



EMBLECAT · REVISTA D'ESTUDIS DE LA IMATGE, ART I SOCIETAT

REVISTA D'ESTUDIS DE LA IMATGE, ART I SOCIETAT



EMBLECAT
Estudis de la Imatge, Art i Societat
Número 13, any 2025

ISSN 2014-5667
Versió digital ISSN 2014-5675
Revista Anual

CONSELL EDITORIAL



Anna Pérez Milán
Directora

Ventura Bajet Royo
Laude Cía. Inversora S.A.

Esther García Portugués
Associació Catalana de Crítics
d'Art. ACCA

Francesc Fontbona de Vallescar
Institut d'Estudis Catalans

Mireia Freixa Serra
Universitat de Barcelona

Bonaventura Bassegoda Hugas
Universitat Autònoma de Barcelona

Núria Gil Farré
Museu del Disseny de Barcelona

Bernat Puigdollers Vidal
Fundació Vila Casas

EQUIP TÈCNIC



Alma Güell Hernández
Dissenyadora i maquetadora

Javier Crixà
Desenvolupador web

ArsNostrum Edicions
Bona Dicta Traducciones, S.L.U

COMITÈ CIENTÍFIC



Silvina Wolcan
Universidad Nacional de la Plata

Lourdes Cirlot Valenzuela
Universitat de Barcelona

Ricard Bru Turull
Universitat Autònoma de Barcelona

Mònica Rius Piniés
ADHUC. Centre de recerca Teoria,
Gènere, Sexualitat

Roser Cambray
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Anna M^a Guasch Ferrer
Universitat de Barcelona

Martí Peran Rafart
Universitat de Barcelona

Lluís Permanyer Lladós
La Vanguardia

Xavier Soler Àvila
Biblioteca de Catalunya,
Departament de Cultura

Victòria Durà Ojea
Reial Acadèmia de Belles Arts
de Sant Fernando

Marc Sureda Jubany
Universitat de Girona,
Museu Episcopal de Vic

Quico Peinado
Galeria àngels barcelona,
ArtBarcelona

| | | | |
|----------|--------------------------------|---|---|
| | EDITORIAL | → Nous principis, reptes i enfocaments Editorial de la revista | 6 |
| | POSICIONAMENTS I REFLEXIONS | → Restituir poder y vivificar el mausoleo. Diplomacias alternas y alegorías sobre el coleccionismo Claudio Alvarado Lincopi | 9 |
| | | Reflexions a l'entorn d'una commemoració Francesc Quílez Corella | 14 |
| ARTICLES | | → Kif, Magrib i Orientalisme. El cànnabis i els pintors dels Països Catalans (1860-1909) Albert Arnavat Carballido | 28 |
| | | Chalet Casa Trinxet. Vivir en una obra maestra: arte, sociedad, familia e historia Silvia Martínez-Comín Trinxet | 50 |
| | | Els primers abstractes xinesos a Barcelona. El grup Ton-Fan Aitor Quiney Urbieta | 68 |
| | | Fotografiar models. La relació de la fotografia i la pintura a finals del segle XIX. Els casos de Josep Lluís Pellicer i Enric Monserdà Rafel Torrella Reñé | 88 |
| | | Fortuny i la pràctica del dibuix Francesc Quílez Corella | 114 |
| | | L'afirmació del gènere en l'Art Bizantí a través de Santa Maria d'Egipte Elisabet Trulla Serra | 132 |
| | | Afrofeminisme i identitat etnoracial caribenya en el quefer creatiu de La Flor del Tamarindo Felip González Martínez | 145 |
| | | Una troballa insòlita en el mercat de l'art. L'Àlbum postromàntic de Ramon Romaní Puigdengolas (c. 1879-1895) Santiago Mercader Saavedra | 163 |
| | | Harun Farocki, el vídeo-ensayo y el uso de la imagen bélica. Una aproximación a la teoría del giro documental en el arte contemporáneo Anna Pérez Milán | 191 |
| | REVIEWS | | → Filiberto Montagud, vist i no vist Francesc Fontbona de Vallescar |
| | | Cecilio Pla: el mateix ambient rural en dues de les seves obres Mireia Berenguer Amat | 216 |
| | | 12 horas con Alfredo Jaar Anna Pérez Milán | 220 |
| | CALL FOR PAPERS | 228 | |

Nous principis, reptes i enfocaments

El títol d'aquesta edició compta d'una certa ambició: nous principis, reptes i enfocaments. Amb aquest to fresc i dinàmic, la revista té la intenció d'apropar-se i apel·lar a les ments joves que tinguin el desig de compartir els seus anhels sobre l'escena artística contemporània. Declarem que, des d'Emblecat, estem obertes al canvi, a la innovació i a la creativitat. Es presenta el tretzè número de la d'Emblecat. Revista d'Estudis de la Imatge, Art i Societat. Després de la direcció de la Victoria Durà Ojea, i tenint en compte la prèvia direcció de la revista de la Dra. Esther García-Portugués, es pren la nova direcció amb rigor i responsabilitat. Volem expressar l'agraïment cap a aquestes dues dones il·lustres que van promoure i impulsar la divulgació dels estudis de les arts a Catalunya i al món, habilitant un canal de debat i de pensament crític a partir d'aportacions que permetien als i les acadèmiques expressar-se de manera oberta i lliure, alhora que acurada i precisa.

Amb els últims avenços com ara la digitalització de la revista, la nova fita és –a banda de preservar i potenciar el talent local–, eixamplar la publicació buscant a noves ments pioneres i joves intel·lectuals de tot arreu que tinguin la inquietud de revelar pensaments complexos, compartir estudis sobre l'esfera cultural contemporània i anàlisis sobre el context de policrisi present, entre d'altres. Amb un nou disseny web, una nova maquetació visual, una nova línia editorial i unes noves polítiques editorials, es posa a disposició una plataforma a aquelles persones que tinguin interès a traslladar de manera científica els seus qüestionaments. Volem llegir i publicar sobre els xocs de les idiosincràsies contemporànies a les quals estem assistint, oferint un espai de raonaments analítics on transmetre les vicissituds que requereixen agència en la nostra actualitat. Volem, també, nodrir-nos d'imatges i cultura audiovisual, generant un clima d'estudi i estima cap a les arts, un camp de creació artística.

Amb la nova direcció jove, la publicació pren un rol que busca apropar-se al pensament contemporani, les últimes tendències artístiques i a la internacionalització de la revista, tant per donar veu a totes aquelles persones que ja hi han participat com per convidar-ne de noves. L'objectiu principal és crear una atmosfera puntera, un projecte de treballa

intel·lectual on plasmar l'exercici del pensament a través de contribucions centrades en la Imatge, l'Art i la Societat. Encara que la contemporaneïtat sigui la prioritat del nou enfocament a causa de les circumstàncies socials, culturals i polítiques que ens convoquen, s'accepten estudis d'art dels segles XIX i XX amb l'enfocament crític i científic pertinent, per tal d'obrir la porta a totes aquelles revisions històriques que aportin valor a la nostra actualitat. Assumint el repte que això suposa, engresquem la participació de persones d'altres geografies en els futurs números de la revista, amb l'objectiu d'apreciar i aprendre d'altres perspectives que enriquiran el contingut i la qualitat d'Emblecat, interconnectant i internacionalitzant el coneixement científic.

En el present volum de la revista es poden llegir diverses temàtiques d'èpoques històriques diverses enriquides per autors i autores que han contribuït al coneixement científic i la valoració de les humanitats, les arts, la cultura, la imatge i la societat. Plantejats des de diversos enfocaments, els articles del present número posen la primera pedra per a la construcció del reenfocament de la revista.

En primer lloc, trobem un parell de presentacions de caràcter dispar: per una banda, trobem a Claudio Alvarado Lincopi, un pensador i assagista xilè que ens proposa una mirada alternativa a la noció museu occidental canònic, amb un posicionament decolonial. S'ha escollit aquest text per a l'obertura del número amb la intenció de marcar una línia reflexiva per convidar als lectors i lectores a aquesta lògica polititzada. Per altra banda, trobem un text de reflexió de Francesc Quílez Corella, cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional de Catalunya, on es comenten diverses activitats i cicles en relació amb Marià Fortuny d'enguany. En commemoració dels cent cinquanta anys de la mort del pintor reusenc, Quílez ens presenta una pinzellada sobre l'estil i les inquietuds de l'artista, amb una acurada pàtina historiogràfica i contextual de l'època.

Més endavant, trobem un ampli llistat d'articles disposats de manera anacrònica amb l'objectiu de plantejar un trencament amb la historiografia tradicional. En primer lloc, Albert Arnavat Carballido ens presenta el seu estudi sobre el cànnabis i com aquest va afectar l'esfera artística catalana des de

finals del segle XIX fins a principis del segle XX. A continuació, trobem un article de Sílvia Martínez-Comín Trinxet, testimoni familiar de la tragèdia d'enderrocament de la Casa Trinxet els anys seixanta. En el seu article –el qual amplia la publicació de Teresa Camps Miró al número 10 de la revista sobre les pintures de Joaquim Mir de la finca–, relata les tensions familiars que van portar a l'enderrocament de l'edifici modernista, amb una sèrie de material d'arxiu d'alta qualitat. Més endavant, una proposta que ens apropa a l'art d'avantguarda asiàtic presentada per Aitor Quiney Urbieta, enriquida amb múltiples il·lustracions dignes de publicació, relata els fets d'una insòlita exposició feta a Barcelona els anys cinquanta on es mostraven abstraccions pioneres. S'exposa com el grup Ton-Fan, o bé els vuit bandits, influenciaren a múltiples artistes catalans de renom mundial, amb una incipient tendència a l'informalisme. Tot seguit, hi trobem una proposta que torna enrere cronològicament escrita per Rafel Torrella Reñé, qui explica d'una manera molt gràfica, la relació que tenien els artistes de les acaballes del segle XIX amb la fotografia domèstica, empleada com un instrument que garantia la versemblança de les seves representacions pictòriques. El mateix autor fou comissari de l'exposició de Josep Lluís Pellicer (un dels artistes objecte d'estudi) a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Seguint en una línia temporal similar, Francesc Quílez Corella narra la rellevància del dibuix per al pintor Marià Fortuny, mitjà pel qual l'artista es va expressar d'una manera més íntima. És un text que permet observar al cèlebre pintor des d'una perspectiva més propera.

Posteriorment, hi ha un parell d'articles que s'han configurat a partir de la perspectiva feminista. Per una banda, Elisabet Trulla Serra ens presenta el cas d'estudi de Santa Maria d'Egipte i la seva iconografia revisitada en clau de gènere, i per l'altra, Felip González Martínez ens mostra una producció artística urbana de la mà de l'artista La Flor del Tamarindo. En el primer cas, es presenta una narrativa que convida a revisar els rols associats als personatges bíblics, habilitant un debat sobre la necessitat de crear espais per a les lectures contemporànies. En el segon, es presenta una reivindicació sobre la relació de domini que l'esfera artística exerceix sobre les artistes minoritzades del Sud Global.

En penúltima posició, Santiago Mercader Saavedra presenta la troballa d'un àlbum postromàtic d'un empresari català d'alta rellevància, Ramon Romani. L'escrit relata la gran varietat d'artistes que van participar en la confecció d'aquest recull de records, el qual testimonia l'activitat d'intercanvi de sabers entre els intel·lectuals de l'època, des d'un punt de vista molt personal.

Per acabar, trobem un article d'Anna Pérez Milán, en el qual s'analitzen obres de la producció artística d'Harun Farocki, pensador de la imatge i creador de vídeo assaig. A l'article, s'analitza el poder que té la imatge a l'hora de ser consumida per part de l'espectador, oferint un posicionament crític sobre la representació i distribució de les il·lustracions bèl·liques. D'aquesta manera es visibilitza a través de Farocki, com des de l'art contemporani, s'exploren les diferents potencialitats de la imatge segons l'ús que se li atorga.

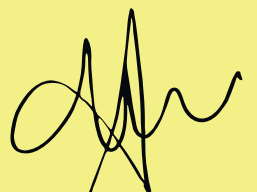
A la secció final, trobem tres escrits: una petita review de Filiberto Montagut presentada per Francesc Fontbona de Vallescar, destacada per la seva literatura cínica i intel·lectualment impecable; un relat de Mireia Berenguer Amat sobre l'artista Cecilio Pla, amb una exquisida documentació del context històric i una notòria habilitat visual per desenvolupar hipòtesis d'estudi; i, finalment, un escrit d'Anna Pérez Milán sobre l'estada de l'artista xilè Alfredo Jaar establert a Nova York, qui amb motiu de l'exposició 'Per què la Guerra?' al Born Centre de Cultura i Memòria, va visitar Barcelona oferint unes sessions sobre la política de les imatges.

Concloent la introducció del número tretze, ens plau agrair sincerament la participació del Consell Editorial i dels membres del Comitè Científic, conformat per experts en les matèries objectes del coneixement compartit en aquesta tretzena publicació. A tots aquells i aquelles que vulgueu formar part d'aquest nou projecte, us animem consultar la nova *Call for Papers* de la revista.

Anna Pérez Milán

Historiadora de l'Art
(Universitat de Barcelona)

Directora de la revista *Emblecat*.
Revista d'Estudis de la Imatge, Art
i Societat



POSICIONAMENTS I REFLEXIONS

Restituir poder y vivificar el mausoleo. Diplomacias alternas y alegorías sobre el coleccionismo

Claudio Alvarado Lincopi

Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP) - Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR)

ORCID - <https://orcid.org/0009-0002-4143-7041>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.246>

1.

En 1999, Roberto Bolaño escribió en el Diario de Girona un pequeño texto llamado Civilización. En él, dice el escritor latinoamericano:

“me gusta pasear por el paseo marítimo de Blanes en verano. Me gusta contemplar la playa. Allí, en esa aglomeración triunfal de cuerpos semidesnudos, hermosos y feos, gordos y flacos, perfectos e imperfectos, el aire nos trae un olor magnífico. Me gusta el olor que desprende esa masa de cuerpos abigarrados. Huelen a democracia, huelen a civilización”

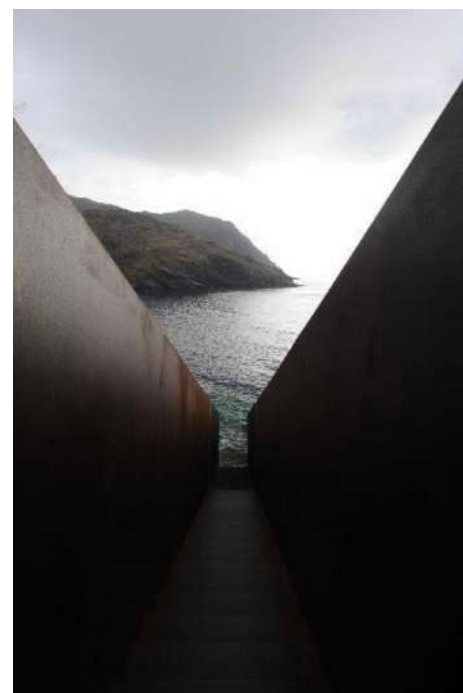
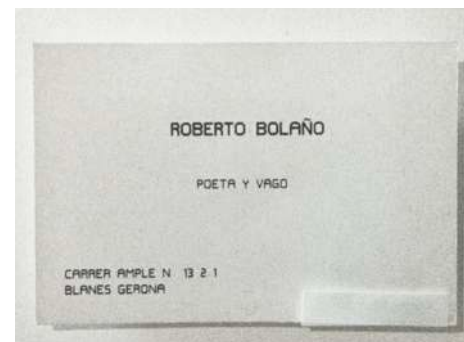
Los museos deberían intentar parecerse a esa playa de verano de Blanes. En América Latina, la noción de “sociedad abigarrada” es profunda y fundamental. En nuestro continente, las yuxtaposiciones temporales, biográficas y corporales son esenciales. Lo abigarrado, desde reflexiones como las del boliviano René Zabaleta, se comporta como una pulsión estética y política, que reconoce lo plural como elemento básico de una democracia madura y expansiva de todas las potencias humanas.

Hacer de los museos espacios abigarrados, complejos, democráticos... civilizados.

La idea de lo civilizado siempre es compleja desde una mirada americana. Por lo general, se ha entendido la civilización como sinónimo de blanquitud, y cuando no, como analogía de monumentalidad, de grandeza imperial. Una opción es abandonar la palabra, equiparar para siempre civilización con colonialismo. La otra posibilidad, es seguir la mirada veraniega de Bolaño, donde lo civilizado se torna yuxtapuesto, una vida de agitaciones corporales que son a la vez bellas y abrumadoras, radicalmente mestizas, abiertas al roce y al contacto inacabado; nada de crisoles o síntesis, más bien una búsqueda de aglomeraciones barrocas permanentes. Necesitamos museos habitados por una democracia abigarrada.

2.

La civilización tiene su contraparte semántica: la barbarie. En Blanes comienza la Costa Brava Catalana, y en su otro extremo se ubica Portbou. Allí, el 27 de septiembre de 1940, murió perseguido por la barbarie el pensador Walter Benjamin. Benjamin, dijo alguna vez: “Todo documento de civilización es, a la vez, un documento de barbarie”. De esto, sabe mucho el mediterráneo.



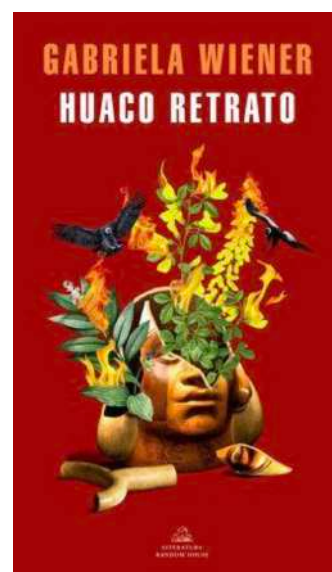
Los museos son una expresión civilizatoria. No tenemos tiempo para edificar los derroteros históricos del museo y del coleccionismo, pero es un hecho que su existencia contiene el vendaval del progreso y, a la vez, su antagonismo ruinoso. Las colecciones museísticas que contienen objetos de los llamados pueblos indígenas, son una manifestación elegante y científica del despojo colonial; allí su barbarie. La herida colonial es lacerante en los museos. Es difícil trabajar en uno. Hay potencia creadora, por supuesto, pero es innegable su ángulo doloroso. Los pueblos exhibidos en su alteridad, por lo general, son los pueblos derrotados. Es una manifestación sofisticada de la agonía india.

Hay un libro poliamoroso y doliente que trata estas historias y continuidades coloniales. Se llama *Huaco Retrato*, seguro lo conocen, de la escritora peruana afincada en Madrid, Gabriela Wiener. En aquel libro, se retrata narrativamente uno de los modos operandi del coleccionismo. Un viajero e investigador austriaco recorre los Andes, como tantos otros entre el siglo XIX y el XX, se maravilla, y a cambio, les roba, hace del huaqueo un método científico. Así se llenaron gran parte de las estanterías de los museos de Europa. Es que los europeos están obsesionados por ser universales, y los entiendo, yo también tengo esa obsesión, pero la mayoría carece de una necesidad básica de cualquier universalismo radicalmente moderno: el resquebrajamiento de cualquier alteridad radical. De la frase universalista “todo lo humano nos pertenece” se quedaron con la sección “nos pertenece”, dejando de adherir con la misma convicción a la multiplicidad abigarrada de lo humano.

Lo primero que deben hacer los museos europeos, y también latinoamericanos, es restituir la humanidad negada por la huella colonial. Este es un esfuerzo común por supuesto, complejo y contradictorio: reconocer nuestras humanidades mutuas. En aquel instante, en esa veta incómoda para esencialistas de lado y lado, se edifica el primer plano de una madurez irrenunciable si deseamos desatar las posibilidades de una totalidad humana en tensión creativa, abierta a la creolidad inevitable del siglo XXI. En definitiva, seguir los pasos de Aimé Césaire cuando decía: “No me entierro en un particularismo estrecho. Pero tampoco quiero perderme en un universalismo descarnado”. La carne de la aglomeración triunfal de cuerpos abigarrados como el camino hacia un nuevo universalismo.

En América hemos pensado esto por siglos. La belleza del barroco latinoamericano descansa precisamente en la imaginación de un mundo de fronteras habitadas, todo aquello que emerge entre la fricción creativa de cuerpos y trayectorias. Las actuales intelectualidades mapuche le llaman a esto “potencia champurria” (Catrileo, 2023), una energía estética y cultural que abraza impurezas sin renunciar a lo mínimo: no aceptar, como nunca lo han hecho los nuestros, la aunque sea escueta insinuación de nuestra supuesta condición subhumana, incivilizada en términos eurocentrados. Aminorar nuestra complejidad es inaceptable. No somos meras creencias ritualizadas, saberes presos de una repetición mortífera aislada y ancestral. Simplemente humanos, porfiadamente creativos, orgullosos constructores de estéticas y políticas abigarradas. Antropófagos desde los primeros pasos coloniales.

Pues bien, en tanto radicalmente humanos, como todos los que escuchan, entremos al debate sobre restituciones varias.



3.

En principio, lo evidente. Restituir artefactos tecnológicos y artísticos de las colectividades humanas colonizadas de América es un acto de justicia y reparación. En este sentido, colegas ibéricos, no actúen desde la culpa. Actúen desde la profunda convicción de merecer, en tanto humanos, un trato que articule nuestros destinos comunes; superar el pueril y vulgar vínculo utilitario que nos une jerárquicamente desde el siglo XVI.

Si bien la culpa puede ser un instinto cristiano movilizador, sus consecuencias son escasamente creativas. La culpa colonial, desde mi punto de vista, no descoloniza, cuando apenas provoca a los bienaventurados desde Bartolomé de las Casas hasta el presente. No me interesa ni la compasión, ni la lástima europea. Antes que culpa, necesitamos un impulso que rehaga nuestro contrato humano colectivo. Abrir las intimidades subjetivas y políticas europeas, haciendo de cada esfuerzo restitutivo un aprendizaje histórico mutuo en vías hacia una universalidad compartida y plural, democrática y abigarrada, que busque “reparar la herida fundamental” como bien decía la poeta argentina Alejandra Pizarnik, precisamente citada en la inauguración de este encuentro por Manuel Borja-Villel.

En este sentido, hay restituciones poco atractivas para los pueblos colonizados de América. Ustedes saben, los llamados pueblos indígenas atravesamos una seguidilla y yuxtapuesta latencia colonial. Nos atraviesa, primero, 1492. Y luego, un siglo XIX que reinauguró el principio racial de la desigualdad bajo el manto republicano. Todo lo que ha sido llamado “colonialismo interno” por intelectuales tan prolíficos como Pablo González Casanova o Silvia Rivera Cusucanqui. ¿Vale la pena restituir piezas mediante relaciones diplomáticas únicamente inter-estatales? No siempre, sobre todo cuando en nuestros países de origen tenemos escaso poder e influencia. Creo, tengo la esperanza, que este punto se entenderá de modo transparente acá en Cataluña.

Los pueblos, en términos materiales, necesitamos territorio y capacidad política de intervención pública. Los museos europeos poco pueden hacer respecto al primer elemento, aunque con imaginación todo es posible. Pero claro que pueden gestar de manera creativa otros modelamientos políticos. ¿Cuántos museos de Europa que conservan colecciones americanas tienen entre sus directorios personas provenientes de los llamados pueblos indígenas? ¿No sería acaso un modo de restitución edificar modelos de organización museal donde los exhibidos puedan sentirse representados? Caminar hacia un habitar y una democracia abigarrada; hacer de los museos laboratorios del siglo XXI.

Entonces, restituciones, sí, por supuesto, aunque bajo dos preceptos: restituir para provocar reconocimientos mutuos de humanidad y restituir como acto de redistribución democrática del poder político y cultural que concentran los museos. Para todo ello necesitamos creatividad: ¿Cuántos investigadores indígenas hay en sus museos? ¿De qué modo es posible colaborar desde Europa en la construcción de depósitos gestionados por comunidades y profesionales indígenas en América Latina? ¿Hasta qué punto la magnitud americana impacta de manera consciente en los debates museográficos y estéticos? ¿Cómo hacer de la restitución un acto redistributivo de todo lo negado por la herencia colonial? En definitiva, restitución no como culpa, sino como acto creativo de nuevas relaciones globales y democráticas.



4.

Dicho todo lo anterior, nos debemos una mínima reflexión sobre el coleccionismo para terminar. Es evidente que un principio básico de entendimiento es reconocer la existencia de las colecciones etnográficas y arqueológicas como parte del andamiaje del despojo y la colonización. Este reconocimiento tiene múltiples efectos, tanto de carácter historiográfico como político. Pero con la intención de no quedarnos únicamente con el ángulo doliente de esta historia, pensemos en específico la pulsión de coleccionar.

Esta entrada es inevitable si antes ya citamos a Walter Benjamin. Es decir, Benjamin junto con entregarnos una síntesis de la dialéctica de la ilustración, trastocando el hechizo de la racionalidad instrumental, develando su condición ruinoso y mortuoria de una subjetividad expansiva y plural, también nos dejó pistas para imaginar la potencia tras el coleccionismo.

Este es un tema complejo y delicado, sobre todo cuando observamos la acción de coleccionar bajo la historia colonial. Aun así, vale la pena una mínima aproximación. Veamos algunos puntos vitales sobre este elemento inscrito en la obra del filósofo muerto en la Costa Brava catalana.

En primer lugar, dice Benjamin, el verdadero coleccionista habita sin temor la tensión entre el orden y el caos propio del mundo. El coleccionista reconoce por la fuerza de los hechos la ambigüedad de la realidad. Y si bien intenta ligar los nodos materiales de una existencia errática y contradictoria, su fracaso es la consistencia de un mundo que permanentemente expele pluralidad y abigarramiento. Que una colección nunca esté terminada, es un mínimo espacio de esperanza para quienes estamos convencidos de que la homogeneidad de la blanquitud no es, en ninguno de sus ángulos, un principio que dé cuenta de la complejidad de lo humano.

Claro, el vértice doliente de lo anterior, es que la falta permanente de una pieza coleccionable, es también el impulso íntimo y subjetivo del despojo o el huaqueo. En este punto, Benjamin dice algunas cosas que no puede compartir del todo, sobre todo cuando celebra la capacidad táctica del coleccionista; eso de entrenar el olfato de oportunidad, eso de saber cuándo y cómo adquirir.

Ahora, más allá de las técnicas de consumación propietaria, Benjamin dice varias cosas muy interesantes respecto, precisamente, al tipo de propiedad sobre una colección. Para ello, cómo no, Benjamin vuelve a Marx.

Marx, lo sabemos, es muy crítico a la propiedad privada, pero no solo por las razones típicamente enunciadas, por todo ello de la desigualdad y la explotación. Marx ve en la condición privativa de las cosas una deshumanización de todas nuestras capacidades físicas e intelectuales. En lugar de edificar un vínculo estético y reflexivo con las cosas del mundo, nos relacionamos con los objetos casi exclusivamente bajo el principio del tener.

“Solo puedo relacionarme en la práctica de un modo humano con la cosa, cuando la cosa se relaciona humanamente con el ser humano” dice Marx. ¿Acaso el perspectivismo amerindio tan bellamente descrito por Viveiros de Castro o acaso la “agencia de las cosas” que en la actualidad reclama la teoría crítica del antropoceno? Como sea, esta búsqueda por



edificar relaciones entre humanos y cosas más allá de la simple propiedad acumulativa, se grafica de algún modo en el verdadero coleccionista benjaminiano. Un coleccionista que no acumula por tener, sino que reúne como una forma de estar en el mundo, de crear constelaciones significativas en las que las cosas no son objetos subordinados al dominio humano, sino nodos en un tejido de relaciones abiertas e inacabadas. En este sentido, la colección podría ser no solo un acto de captura, sino una forma de diálogo, donde las piezas coleccionadas se convierten en interlocutoras, desafiando al coleccionista con sus propias historias, memorias y formas de comprender el mundo.

Sin embargo, otra vez, es fundamental interrogar las bases mismas de este acto. Si bien el coleccionista benjaminiano puede abrir fisuras en el orden instrumental del capital, también es cierto que toda colección etnográfica o arqueológica heredada del colonialismo está atravesada por historias de despojo, violencia y desplazamientos epistémicos. La colección, en este caso, no solo testimonia el mundo plural que busca articular, sino que también es un archivo de heridas y fracturas. Reconocer esta dualidad es esencial para imaginar un coleccionismo que no reproduzca las lógicas coloniales del saqueo y la apropiación.

