



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Filologia Catalana

Treball de Fi de Grau

Curs 2022-2023

La crítica artística modernista de Raimon Casellas a Casas i a Rusiñol

Laia Lechuga Pérez

Tutor: Jordi Marrugat i Domènech

Barcelona, 20 de juny de 2023



A èpoques noves, formes d'art noves.

JAUME BROSSA, “Viure del passat” (1892)

L'artista és qui crea l'obra bella; el crític “la interpreta, la explica y, al mismo tiempo, la propaga”.

JORDI CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme* (1992)

Ça a fait son temps com diuen els francesos, lo qual, traduit al català, vol dir: bona nit y bona hora.

BONIFACI, “Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona II” (1891)

AGRAÏMENTS

Vull expressar el meu sincer agraïment a les diverses persones que han estat involucrades en la realització d'aquest treball. En primer lloc, al meu tutor, en Jordi Marrugat, pel seu suport i guia al llarg d'aquest procés i per saber-ne tant de tot. També vull agrair el suport dels amics i família, que sempre hi són, i que m'han brindat perspectives enriquidores.

RESUM

El modernisme català és un moviment cultural, literari, també polític, i artístic que el situem a finals del segle XIX i al començament del XX. En l'art, a Catalunya, té un sentit molt ampli. Els artistes capdavanters en l'art català d'aquest moviment van ser Ramon Casas i Santiago Rusiñol, dos artistes bohemis que van viatjar a París i van introduir en les seves pintures aquesta nova manera de veure l'art influenciats pels impressionistes francesos. Raimon Casellas, periodista i escriptor modernista, va ser una figura important del moment, va ser el crític que va posar en paraules a la revista de *L'Avenç* i al diari de *La Vanguardia* les novetats artístiques que convertien la pintura en moderna. Justament, aquest treball pretén oferir una anàlisi d'alguns d'aquests articles per tal de veure com el crític interpreta les obres d'art, com les explica i com les propaga. I, d'aquesta manera, podem observar com mitjançant aquesta triple aliança es produeix la renovació cultural modernista.

Paraules clau: modernisme, art, crítica artística, renovació cultural, impressionisme.

ABSTRACT

Catalan modernism is a cultural, literary, political and artistic movement that we situate at the end of the 19th century and the beginning of the 20th. In art, in Catalonia, it has a very broad meaning. The leading artists in the Catalan art of this movement were Ramon Casas and Santiago Rusiñol, two bohemian artists who traveled to Paris and introduced in their paintings this new way of seeing art influenced by the French impressionists. Raimon Casellas, journalist and modernist writer, was an important figure of the moment, he was the critic who put into words, in the magazine of *L'Avenç* and in the newspaper of *La Vanguardia*, the artistic innovations that turned painting into modern. Precisely, this work aims to offer an analysis of some of these articles to see how the critic interprets the works of art, how he explains them and how he propagates them. And, in this way, we can observe how this triple alliance produces the modernist cultural renewal.

Key words: modernism, art, artistic criticism, cultural renewal, impressionism.



Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 20 de juny de 2023

Signatura:

Laia Lechuga Pérez

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ	2
2. CONTEXT HISTÒRIC: EL MODERNISME	3
3. LA RENOVACIÓ PICTÒRICA DE CASAS I RUSIÑOL	5
3.1. <i>Ramon Casas</i>	6
3.2. <i>Santiago Rusiñol</i>	8
3.3. <i>Les influències artístiques</i>	10
4. LA CRÍTICA ARTÍSTICA DE RAIMON CASELLAS	14
4.1. <i>Raimon Casellas</i>	14
4.2. <i>La crítica a L'Avenç a la 2^a època i a La Vanguardia</i>	16
4.2.1. Col·laboració a revistes: la crítica a <i>L'Avenç</i> a Casas i a Rusiñol	19
4.2.2. Crítica periodística: la crítica a <i>La Vanguardia</i> a Casas i a Rusiñol	26
5. CASELLAS, CASAS I RUSIÑOL I LA RENOVACIÓ CULTURAL MODERNISTA	32
6. CONCLUSIONS	35
7. BIBLIOGRAFIA	37
8. ANNEXOS	40

1. INTRODUCCIÓ

Ens situem en l'època modernista a Catalunya, de fet, en els inicis, quan la definició del mot i del moviment encara està en construcció. Segons el DIEC, el Modernisme és un moviment artístic, literari i arquitectònic, que es va desenvolupar al final del segle XIX i al principi del segle XX a l'Europa occidental i als Estats Units, caracteritzat per la voluntat de modernitat.

En el terreny de les arts plàstiques, que és el terreny que es tractarà en exclusivitat en aquest treball, el mot *Modernisme*, que és una paraula el sentit de la qual s'ha diversificat bastant, s'identifica amb el que també s'anomena *Art Nouveau*. El Modernisme del qual parla Marfany, però, és més aviat una actitud, almenys en el cas de les arts plàstiques, que una tendència concreta (FONTBONA, 1975: 13).

No obstant això, hi ha alguna cosa que distingeix el modernista català de l'esnob europeu. El Modernisme acaba designant més que una simple aspiració d'adaptar-se constantment als canvis del món modern en general i dels gustos estètics en particular. És per això que aquest terme assolirà en el nostre país una difusió i una transcendència que no tindrà en cap altre lloc (MARFANY, 1984: 40).

Justament, l'objectiu d'estudi del treball, partint de l'interès personal pel Modernisme i el seu art, és, doncs, observar l'integració del moviment, designat entre finals del segle XIX i principis del XX, en la cultura catalana basant-nos en la renovació pictòrica que porten de París Ramon Casas i Santiago Rusiñol, dos artistes fonamentals en aquesta època, i la importància de la crítica amb Raimon Casellas i el seu paper transformador a l'hora de plasmar amb paraules allò que incorporen els pintors catalans de l'impressionisme francès. Per això, s'explicarà amb més detall el context històric en el qual ens trobem i unes breus aproximacions a les vides de Casas i Rusiñol, juntament amb les seves influències artístiques, per entendre quin és l'origen ideològic i estètic que traspassen a l'art català modern del país. Per tal d'entendre millor l'art que duen a terme els dos pintors que ens ocupen, s'ofereixen, de manera sintètica, comentaris d'alguns quadres que es van mencionant.

El pensament crític és clau en aquest període i cal una crítica que sigui lliure i moderna. De fet, l'escriptor esdevé el centre del modernisme, ja que la lluita ideològica i cultural es produeix en diverses plataformes de l'espai públic en una societat cada cop més alfabetitzada. Per aquest motiu, s'introdueix la crítica artística de Casellas amb la col·laboració a la revista de *L'Avenç* i la crítica periodística a *La Vanguardia* que són dos mitjans que tenen un paper important, ja

que a través d'aquests es difon una ideologia i un seguit d'idees que formen part de la conformació del moviment artístic i literari. S'ha fet prèviament una tria dels articles que més representatius m'han semblat per tal de centrar-me envers els dos pintors. D'aquesta manera, la tria de la crítica a *L'Avenç* gira entorn el 1891 i el 1892 i els articles de *La Vanguardia* són de 1892 i 1893.

Per tant, gràcies a aquesta revisió del conjunt d'articles i l'anàlisi de la crítica artística de Casellas descobrim quina és la renovació cultural modernista, d'aquest art modern, duta a terme per les tres grans figures que ens ocupen en aquest treball: Casellas, Casas i Rusiñol.

2. CONTEXT HISTÒRIC: EL MODERNISME

El modernisme “intentava organitzar un desenvolupament planificat i dirigit de la cultura catalana” (MARFANY, 1984: 14). Entès en el sentit de revolta política i cultural d'unes minories intel·lectuals urbanes, és un procés que es desenvolupa a Catalunya durant les últimes dues dècades del segle XIX i el primer terç del segle XX. El terme en qüestió, però, a mesura que ha avançat la història ha adoptat diverses maneres d'entendre's.

L'ambigüitat del terme ens permet observar que d'una banda, designa concepcions estètiques i, de l'altra, també tenim la definició cronològica. És a dir que es designa unes tendències literàries concretes i tota una època (1893-1911) (MARFANY, 1984: 15).

El modernisme ha estat descrit com a actitud, en el sentit de modernitat: viure en el present, fer cultura per al present, fer una transformació de la societat. Hi és present la nostàlgia, la decadència i el vitalisme. Pel que fa a la decadència, es tracta de la decadència de la civilització occidental i la situació de com es troba l'Estat espanyol, un imperi que ha caigut. Això porta a actituds nacionalistes catalanes i a la voluntat de transformar l'Estat perquè Catalunya com a nació és ben diferent, no és tradicionalista, conservadora ni regionalista.

Entenem també com a *modernisme* l'actitud dels joves partidaris de la modernitat per resoldre els problemes de la societat catalana en què es troben i cal destacar que el 1884 apareix *L'Avenç*, el nucli ideològic més representatiu (FIGUEROLA, 1999: 55) que defensarà tot aquest seguit d'idees que s'han comentat.

En aquest primer sentit de la paraula, doncs, va ser un procés que va ser empès per la primera generació d'intel·lectuals i d'artistes que sorgeix de la burgesia barcelonina (CASACUBERTA, 2020: 21) i es fa crítica de la realitat present.

D'altra banda, també podem parlar del Modernisme –escrit amb majúscula– com el període històric en què l'actitud modernista es produeix i s'organitza col·lectivament (CASACUBERTA, 2020: 22). Es tracta del període barceloní, burgès, cultural, intel·lectual, polític, nacionalista i europeista “que es configurava en el marc de les tensions per l'encaix polític de Catalunya, representada per la seva capital, Barcelona, dins l'Espanya de la Restauració borbònica que porta a terme una política de centralització i uniformització de l'Estat” (CASACUBERTA, 2020: 23). Els modernistes critiquen la burgesia però molts provenen d'aquesta classe social. És a dir, van construir el seu pensament com a crítica a la burgesia, però l'organització es fa possible gràcies a les classes conservadores de la societat catalana –els propietaris rurals i la burgesia industrial i financera– que no se senten encaixades en Espanya. De totes maneres, “el fracàs de les diferents estratègies d'intervenció de la burgesia catalana en el govern i la sensació de pèrdua de poder econòmic i polític d'Espanya dins el conjunt europeu durant la segona meitat del segle XIX propicia l'assaig de noves estratègies en relació amb la política de partits” (CASACUBERTA, 2020: 23). Així doncs, aquestes estratègies actuen al marge d'aquests, de la política de partits, i hi trobem institucions culturals –revistes, concursos, llibres, diaris, corals, ateneus populars, centres excursionistes, concerts...– que reivindiquen la identitat catalana dins l'Europa moderna. Hem de tenir en compte que el fenomen històric d'aquest moment es troba amb la crisi finisecular dels grans imperis europeus i Espanya n'havia estat un, la burgesia catalana el que vol és rearmar-se. Aquesta crisi es viu molt malament des de la cultura espanyola, amb un orgull ferit, de fet; aquesta serà una de les coses que permetrà el sorgiment del modernisme i que es criticarà des de dins del moviment.

A més, el modernisme català es produeix dins el marc occidental de la revolta de les “ciutats segones” contra les capitals: ciutats que dins d'aquests imperis eren considerades com a secundàries fins que decideixen prendre part del poder, aquest fet requerirà un seguit d'estructures culturals, artístiques... I és en aquestes ciutats que comença a haver-hi una gran producció d'art (CASACUBERTA, 2020: 17). A Catalunya ens trobem davant de la recuperació de l'amor propi català i la construcció de la cultura del catalanisme des de la Renaixença.

Un altre aspecte important que cal destacar és que la premsa periòdica esdevé significativa perquè és on es produeixen les noves formes de debat polític i ideològic. La importància de l'escriptura es genera com a arma de combat en una societat de masses que cada vegada és més alfabetitzada i moderna (CASACUBERTA, 2020: 23). És per això que no és estrany que els modernistes siguin conscients de la necessitat d'una gramàtica i la seva normativa per fer del català una llengua de cultura (FIGUEROLA, 1999: 56).

Així doncs, el Modernisme és el període històric en què predomina l'actitud modernista, en el qual es presenta un món nou amb unes noves bases culturals que es construeixen perquè s'intenta canviar completament la realitat catalana present i es busca l'adequació en una de nova, l'art català està obert a les corrents modernes. Per tant, el modernisme com a moviment i com a actitud partidària de la modernitat apareix perquè es busca transformar-ho tot i construir una societat catalana en aquesta situació.

3. LA RENOVACIÓ PICTÒRICA DE CASAS I RUSIÑOL

Ramon Casas i Santiago Rusiñol van ser dos dels artistes més importants i destacats del modernisme català, que va tenir lloc a finals del segle XIX i principis del segle XX. Tots dos van ser pioners en la renovació de la pintura catalana i van introduir un estil nou i fresc que va ser ben rebut pel públic i per la crítica. Els dos van experimentar amb diferents tècniques i estils, i van ser capaços de crear obres que reflectien la vida i la cultura de Catalunya en aquell moment.

