

VESTIGIS DEL MODERNISME

INTERIORITATS QUOTIDIANES

VESTIGIS DEL MODERNISME

INTERIORITATS QUOTIDIANES

Aquest catàleg s'ha editat amb motiu de l'exposició *VESTIGIS DEL MODERNISME. INTERIORITATS QUOTIDIANES*, presentada al Museu Abelló de Mollet del Vallès de maig a desembre del 2013.

Crèdits

FUNDACIÓ MUNICIPAL JOAN ABELLÓ

President
Josep Monràs i Galindo

Vicepresidenta
Mercè Bertran i Fernández

Vocals
Maria del Mar Abelló i Roma
Marta Abelló i Roma
Juan Capella i Arrufí
Oriol Fort i Marrugat
Daniel Novo i Sánchez
Marina Escribano i Mas̆pons
Oriol López i Mayolas
Jordi Talarn i Brich
Susana Calvo i Casadesús

CATÀLEG I EXPOSICIÓ

Concepte
Fundació Municipal Joan Abelló

Comissària
Teresa-M. Sala

Suport al comissariat
Carla Planas

Coordinació
Pepa Ventura
Mireia Ollé

Fotografia
Berta Tiana
Carles Costa

Correcció lingüística català
Laura Reguant

Documentació
Victòria Perez
Carla Planas

Disseny
Andreu Balius

EDICIÓ

Imatge de coberta
Ramon Casas Carbó. *Cartell publicitari J.M. Boada. S.C.* 1898
Cromolitografia. 63 x 49 cm. Reg. 2224

Agraïments
Filmoteca de Catalunya
La Cinémathèque française
Ajuntament de Santa Perpètua de Mogoda
Museu del Modernisme Català
Col·lecció Garreta-Rovira
Universitat de Barcelona
Escola Municipal de Música i Dansa de Mollet del Vallès
Al dissenyador Toni Garau
Als alumnes del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art de la Universitat de Barcelona: Eduarda Andrade, Maria Andreu, Alba Calle, Carmo Plácido, Cristina Cruz, Marta Dahó, Maria Isabel del Rio, Irem Erkin, Shaila Fernández, Sebastián Fidalgo, Blanca Garralda, Laia Guillamet, Lourdes Guillen, Glòria Guirao, Maira Lampugnani, Irene Marin, Gisella Morety, Noemi Navarro, Monica Ortego, Carla Planas, Montserrat Poch, Patricia Regadera, Francine Regis, Jaime Rivadulla, Myrely Rosales, Ana Carmen Salinas, Laia Serrano, Ana Soborb, Lluna Trenado, Conrado Alberto Uribe i Esther Vilà.

Universitat de Barcelona
FAINSA
contrapunt
mollet mà
Setmanari gratuït i diari digital de Mollet del Vallès
pitapes

VESTIGIS DEL MODERNISME

INTERIORITATS QUOTIDIANES

Museu Abelló
Fundació Municipal d'Art

ÍNDEX

7 *Pròleg*. Mercè Bertran
9 *Interioritats del Museu*. Pepa Ventura
11 *Apunts sobre un exercici de participació col·lectiva en la construcció d'una exposició*
17 *Una reflexió sobre les arts decoratives exposades*. Teresa-M. Sala

23 **ESCENARIS DE LA VIDA DOMÈSTICA**
25 *Interioritats quotidianes a l'altra banda del mirall*. Teresa-M. Sala
33 *Les agulles de barret: un bell ornament defensiu*. Teresa-M. Sala
39 *Lligador Busquets*. Teresa-M. Sala
41 *Thonet Hermanos. Pelayo 40. Barcelona*. Teresa-M. Sala

45 **OBJECTES DE MEMÒRIA/MEMÒRIA DELS OBJECTES**
49 *Els objectes de la Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) de la col·lecció Abelló*. Carla Planas
63 *Els ecos de les «indústries d'art»: la metamorfosi del 1920*. Teresa-M. Sala i Carla Planas
68 *Bust de noia*. Juan C. Bejarano
70 *Serenitat de Lambert Escaler*. Juan C. Bejarano

77 **UN MOBLE *IN MEMORIAM*: LA CALAIXERA DEL PINTOR JOAQUIM MIR**
79 *Calaixera amb escambell*. Rosa Creixell

83 **POÈTICA DE LES FORMES**
85 *Antoni Serra i Fiter, un modernisme en porcellana*. Laia Guillamet i Carla Planas
115 *Interioritats dels objectes*. Mireia Ollé

119 **BIBLIOGRAFIA**



Casa del Pintor, 1983. Mollet del Vallès

Des de la Fundació Municipal Joan Abelló estem molt contents de presentar-vos aquest catàleg de l'exposició «Vestigis del Modernisme. Interioritats quotidianes», que ha estat feta amb peces adquirides pel mateix Abelló al llarg de la seva vida.

Contents i agraïts, també, a la Teresa-M. Sala per haver tingut la idea i l'empenta de col·laborar amb el Museu Abelló a través de les classes que imparteix a la Universitat de Barcelona, així com als col·leccionistes i prestataris que ens han cedit peces que ajuden a enriquir la nostra exposició.

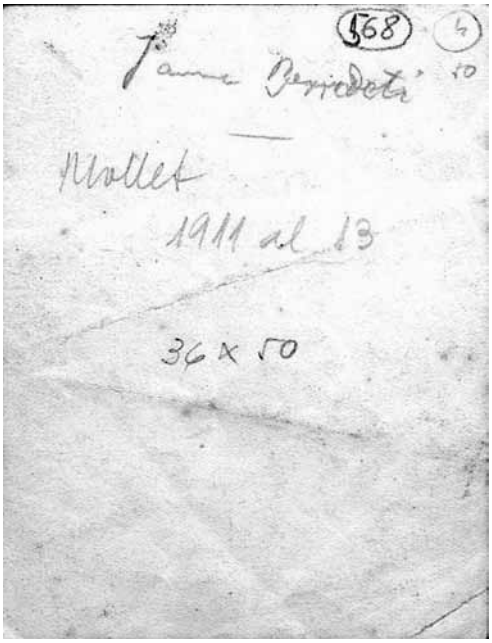
El catàleg que teniu a les mans és el fruit d'un gran treball de recerca elaborat pels alumnes del departament d'Art de la Universitat de Barcelona al voltant de les arts decoratives de l'època del modernisme, i en especial per la Carla Planas, comissària adjunta de l'exposició.

La complicitat d'aquests nois i noies, el mestratge de la doctora Teresa-M. Sala i el suport incondicional del personal del Museu Abelló han fet que aquesta exposició hagi estat el resultat de la suma de moltes il·lusions que han començat, evidentment, per la il·lusió amb què Joan Abelló va adquirir la majoria d'aquests objectes que avui podem veure exposats a la sala d'exposicions temporals del Museu Abelló.

Cal lloar la feina, l'esforç i la il·lusió amb què totes aquestes persones han treballat per aconseguir apropar i transmetre la passió per l'art i la cultura a la gent de la nostra ciutat i d'arreu, el mateix objectiu de Joan Abelló quan va fundar aquest magnífic museu en el qual l'ajuntament de Mollet del Vallès treballa des que va crear la Fundació Municipal Joan Abelló l'any 1996.

Mercè Bertran Fernández
Vicepresidenta de la Fundació Municipal Joan Abelló





Joaquim Mir a Mollet del Vallès (anvers i revers), c. 1911-1913.

Biblioteca de Catalunya, Barcelona

INTERIORITATS DEL MUSEU

Pepa Ventura i Altayó

Aquesta exposició és una nova finestra al col·leccionisme d'Abelló, una afecció que l'acompanyà al llarg de la seva vida. Ja de petit, quan jugava a bales amb els amics, retirava i desava aquelles que li semblaven més boniques. El mateix feia amb les pedres que trobava en el trajecte de casa a l'escola. Més endavant, en el taller Miracle i després durant els anys viscuts a Can Pellicer, l'afecció esdevingué passió; encara poc abans de morir ens comentava algun dia: «Avui he fet un *cambalache*», és a dir, un canvi d'una peça per alguna altra que desitjava tenir al museu.

En les primeres exposicions organitzades pel Museu, vàrem veure la part més abundant de la col·lecció de Joan Abelló: la pintura i l'escultura. Després, amb «Vestigis del Modernisme. Obrim el teló» descobrírem mobiliari, fotografies, documents, partitures... Ara, amb «Interioritats quotidianes» obrim als visitants una nova capseta de la seva col·lecció: els objectes quotidians d'estil modernista.

Una part dels objectes, que l'artista considerava peces de museu, estaven ja exposats a la Casa Museu en una vitrina específica; però molts d'altres no són coneguts pel públic perquè romanien al taller de l'artista. Allà formaven part de l'espai més íntim del pintor i mantenien la funció original: com la «xampanyera» de la sala de la font, que s'utilitzava en les festes del Club d'Art, o els targeters de la sala de la música. D'aquests objectes «privats», cal destacar la col·lecció de miralls, provinent d'un dels racons més màgics del taller: un espai habitació d'un metre quadrat amb les parets folrades de miralls modernistes i un rentamans. Són peces que Abelló només compartia amb el seu cercle íntim i que esdevingueren museístiques –amb la conseqüent pèrdua de tota altra funcionalitat– el dia que va morir el pintor col·leccionista.

Amb «Interioritats quotidianes» els objectes prenen una nova disposició i passen a seguir uns nous criteris museogràfics; perden la relació original de l'objecte i el seu context, la que els va donar Abelló el seu dia. Fora del seu entorn, prenen un nou valor i ens permeten pensar-los i admirar-los sota una nova llum.

L'exposició presenta també una selecció d'una de les col·leccions més curioses del nostre fons, unes tres-centes agulles de barret, que ens ha arribat minvada perquè l'artista sovint les regalava com a detall de noces. Són un bon exemple de les col·leccions d'estètica femenina del museu: figurins, botons, ventalls..., les quals palesen l'interès d'Abelló per l'univers femení i la conceptualització de la dona com a objecte de desig, tan present també en la seva obra pictòrica.

La col·lecció del Museu consta en total d'uns 10.000 registres, el 16% dels quals són d'arts decoratives. La part més important del que recull l'exposició va ser compilada entre els anys 1971 i 1972. «Ara estic comprant molts objectes modernistes», anota el pintor en un dels nombrosos llibres de registre, joies documentals en què Abelló, des d'un bon principi, apunta les obres que ven, les que compra, els viatges que fa, les exposicions que organitza, les despeses, els ingressos, els préstecs d'obra... Deixem dit

que aquests llibres de registre constitueixen un material interesantíssim que anem documentant i que resta a disposició de tots els investigadors que ho requereixin.

Joan Abelló acostumava a adquirir les peces als antiquaris que el visitaven els dissabtes al matí al carrer de Lluís Duran. En un ritual que era repetit infinites vegades, una corrua de cotxes aparcaven davant la casa i ell hi anava pujant, ara a l'un, ara a l'altre, per adquirir el bo i millor de cadascú. Amb els antiquaris més bons no regatejava, ans al contrari, arribava a pagar-los un xic més del que demanaven per assegurar-se que en una futura ocasió, quan els caigués a les mans una bona peça, ell seria el primer en veure-la i tenir opció a comprar-la.

Altres peces foren adquirides en subhastes, viatges o eren fruit d'un intercanvi entre col·leccionistes. El fons és molt eclèctic, però Abelló va apostar per artistes i objectes d'un inqüestionable interès i demostrà una aguda sagacitat per construir una valuosíssima col·lecció. Un tresor artístic ple de sorpreses que anem desvetllant dia a dia i que avui és patrimoni de la ciutat de Mollet del Vallès.

Cada peça de l'exposició que presentem porta dins una història; esperem que assaboriu el privilegi d'esbrinar-la.



Sala dels miralls, Taller de l'Artista, 2013

Fundació Municipal d'Art Joan Abelló

APUNTS SOBRE UN EXERCICI DE PARTICIPACIÓ COL·LECTIVA EN LA CONSTRUCCIÓ D'UNA EXPOSICIÓ

EXPOSAR, EXPOSAR-SE, MOSTRAR, MOSTRAR-SE

Els antecedents d'aquesta mostra els trobem en la proposta d'un treball de classe de l'assignatura *L'exposició: processos de significació i mediació simbòlica*, que cursen als alumnes del curs 2011-2012 del Màster Oficial d'Estudis Avançats d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. En aquesta introducció –que pren forma de diàleg fragmentat– podreu resseguir com es va dur a terme el procés de conceptualització. En tot moment es va pretendre que fos un plantejament interactiu i participatiu del grup classe, que, atesa la seva interdisciplinarietat, va facilitar la multiplicitat de punts de vista i la varietat d'opinions. D'aquesta manera, va néixer un projecte que reflectia les intencions i les il·lusions dels estudiants davant del repte empíric que implica el comissariat.

GÈNESI I OPORTUNITAT

L'origen és el principi de totes les coses. És el punt de partida a partir del qual es desenvolupen una sèrie d'estats que canviaran gradualment fins a convertir-se en una cosa única. Així va començar la nostra història davant la col·lecció de Joan Abelló. La professora Teresa-M. Sala va suggerir que es fessin propostes per a la segona exposició del cicle *Vestigis de Modernisme*. Així, sota la seva tutela, ens vàrem endinsar en la col·lecció Abelló per tal de treure a la llum una nova visió de la seva col·lecció modernista, formada per un total de 10.000 peces, les quals van ser cedides per l'artista a l'Ajuntament de Mollet del Vallès entre el 1996 i el 2006. La seva extensa col·lecció es caracteritza per l'heterogeneïtat, ja que tant hi trobem pintures, dibuixos, escultures, vidre, ceràmica, mobles com armes, aixovar femení, entre molts altres objectes. I per conèixer la seva essència, els responsables de la Fundació Municipal d'Art Joan Abelló ens van convidar a visitar-la. I, tal com van exclamar els tres estudiants brasilers del grup davant de l'impacte de la proposta: "I ara, què 'punyetes' farem amb aquesta col·lecció de l'Abelló?"