De aquí surge la necesidad de plantear una suerte de ética del coleccionismo que desplace el acto de poseer hacia el acto de cuidar. ¿Qué significa, entonces, cuidar una colección desde una perspectiva crítica? Probablemente significa reconocer las trayectorias violentas que permitieron su formación y comprometerse a devolver, ya sea literal o simbólicamente, no solo los valores culturales arrebatados, sino que también las capacidades políticas de enunciación a los pueblos colonizados. Significa, además, abandonar la obsesión por la completitud, propia de las lógicas extractivas, y abrazar lo incompleto como principio de una vida plural y abigarrada.

Un coleccionismo crítico no puede ser nunca un fin en sí mismo, sino una invitación a la reparación, al diálogo y a la apertura de espacios democráticos que busquen aportar hoy en la superación de las huellas coloniales. Así, la colección deja de ser un monumento al poder y se convierte en un lugar para pensar otras formas de habitar el mundo, abiertas a la imaginación descentrada y heterogénea de lo universal.

En este tránsito, tal vez la pulsión de coleccionar pueda encontrar una redención parcial: no como acto de acumulación, sino como acto de restitución material, simbólica y política, de construcción de vínculos reparadores entre humanos, cosas y memorias. Una colección que se mida no por el número de objetos que contiene, ni tampoco por la cantidad de visitantes o voyeristas de las ruinas ajenas, sino por los procesos de justicia, reflexión y cuidado que es capaz de generar.

En definitiva, vivificar el mausoleo, provocar vida allí donde hay agonía. Observar, de nuevo, las posibilidades humanas tras los objetos y artefactos museificados, ir por sus poéticas. Corroer el ángulo únicamente consumista de la patrimonialización, que petrifica nuestras potencias humanas, dejándonos absortos en el consumo de objetos y paisajes. En fin, abrazar los actuales contactos globales para descubrir los secretos de un lenguaje creolizado y lograr mirar con entusiasmos mutuos lo que hay en el horizonte de esas playas donde acaece la aglomeración triunfal de cuerpos abigarrados.



Reflexions a l'entorn d'una commemoració

Francesc Quílez Corella

Cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya

ORCID - <https://orcid.org/0000-0001-8092-0680>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.245>

La commemoració del 150 aniversari de la mort del pintor reusenc, Marià Fortuny i Marsal (Reus, 1838- Roma, 1874), és una oportunitat per retre homenatge i revisitar l'obra de qui va ser considerat el millor pintor català del segle XIX i el més internacional de tot el període.

La ciutat de Reus, com a vila natal del pintor, capitalitza la major part de les activitats programades, entre les quals destaquen la celebració de dues exposicions temporals. Dedicada a abordar la relació de Fortuny amb la pràctica del dibuix, la inauguració de la primera està prevista pel dia 28 de novembre de l'any 2024 i inclourà una selecció d'obres (dibuixos i gravats) de col·leccions públiques (Museu Nacional d'Art de Catalunya i Museu de Reus). El relat vol posar en valor l'aportació de Fortuny a la pràctica del dibuix i reivindicar la importància que, per a la seva identitat creativa, va tenir la seva prolífica activitat com a dibuixant, fins al punt d'esdevenir un dels representants més conspicus d'aquesta disciplina. La selecció inclourà un gran nombre de peces, algunes d'elles inèdites o poc vistes i deixarà de banda les composicions més icòniques, especialment els seus treballs a l'aquarel·la que són aquelles que més van contribuir al seu reconeixement reputacional, però, també són les més conegudes. Programada per al 14 de setembre de l'any 2025, a més de clausurar les mostres expositives, la segona plantejarà l'estreta relació que l'artista va mantenir amb la natura i es podrà contemplar un conjunt important d'obres (pintures, dibuixos i gravats), tant de col·leccions públiques, com privades, moltes d'elles inèdites o molt poc vistes a Catalunya. A diferència de la primera, aquesta darrera construirà un relat molt inesperat sobre la destacada influència d'un entorn físic que, a contracorrent del que ha fixat la historiografia, va adquirir una dimensió constructiva molt rellevant i va tenir un pes específic molt important en la seva carrera com a pintor.

Les mostres es complementaran amb un cicle de conferències localitzades a les ciutats en les quals Fortuny va viure o va treballar. Des del mes de desembre del 2024, fins al mes de novembre del 2025, les ciutats de Reus, Barcelona, Roma, Madrid, Granada, Sevilla, Almeria, París, Nàpols, Tànger, Tetuan i Venècia donaran acollida a un gran nombre d'especialistes, estudiosos i persones fascinades per la seva obra, que faran aportacions a l'entorn d'aspectes temàtics molt variats que ajudaran a configurar la imatge d'un creador molt singular i molt polifacètic.

El cicle de conferències transitarà per aquelles ciutats amb les quals l'artista va mantenir un fort vincle creatiu i sentimental. Es tracta de posar en valor la seva gran aportació a la vida artística europea, reconeixent el seu mèrit, talent i originalitat i realitzant aquest exercici

sense deixar-nos endur per un excés de sentimentalisme, ni un sentiment de melangia acrítica. Tot el contrari, el que es pretén és revisitar la seva producció i realitzar noves lectures que ajudin a entendre-la amb una mirada contemporània, a actualitzar-la, sense abusar dels apriorismes, desprenent-la dels arcaïsmes atàvics i amb el desig d'acostar-la a les noves generacions perquè puguin gaudir de la seva obra en tota la seva plenitud i sense prejudicis.

El recorregut per aquesta geografia sentimental tractarà d'establir un fil invisible que connecti aquells llocs que van formar part de la seva vida professional i que van dibuixar un recorregut de gran abast internacional. Ni que sigui de manera subtil, a la seva obra es percep el pes específic que va tenir aquesta topografia en el seu creixement creatiu. Per la seva retina va desfilar els carrers, les places, les gents que li van servir de nutrient per alimentar un imaginari molt fecund que va saber transcendir la representació realista i superar les característiques d'una obra percebuda en termes preciosistes i virtuoses. Lluny d'acomodar-se al tòpic pintoresc, a les imatges icòniques d'aquests espais emblemàtics o a les cites retòriques de tipus monumental, esperonat per aquestes imatges, per les impressions visuals rebudes, Fortuny va convertir la pintura en l'únic tema de la seva vida. Amb aquest exercici metapictòric, a més de canalitzar les pulsions creatives, l'autor va liderar un corrent de renovació pictòrica que va posar les bases d'un procés d'emancipació de l'univers pictòric. En aquesta nova cosmovisió les imatges d'aquestes realitats geogràfiques apareixien mesclades amb records, evocacions, sensacions, sensibilitat emotiva i llaços afectius amb el paisatge i el paisanatge.

Amb la seva proposta estètica, el reusenc va saber avançar-se al seu temps i consolidar el model de l'artista itinerant, cosmopolita, transfronterer i internacionalista. A totes aquestes ciutats assistim a un fenomen d'interrelació, d'intercanvi i amb una influència que es va veure reflectida en una doble direcció, la que va del subjecte a l'espai físic i a la inversa. És evident que Fortuny va deixar una empremta en aquells llocs en els quals va residir, però, al mateix temps, en la seva obra es percep l'influx d'una geografia amb la qual va mantenir un idil·li sentimental. Amb totes aquestes poblacions va saber teixir grans complicitats i elles són testimoni de les seves aspiracions, anhels, desitjos i també de les inevitables frustracions.

És obvi que la sobtada i inesperada mort de Fortuny, el 21 de novembre de l'any 1874, no hauria de constituir un motiu de celebració. Tanmateix, es tracta de capgirar el fet luctuós per incidir en la idea de com el seu ric i extraordinari llegat patrimonial ha contribuït a la desaparició prematura d'un artista. La prolífica activitat que va desplegar neutralitza qualsevol temptació de caure en la melangia o en la resignació. La millor manera de retre homenatge a una vida consagrada a la creació, a la recerca permanent d'estímul visual i d'afirmació de l'acte creatiu és la de valorar una obra que encara contribueix a generar emocions estètiques i a desvetllar la nostra capacitat de sorpresa. Pocs creadors com Fortuny han sabut transcendir el pas del temps i donar autèntica significació a la divisa llatina, *Ars longa vita brevis*. Sense alterar l'aroma d'època, el seu ancoratge en valors i principis anacrònics, les seves composicions han sabut adaptar-se als canvis de gust i de tendències estètiques, fent possible la condició atemporal de la seva producció.

Ara, però, el que cal és obrir noves vies d'interpretació, donar noves eines, perquè les noves generacions també valorin i apreciïn la dimensió

de la seva aportació a la història de l'art i a la cultura catalana. Al capdavant, la gran pulsó existencial del reusenc va ser la d'establir un lligam permanent amb la creació artística i el seu únic tema va ser el de convertir l'experiència prosaica de la vida quotidiana en un gest simbòlic d'afirmació de l'activitat creativa. El seu activisme i proselitisme va consistir en transcendir la banalitat de l'existència i fer una afirmació de fe en la potencialitat de l'art com a eina de superació emocional.

En aquest sentit, l'aniversari obre l'oportunitat de redescobrir aspectes o facetes menys conegudes de l'autor, de superar determinades visions tòpiques i de plantejar-nos algunes preguntes, la resposta de les quals més que generar certeses absolutes, ens ha de servir per observar la complexitat i la riquesa de matisos que presenta una personalitat polièdrica, sovint contradictòria, vulnerable i que va viure en el marc mental de les vacil·lacions, dels dubtes, de les insatisfaccions, fins al punt de ser incapaç, molt sovint, de superar la permanent dialèctica existent entre el desig, entès com la pulsó de crear amb llibertat i donant resposta a les necessitats més íntimes, i la realitat, entesa com una imposició permanent que el va obligar a satisfer les obligacions i la demana d'un mercat àvid per posseir productes seus, adaptats a les característiques del model de la denominada fàbrica Fortuny.

Un dels objectius prioritaris de l'aniversari és el de trencar amb l'horitzó d'expectatives esperades i previsibles, per focalitzar la nostra observació en aspectes o temàtiques inexplorades o poc advertides tant pels especialistes, com pel gran públic. En definitiva, després de 150 anys i malgrat l'existència d'una extraordinària bibliografia, que certifica el bon estat de salut dels estudis i les investigacions que li han estat dedicades, pensem que cal efectuar noves lectures interpretatives, construir noves narratives que trenquin amb els apriorismes i els clixés preestablerts per una historiografia que encara continua repetint els mateixos models i esquemes metodològics, sense haver estat capaç de fer la pausa necessària per agafar impuls i fer un replantejament que ajudi a rellegir, en clau moderna i actual, una personalitat que continua envoltada d'una aura mitològica que ha condicionat la percepció tant de l'home, com de l'artista.

L'obra de l'artista es troba molt ben representada a les col·leccions públiques catalanes. En termes generals, som davant d'un conjunt únic que, amb el pas del temps, ha esdevingut un dels principals signes d'identitat de la política patrimonial desenvolupada per unes institucions públiques que van maldar per incorporar algunes de les seves produccions més emblemàtiques i van poder assolir aquest objectiu, gràcies a la col·laboració i la complicitat de la ciutadania. Es pot afirmar que algunes de les peces icòniques conservades, en espais, com per exemple el Museu Nacional d'Art de Catalunya i entre les quals, es poden esmentar: *La Batalla de Tetuan*, *El col·leccionista d'estampes*, *l'Odalisca*, *La Vicaria* o *Paisatge de Granada*, per citar-ne només algunes de les més destacades, han estat molt determinants per alimentar l'imaginari de les diferents generacions que han contemplat aquestes obres i han pogut gaudir amb el talent i la creativitat del pintor. Al costat d'altres artistes, Fortuny constitueix un dels principals actius del patrimoni públic català i és un dels autors que ha generat un major flux d'identificació empàtica entre les institucions i una ciutadania que va participar en l'empresa de recuperació de les principals fites del seu quefer, bona part de les quals es trobaven disseminades per col·leccions privades europees. Es pot afirmar, sense caure en exageracions, que la seva obra ha contribuït a la formació

sentimental i intel·lectual de diverses generacions que encara avui en dia continuen emocionant-se amb un talent i una sensibilitat extraordinaris.

Al capdavant, l'obra de Fortuny ha ajudat a configurar l'imaginari popular català i també ha contribuït a la formació sentimental tant de les generacions passades, com de les actuals, que han contemplat el seu treball amb un sentiment d'admiració profunda, fins al punt de convertir la seva figura en una dels referents més importants, precursor del fenomen d'internacionalitat de l'art català, com un creador que, malgrat el pas del temps, encara continua desvetllant l'interès del públic jove. Tanmateix, és cert que algunes de les seves temàtiques entren en col·lisió amb la sensibilitat i la mentalitat actual, especialment totes aquelles que es troben fonamentades en concepcions culturals i en valors obsolets.

Aquesta problemàtica que traspuen algunes produccions, tant les vinculades al gènere orientalista, com al de casaques, ens obliga a reflexionar sobre els continguts ideològics d'uns treballs que no són innocus, ni neutrals, sinó que, en el cas de la pintura orientalista, reflecteixen una suposada superioritat moral de la societat occidental i una coartada estètica que emmascara unes relacions desiguals i una situació producte de la política expansionista de les societats europees, en el context del fenomen del colonialisme europeu. Les obres orientalistes de Fortuny, fonamentalment les més comercials, aquelles que van ser destinades per convertir-se en béns de consum cultural, beuen en les fonts d'una visió etnocèntrica i gens respectuosa amb el principi de la diversitat cultural. El reusenc va embolcallar aquests aspectes subjacents sobre una presència estètica visualment molt atractiva, amb l'objectiu d'incrementar els efectes de l'experiència estètica i provocar el plaer estètic, acostant-se a una mentalitat molt patriarcal, molt estesa en les societats occidentals.

Sens dubte, en termes formalistes, les composicions es presenten sota una aparença de bellesa, de perfecció, de preciosisme i d'elegància que ens genera una resposta automàtica de satisfacció. El consum burgès de l'exotisme orientalista també va respondre a unes motivacions de tipus social i cultural; d'alguna manera, desvetllen un comportament elitista de classe que demandava aquesta tipologia de productes, perquè s'adequava als seus gustos i perquè, a més de constituir un exercici voyeurista, especialment en la representació del motiu de *Odalisca*, com a figura totèmica de la cultura musulmana, interpretada en una forma cultural simbòlica, atès que projectava la misogínia d'una societat de tipus patriarcal, també va esdevenir un placebo per a neutralitzar la insatisfacció de l'home occidental. Aquesta mirada concupiscent i libidinosa, de la qual ja trobem referents en la literatura i la pintura del segle XIX i que es va consolidar amb l'expansió colonialista dels països europeus, va trobar en la pintura d'Ingres el seu millor intèrpret. El pintor francès va fixar l'estereotip d'una dona que exhibia la seva nuesa sense prejudicis, ni pretextos literaris o mitològics. Fortuny, amb la representació de la seva *Odalisca*, en un moment cronològic molt més tardà, la dècada de 1860, es va sumar a una moda que amb el pas dels anys va esdevenir un dels grans mites orientalistes, fins al punt de ser banalitzat per la pintura europea de finals del segle XIX. En el cas de Catalunya, hem d'atribuir al pintor anecdotista, Francesc Masriera, el mèrit de fer d'aquest motiu pictòric un dels emblemes més importants de la seva identitat pictòrica i de convertir-lo en una mena de fetitxe icònic destinat a satisfer els gustos estètics de la burgesia barcelonina.

Malauradament, malgrat mantenir un cert posicionament de respecte vers

els valors, la identitat i els usos i costums de la població marroquina, que es va traduir en una fecunda producció africanista, marcada pel principi del costumisme, especialment rellevant en les composicions dibuixades del primer viatge al Marroc, el cert és que amb la realització de la seva cèlebre *Odalisca*, Fortuny va acabar per acomodar-se i va fer una oberta concessió al clixé més convencional, aquell que mai va reflexionar sobre les conseqüències de perpetuar una iconografia de característiques humiliants i fonamentada en un substrat molt ideològic.

La irrupció del gènere orientalista a Catalunya és, en bona part, deutora de l'aportació de Fortuny. Amb la seva iconografia, il·lustrativa en el cas de la seva popular *Odalisca*, d'un determinat apropiacionisme cultural, fonamentat en una lectura tergiversada del món oriental, adequat a les necessitats estètiques d'una societat burgesa, el reusenc va consolidar una fórmula estereotipada i inversemblant de representar l'alteritat que va tenir molt èxit en la pintura catalana i espanyola de l'època. Amb el seu imaginari orientalista, molt adaptat a les demandes comercials del mercat, Fortuny va contribuir a eixamplar la distància cultural que separava Orient, d'Occident.

Al costat de l'anterior visió acomodada, *la Batalla de Tetuan* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), malgrat aspirar a esdevenir una obra canònica del gènere històric, un autèntic *tour de force* pel seu autor, es rebel·la com una producció equívoca i contradictòria. En el context de la dialèctica entre països dominants i dominats, o en el marc del domini colonial de les potències europees, *la Batalla de Tetuan* és una obra que remarca les contradiccions d'un model, el del colonialisme espanyol, incapaç de formular un relat convincent que transmetés uns valors adaptats a les convencions d'una pintura d'història que aspira a difondre missatges ideològics inequívocs. L'aspiració de convertir-se en una obra programàtica no va reeixir perquè la pintura es troba mancada dels preceptes visuals i del sistema de valors característics de la pintura d'història: èpica, maniqueisme, heroisme. Tanmateix, aquestes mancances, algunes d'elles volgudes i d'altres accidentals, han estat determinants per transformar-la en una composició plena de suggeriments i d'un gran atractiu visual. D'altra banda, la pintura ens brinda una magnífica oportunitat per obrir el debat sobre la descolonització als museus, com una qüestió de plena actualitat que ens obliga a resignificar algunes produccions que van ser realitzades amb una òptica molt occidental, així com introduir nous relats que contribueixin a donar noves pautes interpretatives d'algunes d'aquestes obres que van néixer en el context de l'expansió colonialista de les potències occidentals.

El rerefons ideològic també es va manifestar en moltes de les seves produccions de gènere, conegudes, en termes populars i d'una forma molt despectiva, com a pintures de casacons, en clara al·lusió a la indumentària -la casaca- que vesteixen els protagonistes de composicions com, per exemple, a l'aquarel·la *El Contino*, considerada la primera incursió de l'autor en aquest camp temàtic, *El col·leccionista d'estampes*, *La Vicaria* o *l'Elecció de la model*, per esmentar algunes de les creacions més representatives d'aquest tipus.

Ara bé, malgrat tractar-se d'un pintor d'època i conrear algunes temàtiques pròpies del gust i la sensibilitat dels seus contemporanis, l'obra de Fortuny ha sabut transcendir la contingència temporal per transformar-

se en un símbol d'universalitat compartida. En aquest sentit, la ductilitat i versatilitat de les composicions ha facilitat la possibilitat de fer noves lectures interpretatives, que han permès fer un acostament amb una mentalitat i uns valors contemporanis. Aquestes noves mirades, més obertes a la sensibilitat actual, han permès superar els arcaïsmes atàvics i els clixés amb els quals s'ha jutjat la seva obra i també han contribuït a erradicar els prejudicis o la mirada displicent amb els quals s'acostumen a contemplar les composicions realitzades al segle XIX.

Entre els eixos temàtics que es poden considerar nous, també cal posar en valor l'interès de l'artista per l'entorn natural, allò que convencionalment hem identificat amb l'etiqueta del gènere de paisatge. Tradicionalment, Fortuny sempre havia estat identificat com un pintor de taller, amb una escassa, per no dir nul·la, presència de la natura en la seva obra. Tanmateix, una mirada més acurada i aprofundida permet descobrir la importància que per a la seva evolució com a pintor va tenir la relació dialèctica que va establir amb el medi natural. Lluny de conrear un paisatgisme, en la seva dimensió més habitual i convencional, com un gènere molt practicat pels pintors del segle XIX, fins al punt d'esdevenir un dels trets més característics de la pintura de l'època, el reusenc es va decantar per interactuar amb el seu entorn. En moltes de les seves pintures, i, molt especialment, en el cas de la seva obra sobre paper, es percep el rol que hi van jugar els efectes atmosfèrics en la construcció del seu llenguatge i de les formes artístiques. En termes formals, Fortuny es va deixar seduir per l'impacte visual de la natura, com es pot apreciar en una obra com la *Batalla de Tetuan*, concebuda com una pintura d'estudi, però, que, també va ser el resultat d'un procés creatiu preliminar, en el qual els estudis preparatoris aquarellats, realitzats a l'aire lliure, van ser determinants per convertir aquesta grand machine en una composició híbrida i en la qual el paisatge, fonamentalment el celatge, va agafar un protagonisme inusitat, fins al punt de revertir el seu propòsit original de ser una icona destinada a exaltar l'èpica militarista i ser transmissora d'uns valors moralitzadors, característics del gènere de la pintura d'història.

Tampoc no podem oblidar la curiositat que va sentir per la representació dels espais ajardinats, convertits en una prefiguració dels denominats refugis climàtics, sinó que van esdevenir un emblema de la seva estètica, molt influenciada pel llenguatge japonès, present en el seu gust per la botànica, pels motius florals, vegetals, pels arbres, les plantes i per tots els organismes vius. Durant els dos anys d'estada a Granada, entre 1870 i 1872, la iconografia dels jardins va jugar un rol molt destacat i va esdevenir un dels seus principals signes d'identitat. Més enllà de les evidents i òbvies referències ornamentals i decoratives, el repertori organicista sempre va formar part dels seus interessos, com es pot verificar en una de les seves produccions gravades, *El botànic*; un aiguafort en el qual va combinar la temàtica de gènere, amb un protagonista que vesteix una casaca, amb una detallada imatge d'una natura que es mostra de forma exuberant i esplendorosa. Amb aquestes produccions Fortuny inaugura una nova sensibilitat, una mirada que trenca amb el tòpic de la ciutat de Granada, com un model d'espai pintoresc i monumental.

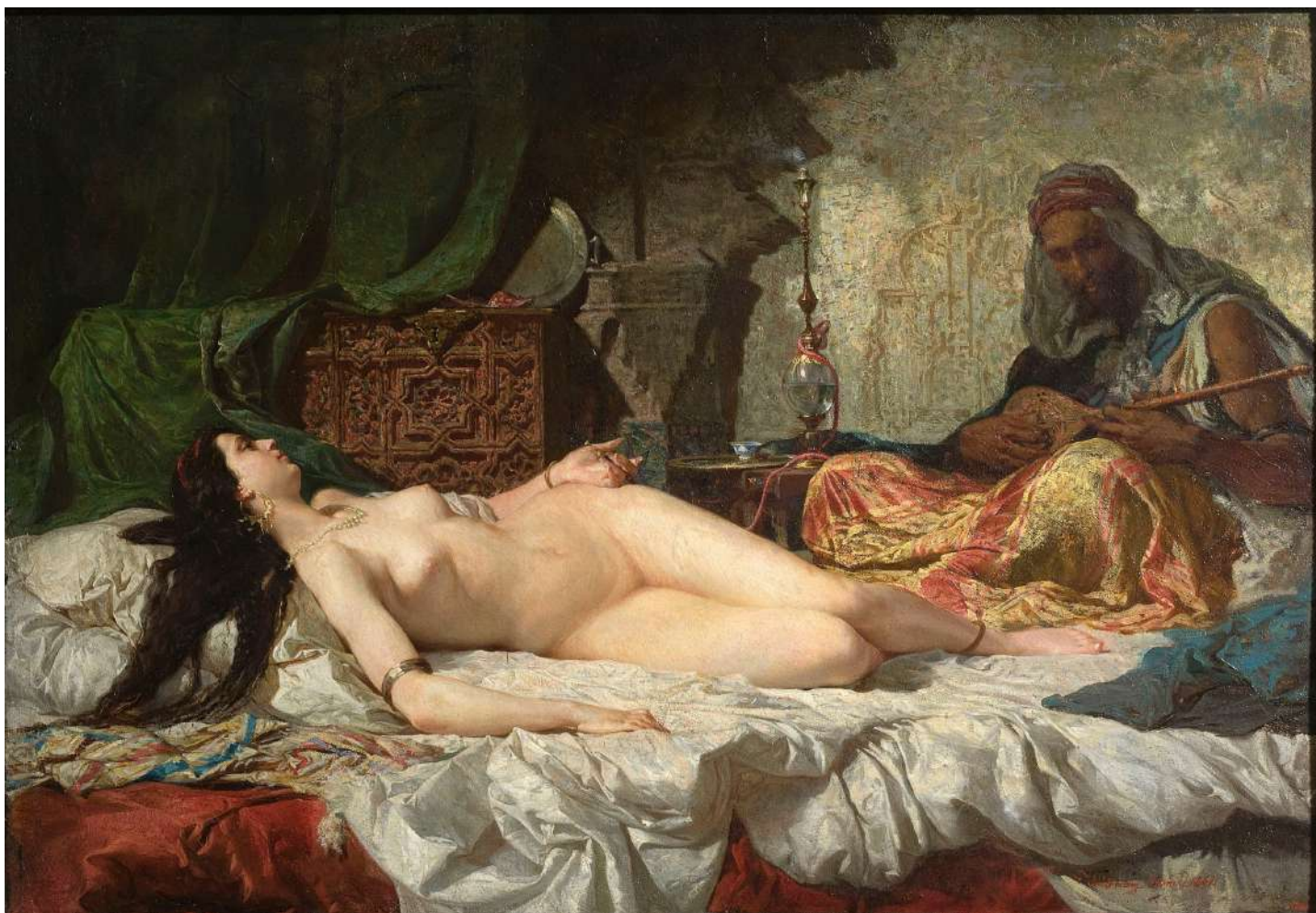
Al capdavant, malgrat la distància temàtica, històrica i l'existència d'una escala de valors socials diferents, la contemplació de les seves escenes no es limita a desvetllar la nostra capacitat de sorpresa o d'admiració, davant d'un desplegament de recursos preciosistes o del virtuosisme de la seva tècnica, sinó que activa les nostres facultats intel·lectuals i ens convida a reflexionar sobre algunes de les problemàtiques que formen part

del nostre temps, entre les quals podem esmentar les següents: la guerra, els estereotips de gènere, la fama, les crisis emocionals, la frustració per la incapacitat a l'hora de materialitzar la idea artística, el colonialisme, el col·leccionisme, el luxe o els canvis en el gust i les consideracions de tipus estètic. Igualment, les composicions ajuden a descobrir noves facetes d'un autor prolífic, que va ser capaç d'abordar, amb una total garantia d'excel·lència i qualitat tècnica, qualsevol mena de les disciplines que va conrear: ja fos la pintura, el dibuix, el gravat; sense menystenir, atesa la importància que va arribar a adquirir, la pràctica del col·leccionisme d'objectes antics i de la qual va arribar a esdevenir un dels seus representants més conspicus.

Marià FORTUNY MARSAL
«Autoretrat» (c. 1858)
Oli sobre tela,
MNAC 8173-000



Marià FORTUNY MARSAL
«L'odalisca» (1861)
Oli sobre cartró,
MNAC 10691-000





Marià FORTUNY MARSAL
«La batalla de Tetuan» (1862-1866)
Oli sobre tela,
MNAC 10695-000



Marià FORTUNY MARSAL
«La vicaria» (1868-1870)
Oli sobre fusta,
MNAC 10698-000



Marià FORTUNY MARSAL
«Paisatge de Granada» (c. 1871)
Oli sobre tela,
MNAC 10701-000



Marià FORTUNY MARSAL
«El col·leccionista d'estampes» (1866)
Oli sobre tela,
MNAC 14560-000

ARTICLES

KIF, MAGRIB I ORIENTALISME.
EL CÀNNABIS I ELS PINTORS DELS PAÏSOS CATALANS (1860-1909)

Kif, Magrib i Orientalisme. El cànnabis i els pintors dels Països Catalans (1860-1909)

Albert Arnavat Carballido

Universidad Técnica del Norte (UTN).

aarnavat@utn.edu.ec

ORCID - <https://orcid.org/0000-0002-4050-3580>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.235>

Recepció 19.07.2024

Acceptació 20.09.2024

Publicació 31.01.2025

RESUM - Una visió del consum i la cultura del cànnabis al Marroc entre els anys 1860 i 1909 a partir de testimonis gràfics de pintors dels Països Catalans (Catalunya, País Valencià i Illes Balears) que reflecteixen la tradició del seu ús a la societat magribina. Les obres d'aquests artistes, que van viatjar al i van plasmar les visions personals, es van convertir en uns importants testimonis del consum de cànnabis -i també d'opi- al segle XIX com un component central -no anecdòtic ni marginal- d'aquesta cultura i van participar d'una manera decisiva en la conformació de la imatge de la societat magribina a Espanya. Aquest estudi pioner també mostra la integració de la parafernàlia usada per consumir-la com a attrezzo d'un «orientalisme de saló» practicat per pintors que mai van viatjar al Magrib, però que van integrar aquesta tendència a la seva obra

Paraules clau - Art orientalista, Art català, Països Catalans, cannabis, Marroc.