Casas va ser conegut per la seva habilitat en el retrat i la seva capacitat per capturar la personalitat dels seus subjectes, va incorporar elements decoratius i simbòlics en les seves obres. Rusiñol, per la seva banda, també va ser un artista molt versàtil que va experimentar amb diferents estils i tècniques. Va ser un dels primers a adoptar l'art de l'impressionisme a Catalunya i va ser un pioner en la representació de la llum i el color en la seva obra. Els dos artistes van ser membres destacats del cercle d'intel·lectuals i artistes que es reunien al Cau Ferrat –centre important pel modernisme català–.

Així doncs, Casas i Rusiñol van ser dos dels artistes que van contribuir de manera més significativa en la renovació de la pintura catalana en aquella època. De fet, la seva obra és valorada avui en dia com una part important de la història de l'art de Catalunya i d'Europa, ja que Barcelona va ser un dels centres europeus més significatius al costat de Berlín, Brussel·les i Viena (THE NATIONAL GALLERY, 2023).

Per tractar la renovació pictòrica que duen a terme els dos artistes en qüestió, és precís parlar de les seves vides i el seu recorregut artístic, per tant, resumiré els aspectes que en destaquen més i que els permeten fer aquesta revisió de la modernització en la pintura catalana per tal de comprendre aquesta reforma pictòrica.

3.1. *Ramon Casas*

Ramon Casas i Carbó (1866-1932) va ser un dels impulsors i una de les figures més prominents del modernisme català, pintor i dibuixant vinculat a l'impressionisme. Se'l coneix com el pintor del modernisme pels trets de la seva personalitat artística, té una gran facilitat de passar d'un gènere pictòric a un altre.

Casas va néixer a Barcelona en una família benestant catalana i aviat va mostrar un talent precoç per a l'art. Amb dotze anys va abandonar els estudis i va canviar el col·legi per l'escola del pintor acadèmic Joan Vicens (MENDOZA, 2001: 17), va formar part del cercle bohemí i artístic de la ciutat i part de la seva formació va ser a París, on va estar exposat a les influències artístiques de l'època.

Era conegut pels seus retrats que capturaven l'essència dels seus subjectes. La seva producció més nombrosa és la dedicada a aquest gènere, amb les seves dues germanes com a models habituals. A més, podem notar la influència de la pintura naturalista francesa i com la crítica més conservadora va reaccionar de manera ambivalent quan els retrats van exposar-se per primer cop a Barcelona, la ciutat on la pintura de Casas en un inici s'acceptava a desgrat, tenint en compte que una de les coses que li retreia la crítica barcelonina era que els retrats pintats a l'aire lliure representaven una atmosfera freda. Per contra, a París la seva pintura no era mal considerada (COLL, 2001: 264).

El 1881 és quan va iniciar el seu primer viatge a París per ampliar la seva formació artística. Quan va tornar a Barcelona el 1882 va iniciar l'amistat amb Rusiñol. Va ser l'escultor Clarasó qui els va presentar, i aquesta amistat es va intensificar a partir del 1888 quan Rusiñol va trencar amb els vincles familiars i laborals per dedicar-se a la seva carrera artística. De fet, després de la primera estada de Rusiñol a París el 1890, Casas, Rusiñol i Clarasó van fer la primera exposició conjunta a la Sala Parés de Barcelona, una exposició que va tenir molt de ressò a la premsa (MENDOZA, 2001: 21).

Casas va començar a mostrar en la pintura el seu talent de retratista, els dots de colorista, la capacitat per representar la llum i la capacitat de copsar en els retrats la fisonomia dels personatges i l'atmosfera de l'interior, de l'espai.

El 1891 hi ha uns mesos que els passa entre Barcelona i Sitges i és durant aquest període que la seva carrera artística assoleix el zenit (MENDOZA, 2001: 22). Potser Casas no hagués desenvolupat una producció tan homogènia, tan coherent i tan abundant com la que va fer

llavors si no hagués estat amb Rusiñol que era menys dotat artísticament però tenia una personalitat més marcada i una exigència intel·lectual que Casas no tenia. De la mateixa manera, Rusiñol tampoc hagués desenvolupat la seva pintura si no hagués estat perquè va conèixer amb Casas (MENDOZA, 2001: 23).

Casas va participar en diverses exposicions, el 1891 al *Salon des Indépendants*, al *Salon des Beaux-Arts*, a la *Primera Exposició General de Belles Arts* de Barcelona; el 1892 va presentar obres al *Salon des Indépendants*, al *Salon des Beaux-Arts*, a la *Exposición Internacional de Bellas Artes* de Madrid i a la *Primera Exposició de Belles Arts* de Sitges –aquesta es va considerar la Primera Festa Modernista–. De manera que “sengles antologies de la producció d’aquests dos anys van mostrar-se a les dues exposicions que Casas, amb Rusiñol i Clarasó, va celebrar a la Sala Parés, una al novembre del 1891, on va exhibir vint-i-vuit pintures, i una altra al febrer del 1893, en què va participar amb onze” (MENDOZA, 2001: 23). El llenguatge artístic de Casas seguia la línia del naturalisme, però la seva obra va experimentar “un canvi sensible en els temes, les solucions compositives i la gamma cromàtica” (MENDOZA, 2001: 23).

Pel que fa als temes, la producció parisenca se centra principalment en les escenes que tenen lloc al Moulin de la Galette de Montmartre i hi predominen també les escenes d’interior. Rusiñol, a diferència de Casas, mostra més interès pel paisatge que per la figura i s’observa, per tant, una similitud entre els temes triats pels dos artistes en qüestió, però també unes dissemblances en la manera de representar-los, tot i que els dos representen els suburbis de la mateixa ciutat. Casas estava més dotat per copsar l’atmosfera i prescindeix dels aspectes més detallats i anecdòtics que apareixen en Rusiñol, que mostra una càrrega literària en les seves pintures que en Casas no trobem (veg. figures 1 i 2).

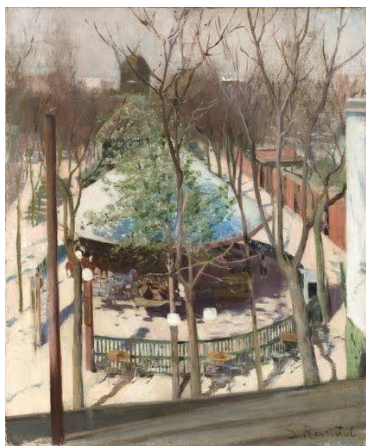


Fig. 1. Santiago Rusiñol, *Pati de Montmartre / El parc del Moulin de la Galette*, 1891.



Fig. 2. Ramon Casas, *Montmartre*, 1891.

Cal remarcar que Casas va ser un artista molt versàtil i a més de la seva carrera artística, també va ser un col·leccionista d'art i va fundar la revista d'art *Pèl i ploma*, juntament amb altres artistes i escriptors. El 1897 hi ha l'obertura d'Els Quatre Gats, amb els quatre promotors: Rusiñol, Romeu, Utrillo i Casas. Aquest local, aixecat per Puig i Cadafalch (JARDÍ, 1972: 7) va ser important pel modernisme català i per la carrera artística de Casas. S'hi van fer exposicions i va ser un punt de trobada per a molts artistes, escriptors i pintors de l'època.

Finalment, Ramon Casas va morir el 29 de febrer de 1932 a Barcelona, als 66 anys. La seva obra és reconeguda com un exemple destacat del Modernisme. Casas és la figura cabdal del dibuix modernista i se'l considera el millor pintor d'aquest moviment.

3.2. *Santiago Rusiñol*

Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931) va ser un artista polifacètic, un escriptor, pintor, col·leccionista, periodista i dramaturg important en el modernisme català, ja que a finals del segle XIX, Rusiñol va convertir Sitges en la capital del modernisme i va establir un vincle permanent entre la població i la cultura. Les seves obres esdevenen un referent en l'art tant en el món literari com en el pictòric amb les seves idees estètiques.

Rusiñol va néixer a Barcelona el 1861 en una família de la burgesia catalana. La relació de Santiago Rusiñol amb la seva família va ser complexa i difícil en alguns moments de la seva vida, marcada per desavinences i tensions amb el seu pare (CASACUBERTA, 1997: 12).

Va estudiar a la Llotja de Barcelona, on va mostrar el seu talent per a l'art. Anys més tard va continuar els seus estudis a París, on va conèixer altres artistes modernistes i va ser exposat a les influències de l'art impressionista.

A principis dels anys vuitanta, quan Rusiñol tenia disset anys, impulsat pel desig del coneixement decideix entrar al taller de Tomàs Moragas que era considerat un mestre tant pel públic com pels artistes (COLL, 2006: 21). Així doncs, Rusiñol s'endinsa dins d'un món de sensacions i de colors nou. A part de la pintura orientalista, l'artista tracta al taller la pintura narrativa, basada en fets històrics o literaris. En aquell moment, Rusiñol ja buscava una temàtica personal i una tècnica pròpia (COLL, 2006: 23), vol conèixer i provar tots els camins de la pintura: fa paisatges que destaquen per l'harmonia del color i estudia la tècnica del dibuix que mostra el sentit d'observació de l'artista. Cal, però, destacar que els paisatges que pinta en

els primers anys no tenen un contingut narratiu, són unes obres nascudes de la necessitat de representar la natura des d'un punt de vista solitari i íntim (COLL, 2006: 31).

Pel que fa a la relació entre Rusiñol i el Naturalisme, “el Naturalisme es presenta com una reacció de la raó revoltada contra l'idealisme que es valorava en els ambients artístics i era acceptat entre els comitents” (COLL, 2006: 33). Rusiñol tenia clar que no podia existir un realisme pur, és a dir, una imatge exacta a la natura, ja que cadascú veu el món exterior amb ulls diferents o el tradueix segons el seu propi temperament. Fa obres amb lligams de pintors italians i d'altres influències europees i fa obres que es qualifiquen de realisme sentimental, sembla contradictori, però Rusiñol demostra que el realisme no ignora el sentiment (COLL, 2006: 61). La sensibilitat de Rusiñol enriquida per l'afecte a la lectura el va portar a acostar-se a l'escola naturalista, però París el va portar a descobrir les novetats artístiques europees.

A París, entre 1889 i 1892, Rusiñol treballà en un grup d'obres d'una clara originalitat i d'una franca diversitat. Els quadres d'aquest període estan inspirats en un pensament d'art únic amb múltiples aplicacions, en el qual el mateix talent de Rusiñol es renova i es desenvolupa. Les obres d'aquest moment demostren com Rusiñol es trobà identificat i busca traduir el món que l'envolta seguint gustos del moment però sempre passats pel seu sedàs particular. (COLL, 2006: 63)

Rusiñol admira realistes i impressionistes i la figura de Ramon Casas té un paper fonamental en la seva evolució tant personal com artística. De fet, a París,

ateses les condicions meteorològiques extremes, pintaven “sense sortir de casa”, tal com deien que pintaven els escenaris del Moulin de la Galette. La sensibilitat de Rusiñol el portà a trobar una mina de poesia en aquell escenari i a explorar un realisme que anava més enllà de la senzilla descripció de la veritat. Aquelles imatges, les captà tant amb la ploma com amb els pinzells, dues tècniques amb les quals aconseguí situar-nos en l'ambient en què es movia amb els seus amics. (COLL, 2006: 73)

A partir del 1891 Rusiñol va començar a tractar el tema dels patis sitgetans, ja que va viatjar a Sitges on troba els nous interessos pictòrics que tant de ressò van tenir i que ell mateix va utilitzar com a tema literari. Va ser llavors quan va pintar uns patis en els quals va aconseguir donar un tractament personal al tema. Van ser unes obres de to intimista on va prestar atenció als valors tonals i als efectes de llum, espais oberts on convergeixen elements de la natura i de la vida popular. Els quadres que Rusiñol va pintar en aquest primer contacte amb Sitges es

poden classificar en dos grups: els patis blaus iniciats per Casas i els paisatges plens de llum seguint el *leitmotiv* de l'Escola Luminista de Sitges. En aquesta ciutat va trobar el repòs físic i psíquic que necessitava i els quadres que va pintar reflectien aquesta situació anímica (COLL, 2006: 87).

A Sitges la vida i els espais eren diferents del que havia viscut a París i això es fa palès en les pintures. A finals de maig del 1892 Rusiñol torna de París i “començava aleshores una nova campanya pictòrica, el resultat de la qual es va poder conèixer el mes d'agost, durant la celebració de la Primera Exposició de Belles Arts de Sitges, considerada com la primera Festa Modernista” (COLL, 2006: 95).

També va fer una estada a Granada, Andalusia, a finals de la dècada dels noranta i va dedicar-se a plasmar en la seva obra la bellesa dels seus monuments més emblemàtics, el paisatge de la ciutat i els seus voltants. Allà va instal·lar-hi el seu taller i va seguir treballant en la seva pintura. Aquest indret li va permetre expressar el seu estat d'ànim a través de les representacions (COLL, 2006: 143).

Així doncs, Rusiñol va saber valorar els nous camins estètics, va ser conegut per les seves obres pictòriques, que van ser influenciades per l'impressionisme i el simbolisme, així com per les seves obres literàries i teatrals. Va escriure obres teatrals com *L'alegria que passa* i *Cigales i formigues*, que van ser representades en diferents teatres de Barcelona i també va escriure obres literàries com *L'auca del senyor Esteve* i *El jardí abandonat*, entre d'altres (CASACUBERTA, 2020: 259).