DE LA COL·LECCIÓ A L'AULA: ARGUMENTAR, SELECCIONAR I ENFOCAR UN PUNT DE VISTA

Com ja hem dit, l'exposició havia d'integrar-se en un cicle dedicat al modernisme. Així, se'ns va presentar un primer llistat de peces compostes per una sèrie d'objectes modernistes de diferents categories. Hi havia objectes de vidre, cartells, mobles, miralls, bustos, baix relleus i molts altres objectes relacionats amb la vida quotidiana, com tinters, sucreres, bastons, gerres, rellotges, entre molts d'altres. A més a més, se'ns va suggerir un títol provisional: «Interioritats quotidianes». D'aquesta manera, se'ns va donar una primera pauta per crear aquesta exposició, que partia dels interiors modernistes.



Casa del Pintor, 1983. Mollet del Vallès

Amb aquest propòsit i amarats totalment per l'univers Abelló, d'entre les múltiples facetes que es podien explotar, es va apostar per centrar-se en els objectes, sense aprofundir en la figura del col·leccionista ni de l'entorn primigeni on s'inserien les peces. La seva naturalesa ornamental ens permetia girar entorn a la seva dimensió social i funcional. Així, mentre alguns preferien que els molletans experimentessin sensacions amb els objectes, els altres volien evocar el present a través del seu passat, mitjançant el reflex dels miralls. D'aquesta manera, el treball en grup es va fer estimulant i va promoure una espècie de reeducació de les ànsies i intencions individuals, en favor del plaer de la construcció col·lectiva.

Del debat i pluja d'idees també van sortir a la llum perspectives més contemporànies. Es va proposar crear instal·lacions, arrel de la visita de la col·lecció i de com Joan Abelló tenia emmagatzemats els objectes de casa seva. També es va suggerir de relacionar alguns objectes amb la dansa i convidar una ballarina a realitzar una *perfomance*. D'altra banda, alguns varen proposar de crear un film de ciència ficció amb tots els objectes.

Tanmateix, altres propostes que no tenien un to tan contemporani, convidaven, en canvi, a la reflexió, com la que va portar com a títol «Caminants de la terra», en relació amb els vestigis del personatge que passeja, amb una pausa en el temps, com si els rellotges estiguessin parats en algun any del principi del segle xx.

Paral·lelament, va sorgir un bloc de preprojectes de caire més tradicional, que en certa manera eren deutors del títol inicial, «Interioritats quotidianes». Un d'aquests es plantejava com «l'arqueologia dels objectes» o d'allò quotidià. Aquest plantejament

partia de quan sorgeix una col·lecció i com els objectes perden el seu valor d'ús i, per aquesta raó, queden descontextualitzats. L'objectiu d'aquesta proposta era tornar a contextualitzar aquests objectes per tal de donar-los de nou la seva funció. Parlar-ne, estudiar-los des del punt de vista funcional, històric i artístic, on, en definitiva, els objectes haguessin estat els protagonistes. Una altra possibilitat que es va apuntar era crear una projecció en la qual es poguessin observar els diferents tallers on es van crear aquests objectes o bé relacionar-los amb el moviment de les Arts & Crafts. Una altra visió que es va oferir com a proposta va ser estudiar els espais interiors modernistes a partir d'una interpretació antropològica dels espais. En essència, es tractava d'estudiar quin va ser el paper que va desenvolupar l'home i la dona en una casa al voltant del 1900. I encara, una altra idea forta va ser evocar un basar tot creant un ambient amb la típica catifa vermella farcida de diferents objectes, heterogènia, al cap i a la fi similar a l'esperit de la col·lecció de l'Abelló.

Finalment, la proposta de Gisela Morety, que va resultar guanyadora, volia oferir diferents punts de vista a partir dels objectes i respectar el títol original. L'objectiu era explorar la funció de les arts decoratives modernistes en els espais domèstics i estudiar una part de la seva influència en la vida quotidiana desenvolupada al voltant del 1900.

Encara que aquí s'ha fet un resum de les idees principals, val a dir que crear idees per aquesta exposició va ser un treball intens. I no sols crear-les, sinó arribar a fusionar-les perquè sorgís alguna cosa única, interessant i original.

CAP A LA METAMORFOSI

Avançar cap a una metamorfosi és avançar cap a un procés de transformació, de canvi anatòmic, fer un pas cap a una maduració i forma definitiva i millorada.

A partir de la selecció inicial, construïda mitjançant un eix vertebrador de quatre àmbits –«La construcció de l'escenari domèstic», «L'experiència del disseny», «L'exhibició d'un estatus social» i la «Poètica de les formes»–, aquest projecte expositiu va anar canviant tot nodrint-se dels pensaments diversos que inicialment anunciaven un panorama caòtic, però que a poc a poc –com en una metamorfosi– van anar organitzant-se, corresponent-se i atraient-se fins a potenciar-se en una proposta final. Es van enfortir les debilitats de la idea primigènia i es van renovar els conceptes fonamentals; el projecte va quedar estructurat en base a tres àmbits: «Escenaris de la vida domèstica», «El culte a l'objecte» i la «Poètica de les formes».

«Escenaris de la vida domèstica» parteix d'una idea vital –per tant, biològica– que els objectes afecten la manera de percebre i entendre l'entorn de l'ésser humà al qual influeixen directament en la manera que té d'entendre's a si mateix, en sentir-se part d'aquest entorn. Aquesta idea havia de ser entesa des d'una perspectiva relacional per mitjà de posar èmfasi en la relació que s'estableix entre els humans i els objectes que construeixen el seu entorn. Per això, la imatge d'un espai domèstic entès com una escenografia va semblar una idea pertinent, ja que aquesta construcció establia una relació amb les accions del dia a dia. La participació de les arts decoratives en la construcció

de l'escenari domèstic suggereix el predomini lògic de la funció pràctica. No obstant això, els valors estètics o simbòlics tenen, en aquest cas, una importància determinant o igualment transcendent.

Un àmbit de la proposta inicial titulat «L'exhibició d'un estatus social» va ser –en aquest procés metamòrfic– integrat en aquest àmbit, el qual ens hem estat referint, ja que s'entén que una de les relacions que s'estableix entre l'ésser humà i els objectes que participen del seu entorn podria estar sustentada en aquesta idea d'estatus social. Una altra proposta que es va integrar amistosament en aquest primer àmbit plantejava una interpretació antropològica dels interiors domèstics d'ús femení i masculí. Mitjançant aquesta interpretació, és possible apropar-se a les pràctiques quotidianes que es van desenvolupar a l'entorn de l'any 1900, i així poder visualitzar, una vegada més, la relació entre persones i objectes.

Tot aquest exercici reflexiu, gairebé com si es tractés d'una arqueologia d'allò quotidià, té molt a veure amb el fet d'entendre aquests objectes com a vestigis, restes indicatives de pràctiques i comportaments, petjades d'una relació sistemàtica. Aquesta mirada interactua amb una idea que es va convertir en un aspecte transversal del projecte: la manifestació del present. En aquest sentit, va resultar encertadament il·lustrativa una proposta que plantejava que els objectes modernistes van ser els protagonistes de l'exposició pel fet de ser objectes que evoquen el passat al mateix temps que reflecteixen el present.

El segon àmbit de la proposta final, titulat «El culte a l'objecte», es desprèn d'un aspecte de l'àmbit anterior en el qual es constatava que la funció pràctica d'aquests objectes és moltes vegades secundària perquè el determinant sembla residir en els seus valors estètics o simbòlics. Tot això es va sustentant en el rol que van assumir els artistes en el context del modernisme, en què es desenvolupaven sota els conceptes d'artista integral o artista total, cosa que els permetia desenvolupar-se simultàniament com a escultors, arquitectes, dissenyadors de mobles, etc. Això va comportar també la revaloració dels oficis artesanals, un aspecte que es va veure influenciat pel moviment de les Arts & Crafts. Així, un objecte dissenyat per un artista, per més que fos un mirall, un moble o un cendrer, era, per davant de tot, un objecte de culte a través del qual els usuaris experimentaven plaer estètic. La difusió del gust per aquests objectes més els costs elevats de la producció artesanal van derivar en una producció industrialitzada en què «el culte a l'objecte» va perdurar.

El tercer, i últim àmbit d'aquesta proposta, va ser un supervivent de la proposta inicial, tot i que, fruit de la metamorfosi, els seus continguts van madurar. «Poètica de les formes» va ser inicialment concebut com un àmbit en què es destacaven les formes dels objectes modernistes, que es fonamentaven en una força vital de transformació pròpia de la naturalesa i dels orígens de la vida. Per tant, es prestava especial atenció a les línies, la successió de formes asimètriques, les oscil·lacions, etc. Aquests continguts continuen estant presents en la proposta final; no obstant això, arrel de la inquietud que moltes altres propostes van plantejar sobre la necessitat d'incloure la participació d'un artista contemporani que interpretés la col·lecció, es va decidir que era justament aquest àmbit el més adequat per integrar aquesta visió.

D'aquesta manera, i a partir de la proposta inicial en què aquests objectes eren vistos com a contenidors d'una poètica de les formes, pensàvem que una possibilitat interessant seria incloure el treball d'artistes poetes que treballessin el format de poema objecte. Així, en aquest àmbit, estaríem movent-nos en el terreny de la poesia visual i oferiríem una mirada lúdica, fresca i traslladada per la ironia del nostre temps, que no es mostra indiferent davant la presència d'aquests objectes.

Com hem pogut anar comprovant, aquesta proposta –que es va gestar en un primer enfrontament amb els objectes i es va desenvolupar a partir d'una lògica orgànica– va madurar cap a una explosió de la funció dels objectes d'arts decoratives en la vida quotidiana que es va desenvolupar al voltant del 1900. Tot això sota l'òptica del present, per mitjà d'atorgar espais de reflexió que ens conviden a mirar-nos a nosaltres mateixos, mirar els objectes que construeixen el nostre entorn i preguntar-nos sobre les relacions que s'estableixen entre ells i nosaltres.



Casa del Pintor, 1983. Mollet del Vallès

UNA REFLEXIÓ SOBRE LES ARTS DECORATIVES EXPOSADES

Teresa-M. Sala

L'any 1906, l'arquitecte Bonaventura Bassegoda, des de les pàgines de la revista *Estilo*, reflexionava sobre l'art decoratiu tot realitzant una mena de compendi del que havia estat el modernisme:

> "Esta es la época de verdadera resurrección en todo lo que se refiere á las artes llamadas decorativas. Y decimos llamadas, porque en rigor, el acto es solo uno y la misma fruïción artística puede producirnos un mueble, una joya, un vaso, una armadura, un tapiz, que un cuadro, un edificio ó una estàtua; la única diferencia estriba en la intensidad de la emoción y en que unas obras se refieren á la vida social y práctica; en tanto que las obras hablan un lenguaje más elevado, más abstracto." [1]

Uns anys abans, a la revista *Joventut*, el pintor Joan Brull havia dit que l'art decoratiu no estava ben definit i que calia «bon gust i il·lustració artística» per tal de comprar i realitzar bells objectes, així com per crear ambients harmònics. És significatiu que es refereixi a algunes mostres d'objectes de «riquesa cursi, comprats a ca'n Llibre o á ca'n Cuspinera y sentint la fàbrica d'una hora lluny». Objectes «cursis, carrinclons i vulgars» que contrasten amb els que van projectar artistes decoradors com Alexandre de Riquer, que acabava de decorar el Cercle del Liceu de manera admirable.[2] Considera l'ideal harmoniós del conjunt com a «art modern que quedarà», és a dir, modernisme decoratiu de bona qualitat.

El 1902 es va obrir el Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic a Barcelona. Una de les veus crítiques que es van fer sentir va ser d'un artífex, l'Eusebi Busquets, que encetaria, també a la revista *Joventut*, un seguit d'escrits dedicats a les arts decoratives.[3] Sota el títol «El Museu d'Arts Decoratives», Busquets comença de la següent manera:

> «Ja tenim un museu més. No's podrá pas dir que la Junta Municipal de Museus y Bellas Arts no dongui senyals de vida, puig qu'ab el poch temps que porta d'existencia, qualcóm ha fet que, de no ésser ella, no s'hauria portat á cap. Lo que convé es que no s'adormi ara sobre'ls llors guanyats».[4]

Segons el seu parer, per als industrials i els artífexs és del tot necessari un museu de reproduccions artístiques i d'arts sumptuàries (amb reproduccions d'art per èpoques

1. *Estilo*, n. 7 (Barcelona, 15 de maig del 1906).
2. Brull, Joan. «Art Decoratiu», *Joventut* (Barcelona, 1900): pp. 692-693.
3. L'any 1903, Eusebi Busquets va publicar quatre articles intitulats "D'Art Decoratiu" a la revista *Joventut*: pp. 262-263, 276-278, 291-293 i 308-309.
4. Eusebi Busquets. «El Museu d'Arts Decorativas», *Joventut* (Barcelona, 1902): pp. 700.

i originals sumptuaris) que tinguin l'arquitectura com a fonament de totes les arts, per tal que esdevingui «el llaç d'unió entre les Bellas Arts y las arts de caràcter industrial». I segueix:

> «Per lo que tant, tot museu dedicat á las arts decorativas deurà aixecarse sobre la base de la ornamentació arquitectònica, per entrar de ple ja dins del art decoratiu, y perque es ahont apareix més remarcable la evolució del art á travers dels segles, facilitant aixís l'estudi dels estils, tan necessari á tots els que's dedican á las industrias d'art. Aquest fonament manca per complert al Museu que'ns ocupa, y extranyo molt qu'al arquitecte senyor Puig i Cadafalch no se li hagi ocorregut una cosa tan lógica com aqueixa [...]".[5]

De manera contundent, reclama «un pla amb identitat i autonomia» perquè, a parer seu, sorprèn el fet que les arts decoratives vagin acompanyades de les col·leccions arqueològiques, i és significatiu que en altres casos vagin de bracet de les Belles Arts.