RESUMEN - Una visión del consumo y la cultura del cannabis en Marruecos entre los años 1860 y 1909 a partir de testimonios gráficos de pintores de los Países Catalanes (Cataluña, Comunidad Valenciana e Islas Baleares) que reflejan la tradición del uso de la sociedad magrebí. Las obras de estos artistas, que viajaron al Magreb y plasmaron sus visiones personales, se convirtieron en importantes testimonios del consumo de cannabis -y también de opio- en el siglo XIX como un componente central -no anecdótico ni marginal- participaron de forma decisiva en la conformación de la imagen de la sociedad magrebí en España. Este estudio pionero también muestra la integración de la parafernalia usada para consumirla como utilería de un «orientalismo de salón» practicado por pintores que nunca viajarán al Magreb, pero que integraron esta tendencia en su obra.

Palabras clave - Arte orientalista, Arte catalán, Países Catalanes, cannabis, Marruecos.

ABSTRACT - A vision of the consumption and culture of cannabis in Morocco between the years 1860 and 1909 based on graphic testimonies of painters from the Catalan Countries (Catalonia, Valencian Country and the Balearic Islands) that reflect the tradition of use in Maghreb society. The works of these artists, who traveled to the Maghreb and embodied their personal visions, became important witnesses to the consumption of cannabis - and also opium - in the 19th century as a central component - neither anecdotal nor marginal - they participated in a decisive way in shaping the image of Maghreb society in Spain. This pioneering study also shows the integration of the paraphernalia used to consume it as props of a «salon orientalism» practiced by painters who never traveled to the Maghreb, but who integrated this tendency into their work.

Keywords - Orientalist art, Catalan Art, Catalan Countries, cannabis, Morocco.

EL CÀNEM AL MAGRIB: UNA HISTÒRIA ANCESTRAL

El cannabis es consumia i cultivava des de l'Edat Mitjana, introduït a partir de les invasions àrabs a finals del segle VII. Tradicionalment es fuma l'herba picada del cànnabis amb tabac esmicolat, una barreja que es coneix com a *kif*, de l'àrab *kaif*, que es pot traduir com a «felicitat suprema», en una pipa amb una petita cassoleta d'argila o de coure anomenada *sebsi* i també en narguile en cercles més tancats i distingits, com un estimulants potent i ràpid.¹

Com va constatar l'escriptor i viatger nord-americà Paul Bowles (1910-1999), resident a Tànger durant més de mig segle, el cànnabis ha exercit al llarg de la història un paper més important en la configuració de la cultura magribina que l'alcohol a la cultura occidental. Al món nord-africà, la música, la literatura i certs aspectes de l'arquitectura semblen estar relacionades amb processos mentals dirigits per aquesta planta visionària.² El *kif* és, sens dubte, l'enteogen magribí per excel·lència, i multitud de testimonis de viatgers occidentals expliquen el seu consum al Magrib. En aquest context no és estrany que els artistes orientalistes dels Països Catalans que van viatjar al Magrib representessin a les seves obres el consum de cànnabis i la parafernàlia utilitzada per al seu ús. Per això, sorprèn que els estudis artístics peninsulars dedicats al Marroc ignorin la importància cultural del seu consum i alguns historiadors de l'art continuen considerant-lo com anecdòtic.

ELS ARTISTES VIATGERS I EL KIF: PINTURES SOBRE CÀNEM

L'Orient de molts escriptors, artistes i viatgers occidentals que, amb els seus relats, assajos, representacions pictòriques i fotogràfiques, etc., creen una visió contrafeta de l'alteritat arabo musulmana, conformen el fenomen de l'Orientalisme. Durant el segle XIX la pintura orientalista, dedicada a la representació del món musulmà, es va convertir en un gènere de moda a

El cànnem al Magrib: una història ancestral

¹ La planta femenina del cannabis (*Cannabis sativa* L. i *Cannabis indica* L.) produeix els cannabinoides, substàncies químiques que confereixen a la marihuana i la seva resina efectes psicotròpics. Com va sintetitzar Le Bon 1886:190, «Entre las grandes distracciones de todos los pueblos orientales, una de las más generales siglos há es el uso de la sustancia embriagadora llamada haschisch, pues con ella el más desdichado fellah puede ser tan feliz durante un rato, que no cambiaría su suerte por la del más poderoso monarca de la tierra. Con el auxilio de esta planta preciosa los Orientales han resuelto el difícil problema de encerrar la felicidad en un frasco, y de tener siempre este frasco al alcance de la mano».

² Bowles 1977:144-145.

Els artistes viatgers i el kif: pintures sobre cànnem

Europa i van ser nombrosos els artistes que van viatjar a aquests països. Com ja s'ha demostrat, l'orientalisme pictòric espanyol, influït pel francès, s'inscriví en l'europa i va evolucionar per adaptar-se als estils de cada època: des del romanticisme historicista, l'anecdotesme i el costumisme realistes fins a postulats naturalistes i impressionistes.³

A Catalunya, a partir del 1847 es van pintar obres de tema oriental, algunes per l'iniciador de l'escola natzarenita Claudi Lorenzale Sugrañes (Barcelona, 1815-1889),⁴ que mai va arribar a visitar el Magrib però va ser el mestre d'una generació d'artistes entre els quals figuren els que van tractar amb més profunditat el món magribí, els reusencs Marià Fortuny i Josep Tapiró, que van ser els primers peninsulars a representar en les seves magnífiques obres el consum de cànnem,⁵ tot i que ja dècades més tard que alguns grans pintors francesos orientalistes com Dominique Ingres (1780-1867) a *La gran Odalisca* (1814) o *Odalisca amb esclava* (1840) i Eugène Delacroix (1798-1863) a *Odalisca reclinada en un divan* (ca.1825) –les tres fruit de la moda romàntica de l'exotisme geogràfic– i *Dones d'Alger* (1834), la primera realitzada a partir de l'observació al natural –i excepcional– d'un harem en què ja apareixen narguils, que sens dubte, entre d'altres, van influir fortament en els pintors dels Països Catalans.⁶

Els pintors orientalistes europeus, principalment francesos –però també alemanys, anglesos, belgues, austríacs, polonesos, etc.– representaren àmpliament en les seves obres personatges fumant tota mena de pipes en totes les situacions i espais possibles, principalment al Pròxim Orient i el Magrib, tant homes –en pipes d'aigua i sebsis– com a dones, les sensuais odalisques, gairebé exclusivament en narguil. La nòmina d'aquests pintors que mostren explícitament el consum de cànnem –i opi– en les seves obres és molt extensa.⁷ Per tant, també en aquest sentit, l'orientalisme pictòric català, valencià i mallorquí està en línia amb l'europeu, però centrat en escenaris magribins, o indeterminats.

Les obres dels pintors que van viatjar al Magrib i plasmaren gràficament les seves visions personals, es convertiren en importants testimonis del consum de cànnabis –i també d'opi– al segle XIX i participaren d'una manera decisiva en la conformació de la imatge del magribí als Països Catalans i del consum de cànnem com un component central –no anecdòtic ni marginal– d'aquesta cultura.

3 Per a la seva introducció a la Península Ibèrica, vegeu Arias 1998a, Id 1998b, Id 1999, i Carbonell 2015.

4 Fonts 1990:105-127.

5 Vegeu Dizey 1997; Carbonell 2005; Id 2013: 3-21; i Arias 2007: 13-37.

6 Sobre l'orientalisme pictòric vegeu Peltre 2004; Id 2005 i Id 2018; Peltre & Gigord 2018; Thornton 1994, Id 1994b; Barró 2015; Dizey 1997; Carbonell 2005; Id, 2013 i Arias 2007.

7 Des d'Horace Vernet (1789-1863) i Eugène Delacroix (1798-1863), que van viatjar al Magrib primerencament fins, per exemple, Henri Charles Antoine Baron (1816-1885), a Turc reclinat fumant en pipa (1844); Jean Francois Portaels (1818-1895), a El mercat d'esclaus (1853); Carl Haag (1820-1915), a Kieff yaos! (1893); Jean-Léon Gérôme (1824-1904), a Una broma (1882) i Un Café al Caire (1880); Ferdinand Roybet (1840-1920), a Fumadors de Haschisch al Caire; Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1943), a El centinela (1877); Gabriel Ferrier (1847-1914), a Els fumadors de kif (1887); Théobald Chartran (1849-1907), a El fumador de narguil (1877); Gaetano Previati (1852-1920), a Les fumadores d'haixix (1887); Jean Discart (1855-1940), a Fumador àrab (1895); Franciszek Smurko (1859-1910), a El haixix; Fabio Fabbi (1861-1906), a El somni del fumador d'haixix (ca.1890); Ludwig Deutsch (1885-1935), a El fumador (1903); o Émile Bernard (1868-1941), a La fumadora de haixix (1900), entre una llarguíssima relació de pintors i obres amb testimonis visuals del seu consum al món oriental, que encara no compta amb cap estudi específic.

FORTUNY, EL MESTRE ORIENTALISTA, UN TESTIMONI FIDEDIGNE
 L'exitós artista català Marià Fortuny Marsal (Reus, 1838–Roma, 1874) és el principal responsable de l'expansió de l'orientalisme a la Península i el pintor hispànic més internacional del segle XIX. Va viatjar en tres ocasions al Marroc: el 1860, el 1862 –amb algun coneixement d'àrab i vestit amb atuells magribins per poder observar la vida local amb més facilitat– i el 1871, visitant el zoco i la medina de Tànger i de Tetuan. Experimentà tant els horrors de la guerra com la bellesa del paisatge, les gents i la cultura del Marroc, i més enllà de les seves composicions bèl·liques fetes per encàrrec, va ser el primer dels pintors hispans a mostrar, en les seves fascinants pintures orientalistes, el consum de cànnabis i opi al Magrib. I, en aquest cas, en la gran majoria de les seves obres, no es tracta de tòpics orientalistes sinó fruit de l'observació directa de la realitat. L'èxit comercial i de crítica de la seva producció artística provocà una allau de pintura de tema magribí, de variada qualitat, que va recórrer el país durant el darrer terç del segle XIX i es va estendre fins a la primera dècada del segle XX.⁸

Ja en la seva obra *La Odalisca* (1861),⁹ tema del primer orientalisme romàntic –els francesos Ingres i Delacroix l'havien pintat, com hem vist, feia dècades– i potser l'única fruit purament del tòpic orientalista, tot i que ressignificat,¹⁰ en la composició apareix un narguile fumejant i l'esclava nua sosté delicadament entre els seus dits la broqueta de la pipa, de vidre i metall, mentre un músic toca un petit llaüt. A partir d'aquesta obra, abandonà aquest tema més artificial, la dona magribí pràcticament desapareix de la seva obra orientalista i va començar a retratar només els marroquins als quals tenia accés. Així, en les seves obres posteriors el consum de cànnabis i opi ja apareix com a testimoni d'una realitat observada, en situacions versemblants. En un dels estudis preparatoris de *Fantasia àrab*¹¹ (ca.1865), un dels personatges asseguts fuma kif en un *sebsi*. A *Genet àrab a Tànger* (1867),¹² es presenta el personatge protagonista fumant un *sebsi*, muntat al seu cavall blanc. A *Marroquins jugant amb un voltor* (1868),¹³ un personatge que està dret recolzat en una paret fuma kif, amb un llarg *sebsi* mentre observa l'escena. A l'obra *Amics fidels* (1869)¹⁴ el vell fumador narcotitzat, amb el tors nu, assegut al carrer recolzat en una paret, sosté amb una mà un gran narguile, acompanyat de dos gossos. A l'excel·lent aquarel·la *El venedor de tapissos* (1870)¹⁵ un personatge central fuma ostentosament amb una llarga pipa, dret a l'interior del bazar mentre observa la transacció comercial. I a *L'esmolador de sabres* (1872)¹⁶ també un dels personatges que espera, embolicat en una gel·laba blanca i assegut a terra, fuma un *sebsi*. D'igual manera una de les siluetes esbossades a l'aquarel·la *Tànger* (ca.1869)¹⁷ recolzada entre el terra i la paret, sosté una d'aquestes

Fortuny, el mestre orientalista, un testimoni fidedigne

8 Vegeu Carbonell 2003; Doñante-Mendoza-Quílez 2003 i Barón 2017.

9 Oli sobre cartró, 56,9x81 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

10 Vegeu Martín-Márquez 2001; Id. 2003 i Id. 2011:156-189.

11 Oli sobre llenç, 36,5x57,5 cm. Col·lecció privada.

12 Oli sobre llenç, 29x47 cm. Col·lecció privada.

13 Col·lecció privada. Es conserva una fotografia a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

14 Aquarel·la sobre paper, 15,4x19,2 cm. The Walters Art Museum, Baltimore.

15 Aquarel·la amb tèmpera blanca sobre paper, 59x85 cm. Museu de Montserrat.

16 Oli sobre llenç, 97x89 cm. Col·lecció privada.

17 Aquarel·la sobre paper, 27,9x42 cm. Hispanic Society of America, New York.

pipes. I a *Ferrador marroquí* (ca.1863)¹⁸ el personatge dret, recolzat en una columna a la penombra, fuma en una llarga pipa fumejant.

Però és en altres composicions on l'artista mostra explícitament el consum de kif i opi com a tema central de les seves obres. Es tracta dels olis *Guàrdia Àrab* (1863),¹⁹ on un imponent guerrer rifeny assegut, vestit amb xiulava blanca i amb crani rasurat i barba fuma una pipa més llarga que el seu braç mentre amb l'altra sosté el seu fusell [fig. 1]; *Guerrers marroquins* (1863)²⁰ en què, asseguts en un divan, un d'ells fuma una llarga pipa de kif, i a *Guerrer àrab fumant una pipa* (1863)²¹ el mateix personatge que l'obra anterior, en la mateixa posició, però sol i representat amb més detall. També en els seus gravats Fortuny mostra el consum de kif, com en *Família marroquina* (1862)²² on un cabileny del Rif apareix, dret, fumant un llarg *sebsi* al costat del seu petit fill i la seva jove esposa, davant d'una font monumental [fig. 2].

Fortuny també va representar fumadors d'opi a Tànger en dibuixos i aquarel·les, cosa que sembla indicar que va conèixer de primera mà els locals dedicats al seu consum, com podem veure en les seves obres *Fumadors* (ca.1862)²³ on el personatge central apareix assegut a terra fumant d'una llarga pipa d'opi; *Moro fumant la pipa* (ca.1862),²⁴ en el qual apareix un àrab assegut en una tarima, juntament amb altres personatges narcotitzats, exhalant una bocanada de fum amb la seva pipa; *Fumador d'opi* (1867),²⁵ on el personatge ajagut en una tarima de fusta en un interior, fuma còmodament amb un fumejant *chibouk* de bambú, amb el braç recolzat en un coixí; i *El fumador* (1867),²⁶ on els tres personatges asseguts en una tarima de fusta en un auster interior estan fumant amb llargues pipes d'opi. Aquestes quatre aquarel·les sens dubte van ser pintades del natural a Tànger, així com el dibuix *Fumador en pipa* (1862).²⁷ I en el també titulat *Fumador d'opi* (1869),²⁸ on el personatge apareix mig ajagut a terra, amb el tors nu, amb una gran catifa al darrere, fumant en un narguil [fig. 3].

I resulta significatiu que en la festa oriental que el pintor Georges Clairin



18 Oli sobre llenç. Col·lecció privada.
19 Oli sobre llenç, 88,9x79,3 cm.

Taft Museum of Art, Cincinnati, Ohio.
Reproduït en gravat per M. Pérez a La Il·lustració Artística, Barcelona, 1891.
20 Oli sobre taula, 17x11 cm. Col·lecció privada.

21 Oli sobre taula, 17x11 cm. Col·lecció privada.

22 Aiguafort sobre paper, 23,4x14 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.

23 Aquarel·la sobre paper. Localització desconeguda. Fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

24 Aquarel·la sobre paper. Localització desconeguda. Fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

25 Aquarel·la sobre paper, 22,7x44,5 cm. Museu Poldi Pezzoli, Milà. Aquesta obra està signada i datada a Tànger el 1867, any en què cap monografia recull que el pintor viatgés a la ciutat nord-africana. Potser pintada a Roma, però signada a Tànger aquell any, tot i que resulta estrany ja que en general els dibuixos i aquarel·les són realitzats in situ per servir d'inspiració a les obres d'estudi, ja que els pintors viatgers es dedicaven més freqüentment a realitzar composicions esboçades amb tinta, aquarel·la o llapis d'una manera ràpida per captar una idea.

26 Aquarel·la sobre paper, 28x37,5 cm. Col·lecció privada. Reproduït a Moreno-Quílez (ed.) 2019.

27 Ploma i tinta sobre paper, 23x30 cm. Col·lecció privada. Venut el 2006 per 11.900 € a Christie's convertint-se en el dibuix més car de l'artista venut fins a la data. Els dibuixos i aquarel·les que el pintor va realitzar al Marroc havien de ser utilitzats per crear les obres d'estudi, però malgrat el seu propòsit, tenen un elevat valor artístic i són l'expressió visual més directa de l'experiència magribina de l'artista. Sobre Fortuny africanista vegeu les obres de Carbonell 1997, Id. 1999 i Id 2005. Sobre l'africanisme artístic i cultural català, vegeu Arnavat 2001.

28 Aquarel·la sobre paper, 38,4x49,8 cm. Museu Estatal de l'Hermitage, Sant Petersburg.

Fig. 1 (Esquerra)
Marià FORTUNY
«Guàrdia àrab» (1863)
Oli sobre llenç, 88,9 x 79,3 cm
Courtesy of the Taft Museum of Art, Cincinnati, Ohio
Reproduït a La Il·lustració Artística, Barcelona, 8-VI-1891

Fig. 2 (Dreta)
Marià FORTUNY
«Família marroquí» (1862)
Aiguafort sobre paper, 23,4 x 14 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

(París, 1843-1919) va organitzar en el seu estudi per homenatjar Fortuny, Tapiró i Bernat Ferrandis Badenes (València, 1835-Màlaga, 1885) quan visitaren Tànger el 1871, va córrer el vi i es fumà haixix: “*El vi i la música no-dreixen les promeses de la nit, els vapors de l’haixix segellen els juraments fugitius. I els dies següents encara ressonaven les aromes i els ecos de la celebració*”.²⁹ És l’únic testimoni localitzat del consum de cànnabis per part d’artistes catalans al Marroc en aquells anys.³⁰

JOSEP TAPIRÓ, L’ORIENTALISME ETNOGRÀFIC

Sota l’influx de Fortuny, diversos pintors s’inspiraren en la passió orientalista i van viatjar al Marroc. Potser el més destacat va ser el seu amic i compatriota Josep Tapiró Baró (Reus, 1836-Tànger, 1913) que visità Tànger i Tetuan el 1871 –acompanyat de Fortuny i de Ferrandis– i a partir del 1874, va començar a passar els hiverns a Tànger, on va establir la seva residència definitiva el 1877, fins a la seva mort. Ben aviat, Tapiró, que s’instal·là a viure a l’interior de la populosa medina, va ser considerat el pintor més reputat de la ciutat, i el carrer del seu taller es va denominar Estudio Tapiró. Impregnà les seves obres d’un gran rigor etnològic i qualitat, convertint-se en l’aquarel·lista més internacional de l’art català del segle XIX. Va desenvolupar una imatgeria orientalista basada en l’observació minuciosa de la vida i el poble marroquí, i no en la fantasia, en el que denominat realisme etnogràfic, amb la voluntat d’atorgar un valor d’autenticitat i objectivitat a la pintura orientalista.³¹

Donada la temàtica de les seves creacions, mostra el consum de *kif* i opi en algunes de les seves obres. La més explícita de les localitzades és *Un atri oriental* (ca.1890)³² –que en realitat podria anomenar-se *Preparant el kif*– on el cànem apareix com a tema central: un àrab ricament vestit, assegut en unes coixineres en un atri, té davant seu una safata amb unes rametes de *kif*, un ganivet per picar-lo i un *sebsi*; i al costat una petita pipa d’aigua. Tots els ingredients per assegurar-se una bona estona de *kaif* [fig.4].

Però Tapiró és el gran retratista de les confraries religioses del Marroc i dels seus membres destacats. I és conegut que la majoria dels marabuts, personatges importants, influents i respectats en la societat marroquina,

Josep Tapiró, l’orientalisme etnogràfic

29 Arama 1991:41. Sobre la pintura espanyola a Tànger es pot consultar Jebrouni 2018 i De Luca 2021 i sobre la pintura al Marroc, Arama 2018.

30 En una de les fotografies de l’estudi del pintor a Roma, en què aquest apareix assegut amb la paleta a la mà, apareixen dos personatges vestits d’àrabs, un recostat a terra, Bernat Ferrandis, i l’altre, Paul Lenoir, assegut amb les cames creuades amb una pipa entre les mans. Enrico Verzaschi: «Estudio de Mariano Fortuny en Roma» (1873), paper albúmina, 280x384 mm. Biblioteca Nacional de España. Cano 2023, identificà l’autor de les fotografies i els artistes que estan amb Fortuny.

31 Vegeu Carbonell 2005:145-195; Id 2013 i Id 2021; Peltre 1995; i Hopkins 2017.

32 Llapis i aquarel·la sobre paper, 67,8x47,9 cm Col·lecció privada. També apareix el consum de narcòtics en la còpia que va realitzar de fragments de dibuixos del famós pintor orientalista David Roberts, Escenes orientalistes (c.1880)-llapis i aquarel·la sobre paper, 29,2x21,2 cm, col·lecció privada- en concret els fragments en què apareixen un àrab assegut entre ruïnes arqueològiques i un altre que xerra amb un grup d’amics asseguts –on un altre també fuma– sostenen sengles pipes, que semblen d’opi, pertanyents als dibuixos L’antiga ciutat de Baalbek (1839) i Restes d’un arc de triomf a Petra (1839).



Fig. 3
Marià FORTUNY
«El fumador d’opi» (Roma, 1869)
Aquarel·la sobre paper, 38,4 x 49,8 cm
Museu Estatal de l’Hermitage, Sant Petersburg

consumien *kif*. Durant centúries i fins a ple segle xx, dues de les més importants i populars, els *Issawa* i els *Hamadcha*, fundades als segles xv i xvii, consumien preparats de cànem i altres substàncies com el *majún*, en els seus rituals. Per intensificar les seves propietats psicoactives s'utilitza opi, belladona, datures i el *Jduq Jmel* o *Qoqa*, que modifiquen les seves propietats. I Tapiró els retrata minuciosament en la seva espectacular *Festa Issawa* (1885)³³, l'al·lucinant processó anual de la *tariqa* dels *Issawa*, mostrant-los en estat de paroxisme, narcotitzats amb cànem i altres drogues, entrant a la medina de Tànger, quan passen per davant del *fondak* del *kif*, el lloc de contractació al major a la ciutat nord-africana d'aquesta substància de consum quotidià per a bona part de la població [fig. 5]. La pintura és un impressionant testimoni visual d'aquesta tradició, amb un detall gairebé fotogràfic, representada també per grans pintors com Delacroix. Però era per a la confraria dels *Heddawa*, seguidors del santó Sidi Heddi, nombrosos al nord del Magrib al segle xix i la *zawiya* dels quals és situada a Beni Arouss, a no gaire distància de Tànger, per a qui el cànnabis tenia una importància cabdal. Per als seus membres, el consum de cànem en forma de *kif* o haixix fumats en pipa o ingerits, constituïa un ritu sagrat; un mitjà per incrementar les seves facultats sensorials i la seva capacitat de percepció espiritual per ajudar-los a assolir estats extàtics. Cosien amb diversos pedaços la seva túnica, anomenada *dervala* i es dedicaven a la vida contemplativa, i eren reconeixibles pel seu aspecte descuidat i estrafalari.³⁴ Tapiró retratà algun dels seus membres, com en les obres *Santón Darqawia* (ca.1895-1900)³⁵, o en la titulada *Un captaire* (ca.1895)³⁶, que en realitat mostren imponents membres d'aquesta *tariqa* dels *heddawa*. També retrata, i en major quantitat a causa de l'exotisme dels seus atuells, personatges *Gnawas*, membres de confraries místiques musulmanes d'origen subsaharià caracteritzades per l'ús de cants, danses i rituals sincrètics juntament amb cànnabis, com mitjans per arribar a un tràngol hipnòtic i per la seva habilitat per a la curació de malalties nervioses, vestits amb atuells particulars, la principal característica dels quals són els elements decoratius a base de conxes marines. Per exemple, en les seves obres *Parache, el ballador* (ca.1895)³⁷, *Músics gnawa* (1897)³⁸, *El Santón Darcawi de Marrakech* (ca.1895-1900)³⁹, *Gnawa* (ca.1895)⁴⁰, *El marabut* (ca.1895)⁴¹, i *Gnawi* (ca.1895)⁴², entre les localitzades.⁴³

D'altra banda, potser podria sorprendre que d'un autor que va viure gairebé quaranta anys al Marroc només s'hagi localitzat un parell d'obres costumistes on apareix explícitament el consum de *kif*, però això pot ser degut al fet que, tot i existir una monografia sobre l'artista,⁴⁴ la quantitat d'obres orientalistes localitzades i reproduïdes és molt reduïda respecte a la producció del pintor, per la qual cosa és difícil saber realment en quantes de les seves obres mostrà el seu consum.



Fig. 4
Josep TAPIRÓ
«Un atri oriental» (Tànger, c.1890)
Aquarel·la sobre paper, 67,8 x 47,9 cm
Colecció privada
© Christie's Images Limited

33 Aquarel·la i gouache sobre paper, 48x69 cm. Col·lecció privada, Reus.

34 Brunel 1955, un monumental i penetrant estudi sobre aquesta tan poc coneguda confraria de derviches magribins que inclou un extens capítol sobre «Le Kif et le Haschisch». El seu fundador va deixar escrit «El kif i l'haixix són estimulants de l'alegria i ajuden l'èxtasi», i també se li atribueix el refrany «El kif és com el foc: una mica calfa el cor, però massa crema l'ànima». I un proverbi de Ketama diu: «Els Haddawa suporten la fam, però no aguanten la privació de kif». Vegeu Arnavat 2010-2011.

35 Aquarel·la sobre paper, 68x46 cm. Museu Nacional del Prado. Reproduïda a la portada de La Il·lustració Artística, Barcelona, 16-XI-1908. Carbonell 2013:138, ja advertí aquesta incoherència en el títol de l'obra i apuntà que es tractava d'un heddawa. Pot sorprendre aquesta imprecisió del pintor -sempre tan extremadament minuciós en les seves obres- en la filiació dels seus models, però sembla que el pintor no donava massa importància al títol de les seves obres, com ha explicat el mateix Carbonell 2021.