Santiago Rusiñol va morir el 13 de juny de 1931 a Aranjuez, als 70 anys. Va tenir una relació molt estreta amb aquesta ciutat situada a la comunitat de Madrid on a partir de 1899 va començar a passar-hi llargues temporades i, durant les seves estades en aquest municipi, va plasmar en la seva obra la bellesa dels jardins, palaus i altres edificis emblemàtics de la ciutat.

3.3. Les influències artístiques

Casas i Rusiñol van estar influenciats per diversos corrents artístics del seu temps, que van permetre definir la seva obra i el modernisme català en general. Va ser la combinació d'aquestes influències i la seva pròpia creativitat i innovació que va fer que les seves obres fossin tan importants en aquest període en què ens trobem.



Fig. 3. Santiago Rusiñol, *Retrat de Ramon Casas*, 1889.



Fig. 4. Ramon Casas, *Retrat de Santiago Rusiñol*, 1889.

El 1889 Rusiñol va acabar el retrat de Casas mentre que aquest finalitzava el de Rusiñol (veg. figures 3 i 4). Es retraten de cos sencer i aconsegueixen representar una figura viva en el medi social que millor els representa (COLL, 2006: 19). Santiago Rusiñol va retratar Casas al costat d'una bicicleta, una de les seves aficions preferides, assegut en un banc de jardí i vestit amb la moda *sportman* i Casas va representar Rusiñol també fent al·lusió als elements més importants de l'artista retratat, Velázquez i la natura (COLL, 2001: 264). Aquesta tècnica de pintar en els retrats les aficions de l'artista homenatjat, ja l'havien usat Degas i Whistler en les seves pintures (COLL, 2006: 19). Així doncs, Rusiñol és retratat en un interior, amb una maleta de viatge que al·ludia a la nova vida que emprenia l'artista i amb un quadre penjat a la paret d'un paisatge que havia pintat ell mateix l'any 1887 (COLL, 2006: 19). Darrere el quadre sembla que hi hagi un tros de la infanta Margarida de *Les Menines*, de Velázquez, aquesta tècnica la va fer servir Manet al famós retrat del novel·lista Zola. Tot i que no podem afirmar-ho amb certesa, podem pensar que Casas coneixia l'obra de Manet perquè havia format part de l'exposició *Les portraits du siècle* que es va fer a l'École des Beaux-Arts de París el 1883 (MENDOZA, 2001: 21).

És evident, doncs, que el vincle entre aquests dos pintors va fer que s'influïssin mútuament. Tot i que Casas anys més tard va tirar per un camí divergent al de Rusiñol i va seguir conreant el gènere del retrat.

Pel que fa a Casas i les seves influències artístiques, en la producció parisenca es va centrar en les escenes del Moulin de la Galette, recinte de Montmartre, on hi havia un petit parc d'atraccions i el famós ball que anteriorment ja havien estat pintats per Renoir i Toulouse-Lautrec (MENDOZA, 2001: 23). *Au Moulin de la Galette*, per exemple, és l'obra que pot exemplificar el tema, la composició i la producció que sobresurt més en la segona estada de Casas a París. Madeleine és la model que hi apareix, el pintor situa un mirall darrere la figura de manera que es reflecteix la sala de ball on té lloc l'escena. Aquest recurs del mirall l'havia fet servir anteriorment Manet a *Un bar aux Folies-Bergère* (veg. figura 5 i 6) (MENDOZA, 2001: 25).

Trobem, per tant, una sintonia temàtica i compositiva, no en la tècnica, entre les obres de Casas, les de Toulouse-Lautrec i també les de Degas, pintors impressionistes. De fet, algunes d'aquestes obres de Casas van ser comprades per Faure, un col·leccionista impressionista. Casas no coneixia gaire bé l'obra de Degas i Toulouse-Lautrec era de la seva mateixa generació i veí del barri de Montmartre i tot i que no hi ha constància que es coneguessin personalment, sí que és cert que Casas va conèixer les obres del pintor francès perquè tots dos van presentar obres al Salon des indépendants el 1891 (MENDOZA, 2001: 27). “Així mateix, els dibuixos i cartells de Toulouse-Lautrec, la influència dels quals en Casas aflorarà als anys posteriors, formaven part llavors de l'entorn quotidià del nostre pintor” i “malgrat que tècnicament les produccions d'un i altre són molt diferents, hi ha una clara coincidència en els temes i la composició de les obres de tots dos al voltant d'escenes d'interior, principalment al ball del Moulin de la Galette, realitzades aproximadament al mateix moment, i en què a vegades apareix representat un mateix personatge” (MENDOZA, 2001: 27), com és el cas de Madeleine de Boisguillaume.



Fig. 5. Ramon Casas, *Au Moulin de la Galette*, 1892.



Fig. 6. Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1882.

Pel que fa a Rusiñol i les seves influències artístiques, com he dit anteriorment, va entrar en el taller de Moragas, aquest creia que l'estudi de les obres dels grans mestres era bàsic per a la formació de l'artista i, entre d'altres, li va fer copiar l'*Odalisca* de Marià Fortuny. Rusiñol llavors ja va deixar entreveure que tenia un do pel dibuix. A més, Moragas havia estat a Roma i tenia unes influències que traspassava als seus deixebles a l'acadèmia barcelonina (COLL, 2006: 23). Així doncs, al principi, Rusiñol va elaborar unes pintures seguint la moda orientalista, però, a més, també va tractar la pintura narrativa basada en fets històrics o literaris.

En la seva trajectòria artística també va usar en algun moment la tècnica de l'aquarel·la com a mitjà d'expressió i guiat pel seu instint va buscar en aquell moment creadors que sentia més a prop de la seva sensibilitat, és a dir, els de l'Escola d'Olot i l'Escola Luminista de Sitges (CASACUBERTA, 1997: 13). Es va sentir atret per Vayreda, “els paisatges del qual va voler assimilar i enriquir amb els seus propis recursos, tot buscant avançar en la seva carrera pictòrica” (COLL, 2006: 29). En alguns dels seus quadres també hi trobem influències de les estampes japoneses i de pintors europeus com Manet, Renoir, Monet o Tissot.

És quan Rusiñol va a París que el seu talent es renova i admira realistes i impressionistes. Cal tenir en compte que a la dècada dels vuitanta del segle XIX, a París, hi havia molts pintors suecs que tractaven de trobar en els seus quadres l'harmonia entre la natura i la figura, paisatgistes que el que fan és adoptar els ideals estètics del Naturalisme, això influeix en Rusiñol —que queda també influenciat per la novel·la naturalista—, de la mateixa manera que també els passa a alguns pintors americans que estaven establerts a França (COLL, 2006: 37).

Els paisatges que Rusiñol aconsegueix, recorden, amb la tècnica que utilitza, a Monet, Sisley o Pissarro –impressionistes francesos–. Jean-Baptiste Camille Corot va influir molt en la pintura francesa, no només en els naturalistes sinó que també en els pintors impressionistes. Santiago Rusiñol va admirar la seva pintura i els patis que va pintar mostren aquestes influències de Corot i també de Cézanne i de Pissarro, tot i que perseguien interessos diferents en els seus patis (COLL, 2006: 79). Els seus retrats remetent també als dels pintors impressionistes i retratistes francesos com Degas. Rusiñol pinta “retrats lliures i íntims, d’una remarcable intuïció psicològica” (COLL, 2006: 69) i en els que va pintar a París també apareix la model Madeleine com trobem en els quadres de Casas i de Toulouse-Lautrec.

Un altre dels punts de referència de l’artista van ser els dibuixos que apareixen en les revistes franceses especialment a *Le Courrier Français* –aquesta influència la notem en les primeres obres de París– (COLL, 2006: 67).

El pintor català també va passar una temporada no gaire llarga a Itàlia, no sabem què li va interessar, però les obres d’aquell moment mostren un canvi de pensament i de manera de fer a causa d’aquest contacte amb el realisme italià (COLL, 2006: 47).

Per tant, veiem com les seves estades tant a França com a Itàlia influencien en les seves obres i per això hi trobem paral·lelismes, segueix bastant la pintura europea dels seus contemporanis. Evidentment, Rusiñol a l’hora de fer un quadre va aportar el seu toc característic i únic de representar la sensibilitat. En altres paraules, es troba identificat, però busca traduir el món que l’envolta seguint els gustos del moment i ho fa a la seva manera particular.

4. LA CRÍTICA ARTÍSTICA DE RAIMON CASELLAS

4.1. Raimon Casellas

Raimon Casellas i Dou (1855-1910) és conegut per la seva professionalització com a periodista i escriptor del Modernisme. Va estudiar humanitats i filosofia al Seminari Conciliar i de ben jove es va fer càrrec del negoci familiar, una tintoreria, una feina que va abandonar posteriorment quan la seva afició a l’art i a la literatura van anar ocupant part del seu temps i va tenir l’oportunitat de professionalitzar-se com a periodista (CASTELLANOS, 1992: 15).

Així doncs, el 1891 va iniciar les seves col·laboracions a *L’Avenç* com a crític d’art i creador, i també col·labora a *La Vanguardia*, gràcies als crítics Josep Yxart i Joan Sardà (ARNAU, 1982: 7). Va esdevenir el crític d’art més influent del modernisme. Sobretot, cal destacar que a partir

de l'any 1893 va visitar París amb Santiago Rusiñol i Ramon Casas, i va poder conèixer de prop les tendències artístiques més innovadores de França i d'Anglaterra (ARNAU, 1982: 7). La seva relació amb Rusiñol li va proporcionar participar a l'organització de les festes modernistes de Sitges i especialment en la de 1893 en què es va estrenar *La intrusa*, de Maeterlinck, una mostra de la literatura més nova que es feia a Europa (MARFANY, 1984: 17).

Casellas va ser un home culte, va formar part de la Junta de Museus d'Art de Barcelona on s'encarregava de divulgar i tractar de recuperar l'art medieval català. El 1892 en va fer una conferència que va tenir molt de ressò, a l'Ateneu Barcelonès, titulada "La pintura gòtico-catalana en el siglo XV". En aquesta conferència va remarcar la importància de l'art gòtic, que per a ell representava el moment de màxima plenitud de Catalunya, i va identificar l'art i la nació, mentre que la Decadència va ser la pèrdua de la identitat catalana (ARNAU, 1982: 8).

Així mateix, convé destacar que existeix una relació d'aquestes dues arts a les quals es dedica l'autor en qüestió, com a crític de pintura i en la literatura. Casellas quan es refereix a la pintura parla de tres procediments creatius diferents:

el primer i més pròxim al realisme consisteix a prendre com a punt de partida la realitat tangible i a actuar sobre ella a través de síntesi per seleccionar-ne allò més característic [...], per arribar a generalitzacions comprensives, totals, a suprealismes que suggereixin "tot un estat col·lectiu, tota una esfera social"; el segon, l'idealista, actua en sentit invers, prenent com a punt de partida la interioritat de l'artista per a arribar a la realitat o utilitzar la realitat com a correlat objectiu d'allò que l'artista porta a dintre; el tercer, [...] és el que Casellas anomena "realisme paradòxic" i que s'acosta molt al que, en el context europeu, es coneix com a expressionisme, és a dir, el resultat de l'esforç per plasmar el xoc entre la realitat i la subjectivitat, la tensió del dualisme en què viu l'individu. (CASTELLANOS I CASACUBERTA, 2020: 310)

D'aquesta manera, veiem com la intensitat i la suggestió seran les vies que serviran com a mitjà per a fer arribar al lector les tensions que l'escriptor intenta traduir en l'obra com observem també en la pintura. De fet, és el que veurem amb la seva crítica d'art a *L'Avenç* i a *La Vanguardia*.

El seu pas pel món periodístic va ser molt important, l'any 1899 va esdevenir cap de redacció de *La Veu de Catalunya*, i, tot i que l'aparició del noucentisme va produir-li un desconcert estètic, va ser acceptat "en ser considerat com a predecessor del moviment en alguns aspectes.

Es lliurà principalment a la historiografia artística, i la seva *Història documental de la pintura catalana*” (ARNAU, 1982: 9), obra que va ser premiada per la Societat Econòmica d’Amics del País.

És important afegir que l’any següent de l’estrena de *La intrusa*, Casellas va rebre un premi per la novel·la breu *La damisel·la santa*. Casellas va trobar una forma per superar la crisi de la novel·la realista i naturalista. El que va fer va ser construir una estructura i donar motius simbòlics que s’aniran reprenent en les novel·les posteriors. Per tant, el que fa Casellas és trobar una sortida. Va escriure narrativa i va traslladar les seves principals idees modernistes i literàries a aquest gènere: el principi d’intensitat –de sentiment i de tècnica– i el principi d’integritat són els que aplica als seus contes. De fet, els contes que escriu són indicatius de la clau del problema que se li planteja. Va publicar dos llibres de narracions, *Les multituds* (1906) i *Llibred’Històries* (1909) i la primera novel·la modernista i la iniciadora d’un corrent narratiu que serà imitat i que té com a títol *Els sots feréstecs* (1901) que en un inici és publica com a narracions independents a *La Veu de Catalunya* de 1899 a 1901 i que era titulat *Pels sots feréstecs*. Aquest recull parla de l’espai de lluita entre l’individu i la natura. El que fa Casellas és experimentar amb gèneres narratius breus i, així, la seva novel·la inaugura un nou període del gènere literari, ja que el que reclama és un art paradoxal per a una realitat paradoxal que ha perdut l’harmonia interna i que es mou enmig de la dualitat que, de fet, és el que Víctor Català també recull (CASACUBERTA, 2020: 359).