La mentalitat vuitcentista, que sota un punt de vista patrimonialista ajunta les restes arqueològiques amb les arts decoratives, sembla fixar-se i posar èmfasi que són «relíquies» que convé salvaguardar per a la història del territori i del país, i que, com a tals, formen part de la recuperació i posterior estudi i conservació dels testimonis del passat. D'altra banda, quan les arts decoratives s'exposen al costat de les Belles Arts se supediten a la jerarquia i esdevenen «arts menors». Però en un context, com és el del modernisme, en què varia el punt de mira i es reivindiquen els termes arts decoratives i art decoratiu fins al punt que, significativament, el 1903 es fundarà el FAD (Foment de les Arts Decoratives), entitat que tenia com a objectiu promoure aquestes arts, es trenca la jerarquia de les arts. És també Eusebi Busquets qui aquell mateix any torna a reclamar accions concretes:

> "Barcelona posseheix un cert nombre d'exemplars d'art contemporani adquirits per l'Ajuntament en varias de las susditas exposicions y destinats a figurar en els museus barcelonins. Entre elles figuran obras de casas o artistas d'anomenada, com Concordi González, Oliva y Martí, Busquets, Ballarin, Brossa y altres. Doncs bé, aquestas obras están actualment entafuradas pel Palau de Bellas Arts, o bé ens els salons del antich palau del governador de la ciutadela, sense que ningú las hagi vistas may en cap museu. ¿No podría la Junta de Museus y Bellas Arts fer que figuressin en el nou Museu d'Arts Decorativas?". [6]

Tanmateix, aquest desig no arribarà a ser una realitat fins al 1932, amb Joaquim Folch i Torres al capdavant, moment en què les arts decoratives podrien trobar un emplaçament idoni. Trenta-dos anys després de laments s'inaugurava el nou Museu de les Arts Decoratives a l'antiga residència reial a Pedralbes, on romandria només fins l'estiu del

5. Ibíd.: pp. 701.
6. Op. Cit.: pp. 309.

1936. Amb un parèntesi i un canvi d'ubicació al Palau de la Virreina, el 1986 es decideix que el Museu de les Arts Decoratives torni de nou al Palau de Pedralbes. I és amb l'exposició del 1994, encara al Palau de la Virreina, sota el títol «Prefiguració del Museu de les Arts Decoratives», que es proposa una lectura transversal (en certa manera similar a la que reclamava Eusebi Busquets el 1902). Entretant, des de 1991, per encàrrec d'Oriol Bohigas, llavors regidor de cultura de l'Ajuntament, Quim Larrea i Juli Capella van anar formant una col·lecció de disseny industrial (amb donacions de dissenyadors i d'empreses). El maig de 1995 s'inaugura novament el Museu de les Arts Decoratives, aquest cop amb l'exposició «Col·lecció de disseny industrial 1930-1990». Aquí les arts decoratives aniran acompanyades del disseny per mitjà d'una exposició permanent ordenada per períodes cronològics i per estils (del romànic al déco, el darrer dels estils decoratius) i un bloc dedicat al disseny que també s'ordena cronològicament.

Arribats a aquest punt, crec que convé que ens adonem que els artífexs que realitzaven les anomenades arts decoratives en el període del modernisme no es plantejaven posar fi a l'ornament sinó com decorar millor, en el si del debat de les relacions entre les arts i la indústria. Aquests *artefactes* (objectes fets amb art) podien servir de referent i esdevenir model de bon gust de cara als projectistes decoradors o artistes decoradors i als fabricants. I no hi ha dubte que és a la segona meitat del segle XIX quan apareixen les claus d'aquest procés complex. Per un costat, hi ha els qui busquen diferenciar-se, singularitzar-se de la resta de la gent, amb la indumentària, els objectes no estàndards, singulars, rars, peces úniques (els col·leccionistes, els dandis i els defensors de l'art per l'art) mentre també hi ha els qui busquen alternatives a l'historicisme imperant seguint l'ideal de l'art total del modernisme i creant les condicions per configurar «entorns i objectes bellament decorats» a partir de la idea que tot és susceptible d'esdevenir art. En el trànsit del segle XIX al XX trobem col·leccionistes que conserven objectes del passat, d'èpoques històriques pretèrites, i artefactes modernistes on conviuen la tradició i la modernitat en una evolució de la indústria que propiciarà el pas de l'elitisme al consumisme. L'any 1905, Adrià Gual es preguntava pel paper dels obrers d'art i dels artistes, de les «arts menudes» i de l'art, en el moment de crisi –que bé podríem dir moda– del modernisme decoratiu:

> «El bibelot estrambòtich, el marcb de quadro original, el moble ondulant, el quadro d'estil, el plafó decorós, la gran decoració ampul·losa mancada de sentiment, el teixit coquet, les robes cocotte, la coberta sabia, de tot això se'n fa un garbuig y una confusió de perfecció, d'originalitat y sinceritat: tot es art, emperò als artistes ningú'ls coneix». [7]

Els bells oficis, les arts decoratives, les indústries artístiques i aplicades conviuran també amb el projecte modern del segle XX en què el disseny innova i renova les bases de la cultura del projecte i apunta cap als reptes del futur (que ara ja és passat). Els

7. Adrià Gual, "Les arts menudes", *Joventut*, Barcelona, 1905, pp. 540-541.

«delictes ornamentals» (segons la celebèrrima expressió de l'arquitecte vienès Adolf Loos) plantegen la fi de l'ornament superflu en el terreny de l'arquitectura i en el de la cultura material.

Al nostre país, quan es recuperava una història truncada per la guerra civil, el disseny esdevenia una disciplina professional i d'estudi que reclamava una atenció específica. Després de Josep Pey, des del FAD, i Alexandre Cirici, des de tribunes com *Serra d'Or*, reivindicaven el disseny industrial, mentre des de la revista *Hogares Modernos*, Jack el Decorador (àlies Manuel Vázquez Montalban) ironitzava amb el «disseny com a sospitós» (entre 1969-1971) per trencar amb un cert elitisme. Des de les actituds afirmatives i necessàries dels pioners que reivindicaven la modernitat, passant pels replantejaments en clau postmoderna, ens trobem actualment en una cruïlla molt interessant. El Disseny Hub Barcelona pretén ser un centre o sistema operatiu que transcendeixi l'espai físic i s'erigeixi en el nucli d'una xarxa on s'integraran els fons patrimonials dels museus preexistents (el d'Arts Decoratives, el de Ceràmica, el Tèxtil i d'Indumentària i el Gabinet de les Arts Gràfiques).

Les lectures transversals ens han de permetre fruir dels objectes que han perdurat en les col·leccions, com els del Museu Abelló, perquè la recreació representa una reinterpretació que configura la posada en valor de diferents moments de la memòria de la cultura material del nostre país.



Kayserzinn / Kayser & Sohn. *Gerro modernista (detall).* c. 1900. Estany galvanitzat. 40 x 16 cm. Reg. 5634

ESCENARIS DE LA VIDA DOMÈSTICA



Moble de rebedor

Fusta de noguera

244 x 115,5 x 39 cm

Ajuntament de Santa Perpètua de Mogoda

INTERIORITATS QUOTIDIANES A L'ALTRA BANDA DELS MIRALLS

Teresa-M. Sala

En aquesta segona exposició del cicle dedicat als *Vestigis del modernisme*, els escenaris de la vida domèstica configuren un aparador d'interioritats desvetllades; allà es pot descobrir el llenguatge de les coses petites.

El cartell publicitari dibuixat per Ramon Casas el 1898 de la botiga de transparents i objectes artístics J. i M. Boada S.C., situada a la Rambla Estudis 10 de Barcelona, esdevé la imatge simbòlica de l'exposició. Habitualment Casas utilitzava la dona com a protagonista principal dels seus cartells. En aquest cas, la litografia impresa per Utrillo y Rialp destaca per l'originalitat del tractament de la tipografia, que s'incorpora en el mateix vestit de la figura femenina que sosté, extasiada, un gerro decoratiu amb flors, en una composició de marcada influència japonesa. Un altre cartell dibuixat per Casas que també forma part de la col·lecció Abelló és el que apareix a la revista *Pèl i Ploma*, que parteix del quadre a l'oli *Després del ball* (c. 1898). En aquest cas, la propaganda del setmanari fundat per Casas i Utrillo reflecteix una visió també extasiada d'una dona estirada en un sofà llegint, que porta a la mà el pinzell i la ploma, atributs que donen nom a la publicació de caire artísticoliterària.

La majoria dels objectes exposats també tenen com a tema representat la dona, que esdevé *objecte decoratiu* que alhora decora els interiors rememorats del col·leccionista. Els rastres metafòrics del temps i el valor de culte a determinats objectes propicia que alguns d'ells s'hagin arribat a convertir en *objectes de culte*. Les arts decoratives del modernisme participen en la construcció de l'escenari domèstic, en el relat de les històries interiors de les cases. L'entorn material de les persones acullen la força del món de les coses desaparegudes. La memòria no és un instrument per conèixer el passat sinó un mitjà del que s'ha viscut, del record. En allò que podria ser una «arqueologia de la quotidianitat» podem arribar a escatir la memòria dels objectes a través de les marques de fabricació, les tècniques emprades, els papers documentals o les publicacions del context en què van ser construïts o fabricats. La tasca de documentació, que va dur a terme Carla Planas, ha estat fonamental per tal de conèixer millor algunes peces de la col·lecció modernista de l'Abelló. A través de les signatures, s'han pogut identificar dues peces d'Auguste Moreau, el rellotge de Franz Iffland, la bombonera d'Albert Chezal, els vidres de Legras, el gerro de Louis Majorelle i dels germans Daum. En d'altres, només hi constava la marca de fàbrica, com la ceràmica Villeroy&Boch, l'orfebreria madrilenya Meneses, la porcellana alemanya Royal Bonn o les peces metàl·liques Württembergische Metallwarenfabrik d'Alemanya. Una peça singular que a la base duu les sigles L.C.T: podria ser una possible referència a Louis Comfort Tiffany. No obstant això, l'autoria va esdevenir motiu de controvèrsia perquè no sortia com a model en cap dels catàlegs consultats d'aquest fabricant. En canvi, semblava que fos del vitraller Loëtz, que tenia un tipus de producció similar. Així, com passa sovint en temes de recerca, va quedar oberta la incògnita per a futures investigacions.



Paleta de tocador amb el pom de pedra fina
Aliatge d'estany i resina. 8,5 x 2 x 1 cm
Reg. 1746



F. R. *Pinces plegables*
Acer i resina. 19,5 x 4,6 cm
Reg. 350



Perfumador
Vidre i metall. 9 x 7,5 x 7,5 cm
Reg. 295



Ventall d'estil japonès
Paper pintat i fusta
32 x 54,5 x 5 cm
Reg. 4228

Les peces exposades són majoritàriament objectes decoratius o escultures de petit format de metall, de ceràmica i de vidre, moltes de les quals han estat venudes en comerços del carrer Ferran de Barcelona, en botigues de moda com la dels germans Olivella al número 37, que tenien forma de basars i estaven plenes de mercaderies i d'objectes decoratius seriats. Una selecció que els atorga nom propi i vida pròpia a partir de les marques de fabricació que ens han permès de conèixer-ne l'autor i la seva procedència. Com deia Walter Benjamin: «Existeixen relacions indubtables que relacionen el gran magatzem i el museu, entre els quals el basar esdevé un espai intermedi».[1] Les «fantasmagories de l'interior» es transmuten en una galeria de poemes objecte acompanyada per les ombres de la màgia del cinema. Els miralls ens retornen una imatge que ens identifica i reflecteix l'esperit. A través seu descobrim un món ple de meravelles, com ho fan els que es conserven a la col·lecció Abelló, miratge d'un horitzó metafòric obert a diferents possibilitats interpretatives.

1. Els passatges, L5, 5.

Joier. c. 1900

Metall de Britannia galvanitzat

8,5 x 8,5 cm

Reg. 328



Claude Bonnefond

Safata

Bronze

19,5 x 15,5 cm

Reg. 333





Bastó amb rellotge
Fusta i metall
72 x 5 x 5 cm
Reg. 342



Renau

Jardinera

Aliatge d'estany patinat. 7,5 x 21 x 12 cm

Reg. 285



Vitrina d'indumentària. Col·lecció d'agulles de barret. Casa del Pintor Abelló

188 x 75,5 x 37 cm. Reg. 266

LES AGULLES DE BARRET: UN BELL ORNAMENT DEFENSIU

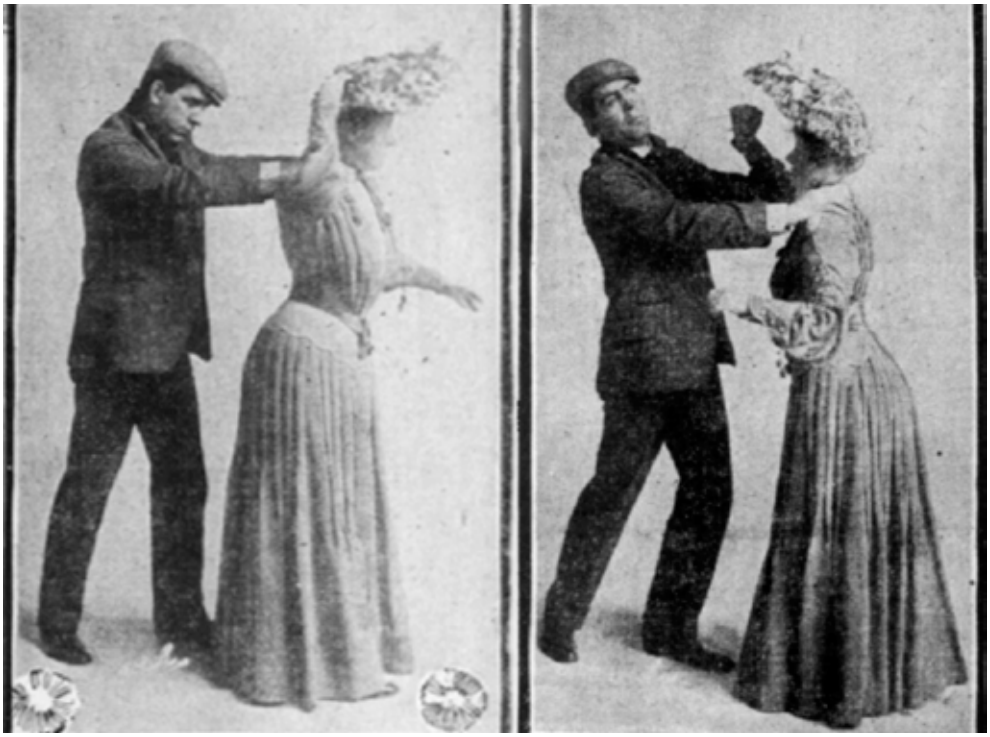
Teresa-M. Sala

> *Així, el Sr. G., en haver-se imposat la tasca de buscar i explicar la bellesa en la modernitat, representa de bon grat dones molt engalanades i embellides per totes les pompes artificials, en qualsevol ordre de la societat a la qual pertanyin.*
>
> Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*

Des de l'antigor, els cabells de les dones s'han decorat amb diferents tipus de complements, alguns dels quals esdevindrien populars, com són les pintes de pala, les «peinetes», les diademes, les agulles de filigrana, etc. En l'època del modernisme, la testa femenina es decorava amb pintes, penjolls, agulles i barrets de diferents formes, a to amb el color del vestit i les elegàncies de la moda canviant del moment. A partir del 1850, «el traje, el mueble, la joya, el carruaje y el decorado doméstido ya no fué barcelonés inconfundible, sinó que empezó a dominar la moda de París».[1] Com que l'abillament personal a la *fi de segle* havia esdevingut un veritable camp d'experimentació ornamental, «els orfebres modernistes s'interessen per l'ornamentació del cap i executen peces d'una gran fantasia i teatralitat».[2] Sens dubte, l'estudi de les joies contribueix al coneixement dels usos i costums sentimentals i passionals d'una època.[3] Els ornaments es multipliquen, sobretot en la cabellera, en una espècie de fira de les vanitats en què les actrius i les grans dames competien. Eren elles les introductores dels nous models d'indumentària, que cada casa comercial creava de forma particular per anar al teatre, de visita, en carruatge, a l'hipòdrom o a celebracions de tot tipus, i que canviaven segons les estacions de l'any. Pel que fa als barrets, s'havien d'adaptar al gust personal i al caprici de cada clienta, que si eren encàrrecs de cantants acostumaven a fer-se notar per un alt grau d'excentricitat. I així, entre cintes, velluts, randes, sivelles, flors, plomes i altres additaments, les agulles de barret es combinaven de manera original. De fet, es convertirien en un tipus d'accessori femení molt popular des del 1880 fins a la dècada del 1920, tot i que ja se'n fabricaven des de l'inici del segle. Cap al 1832, un americà havia patentat una màquina que n'havia abaratit considerablement els costos de la producció, que fins llavors havia estat artesanal. Els millors fabricants els trobem als EUA, companyies com Unger Bros., William Link Co., Paye & Baker Mfg. Co. o Tiffany & Co.