36 Aquarel·la sobre paper. Localització desconeguda. Fotografia a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

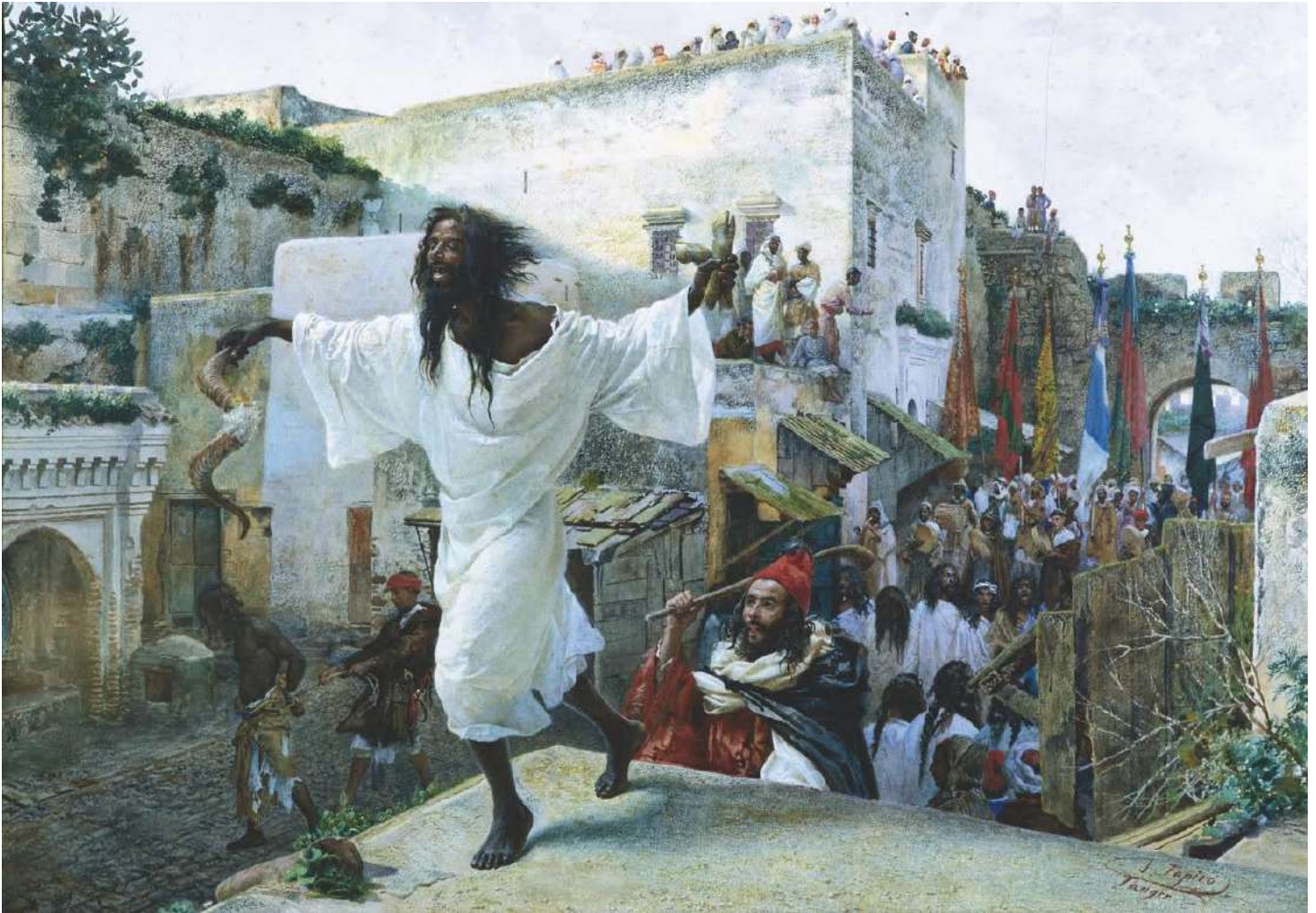


Fig. 5
 Josep TAPIRÓ
 «Fiesta Issawa» (Tánger, 1885)
 Aquarel·la i gouache sobre paper, 48 x 69 cm
 Colecció privada, Reus

- 37 Aquarel·la sobre paper, 68x47 cm.
 Museu Nacional del Prado.
- 38 Aquarel·la sobre paper, 68,5x47,5 cm.
 Col·lecció privada.
- 39 Aquarel·la i gouache sobre paper,
 66x47 cm. Museu Nacional d'Art de
 Catalunya.
- 40 Aquarel·la sobre paper, 62x47 cm.
 Col·lecció privada, Dubái.
- 41 Aquarel·la i gouache sobre paper,
 67,6x47 cm. Col·lecció privada,
 Barcelona.
- 42 Aquarel·la i gouache sobre paper,
 65x46,5 cm. Museu de Reus.
- 43 Fins i tot en alguna falsificació
 de la seva obra es mostra el consum de
 kif, com en la titulada Escena moruna
 (s.f.) en la qual un àrab assegut sobre
 un bagul al costat de la seva espingarda
 fuma un sebsi adornat amb pedreria.
 Aquarel·la i gouache sobre paper, 68x47
 cm. Col·lecció privada. Reproduïda a
 Carbonell 1998.
- 44 Carbonell, 2013.

LA FUMEJANT MODA ORIENTALISTA

Seguint l'estela exitosa de Fortuny altres destacats pintors es llancen a la moda orientalista, viatgen al Magrib i reflecteixen en les seves obres personatges àrabs fumant en pipes, entre els que destaquen tres artistes valencians: Benlliure, Simonet i Navarro. Josep Benlliure Gil (València, 1855-1937) va viatjar al Magrib; a Tànger i Tetuan al Marroc, a Tunísia i Algèria el 1887-1888 i 1897. Pintà al llarg de la seva exitosa carrera nombrosos quadres de caràcter oriental influïts per Fortuny, als temes dels quals s'aproximava amb diferents perspectives, des de la més naturalista fins l'anecdòtica. Per exemple, en l'esbós preparatori i les tres versions de l'oli titulat *Cafè moro o Interior de cafè tunisià (ca.1894)*⁴⁵ mostra les activitats i ambient del principal centre de la vida social quotidiana masculina magribí. En ells, tres personatges amb gel·laba i turbant aspiren absorts pipes de *kif*, envoltats de músics i homes que conversen o beuen te en un ambient relaxat.⁴⁶ [fig. 6]. Són obres lluminoses i caracteritzades per pinzellades soltes, que transporten l'espectador a una vetllada musical en un d'aquests cafès. Benlliure també retrata frontalment el consum de *kif* a l'obra *Àrab* (1905),⁴⁷ un retrat de mig cos d'un marroquí somrient fumant en un *sebsi*. Enric Simonet Lombardo (València, 1866-Madrid, 1927) pintor i il·lustrador, marxà a Roma com a pensionat, visità París i el 1890 va recórrer diversos països del Mediterrani, com Palestina, on pintà *Fumador de Jerusalem* (1890)⁴⁸ on els personatges fumen en narguil o en pipa. El 1889 va viatjar per primer cop al Marroc visitant Tànger i Tetuan i el 1893 i 1894 com a corresponsal i il·lustrador gràfic de la Guerra de Melilla per a la revista *La Ilustración Española y Americana* i hi tornà en anys posteriors. El Marroc es convertí en el seu lloc de referència per captar ambients, situacions i personatges per als seus exitosos quadres orientalistes.⁴⁹ En diverses de les seves obres capta frontalment el consum de *kif*, com a *Fumant shisha a la teteria* (1892)⁵⁰ on tres dels personatges amb còmodament asseguts fumen en narguils fumejants a l'interior de l'encatifat local. I també a *El barber del soc* (1897)⁵¹ [fig. 7], encara que no sigui el tema central de l'obra, quatre dels personatges fumen en *sebsi* o narguil -que també apareixen exposades en un taulell on les preparen-, mentre conversen esperant el seu torn per ser afaitats, en un pati de la medina.

Jospe Navarro Llorens (València, 1867-1923), admirador de Fortuny, va viatjar al Marroc en la seva joventut i va produir nombrosa obra de temàtica orientalista. En algunes reflecteix la parafernàlia i el consum de cànnabis, com en *Soc marroquí* (1892),⁵² on en una de les tendes apareix un narguil exposat per a la venda. I també a l'esboç *Tres àrabs* (c.1887)⁵³ on un fuma un llarg *sebsi*, i a l'oli *Al jardí* (1903)⁵⁴, que mostra dos homes amb gel·laba al costat d'una dona nua, a l'estil de les odalisques, estesa sobre una pell de lleona en la qual apareix una delicada pipa d'aigua al centre, en una conjunció exagerada de tòpics orientalistes de moda, però allunyats de la realitat magribí que ens mostra l'extensió d'aquesta moda fins als primers anys del segle xx, quan ja declinava el seu èxit comercial i de crítica. Un exemple que haver viatjat al Magrib no implicava necessàriament que la seva obra reflectira la realitat d'aquesta societat.

La fumejant moda orientalista

45 Oli sobre llenç, 54,5x92 cm; oli sobre llenç, 55x83 cm; i oli sobre llenç, 55x83 cm. Col·leccions privades. Vegeu Bonet 1998.

46 El pintor es basà en la fotografia del "Café Árabe" representat per un grup d'artistes disfressats al Circulo Artístico Internacional de Roma, durant el Carnaval, per ambientar la seva escena.

47 Aquarel·la sobre paper, 57x40 cm. Col·lecció privada

48 Oli sobre llenç. Col·lecció privada. Reproduït a Díaz 1980:52.

49 Véase Sauret 2010.

50 Oli sobre taula, 29x46 cm. Col·lecció privada.

51 Oli sobre llenç, 32x50 cm. Col·lecció privada

52 Oli sobre llenç, 40 x 62 cm. Col·lecció privada, Reus.

53 Oli sobre llenç [esboç]. Col·lecció privada.

54 Oli sobre cartró, 14x19 cm. Col·lecció privada.



Fig. 6 (A dalt)
Josep BENLLIURE
«Interior de café de Tunis» (Roma, c.1894)
Oli sobre llenç, 54,5 x 92 cm
Colecció privada



Fig. 7 (Avall)
Enric SIMONET
«El barber del soc» (1897)
Oli sobre llenç, 32 x 50 cm
Col·lecció privada

«ORIENTALISTES DE SALÓ»

La influència de Fortuny, juntament amb la moda de l'orientalisme europeu, portà altres pintors dels Països Catalans a recrear temes d'exotisme orientalista, sense haver viatjat mai al Marroc ni a cap altre país oriental, cosa que no va ser un impediment, en alguns casos, per a la realització d'impressionants quadres orientalistes, gràcies a les fotografies, i objectes diversos provinents d'aquests països juntament amb les narracions de viatgers. I també aquestes obres mostren el consum de cànem. Aquest orientalisme, que s'ha anomenat «de saló», va ser especialment fructífer en l'últim quart del segle XIX, responia a la moda i aprofitava l'expansió econòmica dels primers anys de la Restauració, amb un augment de la demanda de béns sumptuaris, que va consolidar el mercat artístic.⁵⁵

Un «orientalisme de saló» pintant escenes magribines de consum de *kif* sense haver trepitjat mai terra musulmana, que el mateix Fortuny havia criticat públicament, amb la seva creixent preocupació per qüestions d'autenticitat, negant-se a participar en un concurs de pintura sobre la Guerra d'Àfrica, organitzat pel duc de Fernán Núñez, ja que la majoria dels artistes mai havien estat al Marroc.⁵⁶ Un record imaginat dels paradisos artificials d'Orient, on el consum de cànnabis s'ha convertit en un tòpic estereotipat i els estris per al seu consum estan integrats ja en el repertori habitual de la imatgeria orientalista.⁵⁷ La majoria d'ells van representar escenes d'interiors amb algun xeic, esclava, ballarina o odalisca, o ficticis i sensuals harems poblats de belles noies i un «sultà», cafès «moros» freqüentats per homes ociosos, fumadors de *kif*, opi o haixix en algun tipus de pipa més o menys ostentosa, asseguts o ajeguts; d'exterior amb algun venedor, rondallaire, guàrdia, o músic. Tot això més fantasiós que real, recolzat també en una imatgeria de gravats de revistes il·lustrades.⁵⁸ Les seves produccions eren tòpiques, basades en la imaginació i en els estereotips que demanava el mercat d'art del moment, convertint l'orientalisme magribí en una recepta d'èxit comercial. Així, la majoria d'aquests quadres són composicions d'estudi que responen als clixés i estereotips creats pels pintors orientalistes francesos, del qual l'orientalisme hispànic és deutor, i no a la pròpia vivència dels artistes.

Aquesta «*moromania d'estudi*», com també s'ha denominat aquest corrent,⁵⁹ va afectar també artistes catalans, valencians i balears d'innegable qualitat artística. Per exemple, entre els més cotitzats, Tomàs Moragas Torras (Girona, 1837-Barcelona, 1906), que a Roma va tenir per companys Tapiró, Agrasot i Fortuny, de qui es va fer amic i li despertà l'interès per les representacions orientalistes i planejà viatjar al Magrib, però el viatge no arribà a realitzar-se. Això no impedí que diverses de les seves obres, venudes principalment al mercat anglosaxó, mostrin personatges fumant *kif*, com a la tòpica i idealitzada *La pipa de narguil* (1876)⁶⁰ que mostra un àrab reclinat en una otomana, amb una sumptuosa catifa de pell de lleopard, fumant d'una llarga pipa -no un narguil- mentre escolta un músic, en un luxós interior oriental. Més realistes, reflectint escenes de la vida quotidiana magribí, són *Carrer àrab* (1880),⁶¹ i *Carrer de Tànger* (1880 i 1881),⁶² on alguns dels personatges apareixen fumant *kif*. També en les diverses

«Orientalistes de saló»

55 Carbonell 2013a:25 i Carbonell 2015:178.

56 González-Martí 1989, I:40, 64.

57 Dizy 1997; Arias et al.1988; Martín 1999 i Id. 2002.

58 Arias 2007: 13-37.

59 Ja en la dècada de 1870 alguns crítics espanyols van denunciar també l'orientalisme d'estudi practicat pels seguidors de Fortuny com una «moromania» no autèntica: una obsessió pels temes moriscos. El primer a utilitzar aquesta denominació va ser el crític d'art F. Moja i Bolívar 1879, com va assenyalar Arias 2007.

60 Oli sobre llenç. Col·lecció privada, Londres.

61 Col·lecció privada. Localització desconeguda.

62 Aquarel·la sobre paper. Col·lecció privada.

versions de *Cafè àrab* (1891 i 1892),⁶³ diversos dels clients fumen pipes de kif. I explícitament, com a tema central, a *Àrab fumant* (1890),⁶⁴ que mostra el personatge assegut en un interior amb profusa decoració, amb els ulls, expirant una bocanada de fum, amb una llarga pipa fumejant recolzada a terra [fig. 8].

Destaca també Antoni Fabrès Costa (Barcelona, 1854–Roma, 1938) amic de Tapiró i de Fortuny, de qui va assimilar la visió de les figures orientals. D'un virtuosisme brillant, es recrea amb nombrosos temes orientalistes, en diversos dels quals s'aprecia el consum de cànnabis, com en les múltiples versions de *La favorita* (s.d.),⁶⁵ on el sultà fa servir un esplèndid narguile mentre acaricia el cap de la jove, reclinats en una otomana en un luxós interior, amb la mateixa composició que *A l'harem* (ca.1879).⁶⁶ O a *Llegint les notícies* (ca.1880)⁶⁷ [fig. 9], el sultà fuma un ostentós narguile fumejant, que ocupa un lateral a primer pla, mentre llegeix uns pergamins i escolta la música del llaüt que toca la seva acompanyant. A l'inacabat *El descans del guerrer* (1878),⁶⁸ un narguile ocupa un lateral de l'escena, com a *Sobèrbia i humilitat* (1886),⁶⁹ una escena imaginària en un luxós interior oriental i *A la botiga d'antiguitats* (c.1880).⁷⁰ També a *Músics a l'entrada del Palau* (1881),⁷¹ entre els estris del vell músic apareix un *sebsi*.⁷² Totes elles deutores dels tòpics orientalistes on el consum de cànnabis és un element recurrent.

Un altre gran artista, Francesc Masriera Manovens (Barcelona, 1842–1902), que va produir obres amb un ambient sofisticat i decadent en consonància amb els gustos de l'època, pintà olis orientalistes amb fumejants narguils i odalisques narcotitzades sota els efectes del cànnabis. Destaquen les diferents versions de la seva *Odalisca* (1889 i 1896)⁷³ i *Interior amb Odalisca* (1896) [fig. 10], pràcticament amb els mateixos elements i la mateixa composició de la que havia pintat el 1889, una noia extasiada, amb la brusa descordada mostrant els pits, amb un fort component eròtic, recostada en una otomana amb coixineres, en un interior luxós, amb un incensari fumejant i un narguil als seus peus.

Fins i tot els artistes d'escassa obra orientalista no van deixar de pintar en les seves obres orientalistes temes amb fumadors de cànnabis. Entre aquests destaquen, Climent Pujol de Guastavino (Olesa de Montserrat, ca.1850–ca.1910), que presentà als salons parisencs obres orientalistes, mostra també el consum explícit de cànnabis en obres com *Un fumador àrab* (1887)⁷⁵ i *Odalisca* (c.1890),⁷⁶ que apareix nua, ajaguda en una otomana plena de coixins, en un ambient luxós, amb un narguil fumejant en primer pla de la composició. Leopold Roca Furnó (Barcelona, 1845–1934) que estudià a Roma on va rebre la influència de Fortuny, explícitament a l'oli *Àrab fumant la pipa d'haixix* (ca.1880)⁷⁷ mostra un home del Rif fumant que expira una calada vaporosa d'entre els seus llavis, mentre que a *Les joies de la sultana* (1883)⁷⁸ la composició inclou un narguil. Ramon Tusquets Maignon (Barcelona, 1837–Roma, 1904) pintà obres de caràcter orientalista també influït per Fortuny i en alguna d'elles els fumadors de cànnem son present, com a *Quatre àrabs jugant un joc d'atzar* (1889),⁷⁹ on el tema central està flanquejat per un gran narguil acabat d'usar. Simó Gómez Polo (Barcelona, 1845–1880) pintor i gravador representant del realisme a

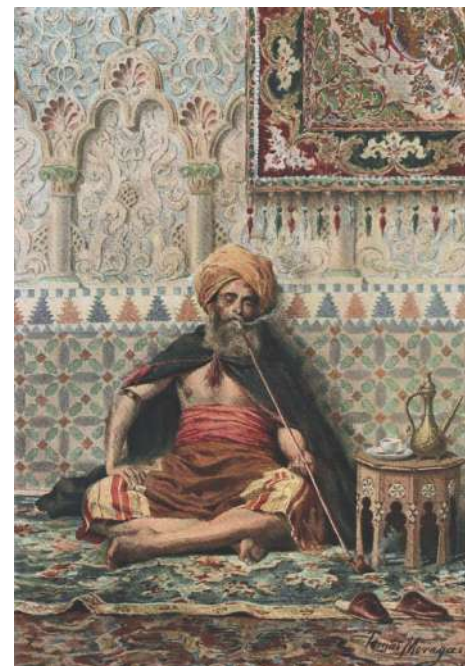


Fig. 8
Tonàs MORAGAS
«Àrab fumant (1890)
Aquarel·la sobre paper. Reproduïda a Àlbum Salón,
Barcelona, 1906

63 Oli sobre llenç, 48,5x71 cm.
Col·lecció privada

64 Aquarel·la sobre paper. Localització desconeguda. Reproduït a Àlbum Salón, 1906.

65 Oli sobre taula, 23,5x41,3 cm.
Col·lecció privada, entre altres versions.

66 Localització desconeguda. Gravats de Tomás Carlos Capuz La Ilustración Artística, Barcelona, 1898.

67 Aquarel·la i gouache sobre paper, 38x48 cm. Courtesy Mathaf Gallery, Londres.

68 Oli sobre llenç, 87,5x141 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

69 Aquarel·la sobre paper. Localització desconeguda. Reproduïda a La Ilustración Artística, Barcelona, 1886.

70 Aquarel·la sobre paper. Localització desconeguda.

71 Col·lecció privada. Reproduït a La Ilustración Artística, 1890.

72 Vegeu Quiney 2019.

73 Oli sobre llenç, 71,5x52,5 cm. Col·lecció privada. Reproduït a Ploma i Llapis, 1903. I oli sobre llenç, localització desconeguda, reproduït a La Ilustración Española y Americana, 1902.

74 Oli sobre llenç, 52,5x71,5 cm. Col·lecció privada.

75 Oli sobre llenç. Col·lecció privada.

76 Oli sobre llenç, 36x58 cm. Col·lecció privada.

77 Oli sobre taula, 14x10 cm. Col·lecció privada.

78 Aquarel·la sobre paper. Col·lecció privada.

79 Oli sobre llenç. Col·lecció privada.



Fig. 9
 Antoni FABRÉS
 «Llegint les notícies» (Roma, s.d.)
 Aquarel·la i gouache sobre paper, 39 x 49 cm
 Cortesia de Mathaf Gallery, Londres



Fig. 10
 Francesc MASRIERA
 «Interior amb Odaliscas» (1896)
 Oli sobre llenç, 52,5 x 71,5 cm
 Col·lecció privada

Catalunya, creà algunes obres amb fumadors de *kif*, com la titulada *Moro* (1880),⁸⁰ pràcticament una còpia de *Guerrero àrab fumant una pipa* (1863) de Fortuny. Enric Serra Auqué (Barcelona, 1859–Roma, 1918) que va viatjar a Roma a continuar amb la seva formació, on coneixeria Fortuny a l'acadèmia Chigi i trabaren una gran amistat, va pintar obres de tema orientalista, com *Esclavitud daurada* (1899)⁸¹ on la protagonista, narcotitzada, jau al costat d'un narguil, embolicada pel fum d'un incensari.

I també Vicenç March Marco (València, 1859–Benigànim, 1927) membre destacat de l'àmplia generació d'artistes valencians que es van formar i establir a Roma en les últimes dècades de segle XIX, va incloure en algunes de les seues obres la parafernàlia pròpia del fumador, com en la pintura *Al soc* (Roma, 1882)⁸² on un dels venedors ofereix narguils i altres pipes mentre fuma en un *sebsi*. També l'exitós Joaquim Sorolla Bastida (València, 1863–Cercadilla, 1923), pintà *Moro amb taronges* (1885–1886)⁸³ amb el personatge assegut recolzat a la paret, amb una taronja en una mà i una pipa a la boca.

En elles, malgrat la nota orientalista de la vestimenta i els objectes que poblen les pintures, aquestes es perceben com una «pose» o decorat d'estudi on els objectes son presentats expressament pel pintor, per evocar un exotisme comercialment exitós. Com va escriure poèticament Lily Litvak, «fragàncies que entorpeixen la raó, adormen i emboten els sentits i traslladen al món de l'ensopegar, com l'etern company d'Orient, el kif». Un Orient «sembrat arreu de somiadors fumant asseguts davant de narguils».⁸⁴

KAIF: SOMNOLÈNCIA, IMMOBILITAT I KIF

Un altre dels tòpics recurrents de la visió orientalista sobre la societat àrab musulmana és el de la immobilitat, somnolència i letargia, quan no indolència. La passivitat dels individus d'aquesta societat respon al que es coneix com a *kaif*, definit molt bé per l'explorador orientalista anglès Richard Francis Burton (1821–1890) quan escriu: «Això és l'àrab *kaif*: assaborir la nostra existència animal; gaudir passivament dels sentits i n'hi ha prou; una llanguidesa plaent, una tranquil·litat somiadora».⁸⁵ Fortuny va ser el pintor del segle XIX que millor va plasmar visualment aquest estat d'immobilitat, de passivitat, i diverses de les seves obres reflecteixen la màgia del *kaif*, com *Moro de Tànger* (1869),⁸⁶ un marroquí *mfkin*, narcotitzat, absolutament relaxat. En aquest sentit Charles Iriarte (1832–1898), que va conèixer Fortuny en el seu primer viatge al Marroc, elogiava la seva capacitat per captar «els gestos decrepits dels àrabs asseguts al sol, la seva fisonomia somnolenta i greu, el seu aspecte contemplatiu de faquir, que flota entre el somni, l'ensomiació i la reflexió».⁸⁷

També Francesc Masriera aconseguí transmetre aquest estat de relaxació absoluta en diverses de les seves obres titulades *Odalisca*, tot i que en aquest cas és clarament fruit de la visió orientaltitzada, plena de sensualitat comercial. En la mateixa orientació, portada a l'extrem, el valencià Emili Sala Francés (Alcoi, 1850–Madrid, 1910), a *Fumador de kif* (1876)⁸⁸ [fig. 11], proclama la seva passió per l'orientalisme i en el llenç mostra un àrab que jau a terra extasiat al costat de la seva pipa, donant-nos a

80 Oli sobre taula, 28x16 cm. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.

81 Localització desconeguda. Reproduïda a *Álbum Salón*, 16-I-1899.

82 Oli sobre llenç. Col·lecció privada.

83 Oli sobre llenç, 39,9x73,5 cm. Museo Sorolla, Madrid.

84 Litvak 1985; i Id. 1990:73-103; Vegeu Barrón 2015.

85 Burton 1985: 41.

86 Aquarel·la sobre paper, 82x55 cm. Localització desconeguda. Va pertànyer a W.H. Stewart.

87 Iriarte 1875:366. Vegeu Carbonell 2005: 116-120. Una de les aquarel·les de Fortuny coneguda actualment com a *Cafè de les orenetes* (1868) es titulava en realitat *Le Kief* –descans absolut; estat de recreació, benestar físic i intel·lectual; estat d'aquesta, èxtasi, embriaguesa dels fumadors d'opi o kif– segons consta a *Choisies de Fortuny.*, 1875, editat per Goupil. És un altre dels tòpics occidentals sobre Orient, el del poble que «ha caigut». No serà aquesta somnolència detectada per aquests cronistes deguda als efectes del kif? Vegeu Quílez-Moreno 2020, i Coletes 2019.

88 Oli sobre llenç, 81x151 cm. Museu de Belles Arts Gravina, Alacant.

Kaif: somnolència, immobilitat i kif

- 89 Oli sobre llenç, 81x151 cm.
Col·lecció privada.
- 90 Aquarel·la sobre paper, 64,8x99,7 cm.
Col·lecció privada.
- 91 Oli sobre taula, 41,9x28,5 cm.
Col·lecció privada.
- 92 Aquarel·la sobre paper, 99,4 cm x 64,5 cm. Col·lecció privada.
- 93 Oli sobre taula, 38,1x55,8 cm.
Col·lecció privada.
- 94 Oli sobre llenç, 21,5x38,3 cm.
Col·lecció privada.
- 95 Oli sobre taula, 20x31,5 cm.
Col·lecció privada.
- 96 Oli sobre taula, 17,5x25 cm.
Col·lecció privada.
- 97 Aquarel·la sobre paper, 100,6 cm x 65,1 cm. Col·lecció privada.
- 98 Oli sobre taula, 17x29,5 cm.
Col·lecció privada.
- 99 Oli sobre taula, 35,6x57,2 cm.
Col·lecció privada.
- 100 Oli sobre taula, 20x31,5 cm.
Col·lecció privada.
- 101 Com versions de sensuals odalisques fumant amb narguils fumejants. Ribas també va realitzar una còpia de *Guàrdia Àrab* (1863) de Fortuny. Vegeu Villalonga 1984, tot i que pràcticament ignora la seva obra orientalista.
- 102 Oli sobre llenç, 92x124 cm.
Col·lecció privada.
- 103 Oli sobre llenç, 48,5 cmx73,7 cm.
Col·lecció privada.
- 104 Arias 2007: 24.

entendre els potents efectes d'aquesta droga, sorprenentment idèntic a *Fumador d'opi* (1872)⁸⁹ pintat uns anys abans, que indica la popularitat comercial del tema.

I com a culminació, Antoni Ribas Oliver (Palma de Mallorca, 1845-1911), conegut com Antonio Rivas, admirador de Fortuny, pintà en moltes ocasions, gairebé obsessivament, escenes de *kaif* ambientades en imaginaris harems. Després de participar en l'Exposició de Belles Arts d'Algèria de 1880, va realitzar una extensa obra orientalista, exageradament plena de tòpics a l'ús, amb sensuals odalisques mig nues reposant relaxades amb narguils, o acompanyades de «sultans» fumant pipes, en luxosos interiors orientals, amb un tractament detallat i preciosista. Entre d'altres cal destacar *Dones en interior àrab* (ca.1880),⁹⁰ *El harem* (1884),⁹¹ *Guardies* (ca.1885),⁹² *L'Odalisca* (ca.1885),⁹³ *A l'harem* (ca.1885),⁹⁴ *Bellesa l'harem* (ca.1885),⁹⁵ *Odalisca* (ca.1885),⁹⁶ *Fumant l'harem* (ca.1885),⁹⁷ *Fumadora de narguil i música* (ca.1885),⁹⁸ *La ballarina de l'harem* (ca.1885),⁹⁹ *Bellesa de l'harem* (1886),¹⁰⁰ entre d'altres. I a *Serenata de somni* (1886)¹⁰² [fig. 12], i *Cançó de l'harem* (1890)¹⁰³ mostra un «sultà» en estat de *kaif* adormit amb la broqueta del narguil a la mà, somiant extasiat amb una vintena de hurís cantant-li. Malgrat les guerres i conflictes entre d'Espanya i el Marroc al llarg d'aquest període, entre la Guerra d'Àfrica i la constitució del Protectorat espanyol, la línia pictòrica iniciada per Fortuny en contactar amb el món marroquí, la visió quotidiana d'aquest, es va constituir en element fonamental per a la imatge que d'aquest país continuarien després pintors com Tapiró, pilars d'una visió del Marroc «lliure de prejudicis atàvics, real i alhora, atractiva, plena de color, de llum i de simpatia».¹⁰⁴

Conclusions

CONCLUSIONS

L'Orientalisme català, com l'espanyol, centrà la seva atenció en el sud geogràfic, al Magrib. Al territori del veí meridional i a la seva societat s'ha projectat l'imaginari del somni romàntic de l'Orient. Aquest es desenvolupà, en paraules d'Edward Said, «*impregnat de lluminositat, fantasia, sumptuositat, indolència, sensualitat, crueltat i despotisme*»,¹⁰⁵ al que podem afegir el consum ancestral de substàncies narcòtiques. Englobats en la divulgació científica i geogràfica, dins del procés colonial europeu al voltant del repartiment del continent africà, els artistes dels Països Catalans s'embarcaren a la recerca de nous motius i experiències al Magrib motivats per una autèntica fascinació i per la gran demanda d'allò exòtic en el mercat cultural i artístic europeu, oferint una perspectiva de la vida al nord d'Àfrica a través d'ulls hispans. I a la majoria d'ells, els va impressionar el consum generalitzat de cànnabis, anomenat *kif* en aquest país. Els testimonis inequívocs de les imatges analitzades reflecteixen l'extensió i importància del seu consum visionari i la seva arrelada tradició multiseular. Els artistes van ser testimonis i van descriure visualment el seu consum.