A partir del 1891, Casellas va assolir una clara influència i va esdevenir una figura important en aquesta època i en el procés de definició del Modernisme.

4.2. La crítica a L’Avenç de la 2^a època i a La Vanguardia

La revista de *L’Avenç*, en un principi *L’Avens*, va ser “fundada el 1881 amb el propòsit de continuar les propostes polítiques de Valentí Almirall després de la desaparició del *Diari Català* (1879-1881)” (CASACUBERTA, 2020: 24). Va anar adoptant una perspectiva més cultural que política. En un inici va ser una revista de cultura subtitulada “lletres, arts i ciències” (PLA I ARXÉ, 1999: 63). Els tres personatges clau van ser Jaume Massó i Torrents, en va ser el fundador i propietari, Ramon D. Perés, que va dirigir la revista el 1883 i el 1884, i Joaquim Casas-Carbó, que s’hi va incorporar el 1891 amb voluntat d’impulsar la reforma lingüística (PLA I ARXÉ, 1999: 63).

L'Avenç va ser una editorial i va estar activa fins que es va dissoldre la societat el 1915. Es va identificar amb grups d'intel·lectuals i escriptors que van dur a terme diverses iniciatives culturals modernistes. L'activitat de *L'Avenç* va ser determinant per la cultura catalana contemporània (PLA I ARXÉ, 1999: 63).

És important destacar que l'adjectiu *modernista* apareix per primera vegada en el número del 15 de gener de 1884 i s'usa, en aquests inicis, *modernisme* com a sinònim de *progressista* (MARFANY, 1984: 35). Perés i els redactors que la formaven van establir les bases d'un moviment cultural en què la crítica va tenir un paper fonamental (CASACUBERTA, 2020: 25). *L'Avenç* va intentar contribuir a una construcció d'un mercat literari modern capaç de convertir els lectors en un públic "normal", "urbà" i consumidor d'una cultura de masses perquè és a aquest públic a qui van dirigides les crides de la necessitat de "recatalanitzar" la societat catalana (CASACUBERTA, 2020: 25). El reconeixement del catalanisme per part de *L'Avenç* va coincidir amb la fundació del Centre Català presidit per Almirall i de la revista *Arte y Letras* per part dels crítics Josep Yxart i Joan Sardà (CASACUBERTA, 2020: 24). La incorporació a la redacció de *L'Avenç* dels dos crítics ens fa veure que "la revista esdevé punt de trobada dels diferents sectors polítics i culturals que defensen una Espanya vertebrada sobre la idea de modernitat en el context de la Restauració" (CASACUBERTA, 2020: 25).

De fet,

els primers que usaren el mot, si més no d'una manera assídua i més o menys sistemàtica, foren els mateixos homes que s'hi autodesignaven, els modernistes. I usaven aquest mot perquè, per damunt de preferències estètiques i d'inclinacions ideològiques concretes, es consideraven caracteritzats, units i diferenciats de la resta del món cultural en què vivien per un propòsit fonamental: el de *modernitzar* una cultura. (MARFANY, 1984: 16)

L'Avenç va renovar la seva redacció i va voler fomentar una literatura en català en un àmbit universal, modern i alliberat de les limitacions ideològiques i morals que restringien la literatura jocfloralesca. Per tal de convertir la literatura catalana en la més moderna de l'Estat espanyol i en un emblema de modernitat, es necessitava una crítica moderna, discutidora, humorística i militant, tal com va reclamar Perés a "La crítica literària a Catalunya", quan va advertir que els bons crítics són els que contribueixen més a l'esplendor d'una literatura, ja que són ells els que formen als autors (CASACUBERTA, 2020: 26). L'objectiu de *L'Avenç* era estar al dia del

moviment literari europeu, establint contactes amb diferents grups intel·lectuals que representessin la modernitat. El 1884, aquesta modernitat es va identificar amb el "bon naturalisme", un corrent que defensava els valors de la sinceritat en la literatura i que buscava alliberar-se de les limitacions socials i morals per connectar amb seu temps (CASACUBERTA, 2020: 26). *L'Avenç* es va alinear amb aquesta idea i va intentar promoure una literatura catalana més autèntica i moderna.

Raimon Casellas esdevé una figura important en aquesta revista, ja que comença a mostrar la seva actitud pragmàtica i militant amb la primera de les col·laboracions artístiques a *L'Avenç*, en la segona etapa de la revista. Com indica Castellanos (1992: 102), el crític exposa la seva actitud i la seva didàctica a través de la seva iniciació amb la crítica artística ressenyant la primera Exposició General de Belles Arts en tres números consecutius amb el pseudònim de *Bonifaci* que publica dos mesos després de debutar el 1891 amb "La mort d'en Bicicletes", un conte. Tot i així, aquesta etapa arriba a la seva fi amb el seu darrer article el juliol del 1892 (CASTELLANOS, 1992: 102).

El jove crític deixa *L'Avenç* perquè *La Vanguardia* li va proposar fer crítiques d'art, les va acceptar i en conseqüència va deixar la revista, segons explica Massó (CASTELLANOS, 1992: 106). Així doncs, el 17 de març de 1892 començava les seves col·laboracions a *La Vanguardia* que es va presentar com una gran oportunitat (CASTELLANOS, 1992: 106). De fet, la seva tasca periodística en aquest diari va ser el que va suposar la seva professionalització i el que el va determinar. La seva entrada va representar la transformació del diari en una plataforma del Modernisme, ja no només això sinó que es va anar configurant un Modernisme diferent del de *L'Avenç* i que a poc a poc i des de diferents angles i mitjans es va anar creant una voluntat de transformació de la cultura de Catalunya. A més "la importància de *La Vanguardia* en la formació del Modernisme com a moviment és molt superior a la del *Diario de Barcelona*, des d'on començava també, aleshores, a batallar Maragall" (CASTELLANOS, 1992: 107).

El Modernisme de *La Vanguardia* no era només Casellas, era Yxart, Soler i Miquel, Rusiñol... I veiem la voluntat del diari de ser modern en la inauguració, per exemple, del "Salon de la Vanguardia" que "era festejada com un triomf de la modernitat que situava el diari al costat dels de les grans capitals europees, en contrast amb Madrid, on havien fracassat intents similars" (CASTELLANOS, 1992: 108).

En conclusió, tant en els articles de *L'Avenç* com els de *La Vanguardia*, hi trobem una constant a destacar que és la presència d'una voluntat programàtica en què el crític separa les manifestacions "antiquades" i les manifestacions "modernes" o "modernistes". L'element que

serveix per distingir-les és el verisme o l’“amor a la veritat” (CASTELLANOS, 1992: 51).

4.2.1. Col·laboració a revistes: la crítica a *L’Avenç* a Casas i a Rusiñol

Els tres primers articles de *L’Avenç* escrits per Casellas dels quals parlaré, titulats “Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona”, estan escrits i publicats el 1891 i figuren ser cartes que van destinades a Apeles, el seu nebot, en les quals dona a conèixer les seves impressions sobre l’actual saló de Barcelona. En la primera, menciona sobretot obres de la secció estrangera i l’impacte que provoquen en l’espectador amb l’efecte del clar i obscur d’una aquarel·la de Corelli, retrats al carbó de Beaur i Laurel i del que pensa de l’efecte de llum del retrat de Rochefort. Finalment, acaba dient que “en la carta vintena hi tindrè tasca per rato perquè vuy dirte lo qu’em sembla de la secció de pintura espanyola” (BONIFACI, 1891a: 153) i s’acomia signant amb el pseudònim de Bonifaci que descarta després d’aquests tres articles.

Aquest article es pot relacionar amb el següent que és la carta datada el 20 de juny de 1891 dirigida també al seu nebot Apeles. En aquest escrit Casellas utilitza el terme d’“integritat” com a distintiu de l’art nou enfront del vell i uns articles després especifica que “no cregui pas que josigui amich de trascendentalismes *a priori* no els puch pas resistir. Ni m’agrada el quadro que tingui pretensions, verbi gracia, de personificar una idea religiosa, ni de resoldre un problema polític, ni de satirisar un vici social...” (CASELLAS, 1891: 340). Hi trobem la idea d’integració del medi i la figura i la consideració de l’espai i la llum, per exemple, amb *Plein Air*, de Casas que juntament amb *Un repos*, de Thevenot, diu Casellas que constitueixen les notes més modernistes de l’actual saló. Casellas, a més, a “Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona III” deixa clar que el principi d’integritat rebia el seu contingut del context dins el qual s’inseria: la confrontació amb els mòduls preestablerts per la tradició acadèmica, en defensa de la “veritat, i la naturalesa, que regni la moda que vulgui, seran sempre els fonaments de tot art” (BONIFACI, 1891c: 216).

Així doncs, centrant l’atenció en els quadres a què fa esment podem dir que *Plein air* (París 1890-1891) “és una de les pintures més paradigmàtiques de Casas i una de les que il·lustra millor el canvi que l’artista i Rusiñol van introduir a la pintura catalana de finals del segle XIX” (MENDOZA, 2001: 96). De fet, segons el crític, l’artista sap traslladar-nos la impressió del natural de la manera més perfecta (BONIFACI, 1891b: 175).



Fig. 7. Ramon Casas, *Plein air*, 1890.

És una escena que transcorre a l'aire lliure amb el paisatge urbà de fons, que la dona asseguda sembla que observa. El quadre té un ambient boirós i veiem com el pintor fa servir elements de l'impressionisme. Aquesta obra no va ser gaire considerada per Casas, ja que creia que era el pitjor quadre que havia fet aquell hivern (MENDOZA, 2001: 96), però, tot i així, el va enviar a la “Primera Exposició General de Belles Arts” que se celebrava a Barcelona. En aquest article en qüestió també es menciona el *Cementiri d'Hix*, un quadre melancòlic de Rusiñol. El quadre té una voluntat més descriptiva i narrativa que l'anterior. S'hi descriuen l'església i el cementiri del poble. A més, Casellas afirma sobre el *Cementiri d'Hix*, de Rusiñol, que és un “cuadro que de bona gana recomanaria a tots aquells que diuen que dintre el verisme d'avuy no hi ha cap ni poesia ni emoció. ¡Pobre gent!” (BONIFACI, 1891b: 176).

Aquests dos darrers articles es poden relacionar amb el de “Bellas Artes. Exposición de San Feliu de Guixols” que publica Casellas a *La Vanguardia* el 1892 on també parla del principi d'integritat com veurem en el següent apartat.

Seguint amb els articles seleccionats de *L'Avenç*, Casellas obre la crítica titulada “Exposició de pinturas. Rusiñol. Casas”, amb un credo que exposa els principis per a la creació d'un art nou i d'unes idees que transformin l'art i la literatura. Seguidament, s'introdueix el principi d'integritat que ens porta a situar Casellas “en un punt de tensió entre allò que ja és assumit per l'art [...] a Europa i allò que cal assumir a Catalunya, car la contundència del text com a punt de partida d'un «credo» artístic és significativa” (CASTELLANOS, 1992: 52).

El principi d'integritat va ser la base de tota la transformació temàtica i formal duta a terme (CASTELLANOS, 1992: 52). Diu que “si es parteix del principi de què la naturalesa tota és digna y ben digna de ser reproduïda per l'art com forma bella, sense prèvies seleccions ni prejudicis

de categoria, ya es pot ben dir que s'ha dat un grand pas per inquirir el concepte de la pintura verista" (CASELLAS, 1891: 334). La pintura verista fa referència a aquella que tracta unes situacions i emocions que són reals. Tot i això, hem de tenir en compte que la realitat és susceptible de ser art, però la introducció de la intensitat de sentiments provoca cert subjectivisme. Per tant, si qualsevol tema és digne de ser art, tota la naturalesa és digna de ser reproduïda i l'artista haurà d'adoptar les modalitats que pugui tractar amb més intensitat de sentiments i tècnica i les que tinguin més afinitat amb el seu temperament (CASELLAS, 1891: 335) –ho vèiem uns paràgrafs més amunt amb el *Cementiri d'Hix*, de Rusiñol–.

Casellas apunta que Casas i Rusiñol procuren dilatar els seus punts de vista sobre els espais immensos de la naturalesa i ens mostren a banda dels racons suburbans de París, Normandia, la Manxa i l'alta muntanya catalana (CASELLAS, 1891: 335).

La intensitat és l'element que Casellas, en el credo exposat, introdueix després d'explicar el principi d'integritat. El principi d'intensitat fa referència a la identificació de l'artista amb allò que pinta, mitjançant la qual entren en joc la sensibilitat individual de l'artista, la subjectivitat i un allunyament del realisme. És una via de superació del realisme, ja que Rusiñol i Casas introdueixen una harmonia entre tons i colors que ve donada per tots els elements del quadre en la comunicació emotiva que es realitza a través de les obres pictòriques de la realitat exterior (CASTELLANOS 1992: 71). Defensa la personalitat individual i l'essencialitat de l'emoció com a part de l'obra artística, i "com que l'art és el producte d'una individualitat, mentre vagin naixent individus, és de presumir que l'art anirà evolucionant y transformant-se segons el temperament d'aquets senyors del pervenir" (CASELLAS, 1891: 338).