La moda dels barrets del tombant de segle queda ben descrita en una escena a l'hipòdrom de Barcelona en què un grup de dones comenten: «Quin 'sombrero' més 'her-

1. A. Masriera. *Los buenos barceloneses. Hombres, costumbres y anécdotas de la Barcelona ochocentista (1850-1870)*. Barcelona: Políglota, 1924, p. 28.
2. *El jardí fantàstic. Joieria modernista en les col·leccions europees*. Mallorca: Fundació La Caixa, 2004, p. 96.
3. T.E., «Adornos femeninos. Las joyas», *La Ilustración Artística*, vol. XX, 1901, p. 166.



Imatge extreta del Diari *San Francisco Sunday Call* de Chicago. 1904, pàg. 34.

més', la gran!», exclamava una mentre una altra li contestava amb aplom de coneixedora de la cosa: «Un Nitouche» . I encara: «¿I el de l'altra, amb aquella gran pala i aquella gran pluma?», «Victoire», respongué amb igual seguretat.[4]

Amb aquesta moda, les agulles van proliferar de tal manera que, el 1900, la joieria Charles Horner a Gran Bretanya va assolir una producció considerable. També, a la rue de la Paix de París, els fills de Pierre Vever, Paul i Henri, en varen realitzar algunes de caràcter excepcional, i van ser imitats en altres ciutats europees que seguien els aires de les modes de la capital francesa.

Existeixen agulles de barret de diferents tipus i materials, amb una tija d'uns 5 a 20 centímetres de llargada i amb un cap decorat amb motius de flors, animals, perles o imitacions, pedreria i quincalleria. De les tres-centes peces de la col·lecció Abelló, segons el seu testimoni oral, sembla ser que les millors les havia anat regalant a amics o coneguts. No obstant això, se'n conserven algunes de fantasia i factura variades, que tenen els caps decorats amb pensaments, libèl·lules, abelles, filigranes i calats de metall daurats (d'aliatge de coure) o lluentons de festa diversos.

4. Narcís Oller. *La Febre d'Or*. Barcelona: Ed. 62-La Caixa, 1980 (1890-92), p. 219.



S. Azpiazu. *La moda a París. La prova.*
Reproducció apareguda a *La Ilustración Artística*, núm. 808 (21-06-1897), p. 406

Tanmateix, val a dir que algunes dones de la Belle Époque també van utilitzar les agulles de barret com a arma defensiva. Hi ha múltiples testimonis que han quedat recollits als diaris de l'època. El 1898 a Chicago la premsa es fa ressò que Miss Sadie Hawkins va assistir un conductor de tramvia el 10 de gener, mentre, el 1904, al *San Francisco Sunday Call* apareix una il·lustració que és del tot expressiva:

«When attacked from behind, she grasps a hatpin. Turning quickly, she is able to strike a fatal blow in the face» (*Quan l'ataquen per l'esquena, ella agafa una agulla de barret. Tombant-se ràpidament, li pot clavar de forma fatídica a la cara*). Les sufragistes del moment en van fer tanta propaganda que fins i tot existeix una balada de music hall que s'intitula «Never Go Walking Out Without Your Hat Pin» (*No vagis mai a passejar sense la teva agulla de barret*). De fet, havien estat les cantants les que més van popularitzar aquests atuells amb la indumentària. Així, arrel del perill de la utilització d'aquest bell ornament de caràcter defensiu, el 1908 es va haver de limitar-ne la llargària per llei, ja que eren veritables ganivets.

Les entitats American Hatpin Society als EUA i The Hat Pin Society of Great Britain congreguen tot un seguit de col·leccionistes que, com el pintor Joan Abelló o l'escultor Frederic Marès, han anat rescatant aquests petits joiells.



Font

Ceràmica esmaltada

47 x 27 cm

Reg. 3757



Paraigüer
Ceràmica esmaltada
56 x 23 x 23 cm
Reg. 2740



Joan Busquets i Jané (Barcelona, 1874-1949)

Lligador o pentinador, 1901

Fusta de tuliper amb marbre al tauler, tríptic de miralls bisellats i llautó als tiradors

164 x 114 x 51 cm

Museu del Modernisme Català, Barcelona

Teresa-M. Sala

Aquest model de la Casa Busquets va tenir molt d'èxit i se'n van realitzar diverses versions en petites sèries. La primera va formar part de l'encàrrec que entre el 1900 i el 1901 va fer el cònsol general d'Alemanya a Barcelona, que formava part del conjunt d'un dormitori modernista compost per dos armaris, dos lavabos, dues tauletes de nit, el pentinador, una *chaise longue*, dos sillons, quatre cadires, una taula de centre, tres tovallolers, galeries per a cortinatges, un prestatge per a sabates, un armari *etagère*, un bidet banqueta, penjadors i cortinatges. Se sap que el pentinador tenia el preu de cost de 42 pessetes i el de venda de 60 ptes.[1]

Es tracta d'un moble modernista que té una forma molt esvelta, similar a un model dels francesos Charles Plumet & Tony Selmersheim (1900), amb una taula amb dues posts als costats que descansen sobre el marbre i un triple mirall, amb els característics peus que acaben en forma de «formatge», que podem veure en altres mobles realitzats pels Busquets. D'altra banda, el mateix Joan Busquets dibuixava les aplicacions metàlliques dels tiradors, que eren executades al taller d'Antoni Fons.

1. T.M. Sala, «Àlbum repertori de models de la Casa Busquets», vol. I., dins *La Casa Busquets* (1840-1929), tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1993, p. 94.



Moble Thonet

Fusta de noguera amb talla floral

95,5 x 76 x 47 cm

Col. particular, Barcelona

THONET HERMANOS. PELAYO 40. BARCELONA

Teresa-M. Sala

Michael Thonet va néixer el 1796 a Boppard (Alemanya) i ha estat considerat el creador de les tècniques industrials del moble de fusta corbada, que va desenvolupar amb èxit a Viena. Al final del segle XIX produïa unes 4000 peces diàries amb una empresa que disposava d'uns 6000 treballadors.

A partir de la dècada del 1870, ja trobem a la capital catalana dipòsits de moble de Viena,[1] com el de José Picó a la Rambla del Centre. El primer establiment permanent de venda de Germans Thonet es va situar cap al 1875 al carrer de Pelai, núm. 36, i va perdurar fins al 1887 a mans d'Enrique Vigo.

Jacob & Josef Kohn, també fabricants de mobles de fusta corbada, venien els seus mobles al núm. 50 del carrer de Pelai per mitjà de Baldomero Martínez y C^{a}. Al mateix temps, cap al 1884, s'instal·là un dipòsit de Jacob & Josef Kohn al carrer d'Elisabets, núm. 3, molt a prop dels magatzems El Siglo. Per la seva banda, el 1888 Germans Thonet havia establert un dipòsit de mobiliari temporalment al carrer de Dr. Dou, núm. 19, el qual es va traslladar al núm. 40 del llavors «vienès» carrer de Pelai l'any 1880. En aquesta botiga, la família Castelltort va vendre mobles dels Germans Thonet fins als anys vint del segle XX. No obstant això, sovint aquest comerciant posava una plaqueta amb el nom de HermanosThonet als mobles que es venien en aquell establiment; d'aquesta manera –consta documentalment en una fotografia de l'exposició de mobiliari i decoració del 1923– confonia interessadament la marca a la qual servia amb el nom de la seva botiga. Així doncs, «MuebleThonet-Pelayo 40» no significava sempre que es tractés del moble corbat originari dels Germans Thonet.

El moble Thonet Hermanos de l'exposició estava pensat per situar-se al bell mig d'un salonet, amb un gramòfon o bé algun *bibelot*, un petit objecte decoratiu. Per aquest motiu, té unes portes que s'obren per un costat mentre que pel darrera no hi ha portes sinó que es tracta d'un plafó fix on es repeteix el mateix dibuix ornamental.

1. T.M. Sala i J. Vives, «Establiments de venda de 'moble de Viena' a Barcelona», dins *Transformacions empresarials i comercials del sector de la fusteria artística a la Barcelona del 1900* (en premsa).



Figura de metall amb gerret
Estany galvanitzat i ceràmica
21,5 x 10 x 8 cm
Reg. 2776



Figura amb mirall

Estany galvanitzat i mirall

25,5 x 10 x 7 cm

Reg. 2775

OBJECTES DE MEMÒRIA
MEMÒRIA DELS OBJECTES



Ramon Casas Carbó. *Cartell publicitari J.M. Boada. S.C.* 1898
Cromolitografia. 63 x 49 cm. Reg. 2224

OBJECTES SINGULARS

Algunes obres d'art formen part del record que subministren unes imatges, que en una col·lecció sovint s'acumulen sense singularitzar-se.

Segons el diccionari, la paraula *singular* s'aplica a una sola persona o cosa, així com també a allò que és rar, extravagant o extraordinari. Així, doncs, ens situem enfront de l'objecte singular com a fragment del passat, del món de les coses desaparegudes.

L'entorn objectual i la funció decorativa d'aquest tipus d'artefactes que conformen els escenaris de la vida domèstica ens ofereixen petites històries que podem reconstituir amb les petges que el temps ha deixat. Només en seleccionem algunes de significatives, tant perquè la seva autoria ha pogut ser desvetllada i documentada com pel caràcter evocador o històric de la peça. És una tasca fonamental de qualsevol exposició intentar restablir la procedència, la identificació, les condicions i el tractament dels objectes, és a dir, recompondre'n la història amb les especificitats que els fan singulars.

Württembergische Metallwarenfabrik

Targeter. c. 1910

Metall de Britannia galvanitzat

24,5 x 29,5 x 18,5 cm

Reg. 6616



ELS OBJECTES DE LA WÜRTTEMBERGISCHE METALLWARENFABRIK (WMF) DE LA COL·LECCIÓ ABELLÓ

Carla Planas

El debat entre art i indústria, generat després de la Gran Exposició Universal de Londres del 1851, va representar una millora en el procés de creació dels artefactes. En aquest context de la segona meitat del segle XIX, els objectes de metall es van introduir de nou en els circuits artístics, tot i que van haver de passar alguns anys abans no se'n tingués en compte el valor estètic. Al final del segle, amb el moviment de l'Art Nouveau, van proliferar una gran varietat d'objectes metàl·lics, alguns dels quals tenien, especialment, una funció dins de l'àmbit domèstic. Ho podem veure reflectit en la premsa de l'època:

> «[...] Preside el pensamiento de que los objetos de uso doméstico, aquellos que constantemente hemos de tener ante nuestra vista, han de estar hechos de manera que agraden sin deslumbrar, y que, a medida que se contemplen más íntimamente, descubran la poesía que encierran. Han de ser, en una palabra, objetos, que a su utilidad práctica reúnan los encantos estéticos del arte.»[1]

D'això, n'és una mostra evident la diversitat d'«objectes de l'art de viure» que formen part de la mostra, els quals són un clar exponent expressiu dels usos i costums d'una societat. En conjunt, la col·lecció modernista que l'Abelló va anar configurant, segurament a partir de la col·lecció que va heretar de Carles Pellicer i, especialment, en els anys 1971 i 1972, tal i com es pot deduir dels llibres de compravenda,[2] la família d'objectes que més sobresurt és l'objecte metàl·lic. Aquesta col·lecció és un petit tast del panorama artístic entorn d'aquests objectes durant el període del 1900, i ens mostra una gran varietat de tipologies procedents d'Europa, cosa que ens fa pensar en la seva fortuna. Gràcies a les marques de fabricants, petits tallers de foneries o firmes d'artistes se n'ha pogut anar identificant un bon nombre. D'aquesta manera, ha estat possible esbrinar-ne, en molts casos, l'autor o el fabricant i la procedència.

La majoria de les peces que es mostren són procedents d'Alemanya, i no és gens estrany perquè en els països centreeuropeus posseïen una gran tradició en les produccions de metall, especialment de bronze, de les quals en sorgirien grans dinasties d'artesans i fabricants.[3] Després de la guerra Francoprussiana del 1870 al 1871, Alemanya va gaudir d'un llarg període de prosperitat creixent, marcat en les arts decoratives per un renaixement patriòtic de formes i ornaments presos d'anteriors períodes de l'art

1. Peroche, J. «Bronces Artísticos de Alberto Reimann», *Ilustración Artística*, núm. 1.012 (20 de maig del 1901): p. 342.
2. Arxiu personal Joan Abelló. CV-2, 12-15.
3. Gabrielle Koller (1993), p. 85.