L'èxit de la representació gràfica del consum de cànnabis –i opi– va tenir a veure també amb el fet que a les ciutats catalanes, valencianes i balears, no hi havia fumadors d'opi, com succeïa en algunes parts del món oriental. I tampoc podien veure's públicament fumadors d'haixix i *kif*, com podia

105 Per comprendre-ho vegeu Said [1978] 2002, una documentada reflexió sobre el tema. Usa com a epígraf per iniciar el seu llibre la coneguda frase de Karl Marx «No poden representar-se a si mateixos, han de ser representats», afirmació que resumeix la particular posició d'exterioritat des de la qual Occident ha enfrontat i representat històricament aquells que no tenen cabuda en la forma del subjecte privilegiat de la història. Vegeu també González (coord.) 2006 i Martín-Márquez 2011.



Fig. 11 (A dalt)
 Emili SALA FRANCÉS
 «Fumador de kif» (Madrid, 1874)
 Oli sobre llenç, 81 x 151 cm
 Museo de Bellas Artes Gravina, Alacant, MUBAG

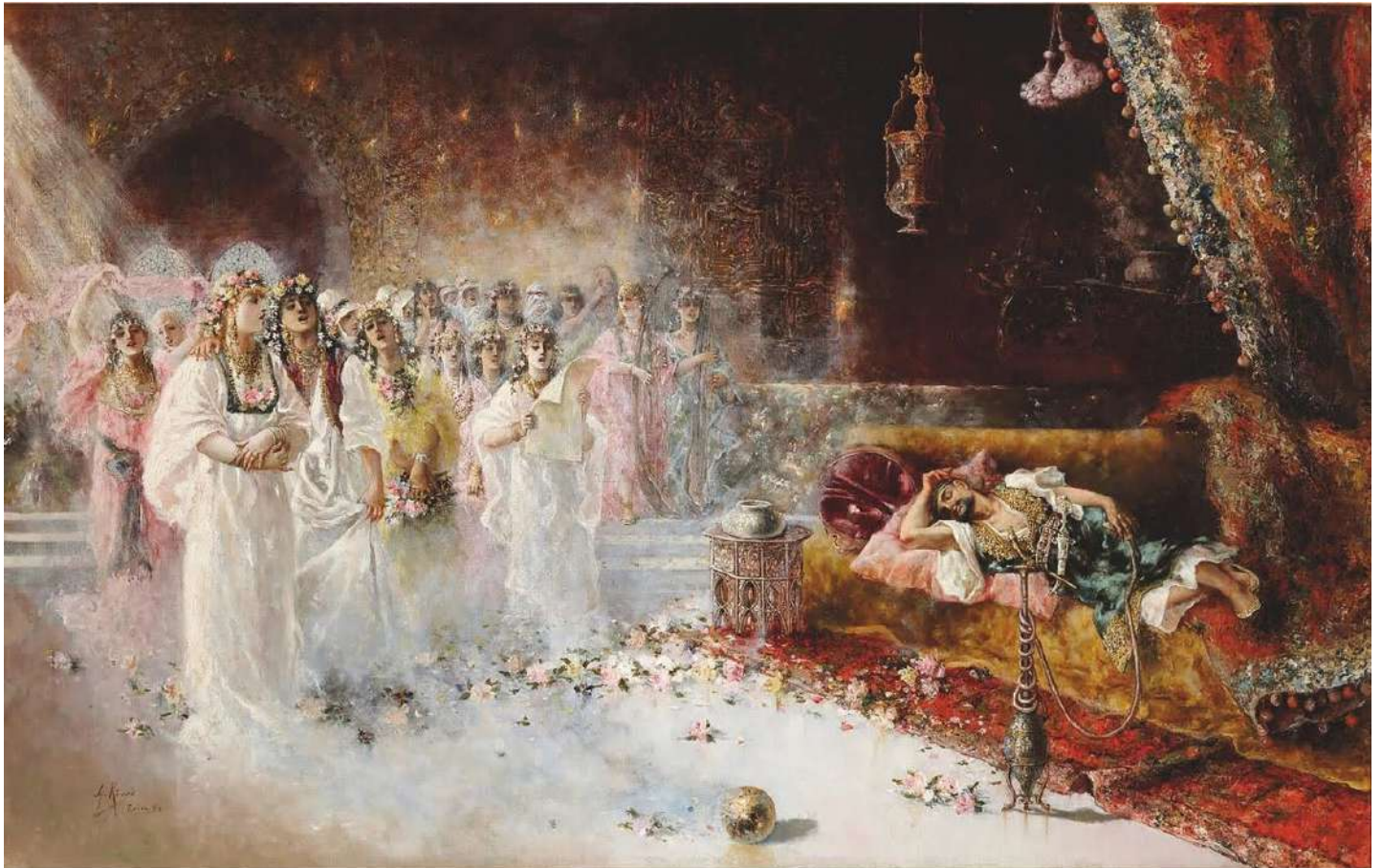


Fig. 12 (Avall)
 Antonio RIVAS
 «Serenata de sonni» (Roma, 1886)
 Oli sobre llenç, 92 x 124 cm
 Col·lecció privada

passar als basars d'Istanbul, als socs del Caire o als carrers de les medines del Marroc. Això conferia als textos i a la iconografia representada un halo de misteri exòtic, que la convertia en una cosa atractiva als ulls de les persones que saciaven la seva curiositat llegint literatura de viatges, fullejant revistes il·lustrades o admirant i comprant aquestes obres d'art. Si bé és cert, com Said ja va suggerir fa dècades, que les representacions exòtiques produïdes pels europeus revelen més sobre les fantasies europees que sobre les realitats socials orientals, en el cas del consum de cànnabis si reflecteixen una realitat palpable al Magrib.

A partir d'aquesta realitat, l'orientalisme, que va gaudir de gran prestigi i popularitat entre el públic europeu, incorporà a la seva imatgeria particular la parafernàlia del fumador: tots els models i mides de pipes passen a ser un element comú, gairebé imprescindible en alguns casos, en la seva posada en escena. I així, narguils i *sebsis* apareixen profusament en les pintures sobre el Magrib i la seva presència esdevé una constant. Alhora, el tòpic de la voluptuositat produïda per l'haixix és recurrent en bona part de les imatges, sumant-se al de les sensuais odalisques mig nues dels harems. Es convertí en un component iconogràfic i moltes vegades també temàtic d'aquestes obres, tot i que d'altra banda, és fa difícil afirmar que també fos un estimulant creatiu per a aquests artistes.

Molts dels artistes seduïts per l'orientalisme es mogueren a l'entorn de l'Academia Espanyola de Roma, on, inspirats per Fortuny i posteriorment pel seu llegat, produïren algunes de les seves obres més destacades. Malgrat els esforços per ser veraços d'alguns dels grans artistes –com Fortuny i Tapiró–, la representació de l'Orient en la pintura del segle XIX va estar marcada per la subjectivitat i la mirada occidental.

Tot i que s'han localitzat pocs dibuixos de viatge, que mostrarien una visió directa del tema –com algunes aquarel·les i dibuixos tangerins de Fortuny– i que els quadres a l'oli eren composicions d'estudi que responen en la seva majoria als estereotips creats pels artistes orientalistes francesos i britànics més que a les pròpies vivències, la importància i quantitat d'obres al·lusives és innegable. Hi podem observar les diferències entre les visions que són producte de la sensibilitat i imaginària romàntics i les imatges costumistes posteriors de plantejament més realista, a més d'algunes gairebé etnogràfiques. Els que van viatjar, oferint una perspectiva de la vida quotidiana al nord d'Àfrica, una visió, en general, carregada d'estereotips, clixés i distorsions, però on l'especificitat de cada viatger, la seva biografia, interessos, expectatives i coneixements contextualitzen i diferencien cada pràctica literària i artística i aporten nous matisos i significats a les seves creacions. Dels 15 artistes catalans, valencians i mallorquins localitzats, cinc viatjaren al Magrib mentre els altres deu practicaren un "orientalisme de saló", aproximadament la mateixa proporció que en els 63 artistes espanyols localitzats que tractaren aquesta temàtica, dels quals 20 viatjaren al Marroc i 43, no.

Algunes vegades és difícil distingir la veracitat de la representació pictòrica i en ocasions són pintures fantasioses que poc tenien a veure amb la realitat malgrat la seva experiència personal, mentre que entre les obres

dels pintors «orientalistes de saló», que mai van viatjar a cap país oriental, es poden trobar excepcionalment creacions de caràcter versemblant basades principalment en material fotogràfic. Es van realitzar pintures dedicades al consum d'aquesta substància, d'altres en què només apareix formant part del paisatge humà o de l'escena com un element més, i algunes en les quals no es presenta el consum de *kif* però en les quals els personatges eren consumidors contumàços, com els santons d'algunes confraries sufís. Aquest art és doncs una valuosa eina per interpretar i analitzar els dogmes orientalistes, permetent una reflexió més profunda sobre les representacions d'Orient en l'art i la societat de l'època. Cal destacar que en els testimonis pictòrics del seu consum, que apareixen partir de 1860, no s'aprecia cap percepció negativa. Les imatges pictòriques estan dominades per la neutralitat, exemptes de cap crítica, i en molts casos per l'ambient plàcid, agradable i somnolent del *kaif* i la sensualitat de les odalisques en un Orient fumejant.

Però aquestes imatges i visions orientalizades es trunquen a partir de les brutals guerres del Rif, que impacten fortament en la societat i provoquen la sagnant revolta popular coneguda com la Setmana Tràgica de 1909, i amb la imposició del colonial Protectorat Espanyol del Marroc a partir de l'any 1912. Va ser la fi d'una època i l'inici d'una altra, en què la musa de l'orientalisme ibèric va canviar la seva imatge davant l'opinió pública. Una mutació producte dels tràgics i sagnants successos bèl·lics que van enfrontar els dos països.¹⁰⁶

106 Morales, 1993, p 57-71. Ho resumeix a la perfecció la periodista marroquina Rabia Hatim: "las bonitas estampas dejarán lugar a otras menos atractivas, para hacer de Marruecos un país cerrado, dentro del negativo de Oriente, porque se fuma el kif. Ya no es el perfume ambarín ni el olor a lomo que caracteriza a Marruecos, sino simplemente el olor a kif [...] Porque todo era: Marruecos mito, el Oriente. Marruecos realidad, la guerra del Rif". Hatim, 1990, p. 131-148

- Alloula, M. (1986): *The colonial harem*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Arama, M. (1991): *Itinéraires marocains. Regards de peintres*, Paris: Éditions du Jaguar, p.41.
- (2018), *Maroc, le royaume des peintres*. Casablanca, Le croisée des chemins.
- Arias, E. (2007), «La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española», *Imágenes coloniales de Marruecos en España. Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1, 13-37. <https://doi.org/10.4000/mcv.2821>.
- Arias, E. et al. (1988), *Pintura orientalista española (1930/1930)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Arnavat, A. (2001), «Catalunya i el Marroc al segle XIX. Visions d'història cultural», en Carbonell [dir.], *Visiones del Al-Maghríb. Pintores catalanes ochocentistas*, Barcelona, Institut Català de la Mediterrània-Lunweg.
- Arnavat, A. (2010-2011), «El Cannabis y los viajeros españoles en Marruecos: Kif y orientalismo (1550-1912)», *Cuadernos del Archivo Central de Ceuta*, núm. 19, p. 67-126.
- Arnavat, A. (2024), *Kif y Orientalismo: el cannabis y los viajeros y pintores españoles en Marruecos, 1803-1912*. Ibarra, Editorial Universidad Técnica del Norte.
- Arnavat, A.; Barrón, S., Usó, J.C. [2024, en prensa], *El Oriente humeante. El consumo de opio y cannabis en las revistas ilustradas españolas (1836-1909)*.
- Barrón, S. (2015), «Paraísos artificiales. La imagen drogada en la pintura europea del entre siglos XIX-XX», València, Universitat de València. Tesis doctoral.
- Barón, J. (coord.) (2017), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Bonet, V. (1998), *José Benlliure Gil (1855-1937). El oficio de pintor*. València, Ajuntament de València.
- Bowles, P. (1977), «Kif. Prólogo y compendio de términos», en G. Andrews & S. Vinkenoog, [eds.], *El libro de la Yerba*. Barcelona, Anagrama, p. 144-145.
- BruneL, R. (1955), *Le monachisme errant dans l'Islam: Sidi Heddi et les Heddawa*, Paris, Institut des Hautes Études Marocaines, vol. XLVIII.
- Burton, R. [1857] (1985), *Mi peregrinación a Medina y la Meca*, Barcelona, Laertes.
- Cano, E. (2023), «Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) y la fotografía», *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, p. 63-72.
- Carbonell, J. À. (1997), *Marià Fortuny. Dibuixos i gravats al Museu Comarcal de Reus*, Barcelona, Lunweg.
- (1998), «Les arts plàstiques al Reus del canvi de segle», en Albert Arnavat (dir.), *Reus 1900, segona ciutat de Catalunya*. Reus, Fundació "la Caixa" - Ajuntament de Reus.
- (1999), *Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica*, Tarragona, Diputació de Tarragona-Columna.
- (2003), «Marià Fortuny, orientalista», en Mercè Doñate, Cristina

Mendoza, Francesc Quílez, *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

- (2005), *Orientalisme L'Al-Maghríb i els pintors del segle XIX*, Reus, Pragma ed.

- (2013a), *Josep Tapiró, el pintor de Tànger*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 13-21.

- (2013b), «Los retratos de Tapiró del Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, XXXI, n.49, p. 130-142.

- (2015), «Fortuny y Tapiró. La pintura de tema magrebí en el contexto orientalista internacional», en *Camins del sud. El Marroc i l'orientalisme peninsular*, Barcelona, IEmed.

- (2021), «Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836-Tánger 1913): Los bustos de santones y La fiesta de los issawa», *Ars Bilduma*, (11). doi: 10.1387/ars-bilduma.22530.

González, C.; Martí, M. (1989), *Mariano Fortuny Marsal 1838-1874*. II vols. Barcelona, Ed. Catalanes-Diccionari Ràfols.

De luca, S. (ed.) (2021), «*La aventura pictórica tangerina*», *Sures*, Tánger.

Díaz, P. (1980), «Estudio de la obra de Enrique Simonet Lombardo», *Revista Jábega*, n. 30, Diputación de Málaga.

Dizy, E. (1997), *Los orientalistas de la Escuela Española*, París, ACR Éd.

Fontbona, F. (1990), «Africanismo y Orientalismo en la renovación de la pintura catalana moderna», *Awrâq*, Anejo, vol. XI, Madrid, p.105-127.

González, J.A. (coord.) (2006), *El orientalismo desde el sur*. Barcelona, Anthropos.

Hatim, R. (1990), «Marruecos, mito y realidad. El Oriente y el Rif», *Awrâq*. Anejo vol. XI, Madrid, p. 131-148.

Hopkins, C. (2017), «The Politics of Spanish Orientalism: Distance and Proximity in Tapiró and Bertuchi», *Art in Translation*, vol. 9, no. 1, p. 134-167.

Iriarte, Ch. (1875), «Fortuny», *L'Art. Revue Hebdomadaire Illustrée*. París, p. 366.

Jebrouni, R. (2018), «Tánger en la pintura española», *Aljamía*, n.º 29, p. 12-31.

Litvak, L. (1985), *El jardín de Alá. Temas del exotismo musulmán en España, 1880-1913*, Granada, Don Quijote.

- (1990), «Exotismo del Oriente musulmán fin de siglo», *Awrâq*, anejo vol. XI, Madrid, 1990, p.73-103.

Marín, M. (1996), «Un encuentro colonial, viajeros españoles en Marruecos (1860-1912)», *Hispania*, LV/I, n. 192, Madrid, p. 93-114.

- (2015), *Testigos coloniales, españoles en Marruecos (1860-1956)*, Barcelona, Bellaterra.

Martín, E. (1999), «Imágenes del Protectorado de Marruecos en la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía y el cine», en *España y Marruecos (1912-1956)*, Discursos geográficos e intervención territorial, Lleida, Milenio, p. 377-399

- (2002), *La imagen del magrebí en España, una perspectiva histórica*. Barcelona, Edicions Bellaterra.

Martín-Márquez, S. (2001), «'Here's Spain Looking at You', Shifting

Perspectives on North African Otherness in Galdós and Fortuny», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol 5, p. 9-26. University of Arizona.

- (2003), «Hibridez y modernidad en la obra de Marià Fortuny: El desnudo des-orientado y los retratos de Carmen», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol 7, p. 83-90.

- (2011), *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*. Barcelona, Ed. Bellaterra.

Martínez Muñiz, P. (2020), *El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La experiencia del viaje a Oriente*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Moja y Bolívar, F. (30-V-1879), «La pintura española en Roma», *Ilustración Española y Americana*, suplemento nº XX: 367.

Morales, V. (1993), «Especificidad africanista del orientalismo español (1850-1930)», en *España y mundo árabe: Imágenes cruzadas*. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, p. 57-71.

Moreno, L., Quílez, F. (ed.) (2019), *Fantasía árabe. Pintura orientalista en España (1860-1900)*. Málaga, Fundación Palacio de Villalón.

Peltre, Ch. (2004), *Orientalism*, Paris, Terrail.

- (2005), *Orientalism in Art*, New York, Abbeville Press

- (2018), *Les Orientalistes*, Paris, Hazan.

Peltre, Ch.; Gigord, P. (2018), *Le voyage en Afrique du Nord, Images et mirages d'un tourisme*, Paris, Bleu autor.

Robinson, R. (1999), *El gran libro del cannabis*, México, ITI,

Said, E. (2002) [1978], *Orientalismo*. Madrid, Debate.

Sauret, T. (2010), *Enrique Simonet y Lombardo (Valencia, 1866-Madrid, 1927). Formación y madurez*. Málaga, MUPAM.

Thornton, L. (1994), *The Orientalist. Painter-travellers, 1828-1908*. Paris, ACR Edition.

- (1994b), *Women as Portrayed in Orientalist Painting*. Paris, ACR Edition.

Usó, J.C. (1996), *Drogas y cultura de masas. (España 1855-1995)*, Madrid, Taurus.

Villalonga, P. (1984), «El pintor Antonio Ribas y Oliver (1845-1911)», *Mayurqa* (20), p. 345-392.

Revistes coetànies:

La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, 1902.

La Ilustración Artística, Barcelona, 1886, 1890, 1891, 1898.

Álbum Salón, Barcelona, 1895, 1906.

Ploma i Llapis, Barcelona, 1903.

CHALET CASA TRINXET. VIVIR EN UNA OBRA MAESTRA: ARTE, SOCIEDAD, FAMILIA E HISTORIA

Chalet Casa Trinxet. Vivir en una obra maestra: arte, sociedad, familia e historia

Silvia Martínez-Comín Trinxet

Investigadora i escriptora.

sylviamctrinxet@gmail.com

ORCID - <https://orcid.org/0009-0003-0032-4996>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.244>

Recepció 07.08.2024

Acceptació 07.10.2024

Publicació 31.01.2025

RESUMEN - El chalet modernista Casa Trinxet (1904-1967) del arquitecto Puig i Cadafalch (1867-1956) fue considerado por la prensa como obra de arte maestra. Desde la versión familiar y sus testimonios directos, me propongo dar a conocer una breve historia de lo que significó vivir ahí para los Trinxet -familia de las más importantes protagonistas de la industria textil catalana surgida a principios del s. XX- y su aportación ético-estética. Una síntesis basada en mi libro de investigación sobre los Trinxet.

Título: Casa Trinxet. Vivir en una obra de arte maestra.

Palabras clave - Puig i Cadafalch, Casa Trinxet, Modernismo.

RESUM - El chalet modernista Casa Trinxet (1904-1967) de l'arquitecte Puig i Cadafalch (1867-1956) va ser considerat per la premsa com a obra d'art mestra. Des de la versió familiar i els seus testimonis directes, em proposo donar a conèixer una breu història del que va significar viure hi per als Trinxet -família de les més importants protagonistes de la indústria tèxtil catalana sorgida a principis del s. XX- i la seva aportació ètic-estètica.

Una síntesi basada en el meu llibre de recerca sobre els Trinxet.

Títol: Casa Trinxet. Viure a una obra d'art mestra.

Paraules clau - Puig i Cadafalch, Casa Trinxet, Modernisme.

ABSTRACT - The modernist chalet Casa Trinxet (1904-1967) by the architect Puig i Cadafalch (1867-1956) was considered by the press to be a masterpiece of art. From the family version and their direct testimonies, I propose to present a brief history of what it meant to live there for the Trinxet - family of the most important protagonists of the Catalan textile industry that emerged at the beginning of the 20th century XX- and its ethical-aesthetic

contribution. A synthesis based on my research book on the Trinxet.

Title: Trinxet House. Live in a masterpiece of art.

Keywords – Puig i Cadafalch, Trinxet House, Modernism.

HISTORIA DE CASA TRINXET

El ilustre industrial barcelonés Avelino (Avel·lí) Trinxet Casas (1845-1917) encargó entre 1902 y 1904 la construcción del chalet unifamiliar modernista Casa Trinxet (1904-1967) al arquitecto Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) en calle Córcega nº 268, esquina Balmes. A pesar de recibir, al año siguiente, en 1905, una nominación de accésit «a la mejor casa», que cada año concedía el ayuntamiento de Barcelona, fue derribada en 1967. El hecho provocó gran expectación entre la sociedad barcelonesa, armando un debate público tan intenso que tuvo como consecuencia que después de lo ocurrido con la Casa Trinxet, no se volviese a derribar ningún edificio modernista relevante. A raíz del debate, se catalogó al chalet como paradigma del legado de la destrucción del Modernismo, que otorgó reconocimiento a Puig i Cadafalch y que motivó considerar este chalet una de sus construcciones más notables. Incluso en 1904, Puig escribe un libro para divulgar sus obras y, en dicha publicación, da mucho protagonismo a este chalet.

Aunque en esa época la arquitectura modernista no tenía el valor que tiene en la actualidad, quizás habría sido oportuno que se hubiese valorado: «Ahora todo el mundo lamenta el derribo de la casa Trinxet, pero en su día nadie hizo nada efectivo para lograr su salvación. Era un edificio modernista más que desaparecía, estilo del que abominaban todos los noucentistas».¹

Numerosos historiadores del arte e intelectuales valoraron el edificio, escribiendo en diversos medios, como por ejemplo Alexandre Cirici, Enric Jardí, Francesc Cabana, Lluís Permanyer, Rudith Roer, Montserrat Blanc, Teresa Camps Miró, etc. También Mireia Freixa, catedrática de Historia del arte de la UB en su artículo: «Barcelona perdió uno de sus mejores edificios de Puig i Cadafalch. Del momento del derribo, nos ha dejado un buen testimonio la revista Destino, el 25 de marzo de 1967, con una fotografía de Ernest Vilá, que evidencia que solo queda en pie la fachada.»²

Alguna prensa barcelonesa, como La Vanguardia³, lo destacó como obra maestra⁴: «Ha sido erigida una de las casas de construcción modernista la más bonita de la capital. Mérito de que el viajero se detenga a contemplarla (...) Su magnitud, su esplendorosa fachada y tesoros artísticos que escondía en su interior no fueron suficientes para salvarse de su trágico final». Tampoco lo fue la propuesta dirigida al ayuntamiento, por parte de algunos destacados intelectuales de convertirlo en museo del Modernismo, mediante el manifiesto publicado también en La Vanguardia⁵ suplicando su salvación: Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats, Alexandre Cirici Pellicer, Oriol Bohigas, Sebastià Gasch, Martí de Riquer, Gustau Gili, Frederic Marès, Mercè Llimona, Juan A. Maragall, etc.:

Historia de Casa Trinxet

1 Permanyer 1990: 43. La Vanguardia.

2 Freixa, M. 2021: 555.

3 La Vanguardia, 18 marzo 2017: «El trágico final de la Casa Trinxet, una obra maestra del modernismo que perdió Barcelona».

4 La Vanguardia Magazine, Lluís Permanyer, pág. 43, 12 agosto 1990 (Guía «Doce días en Barcelona», 1909)

5 La Vanguardia, 20 marzo 1966: «Solicitan del ayuntamiento adquiera la Casa Trinxet, obra maestra del modernismo catalán».

«Suplicamos respetuosamente de V.E. tenga a bien adoptar, con la urgencia que el caso requiere, las medidas necesarias para adquirir la casa nº 272 de la calle Córcega de esta ciudad, obra del arquitecto Puig i Cadafalch, en evitación de que desaparezca una de las obras arquitectónicas de más singular relieve de la época modernista de nuestra ciudad a los fines culturales anteriormente indicados». Por entonces, se rechazó la idea de convertirlo en museo modernista, alegando que no reunía las dimensiones requeridas.

En la prensa se publicaron varias cartas explicando las ventajas de conservarla para dicho fin como museo: «Aparte de una obra de justicia, significa un acto de gran valor cultural, ya que salvaría un excepcional edificio y lograría que en él pudieran reunirse cuadros, muebles y objetos artísticos típicos de aquel periodo». Sin embargo, no bastó la gran amistad con altos círculos que mantenían los Trinxet, por muy cercana que fuera la relación con el «hereu» de los Trinxet, a quien se le llamaba así por ser el primogénito, aunque no era el heredero directo del chalet.

Retomando la cuestión de la finca, ocurrieron una serie de eventos que dificultaron el mantenimiento de la finca modernista. Aunque hubieron iniciativas para mantener alianzas que garantizaran la perpetuidad de la casa Trinxet, la causa del derribo fue la mala gestión familiar de los últimos herederos en el funcionamiento de la fábrica Trinxet, cuya decadente consecuencia condujo a la venta del chalet (pese a la gestión fallida de Ana M^a Trinxet Torras (1926-2019), hija de Avelino Trinxet Pujol, cuyo apodo familiar era «la pubilla»).

Según revela Ana M^a Trinxet, personalmente trató de conseguir sinergias tanto en la Diputación como el Ayuntamiento de Barcelona y en otros países, para que salvaguardaran la finca. Los mencionados entes, hicieron caso omiso, y ante la extrema expectación de la prensa y la sociedad barcelonesa el 23 de febrero de 1967 se firmó su venta al banco por 30 millones de pesetas. En la actualidad esto es nombrado por la prensa como un «trágico final» por ser una tan infravalorada joya y obra de arte maestra, puntualizando que Casa Trinxet se mantiene hoy viva en la memoria de todos los que la admiraron e invitan a la sociedad a impulsar a que así se mantenga.

Para entender cómo aconteció la decadencia de Casa Trinxet y cómo afectó a los Trinxet, lo primero que hay que saber es que la familia Trinxet llamaba Casa Trinxet, no solo al chalet conocido por este nombre, sino también al grupo de empresas Trinxet. Es decir, Casa Trinxet englobaba tanto al conjunto de empresas Trinxet, como al chalet y a la familia. Tres nexos íntimamente entrelazados por los que los Trinxet se sintieron siempre muy apegados y lo que acaecía a uno afectaba directamente al otro. Razón por la cual a lo largo del texto atribuiré el nombre de chalet para referirme al edificio y diferenciarlo del grupo social de empresas Casa Trinxet de la fábrica textil de Hospitalet de Llobregat (finales s.XIX-segunda mitad siglo XX).

La Casa Trinxet era la fábrica más importante de Hospitalet y una de las mejores de España. Producía principalmente sábanas Trinxet, [fig. 1] de



Fig. 1
Flyer sábanas Trinxet. Años 60.

algodón, muy conocidas y consumidas por la mayor parte de la sociedad barcelonesa. Confeccionaba también la pana de los uniformes de los trabajadores del tranvía, cuyos railes pasaban por delante del chalet. La competencia de esta fábrica estribaba en que eran los mejores en producción y comercialización, cuyo halo del éxito se percibía al rondar por su modernista recinto fabril, que desprendía extrema vitalidad y movimiento de trabajo incansable y disciplinado. Era tal el fulgor que desprendía que en los trabajadores se forjaba cierto intenso sentimiento de apego, sintiéndola como propia. En prácticamente la mayor parte de las familias de Hospitalet ha habido trabajadores de la fábrica Trinxet. La noche de 1999 al 2000 el ayuntamiento de Hospitalet y por entonces propietario del recinto lo derrocó reduciéndolo a menos de la mitad, incluso aquellas zonas que estaban catalogadas como patrimonio cultural, pero conservó alguna nave y muros exteriores. En la actualidad y tras el cese de la fábrica, el recinto Can Trinxet es aún propiedad del ayuntamiento y gran parte del recinto está regido por los mismos familiares de los trabajadores que lo protegen, conservan y gestionan ahí eventos.