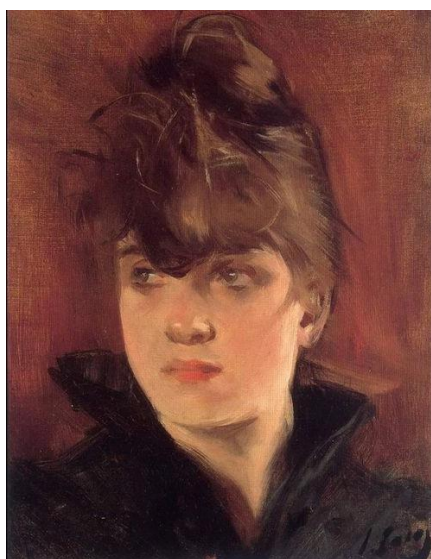


Fig. 8. Ramon Casas, *Concorrenta al Moulin de la Galette*, 1891.



Fig. 9. Santiago Rusiñol, *Als cavallets*, 1891.

Casellas dedica la segona part de l'article "Exposició de pintures. Rusiñol. Casas" a fer una crítica al problema de la representació de les relacions entre el medi i la figura humana. Fa la crítica introduint un diàleg entre dos personatges que surten de veure l'Exposició Casas-Rusiñol i contrasten les seves opinions mencionant els quadres que s'hi exposen. També apareixen imatges a l'article en qüestió com, per exemple, *Concorrenta al Moulin de la Galette*, de Casas, fet a París cap al 1891. En el quadre apareix la figura de Madeleine de Boisguillaume en primer pla. Casas la va conèixer al ball del Moulin de la Galette el mateix any (MENDOZA, 2001: 104). Aquesta model va ser retratada també per Toulouse-Lautrec i per Rusiñol a *Als cavallets*, on apareix vestida de vermell als cavallets del Moulin (MENDOZA, 2001: 104). Madeleine va ser retratada per Casas en altres obres com a *Jalousie* i *Al Moulin de la Galette*, totes dues ambientades a l'interior del ball. És probable que aquesta obra fos un estudi preparatori per *Al Moulin de la Galette* que és una de les pintures més importants de la producció parisenca de Casas i és per això que en aquest article és seleccionada per Casellas juntament amb el *Retrat d'Erik Satie* (MENDOZA, 2001: 104). En aquesta segona part, doncs, planteja com el medi i la figura han anat evolucionant al llarg de la història de l'art. També reproduïx el quadre de Rusiñol *Un bohemí*, que representa la solitud d'un home assegut en una habitació. Es tracta de la mateixa solitud que algú pot sentir tot i estar acompanyat com també representa Casas a *Jalousie* (COLL, 2006: 73).

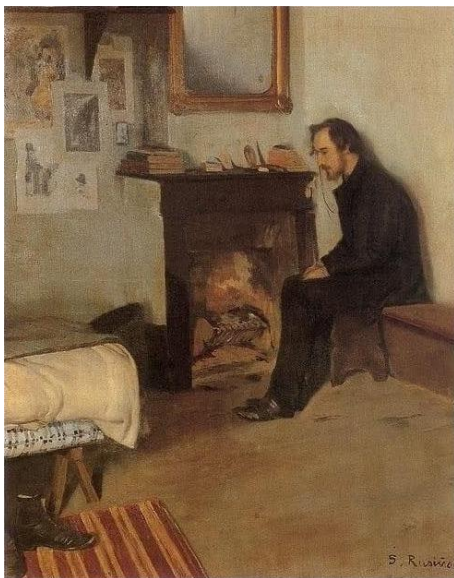


Fig. 10. Santiago Rusiñol, *Un bohemí*, 1891.

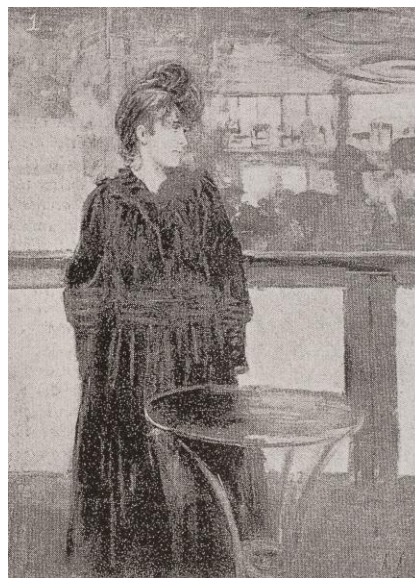


Fig. 11. Ramon Casas, *Jalousie*, 1891.

El crític defensa que la figura humana ha de rebre la mateixa importància que l'espai en el qual es troba, és a dir que

la quantitat no significa tant com la qualitat. Vuy dir que si és innegable que las figuras no escassejan, també ho és que la major part es ressenten d'*accidentalitat*, perquè el valor que s'els ha assignat és tant relatiu, tant secundari, tant accessori qu'aqueixa condició els roba tota importancia per concentrar-la en el medi que se l'enduu per complet. (CASELLAS, 1891: 340)

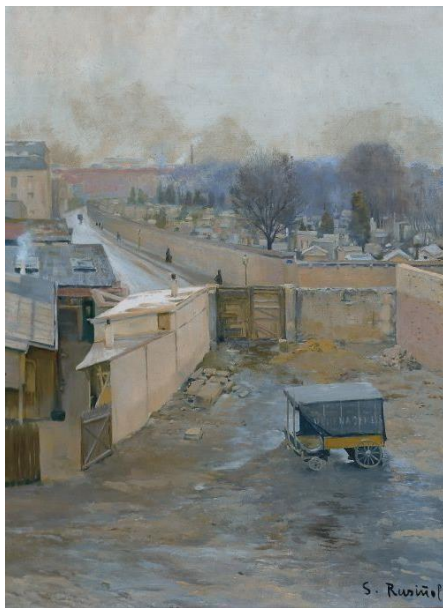


Fig. 12. Santiago Rusiñol, *Cementiri de Montmartre*, 1891.



Fig. 13. Ramon Casas, *Triant un llibre*, 1891.

Tot seguit, ens introdueix un diàleg a can Parés entre el mateix Casellas i un “senyor conegut” i ens situa davant del quadre de *Cementiri de Montmartre*, de Rusiñol. És un quadre amb un ambient grisós que sembla que hagi estat pintat amb una sola tonalitat, però està fet amb molts colors i diu que “és lo meteix qu’una orquestra: de lluny sols en sentim la tonalitat de la massa sonora; y d’aprop, tots els matisats detalls de l’instrumentació” (CASELLAS, 1891: 343). El *Cementiri de Montmartre* és una composició molt personal en què Rusiñol troba un fórmula per donar a conèixer la realitat que l’envoltava i capta l’atmosfera trista que percebia (COLL, 2006: 81). Es posen també davant de *Triant un llibre*, de Casas i es troben amb el mateix, amb un miracle de tècnica amb una sinfonia de modalitats, un quadre simple i fi. De fet, davant d’una tela, com fa Casellas amb Casas i Rusiñol, s’ha de poder dir que

aquets quadros no són per comparar amb altres quadros, sinó amb la naturalesa d’hont an sigut arrencats directament. Més ben dit; si els quadros de las altrs setmanas eran

quadros, aquets no ho són! [...] això són finestras, com ha dit un mestre, són finestras obertas a l'aire, a l'espai, a la llum exterior! (CASELLAS, 1891: 343)

Aquest article és important com a precedent de la integració de l'artista clàssic com a intel·lectual. Casellas detecta en la pintura de Rusiñol i Casas un signe de modernitat, pinten de la mateixa manera que es fa a París i com que encara no hi ha un discurs establert, cal la crítica per crear-lo, és el que pretén fer Casellas. De manera que el que detectem en la pintura de Casas i Rusiñol és que pot intervenir en la societat d'una manera intel·lectual. Per aquest motiu ens parla del principi d'integritat i d'intensitat i de la pintura verista i ens deixa clar que tot és susceptible de ser art. Trobem la identificació de l'artista amb allò que pinta. El crític més influent del moment, doncs, al llarg d'aquest article pedagògic, defensa els dos pintors i ens parla d'un art que s'oposa a l'acadèmic i que és totalment nou.

Finalment, a "Novena Exposició extraordinària de Can Parés", Casellas fa la crítica de l'exposició que es realitza per cap d'any a la sala Parés. En aquesta ressenya veiem un Casellas que coneix molt bé el món novel·lístic i literari com a model temàtic i conscient que la pintura encara ha de conquerir tots aquests espais. L'art no ha de tendir a transcendentalismes, el crític reclama obrir la pintura a la vida moderna (CASTELLANOS, 1992: 69). Comenta *Un pati*, un quadre de Ramon Casas on es representa una dona cosint fora del domicili familiar. La dona és la sevagermana Montserrat situada al fons de la composició i de cara. Resulta una composició similar a *Estudi*, del mateix pintor (MENDOZA, 2001: 88).



Fig. 14. Ramon Casas, *Estudi*, 1889.

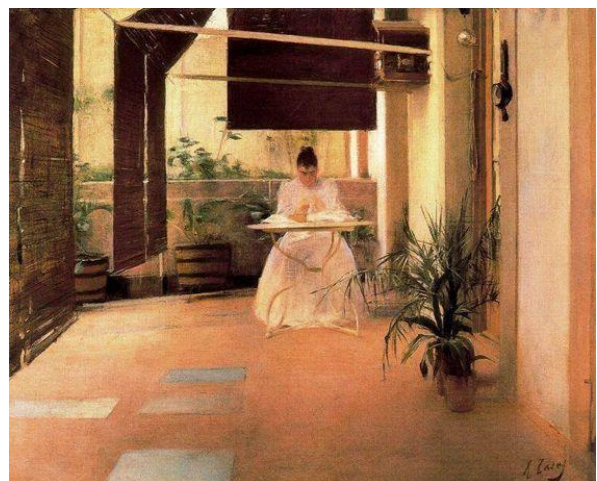


Fig. 15. Ramon Casas, *Un pati*, 1889.

La diferència entre aquests dos quadres és l'interès que manifesta Casas per representar la llum, en copsar la mateixa escena en diferents hores del dia. En *Un pati* no trobem una peça que destaca com el vestit vermell d'*Estudi*, sinó que la roba de la figura és blanca i encaixa amb tot el conjunt que l'envolta. Casellas diu que la figura de la dona de *Pati* està poc feta, especifica que no diu que no estigui acabada, ja que seria una idea diferent. El cataloga com un "interior a l'aire lliure" pel fet que aplica les tècniques del *plein-air*, però a un escenari tancat.

Seguidament es pregunta si

ja ens hem de donar per contents y satisfets amb l'actual estat de la pintura que tant be representan a la nostra terra en Casas y en Rusiñol? [...] És que no hem d'aspirar a cap altra cosa més complexa, més poderosa, més interessant? Jo estig que sí. Perquè, si l'objecte de l'art és la realitat, també ho serà la realitat am moviment y amb acció. Per excel·lent que es trobi lo natural y just, més s'hi trobarà encare si s'hi afegeix lo expressiu y característic. Proclamar com únic tema lo sensorial y estàtic és mutilar ridículament l'integritat de la vida universal, que, además dels aspectes immanents dels medis exteriors, compta am la realitat pensant y emocional: l'home, la societat. (CASELLAS, 1892a: 23)

Aquest text mereix ser remarcat perquè podria explicar les causes per les quals uns ideals d'art realista troben més tard la seva expansió i s'aplicaran tècniques vagament impressionistes sense haver passat per una etapa impressionista (CASTELLANOS, 1992: 70). Així introdueix en la crítica *Viuda*, de Llimona i Marian Foix que és "d'entre tots els artistes, el qu'am més intensitat y extensió ha reproduhit la societat barcelonina del nostros dias" (CASELLAS, 1892a: 25) i es pregunta si no serà el dibuix el gènere artístic més capaç de captar la representació plàstica del nostre temps.

En relació amb tot això, podem afegir que en la literatura crítica publicada per Casellas des de 1891 s'aprecia una valoració de la capacitat de l'art per anar més enllà de la representació mimètica de les formes naturals i sensorials. De fet, les obres que són capaces de generar elements que superen el simple mimetisme són presentades com a exemples de "l'impuls irresistible de la vida" (BONIFACI, 1891b: 178).