Württembergische Metallwarenfabrik

Sabonera. c. 1906

Metall de Britannia galvanitzat. 7 x 13 10,5 cm

Reg. 336



Württembergische Metallwarenfabrik

Tinter. 1900-1906

Metall de Britannia galvanitzat. 7,5 x 31 x 11 cm

Reg. 347



Württembergische Metallwarenfabrik

Targeter. c. 1906

Metall de Britannia galvanitzat

12 x 25,5 x 19 cm

Reg. 339



alemany. Precisament, de les més destacables artísticament són les produccions fetes a la Württembergische Metallwarenfabrik (WMF), que va ser fundada per Daniel Straub i els germans Schweizer el 1853 a Geislingen. Al llarg del temps, aquesta empresa va anar creixent de tal manera que cap al 1900 disposava de 3500 treballadors, els quals estaven especialitzats en la fabricació d'una gran varietat d'articles luxosos per a la llar. A mesura que creixia, va ser capaç d'anar-se reorganitzant per millorar la qualitat dels productes; va introduir la tècnica de l'*electroplating* al 1880[4] i va combinar els articles metàl·lics amb el vidre cap al 1883. Al 1868 va inaugurar a Berlín el seu primer comerç, cosa que va fer augmentar la seva popularitat per altres ciutats d'Alemanya fins a d'altres capitals europees. La Württembergische Metallwarenfabrik també va anar absorbint altres empreses que feien fallida. D'aquesta manera, al 1905 va adquirir l'empresa d'Ovirit, que posseïa una notable reputació per les seves mercaderies d'estany i va esdevenir una competidora seriosa per als J. P. Kayser & Sohn, que eren reconeguts per la firma Kayserzinn.

Entre el 1894 i el 1914, la direcció artística corria a càrrec de l'escultor i dissenyador Albert Meyer, responsable de la major part dels dissenys d'aquest període influenciats pel Jugendstil, que contractà destacats dissenyadors, modeladors, escultors i artesans del metall del moment. Entre ells, cal realçar Hans Peter (1856-1945),[5] Rudolf Meyer (1848-1916), Franz von Stuck (1863-1928), Hermann Obrist (1862-1927), Hermann Durrich (1864-?), l'arquitecte Albin Müller (1871-1941) i Peter Behrens (1868-1940), entre molts d'altres.[6]

Els objectes artístics fabricats durant aquest període integren a la perfecció la funció i la forma, tal i com es pot veure en el catàleg anglès de la WMF de 1906.[7] Aquests artefactes contenen una gran varietat de formes i ornaments especialment caracteritzats pels elements figuratius: els pètals de flor s'obren i es tanquen en un corrent de corbes i girs que es transformen en una sensual cabellera femenina que recorda les plantes enfiladisses i es desenvolupa en ornaments com ara petits estancs d'aigua que, de sobte, tornen al més pur naturalisme en forma de nenúfars. Tota la realitat es transforma en una composició sensual gràcies a l'estilització de les línies i formes florals pròpies del Jugendstil que segueixen les regles pròpies del culte hedonista.[8] En definitiva, són esplèndides peces on l'ornamentació pren protagonisme i les dota d'una elegància característica d'aquest període, cosa que deixa en un segon pla la seva funció.

Durant el procés de documentació d'aquests objectes, així com també de la seva restauració, ha estat de cabdal importància la identificació de les marques de la WMF que arribaven a ser minúscules i, en nombroses ocasions, estaven introduïdes discretament enmig de la decoració. Al llarg de la història d'aquesta empresa, les marques han anat variant de forma, des de la simple representació de les inicials de la fàbrica i a la

4. Graham Dry (1988), p. 11.
5. Treballarà intermitentment per la WMF. Més tard, obrirà la seva pròpia factoria a Esslingen on marcarà alguns dels seus productes amb la firma Juventa Prima Metal entre 1902 i 1908.
6. Graham Dry (1988).
7. Ibídem. En la segona part del llibre, es reprodueix una versió completa d'un catàleg comercial anglès de 1906.
8. Rossana Bossaglia (1975), p. 9

reproducció d'un estruç.[9] En diverses ocasions, aquestes marques van acompanyades d'altres monogrames que indiquen el material o el procés de fabricació, la qual cosa les converteix en una informació essencial per a la restauració de les peces. També, gràcies a això, s'ha pogut establir una datació aproximada per a cadascun d'aquests objectes, així com fer la consulta d'alguns catàlegs comercials. Un d'aquests correspon a la botiga Mièle&Co del 1904, una botiga francesa establerta al carrer de Ferran de Barcelona i especialitzada en la venda d'objectes artístics. En aquesta botiga hi ha la parella de fruiteres reproduïda (Reg. 0757 i 0758), però amb un gerro central per a flors. En la nota de compra en què especifica, entre d'altres coses, el preu, també detalla que era possible comprar aquestes fruiteres sense el gerro per a flors. A més, també descriu l'acabat d'aquestes peces, les quals eren de «plata vieja».[10] De la mateixa manera ha servit el catàleg anglès de la WMF del 1906,[11] que a més d'especificar l'acabat de plata antiga, feia constar el número corresponent al model, cosa que ens va ajudar a identificar les marques numèriques de les peces i la informació relativa als materials de fabricació, així com conèixer la qualitat de les peces.

9. Graham Dry (1988). Animal que apareix en l'escut heràldic de la família Straub, una de les fundadores de la fàbrica.

10. *Catàleg comercial* Mièle&Co (Barcelona, 1904).

11. Graham Dry (1988).

Württembergische Metallwarenfabrik

Glaçonera. c. 1906

Llautó galvanitzat

21,2 x 18,5 cm

Reg. 6481



Württembergische Metallwarenfabrik

Gerra. 1900-1918

Metall de Britannia galvanitzat

30 x 15 cm

Reg. 5632







Villeroy & Boch. *Safata.* 1874-1909. Porcellana esmaltada i metall. 28 x 40,5 x 5 cm. Reg. 324

Juventa Prima Metal (Hans Peter). *Sucrera.* 1902-1908. Estany galvanitzat i vidre. 9,5 x 15,5 x 14 cm. Reg. 334





Orfebreria Meneses. *Safata*. c. 1900. Estany galvanitzat. 27 x 24,5 x 9 cm. Reg. 343

Orfebreria Meneses. *Safata*. 1900-1925. Estany galvanitzat troquelat. 18 x 35 x 1 cm. Reg. 4291



Juventa Prima Metal (Hans Peter). *Gerro*. c. 1900. Aliatge d'estany galvanitzat. 40,5 x 10 cm. Reg. 5636



Kayserzinn / Kayser & Sohn. *Gerro*. c. 1900. Estany galvanitzat. 40 x 16 cm. Reg. 5634





Württembergische Metallwarenfabrik. *Fruiter modernista amb peu metàlic*. c. 1906. Vidre i estany. 29,5 x 39 x 20 cm. Reg. 783

Württembergische Metallwarenfabrik. *Fruiter de vidre*. c. 1904. Vidre i estany. 24,5 x 26 cm. Reg. 758



Württembergische Metallwarenfabrik. *Vas*. Metall de Britannia galvanitzat i vidre. 17,5 x 8,5 x 8,5 cm. Reg. 1966



Auguste Moreau. *Esþièglerie (Alegria)*. c. 1900. Estany patinat. 20 x 23,5 x 20 cm. Reg. 360



Atribuït a **Louis Comfort Tiffany**. *Gerro*. Vidre, bufat iridiscent. 20,5 x 29 x 14 cm. Reg. 2065



ELS ECOS DE LES «INDÚSTRIES D'ART»: LA METAMORFOSI DEL 1920

Teresa-M. Sala i Carla Planas

A les darreres dècades del segle XIX i al principi del segle XX, la producció de vidre va viure un període d'esplendor i de gran creativitat amb Émile Gallé i els germans Daum (Auguste et Antonin) a Nancy (capital de la Lorena). El 12 de febrer del 1901 es va constituir l'École de Nancy, que corona tot un seguit d'experiències en el terreny de les indústries d'art, amb la figura d'Émile Gallé al capdavant, seguida per Majorelle, Daum, Vallin i Prouvé. En termes generals, es caracteritza per la voluntat d'innovació, que, a través de la investigació i la rehabilitació d'antics sistemes d'elaboració, es conjuga amb una àmplia gamma de colors i rics matisos inspirats en la naturalesa, amb una marcada influència japonesa i un sentit estètic simbolista.

L'ebenista Louis Majorelle i el vidrier Antonin Daum eren amics d'infantesa i van col·laborar en diverses ocasions per realitzar dissenys d'objectes com làmpades, copes i gerros, en els quals combinaven la fragilitat del vidre bufat amb la matèria dura del metall, cosa que els convertia en peces artístiques singulars. Les seves obres van resultar molt innovadores i d'una elegància estètica de marcat naturalisme. Després de la primera guerra mundial, Louis Majorelle reprèn la seva activitat i exposa al Xè *Salon de la Société des Artistes Décorateurs* (1919). Això representa una evolució i un renaixement que també s'entén en termes de represa de col·laboració amb la casa Daum. Durant els anys vint, les peces Majorelle-Daum, els gerros de vidre bufat amb una estructura de ferro forjat en forma de copa o de vas, obtindran un gran èxit. La solidesa del ferro posa en valor les qualitats del vidre, així com les inclusions de pols d'or accentuen el seu aspecte de riquesa. Una peça d'aquestes característiques forma part de la col·lecció Abelló.

Louis Majorelle (1859-1926) i **Antonin Daum** (1864-1930)
Gerro o centre de taula. Nancy, França. c. 1920
Vidre blau bufat amb inclusions de pa d'or i estructura metàl·lica
28 x 13 x 13 cm
Firmat: L. Majorelle/ Daum [creu de Lorena]/Nancy
Reg. 2076



Botiga germans Olivella

Gerro. c.1900

Vidre. 18 x 4,5 cm

Reg. 1987





Royal Bonn Germany. Botiga germans Olivella

Gerra decorada amb flors. 1890-1920

Ceràmica esmaltada i metall

53 x 20 x 13 cm

Regs. 2078-2080



Botiga germans Olivella

Gerro de metall

Llautó. 29,5 x 17 x 9,5 cm

Reg. 4302



Balança. 1900-1906

Ferro, llautó i bronze. 36,5 x 24 x 24 cm

Reg. 4408

BUST DE NOIA

Juan C. Bejarano

La gran aportació de Lambert Escaler dins de la història de l'art català fou la renovació que dugué a terme de l'escultura decorativa en l'època del modernisme, en sintonia amb el procés de reivindicació de les mal anomenades arts menors. Aquest artista se centrà, doncs, en el *bibelot*, objecte petit que constituïa un dels elements més carismàtics en la decoració dels interiors burgesos al segle xix. Si bé fou un artista polifacètic



Atribuït a **Lambert Escaler Milà**

Bust modernista de dona. 1890-1910. Terracota policromada. 24 x 26 x 10 cm

Signatura apòcrifa de Lambert Escaler al darrere. Museu Abelló, Mollet del Vallès. Reg. 4226

que es dedicà a tota mena d'activitats, avui dia és més recordat per aquestes escultures. Així, destaquen les terracotes que començà a elaborar al final del segle XIX i amb les quals triomfà ja al començament de la nova centúria, que acabaren per consolidar la seva fama com l'introductor de l'estil Art Nouveau en aquest tipus d'objectes a Espanya. En una espècie d'aclucada d'ull, el mateix Escaler, autor també teatral, en una de les seves comèdies més populars, *Els quatre amics d'en Rodó* (1924), fa esment a aquest objecte decoratiu i familiar.

En aquest sentit va ser clau el seu olfacte comercial, heretat del seu pare, propietari de la popular botiga *El Ingenio*, que aprofità per fer-se ressò del que ja estava succeint a Europa respecte a aquest tipus de peces, i implantar-ho com a novetat a Catalunya. Així, desenvolupà un estil personal en el qual escultura i objecte es confonien mitjançant l'ús del *coup de fuet*, a fi de subratllar-ne la finalitat decorativa. Pel mateix motiu, Escaler ideà un nou tipus de policromia fantasiosa. Malgrat el seu aspecte d'obra única, eren fetes en sèrie. És per això que el 1903 publicà el seu propi catàleg, *Reproducciones artísticas en barro policromado*, en què donà a conèixer algunes de les seves terracotes més sol·licitades mitjançant una fotografia del model i una numeració que les identificava.

En repassar aquest mostrari, hom pot fer-se una idea força completa de l'estil que li consagrà i donà fama. En general s'especialitzà en el tipus femení que conrearen els simbolistes, és a dir, una dona adorada i alhora temuda, de vegades angelical i altres fatal, sense oblidar-nos de les criatures híbrides amb flors o altres manifestacions de la natura, en correlació amb la identificació de la dona amb aquest món atàvic. Entre elles, *Maleïna* fou una de les seves terracotes més conegudes, gràcies al fet que fos reproduïda amb aquest títol (en realitat, al seu inventari figurava sota el número 128) des de les pàgines de la revista *Pèl & Ploma*. Amb aquest nom, prestat d'un drama simbolista de Maurice Maeterlinck, Escaler sintetitzà els trets dels seus bibelots d'inspiració prerafaelita gràcies a la caracterització i idealització. No és gens estrany, doncs, que a causa del seu èxit el mateix artista en realitzés diverses versions a través d'afegir o sostreure detalls, o variar la policromia, les mides, etc.

Sens dubte, el desig de treure'n profit en el sector va fer que ben aviat apareguessin seguidors o directament imitadors del seu estil. Alguns començaren així, com Pablo Gargallo; altres ens són simplement coneguts pel nom, com ara Joan Rodon i Fabrés o Josep Casanobas; si bé la gran majoria persisteixen encara en les ombres del treball gremial per a empreses com la Casa Hoyos, Esteva i Cia. o els Talleres Artísticos de Antonio Pocorull.

La fama d'Escaler s'allargà més enllà de l'època modernista, fins i tot en èpoques en què aquest moviment no gaudí de bona fortuna crítica, de manera que tant per bé com per malament el seu nom ha quedat associat per sempre amb aquest tipus d'obres; fins arribar als últims anys, en què la seva popularitat ha tornat a anar en augment. La similitud de molts trets de la peça que expliquem amb el prototipus de la *Maleïna* i el desconeixement d'altres artistes propers a l'estil d'Escaler ha conduït, més d'una vegada, a suplantacions o atribucions errònies d'obres anònimes.