Remontándonos a su inicio, el nombre del espacio se debe al empresario que había detrás, Avelino Trinxet Casas, el mismo que dio nombre a la famosa e impactante casa de Puig i Cadafalch que se levantaba en la calle Córcega, junto a Balmes.

No se trataba de cualquier fabril, sino el más grande que hubo en L'Hospitalet a principios del siglo XX.⁶

Era un edificio modernista industrial, cuyos arquitectos Josep Alsina y Modest Feu fueron escogidos a principios del siglo XX por el fundador Avelino Trinxet Casas, el mismo que hizo construir el chalet y cuyo hijo Francisco Trinxet Mas hizo construir el otro edificio modernista que habitaron los Trinxet: La Baronía (San Feliu de Codinas), arquitecto Joan Rubió. También vivieron en la torre Can Gras adherida a la fábrica. Tres edificios modernistas donde compaginaron su funcionalidad entre lo laboral y lo social. El primogénito Trinxet Pujol cambió su parte de la Baronía por quedarse con la herencia del chalet y con cuya familia fueron los últimos habitantes y propietarios del chalet Casa Trinxet. Actualmente, de estos tres edificios donde combinaron tanto la vivienda como la oficina, solo se conserva La Baronía y algunas zonas del recinto fabril Can Trinxet.

El fundador del universo Trinxet, Avelino Trinxet Casas incluyó en su negocio industrial solo a dos de sus diez hijos: Francisco –quien tras la muerte de su padre asumió la presidencia– y Antonio Trinxet Mas. Ambos vivieron y trabajaron en el chalet, pero solo Francisco lo heredó, donde vivió con su esposa e hijos hasta 1928. Posteriormente, debido a la crisis económica, Francisco se instala con mujer e hijos a vivir en la fábrica Trinxet para evitar el costoso mantenimiento del chalet, el cual se alquila a la Generalitat, que imparte clases de manualidades gratis subvencionadas a chicas obreras; solían alquilarlo en épocas de «vacas flacas». En los años 1930 se alquila como escuela Montessori y durante la guerra (1936–1939) fue ocupada por una escuela de formación de señoritas, prologándose hasta 1952, año en que Avelino Trinxet Pujol lo recuperó tras ganar los pleitos. Tras obtener los

6 Panera, (21/07/2017) «The Factory revivirá en Can Trinxet», La Vanguardia. En este artículo, el autor señaló la necesidad de rehabilitar el edificio, inspirándose en The Factory de Andy Warhol indicando que el «el espacio nos da la idea», lo que indica que hay un cierto interés en rehabilitar el recinto.

derechos, se instaló en el chalet junto con su esposa y cinco hijos, quienes fueron los últimos habitantes.

Avelino Trinxet Pujol asumió la presidencia del negocio a la muerte de su padre, y lo mismo hizo su hijo Franz (1929-1985). Más adelante, en el presente artículo se relata la influencia del núcleo familiar en el post-impressionismo del pintor Joaquín Mir Trinxet, quien a partir de 1904 decoró los murales del comedor del chalet, los vitrales de las puertas, ventanas y capilla.

LOS FAMILIARES HABITANTES DEL CHALET

Entre 1904 y 1967 en el chalet vivieron cuatro generaciones, variando su estilo decorativo en función de las épocas. Por ejemplo, los muebles del salón eran de la época del fundador y luego pasaron al «hereu» Avelino a través del tío de éste. El primer habitante fue Avelino Trinxet Casas **[Fig. 2]** –el fundador– quien, casado en segundas nupcias debido a su viudedad, lo encargó construir para su amada actual esposa Josefa Matheu (1858-1947), conformando una relación identitaria entre ella y el chalet. Era un gesto de caballerosidad que en esa época los hombres pudientes obsequiaran por amor con una casa unifamiliar a sus esposas. A pesar de no ser la madre biológica de todos los hijos de su esposo, era muy querida y respetada por todos ellos, quienes la admiraban por su bondad, cultura, sentido musical, espíritu catalán y buena organización de la casa, tanto en la dirección del servicio como en la dedicación pulida y ordenada de todos los espacios.

En 1917, año en que fallece el fundador del chalet, se instaló el heredero del mismo: su hijo, Francisco Trinxet Mas (1875-1941) con su esposa Emilia Pujol Artés (1877-1964) y sus tres hijos: Avelino (1900-1961), Emilio (1903-1984) y Antonio (1908-1988). Dichos hijos dejaron el chalet al casarse en 1925, 1930 y 1936 respectivamente. Francisco lo dejó en 1928, durante la crisis de la depresión algodonera, para irse a vivir a Hospitalet, a la torre Can Gras, dentro del recinto de la fábrica Trinxet, con su esposa, sus hijos Avelino y Antonio hasta 1933. Fecha que se instala en la calle Ausias March nº 9 hasta 1941, año en que fallece.

En 1952 entran a vivir en el chalet Avelino Trinxet Pujol, su esposa Matilde e hijos. En 1961 y 1963 murieron Avelino y Matilde respectivamente. A pesar de que lo llamaban «hereu» no era el heredero del chalet porque la herencia fue un indiviso entre los tres hermanos, la heredera era la esposa de Francisco Trinxet Mas: Emilia Pujol Artés, que lo legó a los tres hijos, y el primogénito y «hereu» (Avelino) renunció a la Baronía a cambio de quedarse con el chalet. Es decir, los últimos habitantes del chalet fueron los descendientes de la rama de los herederos: Francisco Trinxet Mas y su esposa.

Aunque el resto de familiares no vivieran, sí que lo visitaban con frecuencia, ya fuere por trabajo, por visitas familiares o por asistir a eventos. Joaquín Mir Trinxet (1873-1940) hijo de la hermana del fundador Avelino Trinxet Casas (Isabel Trinxet Casas), fue invitado a vivir un tiempo en el chalet, protagonizando uno de los primeros mecenazgos que hubo en la Cataluña de principios del siglo XX. Fue obsequiado con un espacio de convivencia,

Los familiares habitantes del chalet

Fig. 2
Avelino Trinxet Casas, el fundador.
Fotógrafo Giménez Franca.



para instalarse a trabajar con su arte en las golfas del chalet, un estudio desde donde produjo su arte postimpresionista, a cambio de gestionar su obra. Se trató de un intercambio comercial que posteriormente tuvo un pésimo desenlace con un enfrentamiento entre artista e industrial. Se sabe que este artista no se relacionó mucho con los otros habitantes familiares puesto que, probablemente se debió a que se evitaba de un modo u otro que su carácter transgresor no influyera sobre el carácter de sus parientes dedicados a la industria. Uno de los familiares con el que el pintor Mir se relacionó fue su primo hermano Francisco Trinxet Mas, quien se responsabilizó de él durante las facetas más difíciles de su vida insalubre, ya que alternaba episodios lúcidos con otros de sinrazón y de embriaguez. Tras el fallecimiento de Mir, los más jóvenes habitantes de la última generación, durante la primera mitad de los años 60 utilizaron el estudio de Mir como discoteca, a la que acudían las jóvenes amistades de la familia. Tras el derribo, los Trinxet Torras, se quedaron las pinturas de Mir del comedor pequeño y los hermanos Trinxet Pujol se quedaron las que representan Mallorca.



Fig. 5
Fachada interior con vistas al jardín y a las cocheras. De izquierda a derecha: terraza, glorieta y galería.

PUIG I CADAFALCH, EL SR. TRINXET CASAS Y MIR TRINXET. FALLIDA FUNCIONALIDAD

Avelino Trinxet Casas eligió a Puig i Cadafalch como el arquitecto del chalet Casa Trinxet, por afinidades comunes (siendo un ejemplo la ideología catalanista). Asimismo, no escatimó en la elección de los mejores artesanos.

Por lo mismo, el Sr. Trinxet aceptó la estética que Puig propuso a los estudios blancos puesto que denotaban la funcionalidad elegida por ambos para un hábitat donde interactuaran familia y trabajo industrial riguroso (véanse en las [figs. 3 y 4] los planos de la finca). Lo que el historiador del arte Alexandre Cirici denominaría «Época Blanca» (1904-1914), una de las tres etapas en que distribuyó el estilo de Puig i Cadafalch, en función de la ubicación histórica, la influencia recibida y las características estéticas que las resaltan [fig. 5]. Aquí se caracteriza por la influencia⁷ del *Jugendstil* alemán y por la Secesión austríaca. Véase en la [fig. 6] una imagen de la finca, donde se puede observar el año en el que se construyó pintado en la fachada principal.

Cirici describió al chalet Casa Trinxet como el más racional, práctico, simple, luminoso, limpio y ordenado, de acuerdo con la austeridad y perfección arquitectónica del blanco estucado. El exterior era austero, con el estuco blanco y una decoración contenida de cerámica monocroma y garlandas florales. Pero en el interior esta austeridad se vio truncada por la intervención de la obra de Mir, causada por el favor que el Sr. Trinxet hizo a la hermana y madre del pintor. Isabel fue quien le pidió ayuda para su hijo, quien solo quería pintar en vez de trabajar en el negocio paterno. A pesar de que Puig i Cadafalch no veía con buenos ojos la intervención del pintor, se cedió su participación por cuestiones familiares, aunque el mecenas no compartía el gusto de la pintura de Mir, por no mantener una coherencia

Puig i Cadafalch, el Sr. Trinxet Casas y Mir Trinxet. Fallida funcionalidad

Fig. 6
Fachada principal del chalet. Grabado de letras: "Any 1904". Foto del año 1927.



⁷ Martínez Comín 2022: 76.

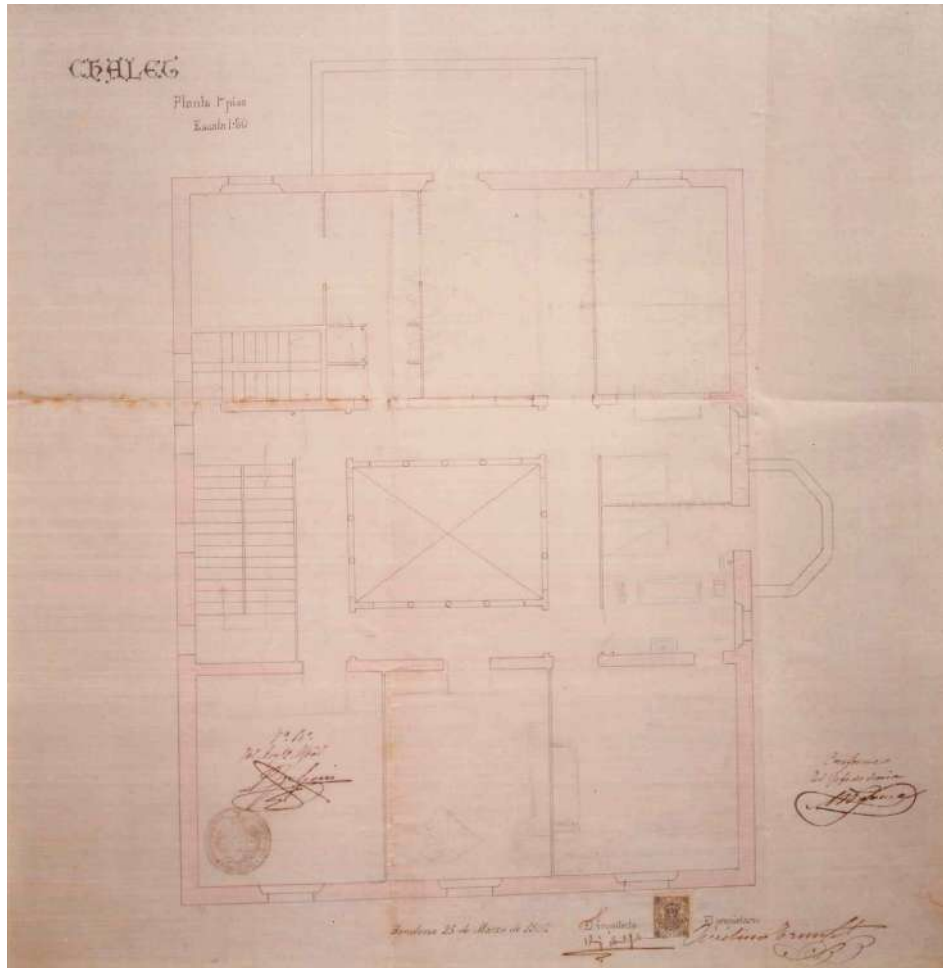


Fig. 3
Plano del primer piso. Año 1902.

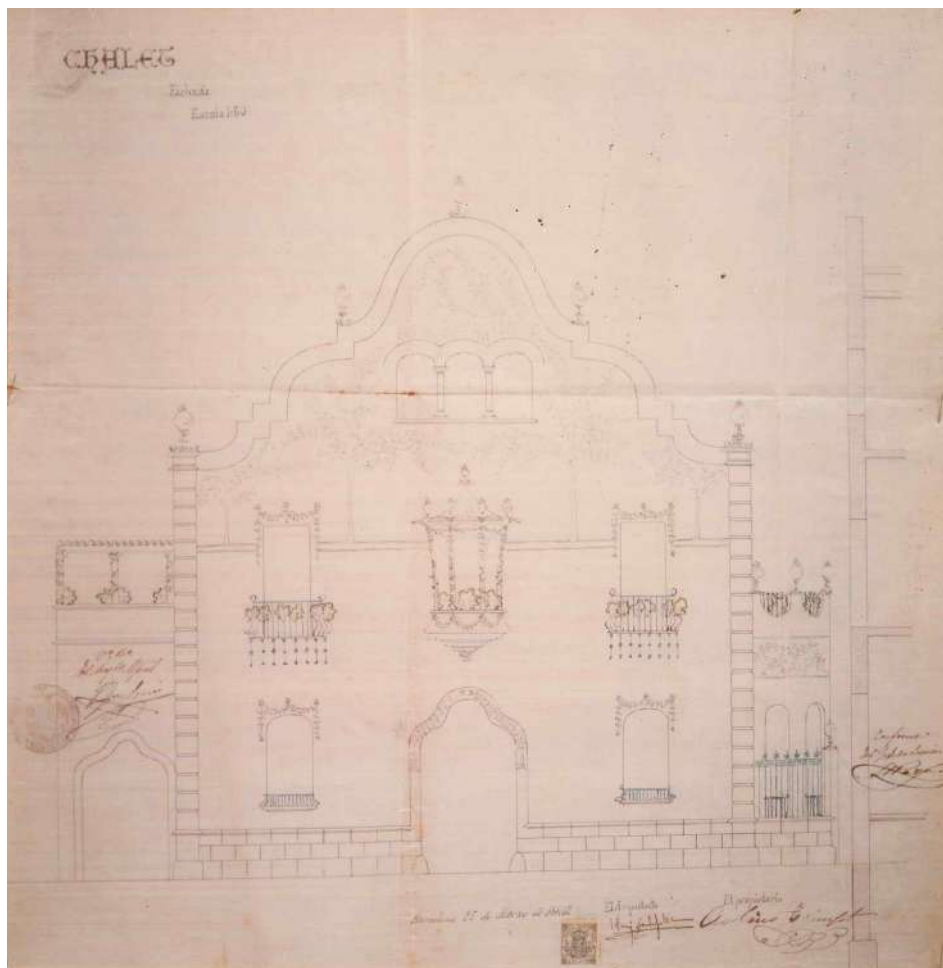


Fig. 4
Plano fachada exterior. Año 1902.

estética con el resto de la intervención arquitectónica modernista.

La presencia de la obra de Mir infringía la funcionalidad racional y apolínea establecida. Pero a su vez sus pinturas de temática bucólica, murales que cubrían los estucos blancos de las paredes de los salones, los vitrales de puertas y ventanas, invitaban a embriagarse en su explosión dionisiaca, brotando colorido en fusión con la luminosidad natural proveniente de la claraboya, como pintando el brillo de su cenit que cubría horizontal el claustro central. Un hábitat estético respirando longeva esencia familiar. Vivir en el chalet denotaba, por tanto, asumir su funcionalidad a la que estaba destinado: respetar de manera práctica la armonía racional que favoreciera una austera y buena convivencia entre los familiares, impulsando el rigor del trabajo competente, un hábitat estético y ético en cuyas estancias prevalecía la interacción proyectada entre familia e industria. En la primera planta, contiguos a la capilla, se distribuían los dormitorios de los Trinxet, que pasaban de padres a hijos y en la planta baja estaban los despachos desde donde se gestionaba la dirección del negocio, junto con los rincones orientados tanto a diversas reuniones familiares como a los eventos de celebraciones y fiestas donde acudía la alta sociedad barcelonesa.

CASA TRINXET, CULTURA Y SOCIEDAD BARCELONESAS

La capilla del chalet la construyó Puig i Cadafalch en 1904, encima de las cocheras del chalet y posteriormente se reformó a principios de los años 60; aunque no fue hasta 1951 que se recibió la licencia para celebrar ceremonias religiosas. La alta sociedad barcelonesa era invitada a los diversos eventos de la familia Trinxet en el chalet: ceremonias en la capilla (bodas, bautizos, comuniones, etc.), sus banquetes y celebraciones (santos y cumpleaños, etc.). Acontecimientos que eran publicados en el apartado de «Ecos de sociedad» de la revista «Hola» en los años 50, donde anunciaron también las bodas de cuatro de los cinco hijos de Avelino Trinxet Pujol: Ana M^a, Franz, M^a Emilia y Avelino.

Los eventos celebrados eran verdaderamente nobles, habiendo imágenes que testimonian dicha riqueza y abundancia. Especialmente, en la primera boda (la de Franz y Gloria). Para demostrarle a ella que era bienvenida a la familia le obsequiaron con un detalle -por ser un matrimonio muy bien aceptado por los padres de él-, consistente en mostrar por escrito en letras grandes hechas con flores, sobre la puerta de entrada: «Bien llegada Gloria» [fig. 7].

Tal y como se ha mencionado anteriormente, los enunciados eran comunes en la casa Trinxet. En ese sentido, es necesario recordar que en la entrada de la casa se podía leer «Salve» [fig. 8], que significa «bienvenidos» o «estad salud» en latín, hecho que podemos ver en una fotografía doméstica de una boda; la cual revela tanto la voluntad hospitalaria cristiana de la familia Trinxet como su periodicidad para dar fiestas de bienvenida y la celebración de eventos familiares.

Vivir dentro de una obra de arte implicaba la influencia que la materia

Casa Trinxet, cultura y sociedad barcelonesas



Fig. 7
Boda de Franz Trinxet Torras y Gloria Balañá, en el chalet, 1952. "Bien llegada Gloria"



Fig. 8
Boda en el chalet de Avelino Trinxet Torras y Marilú Pierra. "Salve". 1964. Fotógrafo Montoliu.

artística ejercía en la forma de las personas que la contemplaban a diario. Consciente o inconscientemente la recreación de la belleza artística formaba parte de su cotidianidad, sin pasar desapercibida, moldeando emocionalmente a la persona que la habitaba, integrándola. Como elementos vivientes dentro del conjunto de un hábitat estético que impregnaba cada rincón material y también sentimental, espacios de recreación de sentimientos contradictorios dando lugar a la apreciación del arte, conformando la vida. Otro de los ejemplos es el de la parte inferior de la escalera principal, la pequeña escultura «La maternidad» [fig. 9] obra del escultor Josep Llimona. Lo más probable es que al usar la escalera esa imagen despertara en las personas cuestiones existenciales, por ejemplo, acerca de sus orígenes o referencias maternas. Era también significativa la imagen de la chimenea «La primavera» [fig. 10] en alabastro, representando una figura femenina, obra de los hermanos Juyol. Pero las imágenes estéticas más emblemáticas y que sin duda más influencia ejercieron sobre los habitantes del chalet fueron las obras artísticas de Joaquín Mir Trinxet.

A pesar de habitar una joya modernista, no toda la última generación de familiares fue feliz viviendo ahí, a excepción de Franz (Francisco Trinxet Torras), que fue quien mantuvo una buena relación materno-filial. La relación con su hermana primogénita Any y con el resto de hermanos fue siempre respetuosa, pero no exenta de complicaciones. Franz hubiese heredado un título nobiliario de Conde de Trinxet, título que el rey Alfonso XIII quiso conceder a su abuelo Francisco Trinxet Mas por su aportación a la industria textil catalana, que a su vez hubiese heredado a su hijo Avelino (padre de Franz) y por contigüidad hubiese delegado en Franz (teniendo en cuenta que por entonces las mujeres no podían heredar títulos nobiliarios). Fue una condecoración fallida porque Francisco Trinxet Mas la rechazó debido a su ideología republicana, la cual comportaba no querer ser un nuevo noble. Este «noble no noble» influyó en los que lo hubieran heredado, puesto que ellos sí querían el título por su ideología monárquica. Estos desajustes ideológicos familiares trazaron algunas trayectorias inconexas que abocarían a la decadencia del universo Trinxet.

A partir de 1952, año de la boda de Franz, fue iniciativa de su madre que él ayudase a su hermana Any a organizar un evento de beneficencia en el chalet. Franz ayudó a Any como relaciones públicas mientras Any lo presidía. Se trataba de las fiestas de Camitas Blancas, que también se publicaban en la revista «Hola» y que se celebraban en el jardín del chalet, junto a las cocheras. Se organizaron durante tres o cuatro años, al iniciarse el solsticio de verano y siempre en la misma fecha, próxima a la verbena de San Juan.

Instalaban un escenario en el jardín, donde actuaban artistas famosos de la radio u otros medios que Any contrataba. Ejemplos fueron: una cantante de ópera del liceo, cantantes varios, bailarines de sevillanas [fig. 11] e incluso una reconocida poetisa para que recitara poemas. Entre el público acudieron personajes destacados de la política, así como lo más destaca-



Fig. 9 (Arriba)
Hall del chalet. «La Maternidad», de Josep Llimona.
Vitrales de Mir. Año 1904.

Fig. 10 (Abajo)
Chimenea La primavera, Hermanos Juyol, conedor grande.

do de la alta sociedad barcelonesa [fig. 12] y personajes varios del mundo de la cultura.

Entre los invitados solía acudir el famoso dramaturgo Jaime Salom, quien solía ser muy asiduo a los diferentes eventos del chalet debido a la estrecha amistad que mantenía con todos los familiares. Incluso esto le inspiró su famosa obra dramaturgia «Los Delfines»⁸, 1969, cuyos personajes estaban basados en las figuras de los Trinxet, claramente representados, aunque con algunas diferencias respecto a los reales, encarnando sus correspondientes roles de familiares industriales que conviven entre la fábrica y el chalet, relatando su éxito y su decadencia.

El dinero recaudado de la venta de las sábanas Trinxet durante el acto benéfico, se destinaba a la clínica Platón de Barcelona, que acogía niños sin recursos.

Los Trinxet volvieron a ser objeto de inspiración literaria en dos obras más, de dos escritores: Domingo Pastor Petit, en su obra *Famélica* posguerra, editorial Ate, 1979 y Josep Pla, *Tres artistas*⁹, editorial Destino 1981. En la primera, Pastor Petit describe la influencia de la fábrica Trinxet en sus trabajadores, quienes de tan bien integrados que se sentían lo sentían como propio. En el segundo, Josep Pla define –en el capítulo dedicado íntegramente a Mir–, la mala relación que existía entre el industrial (Sr. Trinxet) y el artista (su sobrino Joaquín Mir Trinxet).

Esta aportación literaria reúne parte del rol cultural que el universo Trinxet simbolizó. Habitar en la Casa Trinxet, implicaba también percibir la forma en que el fulgor de la industrialización formaba también parte del chalet fusionándose con el resplandor modernista de la obra de arte maestra, transmitiendo a través de sus habitantes la vitalidad emprendedora de la industria vinculada al arte. La percepción del conjunto de esta belleza cuyos objetos estéticos tan preciados fueron diseñados al detalle, y que al mirarlos diariamente acompañaban la figura del habitante, integrándolo

8 Véase en Jaime Salom, *Los Delfines*, editorial Escelicer, Madrid 1969.

9 Véase en Fundació Josep Pla. (2022, 12 marzo). *Tres artistes* - Fundació Josep Pla.

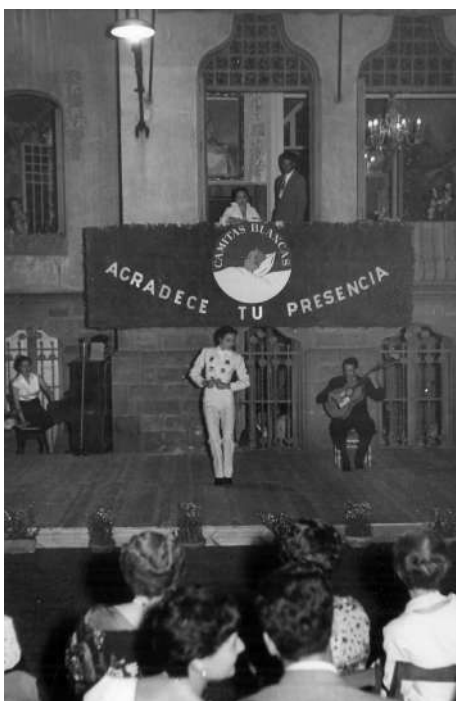
<https://fundaciojoseppla.cat/obra-completa/tres-artistes/>

Fig. 11 (Izquierda)

Fiesta de Camitas Blancas. Escenario en el jardín. Bailarines. Año 1956. Fotógrafo José Ma Sagarra. Año 1956.

Fig. 12 (Derecha)

Vista general de los invitados de Camitas Blancas. En el jardín y al fondo las cocheras.



afectivamente en su convivencia; emotiva emanación que en su ego no les pasaba desapercibida y por la que inevitablemente se sentían impregnados. Imposible mostrarse indiferente ante la contemplación de tal arte maestro brotando de cada estancia. Habitar esta belleza sublime era sentir el valor transformador de la vida, las directrices de cómo conformaba en los familiares sus vidas afectivas y laborales. Todo el chalet era un arte cediendo sus espacios diáfanos para que Joaquín Mir Trinxet pudiese cubrir la blancura de los estucos con el colorido y luz de su obra, pese a todo. Es posible que la emblemática influencia de Mir afectara al estado de ánimo de los habitantes, sobre todo a la última generación, de la que Franz formó parte y que junto a su hermana Any fueron, entre estos últimos, los que más sinergias hicieron en relación con la industria y la cultura, respectivamente.

El rol de Franz dentro de la familia y la fábrica cobró especial relevancia al fallecer su padre Avelino Trinxet Pujol, «auto coronándose» como legítimo directivo y sobre quien recayó todo el peso de una responsabilidad que le desbordó. Los inicios de Franz fueron competentes por su austeridad más apolínea y su formación en ingeniería textil, aportando innovación y la mejor comercialización y productividad. Razón por la cual sus familiares le apoyaron ciegamente. Después, su «seny» se vio truncado por la mala influencia de su tío Antonio, hermano de su padre, quien le introdujo en la embriaguez, la pomposidad y el derroche, porque para cultivar las relaciones públicas y comerciales se había de frecuentar con la alta sociedad en las fiestas y eventos. Si no se hacía equilibradamente, presagiaba el camino del declive de Casa Trinxet, tanto del negocio como del chalet. Un «taranná» dionisiaco, producto de los excesos, común denominador con una bohemia de Mir rompedora de dicha funcionalidad arquitectónica, opuesta al estilo racional y riguroso del arquitecto y del familiar fundador. Ambos, Mir y Franz enfermaron psíquicamente. Este síntoma de extrema sinrazón, compartiendo un emotivo espacio ético-estético, en comunión con las diversas fuerzas opuestas que los integraba, basadas en la tensión socio-política del momento, y que Mir transmitió por lógica genética a Franz, anticipaba una trágica decadencia que arrastraría a sus familiares más cercanos. Ni su formación académica, ni sus proyectos con otros accionistas familiares, ni su responsabilidad de fallida aristocracia bastaron para mantener a un sereno Franz al mando de Casa Trinxet. El desinterés de las instituciones unido a esta mala gestión familiar no permitió conservar Casa Trinxet en su conjunto, el cual se vendió en 1967 para cubrir las deudas bancarias.