4.2.2. Crítica periodística: la crítica a *La Vanguardia* a Casas i a Rusiñol

L'article que Casellas dedica a l'exposició de Sant Feliu de Guíxols a *La Vanguardia* el 1892 el podem relacionar, pel que fa al contingut, amb el que escriu a *L'Avenç* un any abans titulat "Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona II" en què utilitza el terme d'"integritat" com a distintiu de l'art nou enfront del vell. Comença l'article plantejant el següent: "Entre una exhibición artística y una modalidad de naturaleza, inédita para mí, la prelación no es dudosa. Aun con ser excelente la primera, encuentro excelentísimo ese fragmento de mundo exterior que ante mis ojos se dilata" (CASELLAS, 1892b). Aquestes especulacions eren implícites en el seu "credo" del 1891, però ara hi incorpora un element que és la imaginació, també parla de la naturalesa i dels estats d'ànim que reflecteixen diferents paisatges. De fet, defensa dues maneres de reproduir artísticament un paisatge: el realista, on s'expressa de manera exacta l'escena i, per tant, deixa que l'espectador tradueixi l'obra segons el seu estat anímic com ho faria davant del mateix paisatge; l'altra, és la que exposa una suggestió individual que l'artista ha reflectit en la seva obra a l'hora de traduir la seva pròpia visió afegint les seves emocions. Així doncs, "ni en la naturaleza, que es la madre, ni en el arte, que es el hijo, hay arquetipos externos de belleza plástica y eurítmica, ni de belleza expresiva o emocional, ni de belleza trascendental o docente" (CASELLAS, 1892b). Per tant, les qualificacions del paisatge amb una càrrega emocional específica reflecteixen estats d'imaginació i figuracions que ens suggerim a nosaltres mateixos prenent com a model de la composició el món exterior.

El crític afegeix que

por lo que toca a nuestros artistas catalanes, iniciados desde bastante tiempo en las revelaciones del arte moderno, se esfuerzan en investigar la naturaleza y en traducir sus aspectos según su propio singular temperamento, tanto los que provienen del *olotismo* en su sentido más lato, como los que aportan a nuestra vida artística esa savia transpirenaica que con más o menos propiedad apellidamos *impresionismo*. (CASELLAS, 1892b)

El terme *impressionisme* sorgeix sobtadament significant allò que el 1891 s'expressava amb el mot *verisme*, és a dir, la nova pintura modernista. Casellas apunta aquest canvi en aquest article quan diu que la "savie transpirenaica" que estava donant nova vida a la pintura catalana era la que "con más o menos propiedad apellidamos *impresionismo*" (CASTELLANOS, 1992: 116).

Seguidament, menciona a Casas amb *Tendido de sol* i a Rusiñol amb *Confidencias*, ja que diu que aquests artistes són els qui sustenten viu l'interès del nostre art regional. *Confidencias* representa la solitud d'algú que pots sentir-se sol tot i estar acompanyat, de la mateixa manera que fa Casas amb *Jalousie*.

El mes següent Casellas publica “Bellas Artes. La exposición de Sitjes”. El crític afirma que “es una exhibición homogénea en su tendencia, variadisima en sus individuales manifestaciones, de gran significancia estética, de alto sentido modernista y de la que no conozco ejemplo en la serie de exposiciones artísticas de nuestra tierra” (CASELLAS, 1892c). En aquest article fa una ressenya de l'exposició. Aquestes exposicions s'anaven fent per comarques –cal destacar la de Sant Feliu de Guíxols que hem vist a l'article anterior–, aquesta, però, Casellas la converteix en una mena de manifest de la nova pintura perquè com diu en el fragment anterior, es tracta d'una exposició uniforme. Amb tot això, trobem l'aportació de Rusiñol i de Casas. El crític veu l'obra de Rusiñol com “un verdadero derroche de temperamento con la sabia y fogosa labor de estos quince cuadros, casi todos de buen tamaño, que por sí solos ya constituyen una exposición” (CASELLAS, 1892c). Aquest temperament artístic del qual parla marca la identitat de l'autor que no és altra que la “intensitat”. La intensitat tècnica és un instrument que queda vinculat amb la intensitat de sentiment (CASTELLANOS, 1992: 62).

Per una banda, un dels quadres de Rusiñol dels quals parla és *Pelant la pava* (1892). Veiem un home que mira a través d'una finestra amb reixa, doncs representa un festeig a través d'aquesta (COLL, 2006: 89). L'home, que pren l'actitud de protagonista i queda situat de perfil, es troba en una mena de pati o de carreró i parla amb una noia que no veiem, però que podem intuir que queda a l'altra banda de la reixa. Segons com diu el crític: “*Pelando la pava*, escena de amorío dentro de una tonalidad riente” (CASELLAS, 1892c).

Per altra banda, “también Casas prodiga sus originales visiones de delicadeza tan exquisita” (CASELLAS, 1892c). Un dels quadres de què parla és *Estudi* i es tracta d'una “figura de mujer sobre cuyo blanco vestido mariposean los azulados reflejos del patio donde campea” (CASELLAS, 1892c). La dona en qüestió és jove i es troba en un pati de Sitges amb parets blaves. De fet, Casellas en algunes de les seves crítiques parla de la capacitat de Casas de fondre l'entorn amb la figura. A més, com ja s'ha comentat anteriorment, Casas va estar a París durant bona part del 1891 on va pintar escenes d'interiors, va captar amb precisió les tonalitats fredes de l'atmosfera de la ciutat i va utilitzar una paleta en què predominaven les gammes de grisos

i blancs i més tard en la seva estada a Sitges el que va fer va ser produir un canvi, ja que va introduir una llum més intensa i va ampliar les gammes cromàtiques (MENDOZA, 2001: 110).



Fig. 16. Santiago Rusiñol, *Pelant la pava*, 1892.



Fig. 17. Ramon Casas, *Estudi*, s.d.

Per tant, podem observar com Casellas tracta el corrent de renovació que es movia entorn de Casas i Rusiñol on l'impressionisme és la modalitat pictòrica que abraça els valors de modernitat. L'exposició de Sitges “más que exposición propiamente dicha [...] es el de Sitjes un salón de *gourmet*” (CASELLAS, 1892c), ja que s'exposa art que és art i no només art que pretén caçar compradors. També hi ha un atac a l'art acadèmic del país quan Casellas diu que “me imaginé por un momento que no salía de ningún salón de por acá, sino de una exhibición artística como se estilan en otros centros de cultura europea”. En aquest darrer fragment Casellas apunta que allò que ha vist sembla el que es pot trobar en altres ciutats d'Europa, però no a Espanya. És per això que Casas i Rusiñol esdevenen importants, perquè inclouen en les exposicions un art nou que provoca un xoc davant de l'art que s'havia fet fins el moment.

Finalment, Casellas conclou l'article fent una crida als pintors: “¡A Sitjes, pues, a purgarse de sienas y betunes y ranciedades y a investigar y a pintar la luz en el más suntuoso, más espléndido y más amplio de los talleres: el taller sin límites de la Madre-Naturaleza!” (CASELLAS, 1892c). És una mena de crida a la pintura de la veritat, a aquest impressionisme que tècnicament es redueix en el *plein air* on la línia i el color queden integrats, proposa una actitud gairebé més moral que de tècnica perquè cal trobar l'emoció estètica que “només la vivència directa, sentida, intensa, de la realitat pot donar” (CASTELLANOS, 1992: 117). Es tracta

d'aconseguir i introduir en la cultura aquest art refinat i sincer que conforma aquesta exposició homogènia, de l'estètica, en sentit modernista.

Segons Castellanos (1992: 85) d'entre les activitats de Casellas en el procés de definició del modernisme com a moviment de transformació de la cultura catalana, la que va assolir un ressò més ampli va ser la sèrie d'articles dedicats a la “Exposición Internacional de Bellas Artes”, de Madrid que visita com a col·laborador-corresponsal de *La Vanguardia*. Així doncs, a l'article “La Exposición de Bellas Artes de Madrid. A los artistas catalanes” tracta la representació dels artistes catalans a Madrid i reprèn el nacionalisme artístic, pel que fa a la pintura catalana moderna, el qual ja havia tractat en l'article de l'exposició de Sitges.

Si en l'anterior article havíem vist un tancament amb una crida als pintors, en aquest veiem una crida als artistes catalans. Casellas insisteix en la necessitat que els artistes catalans siguin coherents davant de la situació d'intransigència dels mitjans artístics oficials que ha provocat la separació entre l'art català i l'espanyol (CASTELLANOS, 1992: 94). A més, també es fa present la crítica de l'art espanyol enfront del català. Casellas ja va dir que

en pintura, como en lo demás, aquí se vive de un pasado memorando; para su exteriorización pretenden aplicar de cualquier manera la técnica de los antiguos; para el asunto recurren a la gloria nacional, tomando la historia patria por donde quema o por donde luce. (CASELLAS, 1892d)

És a dir, viuen en un passat i el rememoren sempre, a Madrid, i per qualsevol cosa volen aplicar la tècnica dels antics, per això els diu que són uns artistes perduts no només per la pàtria, sinó per l'art. I afegeix:

vosotros, en cambio, los de mi tierra [...] os aliásteis de golpe en la vanguardia de la pintura moderna; y en la necesidad de inventarlo todo [...] aquí están por las antiguallas, y vosotros por los modernismos; aquí piden el cuadro de argumento, y vosotros les salís con la impresión personal. (CASELLAS, 1892d)

Una vegada més, en l'article de febrer de 1893 “Bellas Artes. Exposición Rusiñol, Casas y Clarassó”, Casellas tracta exclusivament l'art de Casas i Rusiñol, ja que són uns exemples “de este arte a la vez íntimo y hondamente ornamental, sincero a la par que refinado”(CASELLAS, 1893). El crític defensa que tots dos són innovadors i han incorporat tècniques del *plein air*, tot i que ho duen a terme per diferents vies.

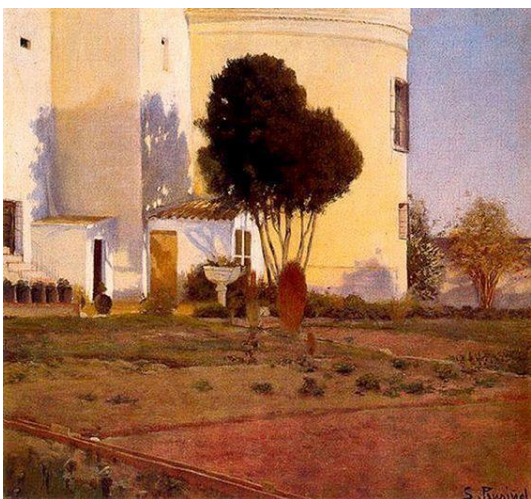


Fig. 18. Santiago Rusiñol, *L'hort del vinyet*, 1892.

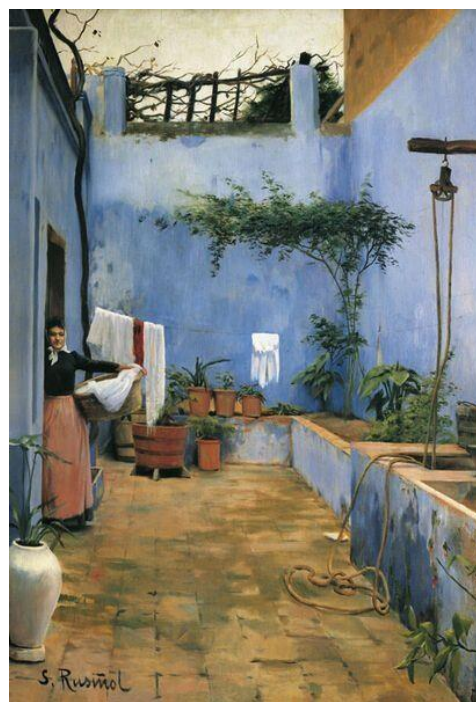


Fig. 19. Santiago Rusiñol, *El pati blau*, 1892.

Rusiñol “ha sido siempre el soñador enamorado de los interiores tristes” i per representar la realitat utilitza el seu do poètic. En l'article es mencionen diversos quadres, per exemple, *El pati blau*, una obra en què apareix una dona en mig del seu entorn diari, entre parets netes, d'un color blavós. El tema de dones acabant de rentar o estenent la roba no era nou, Rusiñol, a diferència d'altres pintors, mostra una dona que renta la roba per la seva família (COLL, 2006: 91). Per a Rusiñol el pati en si mateix és el tema del quadre. De fet, *Pelant la pava* –quadre que he comentat més amunt– i *Pati blau* mostren com Rusiñol utilitza plantejaments més convencionals, provinents de la pintura italiana i l'andalusina (COLL, 2006: 91). Casellas indica que Rusiñol també pinta interiors a cel obert com els carrers, per exemple, *Carrer de Sitges* reproduïx una estructura similar a la d'*El pati blau*, sembla un espai tancat, però evoca l'estructura d'un pati. També parla de *L'hort del vinyet* i d'*Entrada al vinyet*. Pel que fa al primer, Casellas diu que unes “verdosedades de laurel derraman su fresca sombra sobre los dorados muros del ábside, bañado por el sol muriente de rubia claridad”. El segon mostra contrastos entre sol i ombra que ens porta a pensar en què es deu sentir en aquell paisatge. *Galeria blanca*, que segons aquest article de *La Vanguardia* ens mostra un ambient “desvencijado y roñoso, derrumbándose por instantes, oliendo todo él a moho, con el terreno lleno de baches, herrumbre y seca hojarasca”, és un quadre sense tema que serveix a l'autor com a assaig de formes, de colors i de matisos.

Amb *Enferma* podem comentar la relació que hi havia d'aquesta representació de malalts i la literatura del moment on es mostrava aquest estat anímic decadent. El tema de la malaltia havia estat tractat per pintor i dibuixants del Romanticisme i també el tracten els realistes i els naturalistes. Un cop més, veiem la influència i el vincle estret que compartia Rusiñol amb l'àmbit literari i com se servia d'això per pintar les obres.

