Morisot, Mary Cassat, Eva Gonzales o Marie Bracquemond. Tot i així, no va seguir la via transgressora i excèntrica de la trajectòria vital i pictòrica de la Valadon, que el 1894 havia estat la primera dona en ser admesa a la *Société Nationale des Beaux Arts*.

D'entre els pintors joves que eren a París, Vidal contacta amb Canals, que havia obtingut un contracte amb el marxant Durand-Ruel i que no retornaria a Barcelona fins al 1907, any en que ella el retrata.

Altres artistes catalans, com Ramon Pichot<sup>17</sup>, van voler plasmar el món de la nit, tal com veiem a *El boulevard de París* (c. 1898). Per la seva banda, Hermen Anglada-Camarasa s'endinsa en els efectes i l'«expressió dolorosa de las tragedias del plaher del món modern»<sup>18</sup>, amb una referència explícita al món de la malaltia, les drogues i les addiccions, tal com veiem a *La droga* (1892). En aquest sentit, *La morfina* (1894) de Rusiñol, ocupa un lloc privilegiat, com a metàfora dels dolors del cos i de l'ànima, l'alienació i el trànsit cap a un estat alterat de la consciència<sup>19</sup>. Una experiència per ell viscuda arrel de la seva addicció. Per la seva banda, Hermen Anglada-Camarasa a *La morfínomana* (1902) expressa «la decadencia de esta sociedad aristocrática sensual y refinada».<sup>20</sup> Com a contrapunt, les gitanes de Nonell o els captaires de Picasso semblen redimir els marginats a través d'una sòbria malenconia sense consol. És el mateix que Baroja descriu a *Vidas sombrías*, on els rodmons i els artistes s'elevan per sobre de la resta de persones i mostren la trista voluntat de seguir endavant, malgrat tot. El 1895 Rusiñol retrata al jove escultor tarragoní Carles Mani que acabava d'arribar a París. Es

<sup>16</sup> C. «Saló Parés. Exposició Ll. Vidal». *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 28 d'octubre, 1903.

<sup>17</sup> FABREGAT, Isabel. *Ramon Pichot Gironès (Barcelona, 1871-Paris, 1925)*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2011.

<sup>18</sup> CASELLAS, Raimon. «Cosas d'Art. Un concurs de Cartells. Academias y pinturas de l'Anglada». *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10 de maig de 1900.

<sup>19</sup> GRAS, Irene. «La recerca de paradisos artificials. Imatges de la morfínomania» a *Pensar i interpretar l'oci*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona. Gracmon, Col·lecció Singularitats, 2012, p. 201-215.

<sup>20</sup> TORREL, Françoise. «Anglada Camarasa en París». *Estudios Pro-Arte-6*. Barcelona: 1976, p. 11.

tracta d'un dels millors retrats de l'artista, on ens transmet la captació instrospectiva del seu caràcter, amb una marcada expressió sorruda.

Picasso havia arribat a la capital francesa el 1900 amb el desig de triomfar. Tot i que comparteix el mateix imaginari que els modernistes havien exposat a Barcelona, ell fa la seva pròpia interpretació del que l'envolta. També pinta el *Moulin de la Galette*, tot i que anirà derivant cap a una més gran expressivitat en el tractament del color, amb una gran sensibilitat en representar el món de les prostitutes. A destacar els quadres que realitza el 1901, dos retrats de l'omnipresència de la *fada verda*, l'adició a l'absenta. Després de la mort del seu amic Carles Casagemas, fa una deriva cap a la pintura blava, els anys 1903-1904, que l'endinsa en un univers de caire essencialista, hereu de l'empremta de Puvis de Chavannes, del sentit espiritual del Greco i del simbolisme malencònic de tons poètics. Tal com es va tractar a l'exposició i als textos del catàleg *Picasso versus Rusiñol*<sup>21</sup>, el procés d'imitació i posterior superació de Rusiñol que l'artista malagueny va dur a terme, es convertirà en el paradigma del canvi d'horitzó estètic, que el situarà de ple en el terreny de les avantguardes. Entretant, Ramon Casas va plantejar-se com a repte mostrar el conflicte present als carrers de Barcelona i exposar *La càrrega* o *Barcelona 1902* a París. Altres pintors, com Antoni Fillol, també copsen el carrer després de les vagues i reivindicacions, en la línia del pintor francès Maximilien, que entre 1903-1906 recupera la memòria de l'esperit revolucionari de la Comuna que contrasta amb la imatge lluminosa de la *Belle Époque*.

Com a colofó simbòlic de les tendències estètiques novedoses que arribaven de París a l'esfera barcelonina, convé destacar que el 1896 irromp el cinematògraf Lumière als estudis de fotografia Napoleon de les Rambles. Un art i una indústria d'imatges en moviment que deixarà el seu rastre tot al llarg del segle XX. La presència de París a Barcelona és múltiple, a través de la mirada dels pintors catalans que van anar-hi i van retornar amb els aires de modernitat metropolitans.

---

<sup>21</sup> Exposició que es va dur a terme al Museu Picasso de Barcelona el 2010.