DESCRIPCIÓN DEL CHALET, MIR TRINXET, LOS ARTESANOS Y LOS OBJETOS MATERIALES

Es de destacar la evolución muy personalista con el arte que supuso este chalet. Todos los críticos de arte coinciden en que lo más notorio y valioso del chalet era su interior, decorado por los más destacados artistas y artesanos que seleccionó el Sr. Trinxet junto con el arquitecto. Los muebles

Descripción del chalet, Mir Trinxet, los artesanos y objetos materiales

10 Camps Miró 2021: 89-118.

fueron contruidos específicamente para este chalet y la elección del Sr. Trinxet contribuía a que su majestuosa decoración hiciera destacar la diferencia entre el edificio amueblado y el edificio con las estancias vacías. Es decir, lucía de una forma recién construido, sin muebles, y lució de otra mejor destacando mucho más, con los muebles instalados.

«El interior, con su delicioso «hall» central cubierto con una claraboya multicolor, sorprende por lo delicado de su concepción. Arcos gotizantes, la gran chimenea de mármol y alabastro, la atrevida solana con aplicaciones de lapislázuli, las vidrieras de la capilla, etc. Son otros de los tantos motivos de admiración.»¹⁰ Todo el que entraba, sin excepción, afirmaba que al entrar al chalet era inevitable admirar la extrema eclosión de luz y color que desprendía.

Tras cruzar la puerta de entrada, se encontraba un vestíbulo que daba al distribuidor, por el que se entraba al comedor grande, contiguo al comedor pequeño. En dicho pasillo había 4 columnas de Carrara con capiteles grises, talladas en piedra. Al fondo del pasillo, bajo la escalera principal, diseñados azulejos de cerámica en relieve, de color verde botella: rosetas en relieve. Bajo esta escalera se ve al fondo la puerta de cristal, con diseños de metal, que da acceso al hall. Guirnaldas estucadas en la pared, de repetitivo motivo en todas las estancias de la planta noble, y de izquierda a derecha lámparas con adornos dorados diseños con hojas. El suelo era de mármol blanco. La segunda puerta a la izquierda da a un aseo y la primera puerta a la izquierda da a un despacho. A ambas puertas se accede desde la entrada. Junto a la escalera que sube al primer piso hay otra puerta y da a un armario ropero empotrado y a la derecha había unas escaleras que bajaban a la zona de servicio. Adornando todo el techo de la planta baja unas vigas de Melis de madera policromada.

Al comedor pequeño se entraba por el salón pequeño o primer salón, a través de una puerta vitral de Mir [fig. 13], de diseño de una sola hoja. Al comedor grande se entraba, a su vez, por el salón grande o segundo salón. La mesa del comedor pequeño estaba situada frente a la terraza, contigua a la glorieta. En medio de ambos comedores y junto a la glorieta estaba la galería cubierta por cristales que daban al jardín. Cubriéndola por dentro había unas correderas de madera. La glorieta se situaba entre la terraza y la galería, la cual estaba al otro extremo de la estancia, frente a la entrada con puerta de vitral de Mir. Frente a la terraza y al otro lado de la estancia se sitúa la citada chimenea de alabastro, frente a la mesa del comedor grande que instaló el fundador, Avelino Trinxet Casas. En el comedor grande, a ambos lados de la chimenea las dos sillas de Gaspar Homar, a juego con las mesitas. Bordeaba la parte superior de la chimenea -sobre los arcos de yeso- una serigrafía dorada en dibujos de flores y hojas. Le bordeaban cenefas estucadas. Rematando esta decoración, rodeaban flores y más hojas, en hierro dorado, guirnaldas. Alrededor, cubriendo toda la estancia, los arrimaderos de madera intercalados con piezas cuadradas de metal cinceladas; sobre los cuales estaban los murales de Mir, a óleo

Fig. 13
Puerta vitral de Mir.



sobre tela, de aproximadamente tres metros y medio de altura ocupando ambos comedores y el espacio contiguo. Los que bordeaban esta chimenea eran de temática de Mallorca, no así los del comedor pequeño, con las imágenes de los pavos reales, de título «Alegoría». Tras el derribo, los Trinxet Torras -últimos habitantes del chalet- se quedaron con una «Alegoría» troceada.

El suelo de ambos comedores **[fig. 14]** tenían en común su diseño de pequeñas piezas tamaño de una uña, bordeando el centro entre ambos espacios con cenefas de dibujos de flores del mismo material, en negro y marrón claro. Dibujos de hojas y flores, con pequeñas piedrecitas de lapislázuli, cristalizado con láminas finas de oro, diseñando formas de estrella, alternadas con mármol rosa. Paredes forradas de seda natural amarilla. Las diferencias entre ambos comedores **[figs. 15 y 16]** -además de los murales- consistían en que solamente el grande tenía: estrellas del suelo con ocho puntas, una lámpara del 1800 colgando del techo, guirnaldas sobre los marcos de las puertas principales y sobre la chimenea; solamente el suelo del pequeño comedor tenía estrellas de seis puntas.

Antes de 1932 se usaba un solo comedor, el central. A partir de 1952, fecha en que se instala Avelino Trinxet Pujol con esposa e hijos, crearon el comedor pequeño, diferenciándolo del grande. Es decir, en 1904 el fundador Avelino Trinxet Casas acomoda el comedor justo delante de la chimenea **[fig. 17]**, conformando un único comedor central, que a partir de 1952 lo dividen en grande y pequeño, poniendo un tresillo alrededor de la chimenea. Ambos espacios contiguos eran dos conjuntos con diferente funcionalidad y diferenciados en muchos aspectos, entre ellos, que el grande estaba reservado a las celebraciones más solemnes, mientras que el pequeño lo estaba para uso doméstico de la familia **[fig. 18]**.

Por la escalera principal se accedía al primer piso, donde un claustro **[fig. 19]** rectangular con cuatro por tres columnas luce su luminosidad a través de la claraboya. En este piso todo el suelo era de parquet y estaban los dormitorios de los familiares, junto a los aseos, el ropero y la capilla **[fig. 20]** En el piso superior, estaban las golfas donde Mir tenía su estudio. Tras el derribo, las señoras Saula -de la empresa pastas Saula- movidas por el amor que sentían al chalet, compraron algunos de los objetos y los expusieron en su casa-museo de Calella de la Costa: chimenea «La primavera» de alabastro y mármol, escalera con pasamanos, escultura «La maternidad» de la parte inferior de la escalera, Vigas de Melis del techo de los comedores y salones, puerta de entrada caoba, puertas de vidrieras de Mir, cuatro columnas del hall en mármol de Carrara talladas en piedra, mosaico, bocas exteriores de esa chimenea: salida del humo en cerámica verde puramente gaudiniano. Varios objetos más. A la muerte de ellas, este patrimonio pasó a manos de su fundación: la Fundación Saula Palomer, cuyas sinergias con el ayuntamiento de Calella tratan de gestionar algún edificio y parte de la entidad, entre los cuales se encuentran obras del chalet Casa Trinxet.



Fig. 14
Comedor grande. Lámpara ochocentista (1.800). Vitrales de Mir y muebles de Honar. Paredes forradas de seda natural amarilla. En el suelo estrella de ocho puntas. Columnas de mármol color salmón.



Fig. 15
Conedores grande y pequeño.



Fig. 16
Conedores grande y pequeño.



Fig. 17 (Arriba)
Comedor grande. Año 1904.

Fig. 18 (Abajo)
Comida familiar en el comedor pequeño. Matrimonio
Trinxet Torras con sus tres hijos varones: Franz,
Salvador y Avelino. Al fondo la gente de servicio.
A la izquierda vitral de Mir.



Fig. 19 (Arriba)
Claustro. Año 1904.



Fig. 20 (Abajo)
Capilla con imágenes religiosas y vitrales de Mir.
A la derecha el San Andrés Avelino.

- Camps Miró, T. (2021), “Les pintures de Joaquim Mir a la Casa Trinxet, novament”. *Emblecat. Estudis de la Imatge, Art i Societat*. N° 10. p. 89-118.
- “El trágico final de la Casa Trinxet, una obra maestra del modernismo que perdió Barcelona” (18 de marzo de 2017), *La Vanguardia*.
- Freixa, M. (2021), Puig i Cadafalch, arquitecte de Catalunya (1867-1956), congreso de los 18-21 de octubre de 2017. «Puig i Cadafalch, 150 anys després. La recuperació d’una personalitat clau per a la nostra historia», p. 555.
- Martínez-Comín Trinxet, S. (2022), “Casa Trinxet de Puig i Cadafalch”. *Revisa Coup de Fouet*, N° 28. p. 76.
- Panera, J. (2017), “The factory revivirá en Can Trinxet”. *La Vanguardia*.
- Permanyer, L. (1990), “Guía Doce días en Barcelona”. *La Vanguardia Magazine*. 12 de agosto de 1990. p. 43.
- “Solicitan de ayuntamiento adquiera la Casa Trinxet, obra maestra del modernismo catalán” (20 de marzo de 1966), *La Vanguardia*.

Fuentes directas de los familiares, desde 1995.

Els primers abstractes xinesos a Barcelona. El grup Ton-Fan

Aitor Quiney Urbieta

Aitor Quiney Urbieta

Biblioteca Nacional de Catalunya.

aquiney@bnc.cat

ORCID - <https://orcid.org/0000-0002-9555-5986>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.241>

Recepció 12.08.2024

Acceptació 25.10.2024

Publicació 31.01.2025

RESUM - Estudi sobre la presència del Grup Ton-fan a Barcelona a partir de l'exposició al palau de la Virreina l'any 1958. El grup Ton-Fan està considerat el primer grup d'art abstracte xinès procedent de Taipei i, per tant, dissident de les polítiques del govern de Tchang Kai-Chek. Aprofundeix en la presència a Barcelona de l'artista Hsiao Chin membre del grup. Analitza les obres dels components del grup que es conserven al Museu D'art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Paraules Clau - postguerra, art xinès, art abstracte, Informalisme, art català segones avantguardes.

RESUMEN - Los primeros abstractos chinos en Barcelona. El grupo Ton-Fan Estudio sobre la presencia del Grupo Ton-fan en Barcelona a partir de la exposición en el Palau de la Virreina en 1958. El grupo Ton-Fan está considerado el primer grupo de arte abstracto chino procedente de Taipéi y, por tanto, disidente de las políticas del gobierno de Tchang Kai-Chek. Profundiza en la presencia en Barcelona del artista Hsiao Chin miembro del grupo. Analiza las obras de los componentes del grupo que se conservan en el Museu D'art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Palabras clave - Posguerra, arte chino, arte abstracto, Informalismo, arte catalán segundas vanguardias.

ABSTRACT - The first Chinese abstracts in Barcelona. The Ton-Fan group Study on the presence of the Ton-fan Group in Barcelona from the exhibition at the Palau de la Virreina in 1958. The Ton-fan group is considered the first group of Chinese abstract art from Taipei and, therefore, dissident of the policies of the government of Chiang Kai-shek. Find out more about

the presence in Barcelona of the artist Hsiao Chin, a member of the group. Analyse the works of the group's components that are preserved at Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Keywords – Post-war, Chinese art, abstract art, Informalism, seconds avant-garde Catalan art.

El *Ton-Fan Group* (*Tung fang o Ton fan hua hui* 東方畫會) també conegut com *Eastern Painting Society*, *Orient Movement* o *Dongfang Huahui*, és considerat el primer grup d'art abstracte xinès de la postguerra que aparegué l'any 1956 a Taipei els preceptes polítics i socials del qual lluitaven contra el poder establert de Tchang Kai-Chek (Chiang Kai-shek) convertint-se en un grup dissident i de ruptura. L'any 1949, Mao Zedong en sortir victoriós de la Guerra Civil Xinesa, instaura la República Popular de la Xina l'1 d'octubre a Beijing. Això obliga a forçar l'exili del govern de Tchang Kai-Chek a Taiwan, una antiga colònia japonesa, presa per la Xina després de 1945. Tchang Kai-Chek declara Taipei "capital provisional" de la República de la Xina (la capital constitucional de la República de la Xina és encara la ciutat continental de Nanquín).

Si bé el règim polític conservador de Tchang Kai-Chek està molt vinculat a la tradició i la defensarà, la generació més jove voldrà obrir-se a la novetat, és a dir, a Occident [fig.1]. És doncs en aquest marc que fa aparició el grup Ton-Fan, anomenats els seus membres com a *Els vuit bandits* (*The Eight Bandits*) o els *Vuit grans proscriu* (*The Eight great outlaws*) a causa de la seva oposició al govern resistent a totes les formes d'avantguarda.

Els artistes del Ton-Fan Group –seguidors del mestre Li Chun-Shan com veurem– s'inspiren en l'art occidental contemporani que està en boga en aquell moment com l'art abstracte o l'informalisme europeu i americà. Amb aquesta inspiració els vuit pintors xinesos interpretaran cadascú dins del seu estil el món de la natura i de l'home, del sotrac violent de la guerra, de l'esperança en un futur sense conflictes bèl·lics i del pensament xinès per expressar lliurement la seva pròpia identitat [fig.2].

Els Ton-Fan Group, però, no eren els únics rebels del seu temps. Al mateix temps uns altres joves artistes seguidors del mestre Chu Teh-Chun i amb les mateixes inquietuds crearen el *Wuyue Group* més conegut com el *Fifth Moon Group* (五月画会). Segons la historiadora i marxant Sabine Vazieux, «Davant l'oposició del govern de Taiwan a l'art d'avantguarda, els dos grups havien de mantenir un perfil baix i de vegades fins i tot es veien obligats a fer exposicions a l'exterior el país.»¹ I segons l'historiador Michael Sullivan per al govern taiwanès el *Fifth Moon Group*, per exemple, no sols eren contraris a l'art tradicional sinó que era un grup realment subversiu.²

Els vuit membres inicials del Ton-Fan Art Group foren: Huo Hsüeh-Kang o Huo Gang o Ho Kan 霍剛, (Nanquín, 1933), Hsiao Chin 蕭蕭勤, (Xangai, 1935 - 2023), Chen Dao-Min 陳道明, (Henan, 1931), Hsia Yan 夏陽, (Xiangxiang,

Els primers abstractes xinesos a Barcelona. El grup Ton-Fan

Fig. 1 (A dalt)
Tchang Kai-Chek, 1955. Imatge extreta de Revista 1955.

Fig. 2 (Avall)
El Grup Ton-Fan, c.1956. (d'esquerra a dreta):
Lee Chun-Shan, Chen Tao-Ming, Li Yuan-Chia, Hsia Yan,
Ho Kan, Wu Hao, Hsiao Chin i Hsiao Ming-Hsien.



Hunan, 1932 – Shanghái, 2021), Hsiao Ming-Hsien 蕭明賢, (Taiyuan, 1935), Wu Shih-Lu o Wu Hao 吳昊, (Nanquín, 1932), Li Yuen-Chia 李元佳, (Kwang-si-Chuang, 1929-1994) i Oyan Wuen-Yuen o Ouyang Wen-Yuan 歐陽文苑, (Changsha, 1929-2007). Posteriorment altres artistes s'incorporaren al grup. En el present escrit, es relacionen únicament els components que van participar en la primera exposició com a grup oficial a la *Paintings Exhibition of China* l'any 1956 i que són els mateixos que participaren l'any 1958 a l'exposició celebrada a Barcelona al Palau de la Virreina.

Els vuit artistes fundadors del Ton-Fan seguiren els preceptes i les idees de l'aquarel·lista Li Zhong-Sheng, dit també també Li Chun-Shan, Li Chun-Chen o Lee Chun-Shan (Guangdon, 1912-1984), el qual, un cop arribat a Taiwan en temps de postguerra, inicià un camí de ruptura plàstica amb l'art tradicional xinès, apropant-se a l'art occidental i impartint classes als joves artistes de Taipei sota una llibertat total a l'hora d'expressar-se. L'any 1951 fundà un taller d'art d'avantguarda on tingué com alumnes a Hsiao Chin i tots els altres membres fundadors de Ton-Fan. La majoria dels membres d'aquest grup començaren a pintar dins del llenguatge surrealista del mestre Li Zhong-Sheng –al qual la historiografia sempre l'ha inclòs dins d'aquest moviment– tot i que aviat desenvoluparen un llenguatge abstracte.

Mentre que la primera exposició del Ton-Fan Group, la *Paintings Exhibition of China* celebrada a Taipei l'any 1956 no va ser molt ben rebuda pel govern ni per la comunitat local, el grup legitimarà la seva posició en la segona exposició celebrada a Taipei l'any 1957 acompanyats d'un grup de pintors catalans que seguien uns preceptes semblants, després d'haver exposat aquest mateix any de 1957 a la Biennal d'Art de São Paulo.

LA PRESÈNCIA DEL PINTOR HSIAO CHIN EN BARCELONA I LA MOSTRA DE PINTURA XINESA A LES GALERIES “EL JARDÍN”, DESEMBRE DE 1957

Per explicar l'exposició col·lectiva de Taipei (o Formosa) amb els pintors catalans i la presència posterior del grup Ton-Fan a Barcelona, cal assenyalar la presència a la ciutat del pintor xinès Hsiao Chin l'any 1956, que coincideix amb el mateix any de la fundació del Grup Ton-Fan. També cal fer esmena de com s'integra dins el nou concepte d'art abstracte i *informalista*.

Hsiao Chin (un cop inaugurada la *Paintings Exhibition of China* a Taipei), va rebre una beca del govern espanyol el mes de juliol de 1955 per traslladar-se a Madrid i estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando. Insatisfet amb l'extremat conservadorisme de l'Acadèmia, Hsiao Chin decideix anar-se'n a viure a Barcelona on va romandre els tres anys següents. A Barcelona, s'integra totalment dins del nou llenguatge abstracte i manté una relació estreta amb els artistes més importants que ja s'havien donat a conèixer com ara Antoni Tàpies, J.J. Tharrats, Modest Cuixart, Eduard Alcoy o Josep M. Subirachs i amb crítics com Juan-Eduardo Cirlot, un gran defensor de la seva obra abstracta. Hsiao Chin presentà obra al *IV Salón*

1 Vazieux 2017:19.

2 Sullivan 1996:184.

La presència del pintor Hsiao Chin en Barcelona i la Mostra de Pintura Xinesa a les Galeries “El Jardín”, desembre de 1957

(Figures a la pàgina següent).

Fig. 3
Dibuix de Hsiao Chin per a la invitació a la col·lectiva de la Galeria «El Jardín» titulada *Pintura China*, 1957.

Fig. 4
Retrat de Hsiao Ming-Hsien, 1957. Imatge reproduïda a *Revista*, 1957.

Fig. 5
Hsiao Chin i J.J. Tharrats a l'exposició *Pintura China*, 1957.

Fig. 6
Hsiao Chin amb Magda Bolumar i Moisès Villèlia a l'exposició del xinès a Mataró, 1957.

Fig. 7
Coberta del catàleg *Oriental Paintings Exhibition. A Joint Exhibition By Chinese And Spanish Modern Painters*, Taipei, novembre de 1957. Col·lecció Joan Gil.

del Jazz organitzat pel Club 49 i per l'Asociación de Artistas Actuales, a la Sala Gaspar l'abril de 1957, al Cercle Maillol i posteriorment al I, II i III *Salón de Mayo* (1957-58 i 59) fundat, tanmateix, per la *Asociación de Artistas Actuales*. En aquests salons va coincidir amb Frank El Punto amb qui ja als anys 60 crearà el grup *Punto*.

A finals de 1957 va fer la seva primera exposició individual al Museu de Mataró presentada pel crític i pintor Josep Maria de Sucre, i poc després organitzà com a membre de la *Asociación de Artistas Actuales* l'exposició col·lectiva a la Galeria «El Jardín», dins del I *Salón de Arte Internacional* dedicada a la «Pintura China», del 6 al 16 de desembre. [fig. 3].

Aquesta exposició va ser organitzada amb l'ajuda del mateix pintor xinès la qual, segons ell mateix declarava a Sebastià Gasch: «Se trata de un intercambio artístico entre pintores chinos y españoles. El día 9 de noviembre se abrió en Taipéi la exposición de artistas españoles, participando en ella, entre otros muchos Hurtuna, Tharrats, Planasdurà, José María de Sucre, Subirachs, Alcoy... Estas obras quedarán en el Museo de Formosa.»³ En aquesta entrevista amb Gasch, Hsiao Chin li explicà que en aquells moments a Taipei hi havia un gran nombre d'artistes adscrits a les noves tendències pictòriques i que la gran majoria havia abandonat el continent atès que el règim de Mao-Tse-Tung no admetia l'art d'avantguarda. Per altre banda, li comentà que els vells pintors seguien essent fidels a una pintura figurativa, mentre que els més joves exploraven els camps de l'abstracció, explicant-li així el canvi de paradigma pictòric que s'estava produint entre el jovent de la regió.

Una notícia de l'exposició a «El Jardín» s'avançava en el diari *La Vanguardia* (9.XI.1957):

«Pintores chinos en nuestra ciudad. [...] La facilidad de las comunicaciones y la curiosidad viajera de los hombres ha hecho posible un intercambio de gentes y de producciones del espíritu, a más del mercantil y científico, como antes nunca lo había habido. Así, pues, no sólo vienen a Europa producciones de artistas extremo-orientales, sino que asimismo son los mismos artistas quienes se trasladan a estos meridianos, cuya presencia entre nosotros no tarda en engendrar una rápida compenetración y manifestaciones de efusivo compañerismo. Este es, por ejemplo, el caso del pintor chino Hsiao Chin, quien actualmente se encuentra en nuestra ciudad en la que se ha creado inmediatamente un puñado de buenas amistades entre nuestros artistas. Por iniciativa de este embajador artístico de la China nacionalista se está organizando una exposición de obras de nueve pintores de aquella nacionalidad, quienes alrededor de Hsiao Chin se agruparán en un conjunto donde nos será dada cuenta de las distintas orientaciones bajo las cuales se desenvuelve su personalidad. Esta exposición de pintura china tendrá lugar en una galería especializada en arte moderno y estará patrocinada por la Asocia-



- 3 Mylos 1957:36
- 4 La Vanguardia 1957:19
- 5 Tharrats 1957:17.

ció de Artistas Actuales. Segurament tindrà efecte en la segona quincena del pròxim desembre.»

Els artistes que participaren en aquesta exposició a «El Jardín» juntament amb Hsiao Chin foren Chen Dao-Min, Euyan Wen-Yuen, Hsiao Ming-Hsien, Li Yuen-Chia, Huo Hsüeh-Kang, Shia Yan i Wu Shih-Lu, alguns dels quals pertanyeren al grup Ton-Fan. En escriure sobre aquesta exposició, J.J. Tharrats explicà: « Por más autóctono que nos haya parecido hasta ahora el arte chino, los jóvenes pintores de Formosa no han podido eludir una influencia que según parece va perfilándose en Oriente. Los grandes maestros de la moderna pintura occidental, Paul Klee especialmente, ya empiezan a pesar sobre ellos. » El Club 49 del Hot Club de Barcelona organitzà a la Sala Gaspar amb motiu d'aquesta exposició una conferència a càrrec d'Alexandre Cirici Pellicer titulada La Plàstica Xinesa. La Revista de Actualidades, Artes y Letras seleccionà una de les obres del pintor Hsiao Ming-Hsien com a « Cuadro de la Semana », pintor del qual parlarem més endavant, el qual tot just havia estat premiat a la IV Biennial d'Art de São Paulo [figs. 4 i 5].

Un mes després, Hsiao Chin presentà una mostra individual al Museu Municipal de Mataró, inaugurada amb una conferència a càrrec de sí mateix en la qual explicava diversos aspectes de la pintura xinesa en l'actualitat [fig.6].

La presència, però, de pintors de Taiwan a Barcelona no era exclusiva de Hsiao Chin. Altres pintors com Chao Chung Hsiang (Zhao Chunxiang) qui també visqué per Barcelona, entre els anys 1956 i 1957 abans de marxar a París. Un altre exemplar fou Li Sheng Yang, qui fou convidat pel marxant Baldomer Xifré-Morros. Xifré-Morros fou el primer qui presentà les aquarel·les de Chung Hsiang a les Galeries Layetanas dins de les «Grandes Exposiciones de Primavera, II Reunión, Ciclo Internacional» i les de Sheng Yang a la Sala Argos. L'obra de Chao Chung Hsiang d'aquells moments es basava en una abstracció informal dels paisatges xinesos tradicionals tot i que més tard, un cop arribat als Estats Units i conèixer Franz Kline i Robert Rauschenberg, es tornaren més dramàtiques i espontànies.

L'“Oriental Paintings Exhibition. A joint Exhibition By Chinese and Spanish Painters”, Taipei, Novembre 1957

L'“ORIENTAL PAINTINGS EXHIBITION. A JOINT EXHIBITION BY CHINESE AND SPANISH PAINTERS”, TAIPEI, NOVEMBRE 1957

Aquest any, Hsiao Chin s'inscriu dins de la *Asociación de Artistas Actuales* (per a la qual donà una obra que es conserva actualment al Museu Víctor Balaguer de Vilanova i La Geltrú) i dins del *Movimiento Artístico del Mediterráneo* juntament amb Joan Brotat, Armand Cardona Torrandell, Josep Hurtuna, Ramon Rogent, Ràfols Casamada, Maria Girona, Will Faber, Josep M. de Sucre i Enrique Tábara.

Amb aquest moviment presentarà obra a totes les convocatòries expositives de *Arte Actual del Mediterráneo*, *Valores Plásticos Actuales* o *Arte Actual* des del 1957 fins al 1959 [fig. 7].

La presència de Hsiao Chin a Barcelona va fer possible l'exposició col·lectiva titulada *Oriental Paintings Exhibition. A Joint Exhibition By Chinese and Spanish Painters*, organitzada amb uns quants dels seus amics artistes catalans per a facilitar el discurs del grup a la mateixa Xina. L'exposició es celebrà al *News Daily Press News Building* de Taipei diari que, com veurem, donarà cobertura a l'exposició. Així, oficialment, el grup Ton-Fan convidà sota la denominació *Spanish Painters* a 14 artistes que són (per ordre d'aparició en el catàleg i amb nombre d'obres): Joan-Josep Tharrats (2), Will Faber (3), Enric Planasdurà (2), Josep Hurtuna (2), Josep Maria Subirachs (2), Carme Rovira i Fortuny (3), Magda Ferrer (3), Víctor Pérez Pallarés (3), Josep Maria de Sucre (2), Josep Lluís García (2), Marcel Martí (4), Josep Roca Sastre (2), Josep Macià i Gilabert (1) i Eduard Alcoy (2). Tots els artistes, inclosos els escultors, presentaren obra sobre paper i sobre tela. Del grup Ton-Fan presentaren obra: Li Yuan-Chia (7), Wu Hao, S.L., (6), Wu Hao (5), Hsia Yan (5), Hwang P.Y. (8), Chen Tao Ming (8), Ouyang Wen-Yuan (6), Ho Kan (8), Hsiao Chin (5) i Hsiao Ming-Hsien (8). Al catàleg editat en anglès i xinès, sense cap obra reproduïda, hi ha un petit currículum de cada un dels artistes.

Els artistes catalans de la mostra presentaren obra dins del llenguatge pictòric que estaven desenvolupant en aquells moments. Alguns dins d'un estil informal o abstracte i altres com José Luis García o Carme Rovira com a figuratius.

Gràcies a un retall de premsa del *United Daily News* de Formosa (probablement redactat per Hsiao Chin, qui havia estat nomenat corresponent d'art a Europa i tenia una columna pròpia titulada «European Newsletter», sabem quines foren les obres presentades per Eduard Alcoy. Una d'elles és molt semblant a *Pintura 57*, datada l'any 1957 i l'altre dins la línia de les que creà cap al 1959 de formes irregulars de tons foscos amb taques, i gratatges, vegi's a les **[figs. 8 - 14]**.

La presentació del catàleg redactat pel grup Ton-Fan -sense precisar cap autoria- defensa la necessitat de trencar les barreres entre Orient i Occident, no només dins de l'art sinó dins la societat. A més a més comentaren la importància de recolzar el pluralisme cultural. Per a ells, el concepte tradicional xinès de pintura té pràcticament les mateixes arrels que el de l'art occidental modern, però les seves formes d'expressió són diferents: «Si la tècnica pictòrica moderna pogués estar àmpliament disponible al nostre país, el tresor artístic de la Xina destacaria amb un aspecte completament nou en el món d'avui i mostraria unes perspectives admirables de progrés futur.» El text en qüestió, continua advertint que el veritable art no és un producte d'una «Torre d'Ivori (aïllament)» sinó que, més aviat és una cosa en què tots poguessim trobar plaer. Per tant, escriuen «ens oposem al raonament fal·laç sobre l'Art, popularitzat pel grup comunista, que busca disminuir les nombroses necessitats estètiques de l'home i constitueix així una forma d'opressió mental. Considerem que la popularització de les *Arts*

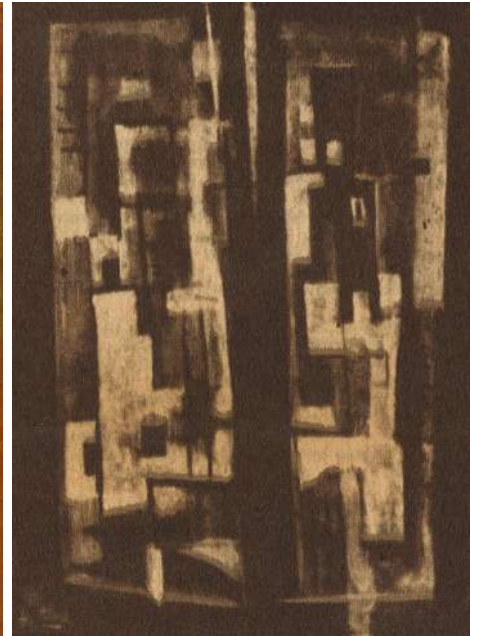


Fig. 10
Enric Planasdurà, Sense títol, 1957. Acrílic sobre tela, 58 x 79,5 cm. Cortesia de la Galeria Marc Domenèch, Barcelona.