Finalment, Rusiñol amb *La nena de la flor* integra la figura a l'ambient que l'envolta amb delicadesa. Ens trobem davant d'una nena que olora una flor. La llum i la tonalitat de colors fan la imatge realista, de manera que ens ofereix una escena amb sentimentalisme on podem comparar la fragilitat de la infantesa amb la d'una flor. Casellas diu que

¡Nada tan espiritual como aquella niña que es casi un ángel, nada tan delicado como aquellas tintas que palidecen como las de un fresco, nada tan ingenuamente refinado como aquella visión de un pintor modernista que vuelve los ojos hacia el arte de los antiguos, en un momento de añoranza! (CASELLAS, 1893)



Fig. 20. Ramon Casas, *Retrat d'Erik Satie*, 1891.



Fig. 21. Ramon Casas, *Interior a l'aire lliure*, 1892.

Pel que fa a Casas, “posee como nadie el don de ver y goza de retentiva hasta tal punto, que uno se figura que son sus ojos como un aparato fotografico que a la vez guardara las líneas generales y las masas de color” (CASELLAS, 1893). Ressenya el *Retrat d'Erik Satie*, que no només és un retrat sinó que és “símbolo de la bohemia soñadora”, ja que com diu el mateix crític el nostre pintor, a partir de la realitat tangible i individual del model, va saber elevar-se a generalitzacions comprensives que ens suggerien un estat col·lectiu d'intel·ligència o l'arquetip

d'una esfera social (CASELLAS, 1893). Hi representa Satie, un músic, amb les aspes del Moulin de la Galette al fons i per la tonalitat veiem com s'integra el personatge amb el paisatge que l'envolta. Amb *Interior a l'aire lliure* Casellas es mostra convençut que la missió del pintor és evocar l'ànima de les coses. L'escena se situa a la part posterior de la casa familiar, hi representa la seva germana Montserrat i el seu cunyat prenent cafè en una sobretaula (MENDOZA, 2001: 116). Casas ens revela "el misterio incesante de las palpitaciones luminosas en aquel espacio de transparente fluidez" (CASELLAS, 1893), aquest fet fa referència a aquesta llum de primera hora de la tarda i com pinta tots aquells objectes que hi apareixen i les figures, tot queda ben lligat amb la gamma de colors.

5. CASELLAS, CASAS I RUSIÑOL I LA RENOVACIÓ CULTURAL MODERNISTA

En aquesta construcció del Modernisme, s'adquireix una dimensió reformadora i, a vegades, revolucionària, ja que es vol transformar la societat catalana en un país modern i culte. És en la primera etapa de *L'Avenç* que ja es demanava un art nacional. Aquesta revista havia posat en circulació el concepte de *Modernisme* que s'identificava amb la voluntat de modernitzar el catalanisme que no tenia, tanmateix, un cànon plàstic definit (FONTBONA, 1975: 13). Els individus que en formaven part no es van anomenar mai modernistes i utilitzaven el mot de manera ocasional, però els mateixos modernistes cap al 1893 el van començar a utilitzar amb freqüència i com a distintiu de grup (MARFANY, 1984: 40). Aquest terme el trobem en els articles de Joan Maragall, que va començar el 1892 la seva carrera periodística, i en els de Raimon Casellas, en aquesta època també com a crític d'art a *La Vanguardia*. De fet, *Modernisme* apareix juntament en els articles de Maragall i Casellas i en els discursos de Rusiñol amb les paraules següents: modern, contemporani, jove, nou, nova generació (MARFANY, 1984: 39).

A finals de 1893, Massó i Torrents, propietari de *L'Avenç* va decidir tancar la revista "esverat pel to exaltat que aquesta anava prenent, en un moment en què s'havien produït a Barcelona, en un breu interval de temps, dos gravíssims atemptats anarquistes" (MARFANY, 1984: 40). En aquell moment, doncs, van destacar Rusiñol i Casellas a *La Vanguardia* de Modesto Sánchez, ja que començaven a reflectir una influència del simbolisme maeterlinckià i del prerafaelisme (MARFANY, 1984: 46). Així mateix, ens trobem davant d'una nova concepció de l'art i la cultura amb homes que ja no viuen de l'art i la literatura, sinó homes que viuen per l'art i la literatura, es tracta del que s'anomena *l'art pour l'art*.

Es va començar a perfilar l'orientació del Modernisme artístic quan va tenir lloc la reaparició de *L'Avenç*. En les crítiques es distingien artistes com els pintors Casas i Rusiñol pel seu naturalisme –aleshores, el Modernisme era en l'art, el naturalisme–, líders de la nova generació. Casas i Rusiñol van esdevenir freqüents en aquesta revista, però el personatge clau en la defensa de la nova estètica va ser el crític Raimon Casellas tot i que no va signar crítiques d'art fins el 1891.

Gràcies a les seves crítiques, podem dir que la pintura d'aquells anys s'apropava a l'impressionisme francès, el corrent que s'havia desvetllat a París amb un propòsit renovador i que ara es començava a conèixer a Catalunya gràcies als dos pintors catalans per excel·lència. Per tant, el que calia fer era mirar París per entrar en contacte amb aquell art nou que fins i tot allà encara no era gaire acceptat (FONTBONA, 1975: 18). A París, Santiago Rusiñol i Ramon Casas van esdevenir els primers modernistes. Els dos pintors en qüestió no van posicionar-se en una actitud ètica ni estètica des d'un principi, perquè no es va plantejar, però la renovació que van portar al nostre país va ser un impressionisme cromàtic com el de Monet i van incorporar novetats tècniques per una cultura refinada (FONTBONA, 1975: 20). Van ser modernistes sense proposar-s'ho des de les idees teòriques, van tenir facilitats per connectar amb l'art modern de París i van saber treure'n profit. No tenien cap programa a seguir, simplement van anar conformant el seu art i el producte va ser el que ens van portar al nostre país.

Cal recalcar que per molts aquest art renovador era una oposició a la cultura espanyola, ja que es tracta de l'art modern. De fet, ho veiem ja reflectit en l'article publicat a *L'Avenç* el 1892 de Jaume Brossa titulat “Viure del passat”. Aquest article pot ser vist com un manifest on es planteja el projecte del Modernisme fent una mirada a Espanya, un país que viu d'una glòria passada i que difon uns valors de manera injustificada tenint en compte que l'estancament d'Espanya no permet avançar en el vitalisme. Els modernistes creuen que s'ha de mirar cap enfora i per això hi ha d'haver pensament crític, una crítica que se situï al centre i que sigui lliure i moderna. Només d'aquesta manera la crítica permetrà avançar i articular una societat moderna sobre la qual s'haurà d'implantar un programa on l'art i la literatura esdevindran una eina fonamental de transformació per la societat. Així doncs, Raimon Casellas va ser una de les figures del moment que es va dedicar a posar paraules a allò que estaven fent Casas i Rusiñol en la pintura.

El Modernisme no va sorgir únicament en una de les diverses disciplines artístiques, sinó de la confluència de diferents voluntats renovadores provinents de diversos camps, les quals es van

manifestar principalment a través de les publicacions de la revista *L'Avenç* i és Casellas qui va donar consciència d'unitat, d'evolució i d'objectius d'aquestes branques artístiques (CASTELLANOS, 1992: 50). El crític català en aquest període és un dels autors que amb més seguretat i contundència adopta les posicions culturals i estètiques que teoritzades i conjuntades formaran el Modernisme (CASTELLANOS, 1992: 105). De manera progressiva tot el que va insinuant va prenent forma i els conceptes i la terminologia seran aprofundits i ajustats perquè el que va fer va ser participar en la inserció de la renovació pictòrica dins del moviment modernista. Per tant, podríem dir que Raimon Casellas és l'ideòleg i el defensor dins del conjunt d'intel·lectuals.

Si analitzem cronològicament el desenvolupament de l'aportació de Casellas en el camp de la pintura durant els primers temps del Modernisme, podem apreciar que la seva contribució resideix a dotar-lo d'una sensació de coherència i totalitat, que permet veure l'exaltació de les activitats individuals o col·lectives dins d'un moviment conjunt, i això ho va fer des de *L'Avenç* i des de *La Vanguardia*. De manera que la funció que dona a la seva crítica és la d'aquesta renovació pictòrica.

Així doncs,

l'actitud de Casellas és l'actitud del Modernisme: incorporar-se a Europa. La qüestió es planteja el 1894 –l'any que Casellas comença a historiar la pintura catalana del segle XIX– i no es torna a plantejar en els seus articles fins al canvi de segle. Hi haurà, com veurem, unes defenses de l'art característic català, enfront de les pressions de Madrid sobre l'Escola de Belles Arts. [...] Artísticament, Casellas mira Europa i només Europa. El futur de l'art català és incorporar-se plenament, cada artista segons la seva manera d'ésser personal, als gran corrents cosmopolites. (CASTELLANOS, 1992: 130)

6. CONCLUSIONS

El Modernisme sorgeix com a moviment a l'entorn del 1892 quan tot un grup d'intel·lectuals renovadors actuen en el món de l'art i en totes les seves branques, en la literatura, la música, la pintura, i s'articulen al voltant d'un programa comú.

Raimon Casellas i els seus escrits obeeixen a una única actitud estètica i, de fet, per determinar el seu pensament literari cal recórrer a la seva crítica artística, en concret a les que s'han estudiat en aquest treball, de *L'Avenç* el 1891 i de *La Vanguardia* el 1892, ja que seria erroni concebre les seves actituds davant la pintura separades del seu pensament literari.

És la revista de *L'Avenç*, en la seva segona etapa (1889-1893), la plataforma més influent del moment, en què Casellas es mostra didàctic i és on comença a exposar les seves idees entorn de l'activitat artístic-literària amb els principis estètics. En la crítica artística de Casellas hi ha la presència d'una voluntat programàtica que separa en dos camps la producció artística segons el seu grau de modernitat: les manifestacions antiquades i les manifestacions modernes o modernistes. Al costat de la revista de *L'Avenç*, trobem les exposicions de Ramon Casas i Santiago Rusiñol, hereus i superadors de l'impressionisme francès, que introdueixen un art nou en la cultura del país en la qual l'element que serveix per distingir les seves obres és el verisme o l'amor a la veritat i no pas el realisme de què es parlava en èpoques anteriors. Juntament amb les exposicions d'aquestes pintures, hi trobem els articles de Raimon Casellas a *La Vanguardia*, després d'haver participat a *L'Avenç*, que testimonien l'aparició d'un moviment que busca una completa renovació de la vida cultural catalana amb aquest impuls modernitzador.

Quan Casellas apareix, el problema de l'art català no és només el de la conquesta d'un públic comprador que accepti les novetats que, en principi, el sorprenen, sinó que el problema és més complex i comença per la necessitat de reivindicar i de valorar l'ofici de l'artista com a professió intel·lectual i la professió intel·lectual com a imprescindible per a la societat (CASTELLANOS, 1992: 220).

Casas i Rusiñol van estar influenciats per diversos corrents artístics del seu temps, que van definir la seva obra i el modernisme català en general. Van combinar aquestes influències amb la seva pròpia creativitat i innovació, ja que tant Casas com Rusiñol van aportar la seva pròpia sensibilitat i estil únic a les seves obres. Els dos artistes van rebutjar els convencionalismes establerts i, sobretot, van defensar la llibertat d'expressió individual i inalienable de l'artista: un aspecte rellevant era la noció d'elegància, especialment en els interiors i en la representació de

la figura femenina (CASTELLANOS, 1992: 224). D'aquesta manera, és com es fa notable la triple aliança de Casellas, Casas i Rusiñol i la seva important aportació cultural en el Modernisme.

Així mateix, a mesura que passava el temps, la generació Casas-Rusiñol va adoptar una actitud més eclèctica i moderada en el seu treball artístic. Apareixen revistes com *Els Quatre Gats*, *Pèl & Ploma* i *Forma* que ja no mostraven els vestigis de l'esteticisme decadentista que havien estat presents anteriorment (FONTBONA, 1975: 34). A més, més tard, la situació de Casellas al costat del catalanisme de la Lliga Regionalista el va condicionar i el va mantenir allunyat dels grups de joves més innovadors i revolucionaris (CASTELLANOS, 1992: 319). Però, tot i això, el que queda clar és que l'artista és qui crea l'obra bella i el crític és qui la interpreta, l'explica i, al mateix temps, la propaga (CASTELLANOS, 1992: 219).

7. BIBLIOGRAFIA

ARNAU, CARME (1982). “Raimon Casellas”. A: CASELLAS, RAIMON. *Narrativa*. Edicions 62.

BONIFACI (1891a). “Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona I”. *L’Avenç*, 2^a època, any III, núm.5. Disponible en línia a: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=10000051549.

BONIFACI (1891b). “Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona II”. *L’Avenç*, 2^a època, any III, núm. 6.

BONIFACI (1891c). “Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona III”. *L’Avenç*, 2^a època, any III, núm. 7. Disponible en línia a: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=10000051551.

CASACUBERTA, MARGARIDA (2020). “El Modernisme: la construcció del camp literari català”. A: CASTELLANOS, JORDI; MARRUGAT, JORDI (dir.). *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.

CASACUBERTA, MARGARIDA (1997). *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*. Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

CASACUBERTA, MARGARIDA (2020). “Víctor Català”. A: CASTELLANOS, JORDI; MARRUGAT, JORDI (dir.). *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.