Lambert Escaler Milà

La serenitat

Terracota policromada. 27 x 27 x 20 cm

Peça intitulada a tinta o pintura en la part frontal, de la mà del mateix artista. Signatura Lambert Escaler al darrere (inscrita com acostumava a fer-la)

Museu Abelló, Mollet del Vallès. Reg. 4223



SERENITAT DE LAMBERT ESCALER

Juan C. Bejarano

> «Surjo de la oscuridad. Ayudo a todos. Abro puertas y persianas. Soy amistoso y de buena voluntad. Protejo tu casa. Todos me quieren. A nadie dejo de servir. No violo la ley y procuro que se cumpla. Si no me dan propina nada cuesto. Soy servicial con ricos y pobres. Por la noche soy muy útil... ¿Quién soy?»

El *sereno* va ser una de les figures més respectades i valorades per la societat vuitcentista. Era una mena de guàrdia nocturn, vestit amb abric i gorra blava fosca (d'acord amb el seu càrrec municipal), en poblacions de certa importància, que vetllava per la seguretat dels seus conciutadans. Per tot això, fou tan estimat pel poble, gairebé convertit en una mena d'heroi romàntic, al mateix temps real, proper i, per tant, popular. Per aquests serveis se'l recompensava amb propines i regals, que solia agrair cantant, recitant versos o formulant endevinalles. Si bé el bomber va ser una altra de les professions més preuades pel poble, i així ho va plasmar l'art de l'època, no va passar el mateix amb la figura del sereno. És per això excepcional una obra com la que comentem, no només en un sentit general sinó fins i tot dins del corpus iconogràfic de Lambert Escaler.

Si bé Escaler triomfà a la Catalunya del començament del segle xx amb les seves famoses terracotes modernistes tot representant noies, en aquest cas ens trobem amb una obra que escapa a les coordenades habituals dins de la seva producció més Art Nouveau. Tot i les seves semblances en l'àmbit estilístic i tècnic (policromia, *coup de fuet*...), per temàtica i intencionalitat s'allunya clarament d'aquestes. Per començar, es representa un ancià, una figura masculina, atípica dins de la seva producció de nimfes i damisel·les malenconioses. Si ja el vestit ens dóna pistes de quina podria ser la iconografia, el títol ens confirma la seva filiació a cert costumisme.

El títol és, en efecte, la clau per interpretar aquesta terracota. En molt rara ocasió Escaler intitulava les seves creacions, i menys encara les que estaven vinculades al seu catàleg *Reproducciones artísticas en barro policromado* (1903). En aquest mostrari que s'autoedità ell mateix, aquestes apareixien designades sota una numeració –i no amb un títol descriptiu, com hom imaginaria–, ja que eren obres que es reproduïen en sèrie i sota demanda. En canvi, *La serenitat* probablement es tracti d'una obra única, i vet aquí la necessitat de singularitzar-la amb un títol. La primera obra escultòrica d'Escaler de la qual tenim constància, *El mestre està malalt!* (1900), observem que també la intitulà explícitament. De fet, totes dues tenen en comú alguna cosa més: d'una banda, la seva relació amb l'escultura anecdotista heretada del seu mestre, l'escultor Josep Campeny; però sobretot, amb el tarannà popular del mateix Escaler, que perllongà en els altres camps on desenvolupà la seva creativitat artística.

Cal situar la figura d'Escaler en l'ambient més quotidià i festiu de la Barcelona finisecular. Pocs com ell van saber respondre i reflectir els interessos de la societat barcelonina de l'època, que naixia a noves maneres de diversió i lleure. En això tingué

molt a veure la botiga del seu pare, *El Ingenio*, especialitzada en articles de fantasia, folklore i carnestoltes, que ell mateix arribà a elaborar. De tot això, també, i molt més que l'escultura, donà fe la seva altra gran passió, potser fins i tot la més important per a ell: el teatre, on a través de vodevils i sainets pintà un deliciós fresc del *modus vivendi* dels barcelonins del moment. És aquí i per aquest motiu on precisament caldria situar aquesta terracota, de trets més populars, i la que ens permet interrelacionar les seves dues principals ocupacions, l'escultura i el teatre; tanmateix, la figura del sereno només apareix esmentada, i de manera fugaç, en una obra teatral, el seu «juguet còmich» *Una poma per la sed* (1896).

Hi ha, però, altres factors pels quals ens remet a aquest món: és el cas de l'ús de la polisèmia en el títol, un recurs literari clàssic per provocar humor, freqüent en les seves comèdies. Alhora, amb això connectava amb l'origen del terme «sereno», que era ben conegut pel públic, tal i com quedà recollit en llibres com *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid, 1851):

> «Sería un absurdo el que un Sereno careciese de serenidad, y por esto [...] se puede venir en conocimiento de que ningún gallina [...] sirve para el caso. Llega el Sereno á su barrio tan inalterable como su nombre, y sin importársele un ardite de que hormigueen ladrones y caigan peregrinos de hierro, da una vuelta por las calles confiadas á su vigilancia; su ferreruelo es á prueba de bomba, sus borceguíes á prueba de charcos, su chambergo á prueba de lluvia, y todo él en cuerpo y alma á prueba de fatigas y trabajos [...].»

Malgrat que possiblement la primera intenció en fer-la fou humorística, probablement respongué a interessos personals. El cert és que, fos quina fos la intenció, Escaler va aconseguir una de les seves peces més belles i acurades, on trobem un cert to melangiós respecte a aquesta professió solitària i d'un món ja desaparegut, que queda accentuat per la vellesa del tipus representat.

Finalment, podem afegir que potser aquesta peça ingressà a la col·lecció de Joan Abelló el 5 d'agost de 1974. El pintor de Mollet del Vallès portava un registre de totes les entrades del seu patrimoni personal, i en una d'aquestes hi ha una referència a una «tierra busto» de Lambert Escaler, comprada per 10.000 pts. de l'època a un Sr. Sirera (que podria referir-se a aquesta terracota d'Escaler o d'altres peces de trets similars).

Exposicions:
1992, Vilafranca del Penedès (Fundació Caixa de Penedès): «Lambert Escaler i Milà. Artista Vilafranquí del Modernisme (1874-1957)»; 2011, Olot (Museu dels Sants): «Lambert Escaler i Olot. Entre la tradició i el Modernisme»

Elsie Ward Hering

Gerra. c. 1910

Estany galvanitzat

22 x 13 cm

Reg. 5638



Albert Chezal

Bombonera. c. 1900

Estany galvanitzat

15 x 8,5 cm

Reg. 5639







Safata. Bronze. 18,5 x 10,5 cm. Reg. 337

Tinter. Bronze. 5 x 13,5 x 10 cm. Reg. 335

UN MOBLE *IN MEMORIAM*: LA CALAIXERA DEL PINTOR JOAQUIM MIR



Calaixera amb escambell

Fusta de noguera amb filets embotits de boix. Tercer quart del segle XVIII

106 x 116 x 58 cm

Reg. 2251

CALAIXERA AMB ESCAMBELL

Rosa M. Creixell

En l'imaginari col·lectiu, la calaixera ha esdevingut sinònim de dot matrimonial; tanmateix cal aclarir que sols era un element material més, juntament amb els tèxtils o els diners. Eren els bells estotjos que contenien l'aixovar de la núvia. En aquest cas, conté peces seleccionades del món oníric de Joan Abelló.

La calaixera es va generalitzar en la majoria dels habitatges europeus al llarg del segle xviii, i es va convertir en el moble més paradigmàtic i representatiu de l'època, el qual va anar substituint de manera progressiva altres tipologies com les caixes i els cofres. A Catalunya, la seva acceptació i introducció pot ser qualificada de molt ràpida, ja que en realitat les primeres referències documentals localitzades permeten establir una cronologia molt primerenca. Encara que escasses, les primeres indicacions de l'existència d'aquest tipus de peces en el parament domèstic s'han de situar a mitjan centúria anterior. El ciutadà Francesc Oller, per exemple, en el seu inventari aixecat l'any 1655 tenia una calaixera gran amb cinc calaixos. [1]

És evident que aquests casos aïllats distingien els propietaris i els mostraven com a persones modernes davant els seus iguals, coneixedors de les darreres novetats en el tema de l'agençament i amb possibles econòmics. Com va succeir amb altres tipologies de mobiliari, els primers que van accedir al seu consum van ser les classes més benestants. Així, les dames nobles van substituir en el seu aixovar els cofres nupcials per vistoses calaixeres, que eren mostrades amb orgull a familiars i amics. En les dates a l'entorn del casori, les calaixeres, amb els calaixos oberts a manera d'aparador, eren vestides amb teles fines i mostraven les peces que guardaven en el seu interior ben disposades, a manera de mercaderia. De fet, era una manera més de mostrar la riquesa de la família o del propietari/a. Amb el temps, també les classes més humils van poder accedir a aquest tipus de peces i podríem assegurar que en la dècada dels anys quaranta, en ciutats com Barcelona, el seu ús estava totalment normalitzat.

La calaixera del museu, sorgida de les mans d'un mestre fuster català a mitjan setcents, va ser realitzada, seguint la tradició de la fusteria catalana del període, amb fusta de noguera massissa i filet de boix. De planta rectangular amb els cantons del davant en forma arrodonida, la peça presenta quatre calaixos en el seu frontal i un escambell, on també van disposar-ne tres de mida petita. Pel que fa als calaixos del frontis, com era freqüent en aquesta tipologia o model de contenidor, encara descansen sobre mainells visibles des de l'exterior, i el calaix superior és més estret que la resta. Tot el buc o estructura se sosté sobre unes potes en forma de mènsula. L'ornamentació amb filet de boix s'ha disposat al llarg dels calaixos, en el taulell i els laterals de la peça, i reprodueix amb fins filets una sanefa de tipus vegetal. Sorprèn en la decoració el motiu escollit per

1. BC, Fons Saudin [Sau 8. 74].

guarnir les cantonades arrodonides, així com la representació excessivament esquemàtica de la figura d'un sol en el taulell, elements que fan pensar en la voluntat d'un possible enriquiment ornamental en un moment posterior, atès que no són propis del període i responen a una factura diferent, malgrat la senzillesa de tot el filetejat.

Joan Abelló, darrer propietari, va fer gravar en una placa daurada «Procede del estudio de mi maestro Joaquim Mir». I d'aquesta manera, la simple calaixera, aquella que es pot trobar en més d'un habitatge a partir del segle XVIII, queda amarada dels desitjos del seu nou i darrer posseïdor. Acte simple, innocent però d'una gran càrrega simbòlica que obre el camp a mil necessàries lectures de comprensió.

El pintor Joan Abelló, de manera volguda o no, desvetlla una traça de la biografia de l'objecte, però molt especialment dels propis desitjos, sentiments i valors com a artista. La calaixera, com a moble que jerarquitza millor que qualsevol altre les coses guardades, pren la seva importància ja no tant pel seu contingut i l'ordre que ha pres en aquesta ocasió sinó com a continent en si mateix. La càrrega simbòlica, per tant, s'esdevé no per allò que s'hi ha guardat sinó per qui l'havia emprada. I en aquest exercici simple de disposar una placa descriptiva per posar en valor la importància del seu antic posseïdor, Abelló conforma una caixa de Pandora de diversos significats patrimonials i personalitza i activa aquest simple estoig domèstic. Sense oblidar que uneix de manera voluntària els fils del passat amb els del present i inevitablement obliga l'espectador, sense donar-li cap tipus de resposta, a preguntar-se quina fou la veritable relació entre un i altre artista. En un joc de factibles encontres o desencontres.

Desconeixem què hi guardaven un i altre, i apareix una certa descontextualització d'ús, ja que tot faria pensar que la seva darrera funcionalitat va ser custodiar eines i materials de l'ofici de pintor en lloc de fer d'aixovar domèstic com ha estat tradicional al llarg de les centúries. Tanmateix, de ben segur que manté la particularitat de ser un moble jerarquitzador de les coses guardades, idiosincràsia que lluny de convertir la tipologia en un vestigi del passat caduc i obsolet l'ha portat a perviure fins a la contemporaneïtat de la nostra vida domèstica. És més, el vell costum de mostrar la calaixera oberta tot desvetllant secrets, objectes i possessions és recuperar de nou el sentit primigeni en aquesta mostra per desvetllar-nos els vestigis del món que va crear el pintor.



Joaquim Mir Trinxet

Interior d'església de Sant Vicenç de Mollet. 1914

Oli sobre tela

73 x 71 cm

Reg. 2233



Joaquim Mir

Paisatge amb una masia de fons. c.1914-1921.

Dibuix a llapis, edició facsímil de "Quadern de dibuix. Joaquim Mir al Vallès"

Reg. 2105. Centre de Documentació, Fundació Municipal d'Art Joan Abelló.