CASELLAS, RAIMON (1891). “Exposició de pinturas. Rusiñol. Casas”. *L’Avenç*, 2^a època, any III, núm.11. Disponible en línia a: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=10000051555.

CASELLAS, RAIMON (1892a). “Novena Exposició Extraordinària de can Parés”. *L’Avenç*, 2^a època, any IV, núm. 1. Disponible en línia a: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=10000051557.

CASELLAS, RAIMON (1892b). “Bellas Artes. Exposición de San Feliu de Guixols”. *La Vanguardia*.

CASELLAS, RAIMON (1892c). “Bellas Artes. La Exposición de Sitjes”. *La Vanguardia*.

CASELLAS, RAIMON (1892d). “La Exposición de Bellas Artes de Madrid. A los artistas catalanes”. *La Vanguardia*.

CASELLAS, RAIMON (1893). “Bellas Artes. Exposición Rusiñol, Casas y Clarassó”. *La Vanguardia*.

CASTELLANOS, JORDI; CASACUBERTA, MARGARIDA (2020). “La novel·la i la narrativa breu modernistes”. A: CASTELLANOS, JORDI; MARRUGAT, JORDI (dir.). *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.

CASTELLANOS, JORDI (1983). *Raimon Casellas i el Modernisme I*. Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

COLL, ISABEL (2001). “Cronologia”. A: *Ramon Casas. El pintor del modernisme*. Fundació Cultural Mapfre Vida i Museu Nacional d'Art de Catalunya.

COLL, ISABEL (2006). *Rusiñol i la pintura europea*. Ajuntament de Sitges i Consorci del Patrimoni de

FIGUEROLA, FINA. «El modernisme: una introducció». A: *Literatura catalana contemporània*. Biblioteca Oberta Àgora, Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya i Proa, 1999.

FONTBONA, FRANCESC. *La crisi del modernisme artístic*. Curial Edicions Catalanes, 1975.

JARDÍ, ENRIC. *Història de Els Quatre Gats*. Editorial Aedos, 1972.

MARFANY LLUÍS, JOAN. *Aspectes del Modernisme*. Curial Edicions Catalanes, 1984.

MENDOZA, CRISTINA. «Ramon Casas, el pintor del modernisme». A: *Ramon Casas. El pintor del modernisme*. Fundació Cultural Mapfre Vida i Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001.

PLA I ARXÉ, RAMON. «*L'Avenç*: la modernització de la cultura catalana». A: *Literatura catalana contemporània*. Biblioteca Oberta Àgora, Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya i Proa, 1999.

THE NATIONAL GALLERY. *After impressionism: inventing modern art*. The National Gallery, 2023.<https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/after-impressionism-inventing-modern-art/inventing-modern-art>

8. ANNEXOS

Aquests annexos mostren el recull inicial que es va fer dels articles de *L'Avenç* i de *La Vanguardia* en taules ordenades per dates. Hi trobem els quadres que es mencionen en els articles en qüestió i breus fragments amb informació que vaig creure convenient de recordar, ja que en una primera lectura em va semblar rellevant.

1. Crítica periodística a *La Vanguardia*

L'any 1892

TÍTOL	DATA	QUADRES	INFORMACIÓ
<i>Bellas Artes</i>	(17-III)		Primera crítica artística de Casellas.
<i>Bellas Artes</i>	(23-III)		“En el nuevo salón de París (<i>Champ de Mars</i>) expondrán Rusiñol, Casas, Feliu y Barrau...”
<i>Bellas Artes. Luis Graner</i>	(29-III)		Relació amb <i>Exposició General...II</i> . Defineix a Graner com artista d'un “temperamento, tal vez desequilibrado, pero fecundo y fogoso, en infinidad de manifestaciones y maneras”. - parla de l'impressionisme
<i>Bellas Artes. Nuestros escenógrafos en Viena</i>	(7-IV)		
<i>Bellas Artes.</i>	(13-IV)		“De coloración áspera y térrea

<i>Salón Parés</i>			son los desnudos de Brull, sentidos y ejecutados de una manera viril que revela un temperamento altamente original. Aquella niña de cutis moreno, ojos azules, embrolladas greñas y expresión estúpida, es tal vez el mejor estudio que hayamos visto de este artista, no menos valiente que sincero”.
<i>Bellas Artes. Salón Parés</i>	(21-IV)		
<i>Bellas Artes. Salón Parés</i>	(27-IV)		
<i>Bellas Artes. Salón Parés</i>	(4-V)		Rekurs del diàleg sovint. “Si Baixas fuese amigo de consejos –que no lo será– y nos pidiese el nuestro –que no lo pedirá– con formalidad le diríamos que se aplicara resueltamente a la figura... o a la marina... o al paisaje... o a las tres cosas juntas, con tal que metiera en la obra algo de personal y sentido”.
<i>Bellas Artes. Juan Llimona</i>	(19-V)		És un místic. Llimona ha vist d’interessant en l’art és la reproducció sentida i personal de la vida real.

<i>Bellas Artes. Salón Parés</i>	(1-VI)		“¿Pues no os parece que la composición de ahora es otro ascó, pero de más amplios horizontes, de más moderno corte, un ascó de gran ciudad, un ascó fin de siecle?”
<i>Bellas Artes. Salón Parés</i>	(11-VI)		
<i>Bellas Artes. Salón Parés</i>	(30-VI)	Quadres primera època de Rusiñol	“[...] los cuadros de Gastón Pujol huelen a modernismo francés desde bien lejos”. “[...] y hasta por la manera recuerda algunos cuadros de la primera época de Rusiñol.”
<i>Bellas Artes. Exposición de San Feliu de Guixols</i>	(19-VII)	Casas <i>Tendido de sol</i> Rusiñol <i>Confidencias</i>	El principi d'integritat es formula com una superació del concepte de “sublim” o com una ruptura amb l'existència separada de la realitat d'arquetipus abstractes de bellesa. “Ni en la naturaleza, que es la madre, ni en el arte, que es el hijo, hay arquetipos externos de belleza plástica y eurítmica, ni de belleza expresiva o emocional, ni de belleza trascendental o docente”. “Una manifestación artística nos interesa y emociona por dos conceptos principales: o por

			representar exactamente y con justeza modalidad natural, o bien por exponer un estado de ánimo, una sugestión individual que el artista ha reflejado en su obra al traducir su visión.” “Por lo que toca a nuestros artistas catalanes, iniciados desde bastante tiempo en la revelaciones del arte moderno, se esfuerzan en investigar la naturaleza y en traducir sus aspectos según su propio singular temperamento, tantos que provienen del <i>olotismo</i> en si sentido más lato, como los que aportan a nuestra vida artística esa savia transpirenaica que con más o menos propiedad apellidamos <i>impresionismo</i>.”
Bellas Artes. La exposición de Sitjes	(27-VIII)	Rusiñol <i>Vistas del pueblo</i> <i>A cala Cosma</i> <i>Abuela</i> <i>Hortensias</i> <i>Entrada al Vinyet</i> <i>Pelando la pava</i> <i>Convalecencia</i> Casas <i>Camino del Vinyet</i> <i>Patio del Vinyet</i>	Casellas veu l’obra de Rusiñol com “un verdadero derroche de temperamento con la sabia y fogosa labor de estos quince cuadros, casi todos de buen tamaño, que por sí solos ya constituyen una exposición”. Casellas diu que és una exposició homogènia, de l’estètica, sentit modernista. Art refinat i sincer. “También Casas prodiga sus

		<i>Estudio Camino Efecto gris</i>	originales visiones de delicadeza tan exquisita”. Rusiñol i Casas.
<i>Bellas Artes. Un cuadro de Llimona</i>	(30-VIII)		Misticisme.
<i>Nuestro Salón de Actualidades</i>	(18-IX)		Referències, documents i manifestacions de l’interès de l’actualitat. Lloc de difusió és el Salón Parés, ha contribuït al desenvolupament i la cultura artística de la nostra ciutat.
<i>Salón de «La Vanguardia». Antigüedades</i>	(19-X)		Amb motiu del centenari. Santiago Rusiñol → a més de pintor arqueòleg a estones i fins i tot erudit en ocasions.
<i>La Exposición de Bellas Artes de Madrid. A los artistas catalanes</i>	(20-XI)		“Sois artistas perdidos no solo para la patria, sino para el arte”. Diu Casellas que viuen en un passat, a Madrid, rememorant sempre el passat, i que per qualsevol cosa volen aplicar la tècnica dels antics. Recorren a la glòria nacional, agafant la història de la pàtria per on llueix. I afegeix: “vosotros, en cambio, los de mi tierra [...] os aliásteis de golpe en la vanguardia de la pintura

			moderna; y en la necesidad de inventarlo todo”. “aquí piden el cuadro de argumento, y vosotros les salís con la impresión personal”. Esperit independent de l’art català. Rusiñol, Casas.
<i>Bellas Artes.</i> <i>Salón Parés</i>	(9-XII)		

L’any 1893

<i>Bellas Artes.</i> <i>Exposición</i> <i>Rusiñol, Casas y</i> <i>Clarassó</i>	(16-II)	Rusiñol <i>Los patios de Sitjes</i> <i>Patio de la Tereseta</i> <i>Patio rosa</i> <i>Patio azul</i> <i>Galería</i> <i>Calles</i> <i>Entrada al Vinyet</i> <i>La Cruz</i> <i>Huerto del Vinyet</i> <i>La enferma</i> <i>Día gris</i> <i>La niña de la flor</i> Casas <i>Los interiores</i> <i>Interior al aire libre</i> <i>La toilette</i> <i>Retrat d’Erik Satie</i>	Los patios de Sitjes, de Rusiñol. Los interiores, de Casas → convençut que la missió del pintor és evocar l’ànima de les coses, diu que Casas ho fa sense recórrer a l’element literari a què recorren altres pintors.
--	---------	---	--

<i>Bellas Artes. Salón Parés</i>	(30-III)		
--------------------------------------	----------	--	--

2. Col·laboracions a revistes: *L'Avenç*

2.^a època, any III

1891

«BONIFACI», <i>Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona I</i>	núm. 5 (31-V)		Signa com a Bonifaci. Parla de pintors estrangers i il·lustradors francesos.
«BONIFACI», <i>Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona II</i>	núm. 6 (30-VI)	Casas <i>Plein air</i> i <i>Un repòs</i> , de Thevenot (diu Casellas que constitueixen les notes més modernistes de l'actual saló). Rusiñol <i>Cementiri de Hix</i> <i>Laboratorio de la Galette</i>	Relació amb <i>Bellas Artes</i> . <i>Exposición de San Feliu de</i> <i>Guixols</i> (LV). Utilitza el terme “integritat” com a distintiu de l'art nou enfront del vell. Relacionat amb això: en tota literatura crítica que Casellas publica des de 1891 constant valoració de la capacitat de l'art per superar la representació mimètica de les formes naturals, sensorials, i de fet, les obres capaces de generar, d'allò que representen els elements superadors del pur mimetisme són mostrades com a exemple de “l'impuls irresistible de la vida”.

«BONIFACI», <i>Exposició General de Bellas-Arts de Barcelona III</i>	núm. 7 (31-VII)		El principi d'integritat rebia el seu contingut del context dins el qual s'inseria: l'enfrontament als mòduls preestablerts per la tradició acadèmica, en defensa de la "veritat, i la naturalesa, que regni la moda que vulgui, seran sempre els fonaments de tot art". Idea d'integració del medi i la figura, consideració de l'espai i la llum → <i>Plein Air</i>, de Casas.
<i>Exposició de pinturas. Rusiñol.</i> <i>Casas</i>	núm. 11 (30-XI)	Casas <i>Retrat d'Eric Saties</i> <i>Triant un llibre</i> <i>Concorrenta al Moulin de la Galette</i> Rusiñol <i>Un bohemí</i> <i>Un cap de núvol</i> <i>Cementiri de Montmartre</i> <i>Primavera</i>	El primer dels principis que apareix formulat en el credo amb què Casellas obra la seva crítica en aquest article és el "principi d'integritat". "Si es parteix del principi de què la naturalesa tota és digna y ben digna de ser reproduïda per l'art com forma bella, sense prèvies seleccions ni prejudicis de categoria, ya es pot ben dir que s'ha dat un grand pas per inquirir el concepte de la pintura verista". La "intensitat" és l'element que Casellas, en el "credo" exposat el 1891, introduïa després d'explicar el principi d'integritat. "Las modalitats qu'adoptarà

			l'artista seran sens dupte aquelles que més afinitats tinguin amb el seu temperament, aquelles que pugui tractar am més <i>intensitat</i> de sentiment y tècnica, tenint en compte la pròpia individualitat”. Importància que li dona en la seva teoria pictòrica al problema que planteja de les relacions entre medi i figura humana, producte d'una individualitat creadora. Planteja com medi i figura ha anat evolucionant al llarg de la història de l'art. Casellas defensa els dos pintors en aquest article llarg i pedagògic.
--	--	--	---

2.^a època, any IV

1892

<i>Novena exposició extraordinària de can Parés</i>	núm. 1 (gener)	Casas <i>Un pati</i>	Dibuix el gènere artístic més capaç de captar “la representació plàstica del nostre temps”.
---	-------------------	--------------------------------	---