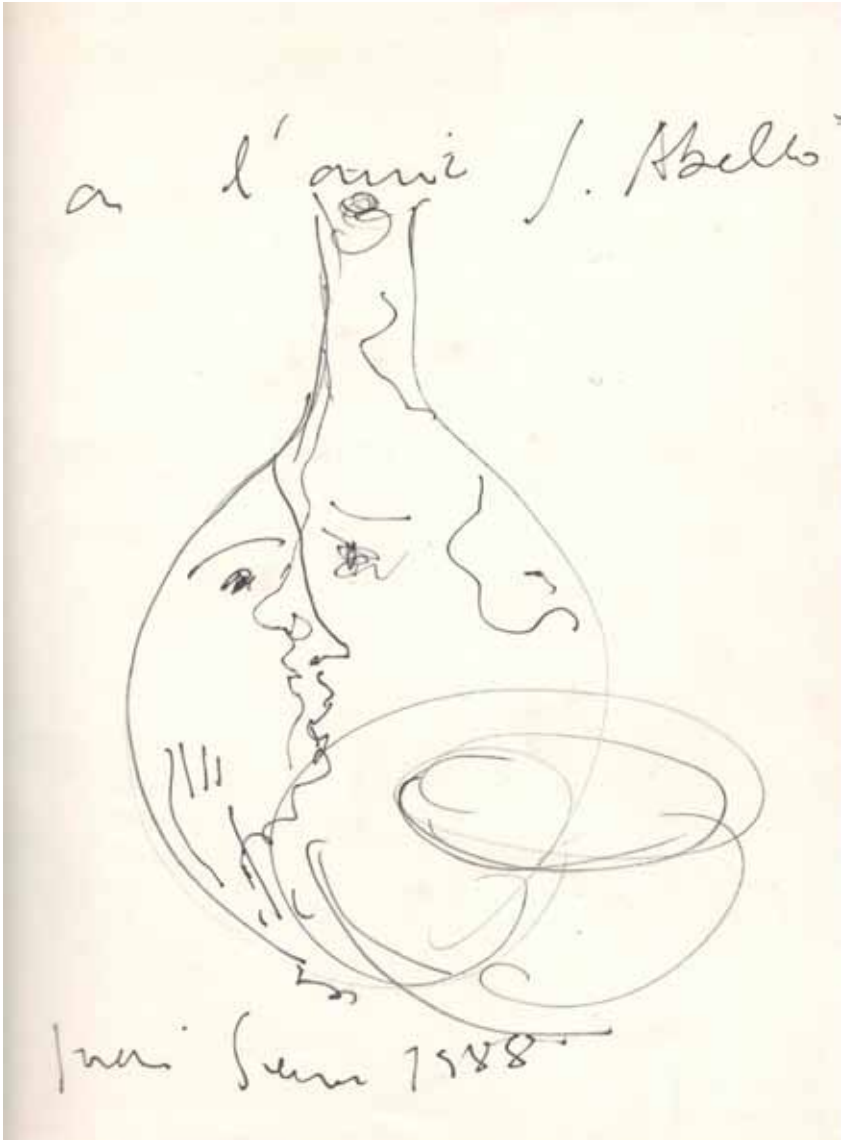
Josep Amat i Pagès

Retrat de Joaquim Mir. 1914-1922

Oli sobre fusta. 42 x 34 cm

Col·lecció Garreta Rovira

POÈTICA DE LES FORMES



Dedicatòria de Jordi Serra, en el llibre *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*, de F. X. Puig Rovira.

Reg. 1554

ANTONI SERRA I FITER, UN MODERNISME EN PORCELLANA

Laia Guillamet i Carla Planas

Les porcellanes d'Antoni Serra i Fiter (Barcelona, 1869 - Cornellà de Llobregat, 1932), enteses com a objectes domèstics per a la decoració d'interiors, s'inscriuen en un moment clau per a les arts decoratives: el modernisme. La seva posada en valor de tombant de segle està estretament vinculada a una iniciativa de l'Ajuntament de Barcelona que va impulsar un taller d'experimentació a l'antic restaurant de l'Exposició Universal, el Castell dels Tres Dragons.[1] Allà, s'assajava amb noves tècniques i materials artístics, dels quals convé destacar el treball amb el ferro forjat i la ceràmica de reflexos metàl·lics. En aquest context, apareix la figura de l'interiorista, és a dir, l'encarregat de la decoració d'interiors.

Antoni Serra i Fiter va basar la seva activitat com a ceramista en la producció d'objectes de decoració i va traduir i traslladar les formes modernistes en les superfícies dels seus gerros i bibelots. Tècnicament, els trets característics de les seves porcellanes, amb ressonàncies amb la manufactura de Sèvres, queden definits per la blancor de la pasta, la brillantor de les cobertes i l'obtenció de la cuita a 1400 graus. En general, mantenen una gran simplicitat vinculada a les formes sintètiques de l'art xinès i japonès.

Durant el modernisme, la ceràmica assoleix un tractament més intens; es generen una sèrie d'objectes qualificats com a ceràmica d'art realitzats pel mateix ceramista en col·laboració amb un pintor o escultor. Al marge de la producció pròpia, Serra va treballar amb alguns dels artistes més significatius de l'art català de la primera dècada del segle, i va passar a porcellana peces escultòriques. Amb la fundació del seu propi taller de gres i porcellana a Poblenou, s'estableix un punt de trobada d'artistes com Ismael Smith, Pablo Gargallo, Gustau Viollet, Venanci Vallmitjana, Miquel Blay, Josep Llimona, Dionís Renart, Josep Clarà, Josep Pey, Maria Rusiñol i Xavier Nogués. En tot cas, del grup de col·laboradors articulat per Antoni Serra, cal fer esment de l'escultor català Enric Casanovas, atès que dues de les peces de la col·lecció Abelló (n. inv. 0804 i 0806)[2] han estat realitzades de manera conjunta. Amb aquest artista principalment, Antoni Serra va treballar el vessant més experimental de la ceràmica a través de figures de persones vidriades amb un gruixut vernís blanc. La presència constant de figures antropomòrfiques, quasi sempre femenines, procedents del món fantàstic, forma part de les grans temàtiques del modernisme i el simbolisme.

D'altra banda, l'obertura de la Manufactura de Porcelanas y Gres artísticos el 1904 inaugura el primer taller especialitzat en porcellana i en ceràmica d'art de l'Estat Espanyol. Malgrat que el taller va haver de tancar per falta de mercat dels seus productes,

1. Puig Rovira, F. X.: *Els Serra i la ceràmica d'art de Catalunya*, 1978. P .19.

2. La col·lecció Abelló també posseeix un altre bibelot d'Antoni Serra realitzat amb la col·laboració del polifacètic artista Ismael Smith. (n. inv. 0803)

les peces que sortiren del seu obrador eren d'una gran qualitat. El 1908 Antoni Serra es traslladà amb la seva família a Olot, on el contractaren com a tècnic per dirigir una manufactura de ceràmica anomenada La Carmelitana, dedicada a la producció de peces per a ornamentació i material sanitari. Amb tot, Antoni Serra es va haver de decantar al ram industrial ja que les seves peces no eren del gust de la burgesia del principi del segle.

Si més no, un segle més tard, la fortuna crítica d'Antoni Serra ha seguit passos molt diferents al seu reconeixement en vida. La seva figura recull molts comentaris favorables a partir de les paraules d'Alexandre Cirici, que considera que des de 1897 Antoni Serra és el ceramista per excel·lència del modernisme.[3] Segons Andreu Batllori i Lluís Maria Llubià, en el seu llibre *Ceràmica Catalana Decorada*, Antoni Serra i Fiter comença la seva trajectòria quan no hi havia precedents immediats, i amb ell s'inicia una nova etapa de la ceràmica.[4] En paraules de Josep Corredor-Matheos, no trobem pràcticament més que un artista, Antoni Serra, dedicat a la ceràmica d'art. En definitiva, Antoni Serra i Fiter passa per ser un dels fundadors de la ceràmica contemporània al nostre país pel fet d'introduir i difondre noves tècniques de cocció a altes temperatures i nous materials.

Com ja s'ha citat, les dues escultures de la mostra són fruit de la col·laboració entre l'escultor Enric Casanovas i Antoni Serra. Aquests bibelots es poden datar aproximadament cap al 1906, ja que Casanovas per aquell any es trobava instal·lat a París. Precisament, en una carta de Casanovas a Serra, li demana que li enviï quelcom de gres, *La dona que du el farcell [...] puig aquí hi ha molt camp per córrer»*.[5] Serra participà en la V Exposició internacional d'Art de Barcelona del 1907, en el catàleg del qual hi consten dotze peces de porcellana i de gres a la sala II, juntament amb peces artístiques d'altres països, i a la sala IX, dedicada a les indústries artístiques espanyoles, hi exposa noranta-quatre peces de porcellana policromada, llisa decorada i en relleu. D'aquesta exposició va obtenir medalla d'or, la medalla de primera classe. Algunes de les obres que s'exposaren surten reproduïdes en el mateix catàleg de l'exposició i a la revista Forma, la qual dóna a conèixer una gran quantitat de gerrets, sucreres i figures que va fer amb la col·laboració d'Ismael Smith. En cap de les reproduccions apareixen les figures en qüestió, però tal fet no demostra que en aquells moments no estiguessin fetes. Al 1907, també participarà en la «Exposición Internacional de Higiene, Artes, Oficios y Manufacturas» de Madrid, on va rebre un diploma d'honor i medalla d'or. Es van exposar un nombre de cinquanta-dues peces, entre les quals constaven el *Cap nen* i *Dona farcell*.[6] L'any següent, tornarà a exposar a Madrid, a l'exposició «Arte aplicado en el industria», de la qual es conserva una fotografia on apareixen les dues obres en qüestió. [7]

El mode en què Abelló va adquirir aquestes dues peces està en part per investigar. Segons els llibres de compra-venda,[8] va adquirir una escultura d'Enric Casanovas i

3. Cirici, Alexandre: *Ceràmica Catalana*, 1977. P. 426.
4. Corredor-Matheos: «Antoni Serra i Fiter i la ceràmica d'art», dins *El modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme*. 2003. P.130.
5. Subias: «Antoni Serra i Fiter. El somni de la ceràmica», dins *Serra. El arte de la cerámica*, 2006. P. 45.
6. Ibídem, p. 51
7. Ibídem, p. 50
8. Arxiu de compra-venda. Centre de documentació, Fundació Municipal d'Art Joan Abelló.

Antoni Serra, de porcellana, al 26 de gener del 1972. En la informació de la compra, es detalla que va ser exposada a Madrid en l'exposició sobre el modernisme. Més endavant, el 5 d'abril del 1972, torna a comprar un cap de Casanovas, el qual podria estar fent referència al *Cap de nen*. D'aquesta manera, l'anterior referència podria tractar-se de la *Dona amb el cistell*.

A la col·lecció Abelló es conserven altres produccions d'aquesta generació de ceramistes, concretament de Jordi Serra i Moragas. Aquest fet és degut que l'any 1988, Abelló va establir contacte amb el taller de Jordi Serra, situat ja a la masia de Can Famades, original de la segona meitat del segle XVI, a Cornellà de Llobregat.

L'arquitecte tècnic amb qui Abelló va comptar per a les contínues reformes de la seva casa natal, el senyor Blanch, va ser, en part, un dels responsables de posar-lo en contacte amb alguns dels personatges del món de la ceràmica. Entorn de l'any 1979, van visitar un taller de ceràmica a la Bisbal de l'Empordà, des d'on sorgiren les primeres obres de l'artista molletà sobre ceràmica, especialment plats, pots de farmàcia i rajoles.

De la mateixa manera, el Senyor Blanch ja coneixia de temps enrere Josep Serra i Abella, fill de l'Antoni Serra i Fiter i pare de Jordi Serra i Moragas. Novament, a través d'ell, van decidir de visitar el taller de Cornellà de Llobregat, d'on naixeran tallers fructífers. Abelló i Jordi Serra realitzaran conjuntament tres plats decorats per rostres caracteritzats pel traç i el color que en aquell moment dominaven en el dibuix de l'últim Serra.[9] A més de compartir experiències i habilitats en aquests tallers, segurament va ser llavors quan va adquirir dos gerros d'aquest artista, els quals corresponen estilísticament al gerro *Esclat de foc* del 1986, que es conserva a la Masia de Can Famades.[10] Arrel d'aquestes visites, els Serra també van voler conèixer la casa d'Abelló a Mollet del Vallès, l'actual seu de la Casa del Pintor, inaugurada al 2002. Segons testimoni del senyor Blanch, és probable que en aquesta, Jordi Serra l'obsequiés amb el llibre de Francesc Xavier Puig Rovira,[11] signat per ell mateix a la contraportada: *A l'amic J. Abelló / Jordi Serra 1988*. Junt amb aquesta dedicatòria apareix el dibuix d'un gerro, dins del qual hi ha dos rostres de perfil superposats. Malauradament, no s'han pogut trobar més testimonis documentals d'aquesta relació.

9. Minguet Batllori, J. M.: Serra. *El arte de la ceràmica*, 2006. P. 142-157
10. Ibídem. P. 187
11. Arxiu biblioteca Joan Abelló. Fundació Municipal d'Art Joan Abelló.



Antoni Serra i Fiter / Enric Casanovas Roy. *Noia*. c. 1908. Ceràmica esmaltada. 39 x 18,5 x 17,5 cm. Reg. 806

L'infant dorm entre tots dos;
com un àngel trasplantat,
es blanch de cara, jamat,
y te'l front tot ombrejat
per anells de cavell ros.

Alexandre de Riquer



Antoni Serra i Fiter / Enric Casanovas Roy. *Cap de nen*. c. 1908. Ceràmica esmaltada. 21,5 x 19 x 14,5 cm. Reg. 804

És la reina del món que al món captiva;
és l'esclava del món al món lligada.

Guerau de Liost

Alfred-Jean Foretay

La Curiese. c. 1900

Bronze patinat. 36 x 20 x 15 cm.

Reg. 6790



MISTERIOSA

L'eterna enamorada
l'ha besada;
el món plora passant per son devant,
y en llit de flors guarnida
Ella somriu joyosa,
somriu Hermosa
la glòria d'aquet bes que l'ha adormida
¿Y perquè plora el mon si ella somriu?
Tal volta el món és mort, y ara ella riu.

Adrià Gual

Franz Iffland, Junghans und Tobler
Mysterieuse. c. 1900
Estany patinat imitant bronze. 35 x 10 x 11 cm
Reg. 1730



Rep sa bellesa femenina
com un segell de majestat,
com una màgica pàtina
de venerable antiguitat.

Guerau de Liost



J. M. *Perfil de noia*. c. 1900. Baix relleu policromat. 46 x 41 x 2,5 cm. Reg. 1892

Tot semblava un món en flor
i l'ànima era jo.

Joan Maragall



Copa

Estany galvanitzat

30 x 9 x 9 cm

Reg. 2121

Passa prop Venus, visió darrera,
de Mignon l'estelada cabellera.

Geroni Zanné



Escrivania amb nimfa. c. 1900. Bronze. 22 x 44 x 30 cm. Reg. 1731

Una figura que amb suaus petjades
fa créixer per on passa flors morades
de delicat perfum.

Adrià Gual

Bust de dona
Guix esculpit i policromat. 54 x 35 x 23 cm. Reg. 2237





Flor viva de l'aire,
libèl·lula atzur,
volares rondinaire
per sobre del mur.

Maria Antònia Salvà

Josep Casanovas. *Bust femení*. c. 1900.
Guix policromat. 43 x 20 x 15 cm. Reg. 2246

(...) La meravellera
s'emmeravellà;
mes tu, l'encisera,
fugies enllà.

Maria Antònia Salvà



Recipient amb libel·lula. c. 1900. Estany galvanitzat. 11,3 x 7 x 7 cm. Reg. 4156



Recipient amb papallona. c. 1900. Estany galvanitzat. 11,5 x 7 x 7 cm. Reg. 4154

Cantem plantant, plantem cantant,
que tot és vida.
Els bons plançons, amb un bons cants,
fan més florida.

Joan Maragall



Clément Massier. *Jardinera*. 1870-1883. Ceràmica esmaltada. 26 x 34 cm. Reg. 6473



Bust femení. c. 1900. Guix policromat. 39 x 23 x 13 cm. Reg. 2238

Bust femení. c. 1900. Guix policromat. 39 x 20 x 13 cm. Reg. 2242



Ignaz Mansch. *Gerro*. c. 1902. Estany patinat. 38 x 18 x 19 cm. Reg. 4337

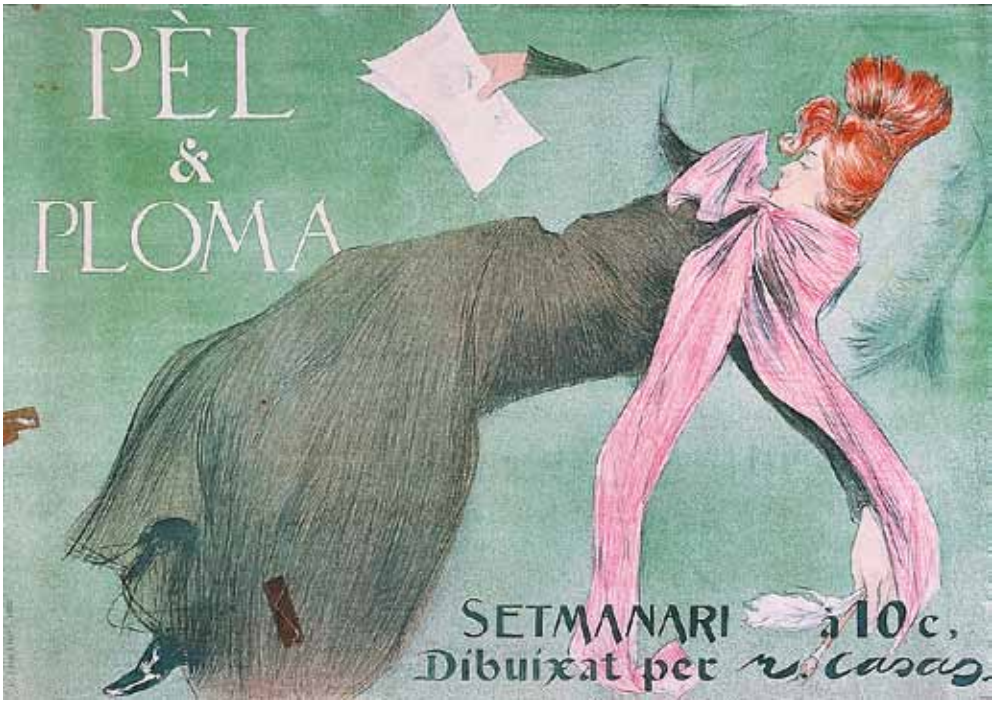


Allegoria de les arts

Baix relleu policromat

38,5 x 57,5 x 2,5 cm

Reg. 2144



Ramon Casas Carbó. *Cartell de la revista Pèl i Ploma*. 1899-1903. Cromolitografia. 62 x 88 cm. Reg. 2225





Col·lecció de miralls modernistes
Ebanisteria









Gerro de la Juventa Prima Metal (reg. 5636), en el procés de restauració.

INTERIORITATS DELS OBJECTES

Mireia Ollé

Els materials dels objectes que conformen la col·lecció Abelló són d'índole molt diversa (paper, tèxtil, ceràmica, vidre, metall, fusta, etc.). De la vuitantena d'objectes que integren l'exposició, destaquen els objectes de metall. Tal i com s'ha anat esmentant reiteradament, es tracta d'unes peces que tenen una funció concreta, però, gràcies a les modes de l'època, aquesta funcionalitat queda emmascarada per la voluntat d'un gaudi més estètic.

Decoracions, detalls i marques de fàbrica que, malauradament, molts cops són difícils de valorar des del punt de vista del visitant. Amb tot, els que hem tingut la sort de poder observar amb deteniment l'objecte hem comprovat i hem copsat la voluntat de l'artista dissenyador d'atorgar valor artístic a l'objecte quotidià. Un joier de petites dimensions amb un relleu d'un ocell envoltat de branques o un gran gerro presidit per unes libèl·lules en què la textura de les ales està perfectament gravada al metall són exemples en què s'aprecia la intenció de la posada en valor de l'objecte.

Gràcies al treball de documentació, s'han trobat les marques de fàbrica de molts objectes, i, en molts casos, en la pròpia marca també s'especificaven el material i la tècnica, sobretot en els objectes de la Württembergische Metallwarenfabrik (WMF). Així doncs, en moltes ocasions es troba el logotip de la marca, el símbol I/O que indica el gruix de l'última capa de metall, i el símbol OX, que vol dir que l'objecte ha rebut un tractament d'oxidació. Aquest tractament consisteix en l'aplicació a les zones de la decoració d'una solució de sulfat de potassi, d'una coloració negre, per tal de crear volum i accentuar-ne el relleu, en contraposició amb la superfície llisa i molts cops polida (amb pedra tosca) de la resta de l'objecte.

En altres casos, com en la bombonera d'A. Chezal i la jardinera d'A. Moureau, només s'ha especificat de quin tipus de metall es tracta: es grava *Etain Garanti* a la base de l'objecte,[1] mentre que la majoria dels objectes tenen gravat un número, que correspon al número de sèrie o model de l'objecte.

Molts dels objectes exposats es trobaven a la Casa del Pintor, on durant molts anys no han gaudit d'unes condicions de conservació òptimes, i amb el pas del temps les peces han acumulat importants dipòsits de pols i brutícia. Per tant, la restauració s'ha basat en la neteja i l'estabilització dels metalls.

A l'hora de plantejar la neteja i establir uns criteris, la informació que ens ha donat el propi objecte ha estat vital. En el cas de les peces de la WMF, on s'indicava que havia estat tractat amb el procés d'oxidació a les zones de relleu, s'ha fet una neteja més suau, per tal de respectar la intencionalitat d'aquesta capa. A títol anecdòtic, just per

1. Apareix a la base del gerro titulat Espièglerie, d'Auguste Moreau

damunt d'aquesta capa negra (pàtina d'oxidació), en la majoria de les peces hi havia una pols compacta (sense fer concrecions) d'un color terrós, gris i clar, que és una de les alteracions de l'estany (òxid estànnic). Aquesta pols també apareix a les zones més amagades i de decoració de les peces, i s'ha extret puntualment i mecànica.

Molts d'aquests objectes, a part de la brutícia acumulada al llarg del temps, presentaven degradacions a causa del seu ús: nanses desaparegudes, cops i abonyegaments, i pàtines que comencen a disgregar-se. Aquest és el cas del targeter de la MFW, en què coincideix amb la zona per on es manipula (la zona de la cua), atès el fregament, que ha anat perdent la pàtina artificial (l'última capa de metall aplicada amb el sistema de l'*electroplating*).

L'*electroplating*[2] o *galvanitzat*[3] han estat aplicats a molts dels objectes dels que hem estat parlant. Són objectes amb un aspecte daurat o platejat, però que en realitat tenen el cos metàl·lic de metall no noble. Per tal de millorar les qualitats estètiques de l'objecte, li aplicaven aquest tractament, el qual consistia en la deposició d'una capa fina d'un metall (en aquest cas la plata), damunt d'un metall no noble (com podia ser el coure, el zenc o l'estany) i els seus aliatges corresponents (com el *Britannia metal*) a través d'un bany electrolític, amb un sistema similar al de la pila galvànica.

Pel tipus d'objecte metàl·lic domèstic, segurament utilitzaven l'estany perquè és força estable i s'oxida poc, en relació amb altres metalls (si tenim en compte que molts d'aquest objectes estaven en contacte amb aliments).

El motiu per realitzar aquest tractament podia tenir diverses funcions: estètica, de protecció, per donar unes característiques específiques a la superfície de la peça o per atorgar-li noves propietats mecàniques.

En el nostre cas, es tracta de motius estètics i de protecció. Una manera d'abaratir costos, fabricar objectes amb un aspecte de plata però amb un cos metàl·lic d'un metall no noble. Així, tant el fabricant com el comprador estaven contents.

Aquestes petites interioritats dels objectes ens han donat pistes per saber com i quan han estat fets i quines funcions tenien, així com orientar-nos sobre com han de ser tractats.

2. L'*electroplating* es comença a utilitzar al final del segle XIX.
3. Tècnicament, el *galvanitzat* és una aplicació d'una capa de zinc damunt d'un objecte d'acer mitjançant un procés electrolític. També s'utilitza aquest terme per parlar generalment de quan s'aplica una capa de metall damunt d'una altra mitjançant un procés electrolític.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Baker, Lillian. *Hatpins and Hatpin Holders: An Illustrated Value Guide*, 1983.

Bejarano, Juan Carlos. *Lambert Escaler*. Col. Gent nostra, núm. 130. Barcelona: Infiesta Editor, 2005, pp. 65 (repr.), 75.

Bejarano, Juan C. *Lambert Escaler i Olot. Entre la tradició i el Modernisme*. Olot: Museu dels Sants, 2011, pp. 68-69, núm. cat. 19 (repr.) (format digital).

Cantarellas Camps, Catalina. «El objeto cerámico en el modernismo». Dins *Tradición y Modernidad. La cerámica en el modernismo*. IX Congreso Anual de la Asociación de Ceramología. Barcelona: Universitat de Barcelona, Servei de Publicacions, 2006. pp. 315-322.

Catàleg de l'exposició de Belles Arts i indústries. Barcelona: Universitat Autónoma de Barcelona (1907).

Cirici, Alexandre. Ceràmica Catalana. Barcelona: Destino, 1977, p. 426.

Corredor-Matheos, Josep. «Antoni Serra i Fiter i la ceràmica d'art». Dins *El modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme*. Barcelona, 2003, pp. 127-138.

«L'esculptura a la V Exposició Internacional de Belles Arts. Barcelona - 1907». *Revista Forma*. Barcelona, 1907, pp. 363-399.

Creixell, Rosa M; Triadó, Joan Ramon. «El moble català del segle xviii. Primera aproximació». Dins *El moble català* (Palau Robert, 21-2-94 a 24-4-94). Barcelona: Ed. Electa/ Generalitat de Catalunya, 1994.

Creixell, Rosa M. «Mobles per guardar: de l'arquimesa a la calaixera». Dins *Cases grans: interiors nobles a Barcelona (1739-1761)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010 [publicació digital].

Bossaglia, R. *Art Nouveau*. Londres: Orbis Publishing, 1975.

Dahhan, P. *Étains d'art 1900*. París: Les éditions de l'Amateur, 2000.

Dietrich, G, Wagner, E. *Kayserkinn.Engelbert Kayser. Jugendstil Pewter from Cologne*. Arnoldsche Art Publishers.

Dry, G. *Art nouveau domestic metalwork from Württembergische Metallwarenfabrik: the English catalogue 1906*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collector's Club, 1988.

Fanelli, G. «Alemania». Dins *El diseño art nouveau*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1982. P. 80-85.

Fontbona, Francesc (dir.). *El Modernisme. En paral·lel al Modernisme*. Vol. 5. Barcelona: L'isard, 2005, pp. 281 (repr.).

Giralt-Miracle, Daniel. «Les arts decoratives en la vida quotidiana». Dins *Homenatge a Barcelona: la ciutat i les seves arts, 1888-1938*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Palau de la Virreina, 21 de gener – 29 de març de 1987. pp. 227-232.

Howard, J. «Germany». Dins *Art Nouveau. Internacional and National Style in Europe*. Manchester: Manchester University Press, 1996. P. 40-44.

Johnson, Eleanor. *Ladies dress accessories*. Princes Risborough, Shire Publications, 2004.

Koller, G. «Dissenys en metal, ceràmica i vidre». Dins *Delicte i somni. Viena 1900-1930. Interiors, mobles i objectes*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1993. P. 82-85.

La Mirada de l'Artista. Cinc visions. Mollet del Vallès: Fundació Municipal Joan Abelló i Ajuntament de Mollet del Vallès, 1999, pp. 70 (núm. 67) (repr.).
Lambert Escaler i Milà – Artista Vilafranquí del Modernisme – (1874-1957). Vilafranca del Penedès: Fundació Caixa de Penedès, 1992, s/p (repr.).
Mainar, Josep. *Moble català*. Barcelona: Edicions Destino, 1976; Piera, Mónica. *La calaixera o cómoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona 2002. [Tesi doctoral.].
Mièle&Co, *catàleg comercial*. Barcelona, 1904.
Peroche, J. «Bronces Artísticos de Alberto Reimann», *Ilustración Artística*, núm. 1.012 (20 de maig de 1901): pp. 342.
Puig Rovira, F. X. «Antoni Serra i Fiter». Dins *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*. Barcelona: Ed. Selecta, 1978. pp. 12-68.
Osborne,K. *Metal Protections LTD. Electroplating.*
Rheims, M. *L'objet 1900.* París: Arts et Metiers Graphiques, 1964.
Un ensemble Art Nouveau: la donation Rispal. Catàleg d'exposició. París: Musée d'Orsay, 2006.
Roselyne Bouvier, Majorelle. *Une aventure moderne*. Paris: Ed. Serpentoise, 1991.
Vidrio de artista: Art Nouveau y Art Déco. Col. Salvador Riera. Barcelona: Fundació Francisco Godia, 2004.
Subias, P. «Antoni Serra i Fiter. El somni de la ceràmica». Dins *Serra. El arte de la ceràmica*. Exposició a càrrec de Joan M. Minguet Batllori. Cornellà de Llobregat: Sala d'Exposicions. Ajuntament de Cornellà de Llobregat, 2006, pp. 21-83.

VESTIGIS DEL MODERNISME · INTERIORITATS QUOTIDIANES

Museu Abelló

Fundació Municipal d'Art

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

Diputació
Barcelona
xarxa de municipis

Ajuntament de
Mollet del Vallès