Fig. 11
Will Faber, Sense títol, 1957.

Fig. 12
Josep Hurtuna, Sense títol, 1957. Obra presentada al I Saló de Mayo (1957).

Fig. 13
Josep Maria de Sucre, "Dues figures", 1957.

Fig. 14
Josep Roca-Sastre, Arbres, c.1957.

Fig. 8
Obres d'Eduard Alcoy presentades a la mostra Oriental Paintings Exhibition. A Joint Exhibition By Chinese And Spanish Modern Painters. Retall de premsa del diari United Daily News de Formosa, 1957.

Fig. 9
Eduard Alcoy, Pintura 57, Barcelona 1957. Tècnica mixta, 97 x 146 cm. Col. Família Alcoy-Pedrós.

és correcta. No obstant això, si bé hem de promoure les Arts amb tota la nostra força per tal de difondre la seva bona influència, les diferents Belles Arts s'han de posar a l'abast de tothom perquè puguin tenir un abast més ampli i puguin arribar a un gaudi mental il·limitat. A mesura que els artistes creen obres de diferents estils, més persones trobaran que estan interessades en l'Art. En contraposició a la pràctica comunista que s'esforça per determinar quin estil ha de triar el poble per a la seva apreciació, la nostra opinió és que el camp de l'art s'ha d'ampliar.»⁶

L'EXPOSICIÓ TON-FAN DE BARCELONA, NOVEMBRE-DESEMBRE DE 1958

El mes de gener de 1958 el grup Ton-Fan (aquest cop amb la denominació de *Grupo Oriente*) exposà a la Llibreria-Galeria Clan de Madrid. El crític S.C. del diari *La Hoja del Lunes* (6.I.1958) destacava en general, «toda la obra se halla dentro del concepto abstracto, y en toda resplandece con el sentido caligráfico chino, de tan honda belleza, valores poéticos, fantásticos y mágicos, que hacen de la muestra un certamen de excepcional interés, y en el que destaca la firma de Hsiao Chin.» Amb les mateixes obres es presentaren a Sevilla, i, a finals d'any, a Barcelona. Aquell mes a Madrid, el grup Ton-Fan, ajudats pel *Movimiento Artístico del Mediterráneo* presentaren la seva obra al centre de la *Asociación Artística Vizcaína de Bilbao*.

Pel que fa a Hsiao Chin, l'únic del grup que va està present físicament a Espanya, va continuar exposant obra a les diferents exposicions col·lectives com la del *Arte Actual del Mediterráneo* celebrada a Màlaga, al *II Salón de Mayo*, als *I i II Salón de Septiembre* (Sitges), o a la *I Exposició de Jove Art Asiàtic* (Tokio). Així mateix, l'any 1958 presentà una mostra individual al *Centro de Estudios Norteamericanos de València* i una altra a la Sala Fernando Fe de Madrid presentada per Juan Eduardo Cirlot el qual reproduí el text a la revista *Correo de las Artes* (núm.10, febrero-marzo, 1958, p. 5). Per a Cirlot, dominen a la seva pintura:

«...la mancha color heredada del expresionismo y del arte de los *fauves*, pero con frecuentes calidades informales, y los ágiles ritmos caligráficos que transforman en metafiguración abstracta los antiguos signos del Extremo Oriente. Por un cuidado trabajo de la materia, o por una rápida improvisación en la que los efectos cromáticos determinan la esencia de la composición, obtiene Hsiao Chin imágenes en perenne metamorfosis interna.»⁸

Tot i així, la seva obra patí un gran canvi des de les seves primeres obres surrealistes fins a la pintura abstracte informalista d'aquell moment. Un dels fundadors del grup del *Arte Actual del Mediterráneo*, Juan Portolés descriví la seva obra del moment:

«(Hsiao Chin) ha pasado por la deslumbrante y acogedora literatura de bellas palabras y superfluas expresiones, y ha tenido el valor

L'Exposició Ton-Fan de Barcelona, novembre-desembre de 1958

6 Oriental Painting Exhibition 1957:1

7 S.C. 1958:6

8 Cirlot 1958:5

9 Portolés 1958:11

de afrontar en demérito de lo acomodaticio una situación que para su visión sincera del arte no encajaba en su espíritu. Y al fin parece haber hallado en la manifestación más antagónica de lo geométrico, en el definido “tachismo”, una línea directa de escape por la que bucear sensaciones más puras... Desde sus negros y blancos, no olvida el azul, el amarillo o el bermellón. Sus expresiones cromáticas se nos llegan a inocular con su nítido mensaje de forma tan plena de cántico puro que logra mecer al espectador en un truke espiritual de magnificencias insospechada.»⁹

A l'exposició Ton-Fan de Barcelona patrocinada per l'Ajuntament de Barcelona dins les instal·lacions del Palau de la Virreina hi participaren (seguint la transcripció del catàleg editat, en el mateix ordre d'aparició i amb el nombre d'obres presentades): Chen Dao-Min (1), Hsiao Chin (8), Hsiao Ming-Hsien (7), Huo Hsüeh-Kang (6), Li Yuen-Chia (10), Oyan Wuen-Yuen (6), Hsia Yan (7) i Wu Shih-Lu (5), vegi's a les [figs. 15 - 18]. En total es presentaren cinquanta obres la majoria amb el títol genèric de “Pintura” exceptuant les dels pintors Hsiao Chin i Huo Hsüeh-Kang. Les del primer eren, en castellà: «Homenatge a Sh'tao», «Interior del General Hen-Sin», «Interior de l'Emperador YAN de la dinastia SUEI», «Interior volador», «La tragèdia de Chan-An», «Mongòlia», «Po-Lan-Sa interior» i «Tao»; les del segon: «Alegria», «Cadàvers corromputs», «Composició d'animals», «Descans», «Fantasia» i «Somni inacabat». De la mateixa manera que el Museu d'Art de Taipei es quedà amb una obra de cadascú dels artistes catalans que exposaren l'any 1957 per desig dels mateixos artistes, l'Ajuntament de Barcelona personalitzat en Josep Pascual Graneri, tinent d'Alcalde i delegat de cultura, rebé de les mans de Hsiao Chin una obra en donació de cadascú dels membres del grup Ton-Fan, conservades actualment al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Fig. 17 (Dreta a dalt)
El Grup Ton-Fan, c.1955. (D'esquerra a dreta): Hsiao Ming-Shen, Hsia Yan, Ho Kan, Li Yuan-Chia, Wu Hao i Ouyang Wen-Yan. Reproduïda al llibre From China to Taiwan. Pioneers of abstraction, 1955-1985,

Fig. 18 (Dreta avall)
Josep Pascual Graneri a les portes del Palau de la Virreina durant l'exposició Ton-Fan, 1958. Cortesia d'Alain Moureau.



Fig. 15 (Esquerra a dalt)
Coberta del díptic de l'exposició Ton-Fan al Palau de la Virreina, 1958.

Fig. 16 (Esquerra avall)
Presentació de l'exposició Ton-Fan al Palau de la Virreina. (D'esquerra a dreta): Josep Maria de Sucre, Hsiao Chin, Joan Ainaud de Lasarte, Josep Pascual Graneri (?), Joan Cortés, desconegut, el pintor Santí

L'obra que donà Hsiao Chin està signada el mateix any 1958 i es titula *Tao* [fig. 19]. El títol ajuda a entendre l'obra al contrari de les dels seus companys que totes es titulaven de manera genèrica «Pintura». El *Tao* o *Dao* és una de les nocions filosòfiques del pensament xinès fonamental. Significa, literalment «camí» o «ruta» però també «principi» o «doctrina». Tot i així, segons el pensador xinès Lao Tse, quan parla del *Tao* intenta allunyar-lo de tot allò que sigui tangible, és la matriu de la creació i font de tots els éssers. D'aquesta manera, l'obra de Hsiao Chin representa una mena de força centrífuga com si es tractés de la lluita dels elements per a crear el món. No hi ha buit, i les formes negres adquireixen morfologies cal·ligràfiques que mouen les altres forces. La representació de les forces cosmogòniques fou una temàtica recurrent en la seva obra.

L'única obra amb la qual participa Chen Dao-Min o Chen Tao-Min i més tard *Tommy Chen* al Palau de La Virreina (i, que per tant es conserva al MACBA), es titula *Pintura* i està signada l'any 1955 [fig. 20].

Nascut a Jinan l'any 1931, amb 18 anys marxà de casa per estudiar Belles Arts a la Universitat de Taipei (en aquells moments, s'anomenava la *Taiwan Provincial Normal University*, 臺灣省立臺北師範學校) on van entrar a estudiar la majoria dels membres del grup Ton-Fan. I com tots ells, entrà al taller del pintor Li Chun-Shan on va conèixer la resta dels membres del grup amb els quals desenvolupà la seva producció sota la influència de l'art occidental un art abstracte.

Fig. 19
Hisao Chin, *Tao*, 1958. Oli sobre tela, 59,7 x 98 cm.
MAM 65691.

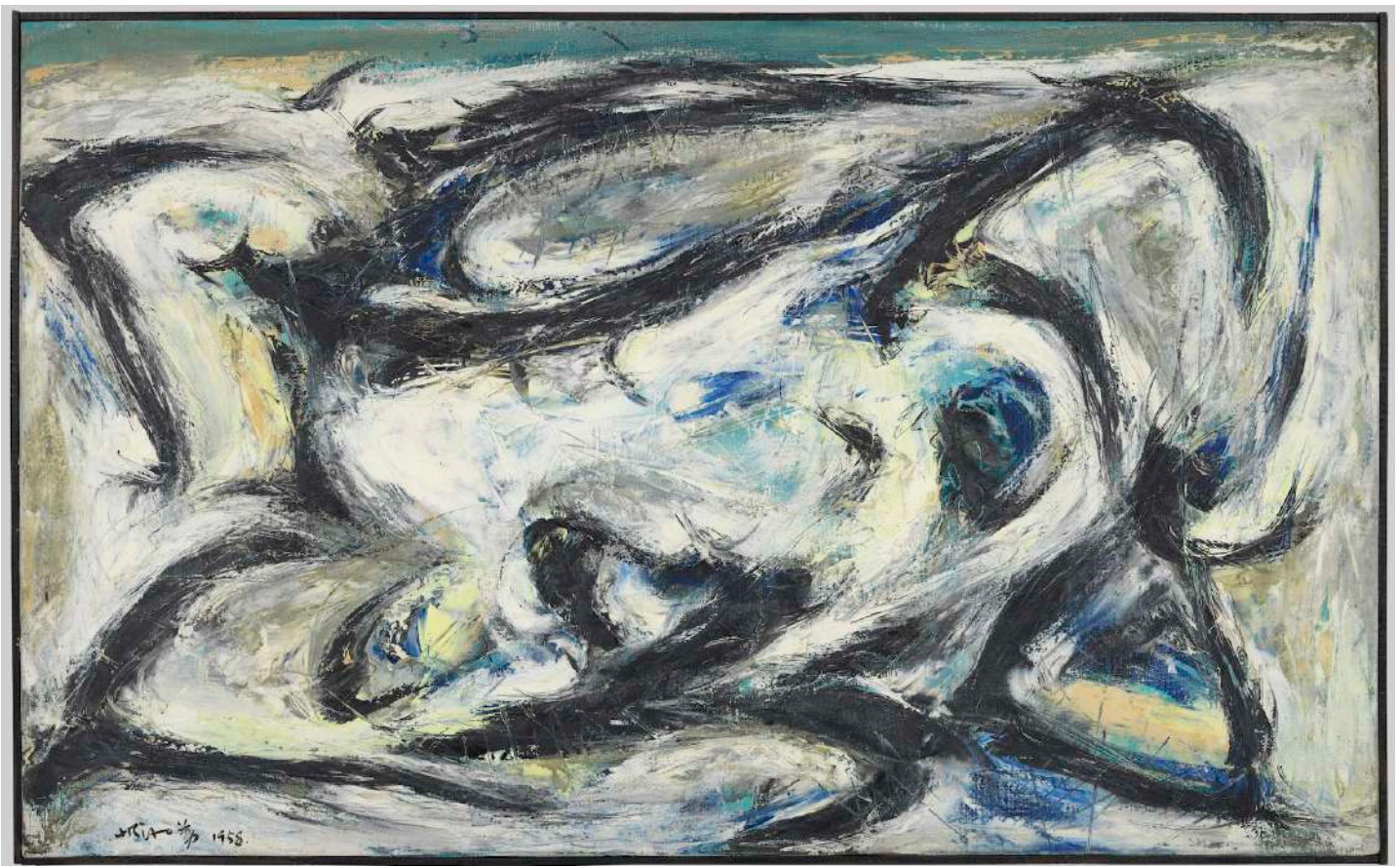




Fig. 20
Chen Dao-Min, *Pintura*, 1958.
Oli sobre tela, 86,5 x 72 cm.
MAM 65690.

En un principi, la seva obra reproduïa símbols similars a les pintures rupes-
tres que es convertien en cal·ligrafies, per derivar més endavant en una
pintura basada en punts, línies i textura. L'obra, conservada al MACBA en-
tra dins la primera etapa on els signes i les cal·ligrafies relaten una compo-
sició de gran qualitat plàstica i tècnica. Segons Hsiao Chin, Chen Dao-Min
va ser el primer membre del grup Ton-Fan en crear obra abstracta l'any
1953 mentre que Li Yuan-Chia havia començat l'any següent.¹⁰

Huo Hsüeh-Kang, nascut a Nanquín l'any 1933 provenia d'una família d'eru-
dits i artistes com el seu avi que era un reconegut cal·lígraf. Després de la
prematura mort del seu pare, va entrar a una escola militar fins l'any 1950.
Aquell any, es matriculà al Departament de Belles Arts de la *National Tai-
wan Normal University*, 國立臺灣師範大學. Com la resta dels membres del
grup, decebut per la pintura massa tradicional que es feia a la universitat,
entrà l'any 1951 al taller de Li Zhong-Sheng on conegué la resta del grup.
Aquests primers anys foren de recerca experimental a partir de la pintura
occidental seguint el seu propi camí, segons els preceptes del mestre.
Durant aquesta etapa primerenca, es va sentir atret pel moviment surrea-
lista fent unes composicions que combinaven diferents elements dins de
l'espai gravitatori [fig. 21]. Més endavant, caigué en l'influx de la pintura
abstracta occidental, estant sempre a la recerca de nous temes dins de
la filosofia del neo-Taoisme que seguia. L'obra conservada al MACBA que
fou exposada a La Virreina, titulada *Pintura*, podria representar un grup de
persones, formant un moviment entre elles on sobre un fons de tonalitats
ocres sorgeixen els verds i grocs.

¹⁰ Huang 2014:243.



Fig. 21
Huo Hsüeh-Kang, *Pintura*, 1958. Oli sobre tela,
53 x 65 cm. MAM 65693.

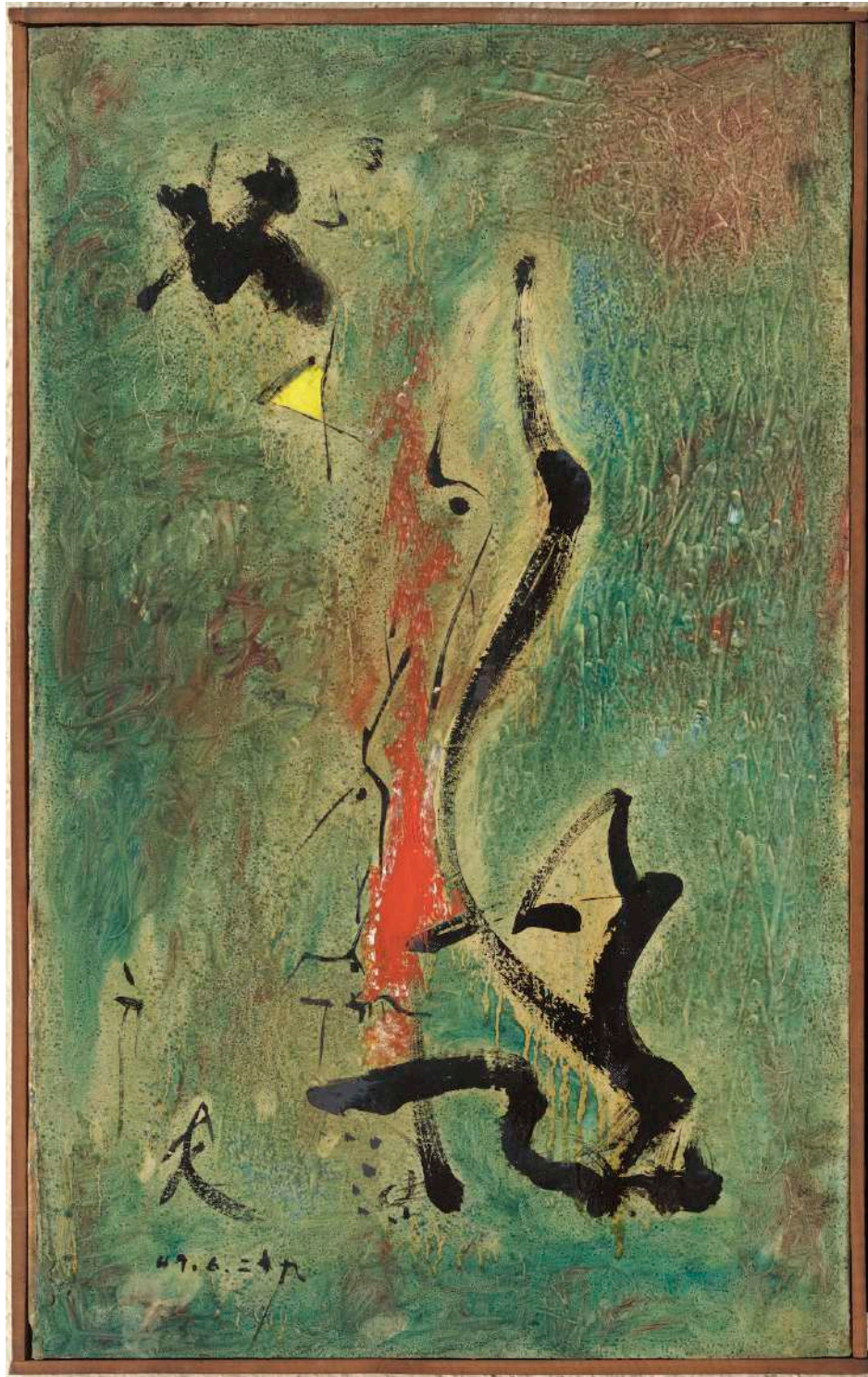


Fig. 22
Li Yuen-Chia, *Pintura*, 1949. Oli sobre tela, 53 x 32,5
cm. MAM 65694.

Per la seva banda, Li Yuen-Chia fou el que més obra va enviar a Barcelona per a l'exposició de Ton-Fan, amb un total de 10 peces. El pintor va néixer l'any 1929 en un petit poble rural a Kuangsi-Chuang a la Xina. Provenia d'una família de pagesos pobres, i va estudiar a una escola per a nens amb pocs recursos per poder passar la seva infància d'orfenat en orfenat. L'any 1949, va marxar a Taiwan i entrà a la *Taiwan Provincial Normal School* on va conèixer a Hsiao Chin i altres. Amb ells entrà al taller del mestre Li Zhong-Sheng. Fou en aquesta època quan començà a produir aquarel·les abstractes que transmeten un sentit d'espai, ritme i moviment, combinant els traços cal·ligràfics amb línies geomètriques. L'obra que donà als Museus de Barcelona es titula *Pintura* i està datada l'any 1949 [fig. 22]. És, per tant, una obra primerenca, anterior al moviment de recerca abstracta impulsat pels Ton-Fan. Conté un format allargat on s'integra una idealització de la cal·ligrafia xinesa tradicional amb lletres i signes. S'estructura en un fons matèric de tons verdosos. Li Yuen-Chia juntament amb Hsiao Chin, fou un dels artistes més importants. L'obra de Yuen-Chia tingué una forta influència en els artistes xinesos posteriors.

Un altre membre, Hsia Yan va néixer a Xiangxiang en la província de Hunan, Xina l'any 1932. L'any 1949, va marxar a Nanjing un cop es va quedar orfe i va estudiar a la *Nanjing Normal University* (南京师范大学). L'any 1951 marxà a Taipei on entrà al taller del mestre Li Zhong-Sheng i coneugué la resta dels membres de Ton-Fan. Malgrat les seves incursions en l'art abstracte, Hsian Yan no deixà mai de ser un pintor figuratiu que rebé la influència de la pintura xinesa tradicional. L'obra que donà als museus de Barcelona, titulada *Pintura* i datada l'any 1958 [fig. 23] és, abstracta i cosmogònica. Hi combina els signes cal·ligràfics en color blau i contornejats en negre amb un fons de tons terrosos i negres que creen una textura superficial. Com les dels seus companys, aquesta obra és de gran qualitat plàstica.

Del pintor Oyan Wuen-Yuen, se sap que nasqué a Changsha l'any 1929 i no se'n té massa registre. El que sí es coneix, és que per la data de naixement era el més veterà del grup Ton-Fan juntament amb Li Yuen-Chia. L'obra que es conserva al MACBA signada l'any 1958 i titulada *Pintura* [fig. 24], podria representar ben bé una cosmogonia també sobre tons terrosos on predomina el negre del traç i la cal·ligrafia.

Nascut l'any 1936, Hsiao Ming-Hsien era el més jove del grup amb 21 anys. Fins l'any 1952, quan estava matriculat al Departament de Belles Arts de la Universitat Nacional d'Educació de Taipei la seva obra girava a l'entorn de la bellesa de la naturalesa taiwanesa. Allà va conèixer Hsiao Chin, qui el va animar a unir-se al taller del mestre Li Zhong-Sheng. Com la majoria del grup, va descobrir l'art occidental i sobretot l'art abstracte, moviment que li obrí un visió diferent respecte del que estava fent fins llavors. Creava unes composicions ideogràfiques que recorden algunes obres de Paul Klee, de Mathias Goeritz i de les obres parisenques del mestre Zao Wou-Ki. Ming-

Fig. 23
Hsia Yan, *Pintura*, 1958. Oli sobre tela, 53,5 x 45,5 cm. MAM 65696.

Fig. 24
Oyan Wuen-Yuen, *Pintura*, 1958. Oli sobre tela, 49,5 x 61 cm. MAM 65695.

Fig. 25
Hsiao Ming-Hsien, *Pintura*, s.d. Oli sobre tela, 50 x 61,5 cm. MAM 65692.



Hsien va trobar similituds en l'obra de Klee amb personatges oraculars xinesos que ell intentà plasmar en la seva obra **[fig. 25]** també conservada al MACBA titulada *Pintura*. A la peça, tant els personatges, com signes i grafies construeixen una mitologia pròpia entre blaus, vermells obres i negres. Com s'ha esmenat anteriorment, una obra de Hsiao Ming-Hsien de l'exposició *Pintura China* de la Galeria «El Jardín» fou la seleccionada com la obra de la setmana, tot just després de rebre un premi a la IV Biennial d'Art de São Paulo. Segons la seva biografia, aquesta distinció va ser un estímul tant per a ell mateix com per a l'art contemporani taiwanès, el qual havia guanyat reconeixement internacional.

L'integran Wu Shih-Lu/Wu Hao va nèixer a Nanquín l'any 1932 i es va formar a l'escola secundària professional provincial de Suzhou. Des de ben petit, Wu es va interessar per l'art i va voler aprofundir en l'estudi de les belles arts. El seu avi era un pintor xinès i la seva mare brodadora. L'any 1949, amb 17 anys, l'artista va escapar de la Guerra Civil i se'n va anar a Taipei a bord del vaixell «New Health» en el qual hi havia molts intel·lectuals, artesans, estudiants i ciutadans rics que també fugien de la guerra. Sense diners, i havent de compaginar feina i estudis, l'any 1950 entrà al taller del mestre Li Zhong-Sheng, qui influí de manera decisiva en el jove artista, visible sobretot en la seva primera etapa, on s'evidencien la inspiració en el surrealisme occidental.

Les obres d'aquesta època estan pintades sobre sacs de flors atès que no tenia diners per a comprar llenços la qual cosa li donava a l'obra una textura especial. En conèixer els alumnes que el mestre Li Zhong-Sheng anava acceptant a les seves classes com els esmenats Hsiao Chin o Li Yuen-Chia; Wu Shih-Lu s'apropà a l'abstracció mentre s'unia al grup Ton-Fan. L'obra que es conserva al MACBA i signada l'any 1958 **[fig. 26]** és la única figurativa del grup en la que representa un retrat de dona elegant amb una flor a la mà, quasi una caricatura a base de ratlles i contorns de color negre superposats als tons vermells i terrossos sobre fons groguet.

Foren diverses les ressenyes i crítiques publicades a la premsa, de les quals es selecciona i transcriu la del diari *La Vanguardia* del dia següent a la inauguració de l'exposició al Palau de la Virreina del grup Ton-Fan:

«INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DEL GRUPO CHINO «TON-FAN». «Ayer, en el palacio de la Virreina a las siete y media, fue inaugurada en los bajos del palacio de la Virreina la exposición de pintura contemporánea china, realizada por los artistas componentes del grupo «Ton-Fan», de Taipeh, que añade un nuevo eslabón a la cadena de intercambios artísticos entre nuestra patria y la China nacionalista. Consta la exposición de cincuenta realizaciones, obra de ocho pintores encauzados todos ellos dentro de la más palpitante modernidad. Con los cuadros se exhibe, igualmente, expuesta en vitrina, abundante documentación sobre las actividades del mencionado grupo y las relaciones artísticas entre nuestros



Fig. 26
Wu Hao, *Pintura*, 1958. Oli sobre tela, 52 x 38,5 cm.
MAM 65697.

modernos artistas y aquel país. Asistieron al acto de la inauguración el coronel don Fortunato Fernández de Oviedo, en representación del capitán general, don José María Pascual Graneri, teniente de alcalde delegado de Cultura, don Enrique Martínez de la Guardia, diputado ponente de Cultura, don Juan Ainaud de Lasarte, director de los Museos de Arte, doctor Guerrero Lovillo, por el rector de la Universidad, doctor Juan Ferrando, profesor de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, don José María de Sucre, por el «Cercle Maillol», don Amadeo Llopert, director de la Escuela de Arquitectura, don Santí Surós, por el Real Círculo Artístico, don Alberto del Castillo, catedrático de la Universidad, don Hsiao Chin, del grupo «Ton-Fan», el padre Pedro Yang, los señores Vidal Ventosa, Cortés, Faber, Serrahima, Bonet Fargas, Cañameras y otros, así como distinguida representación femenina y gran cantidad de público. Dirigió la palabra a éste el pintor señor Hsiao Chin, a quien ha incumbido mayor porción del trabajo en la organización de la muestra inaugurada, el cual dedicó expresivas palabras de agradecimiento a nuestra Corporación Municipal, al público barcelonés y a todos cuantos con su interés por el arte de la China actual han hecho posibles las distintas manifestaciones que ha habido ya estos últimos tiempos por las cuales han sido dadas a conocer en uno y otro país las producciones más vivas de sus artes respectivos, siendo la más importante esta del grupo «Ton-Fan», tan representativo de la pintura china de nuestros días, que esperaba mereciese de todos la misma atención y simpatía que tantas otras veces ha sido expresada hacia las manifestaciones espirituales de su patria. Le contestó don Juan Ainaud de Lasarte, con un breve parlamento, devolviéndole sus amables frases de gratitud, ya que, dijo, es a los pintores por la exposición representados que tenemos que agradecer la satisfacción de poder contemplar esas creaciones tan interesantes. Glosó en bellos periodos la significación del arte chino en la estética de nuestra época y la gran trascendencia que tienen para el mejor conocimiento entre los pueblos y su mutua estimación exposiciones como la presente, de obras de arte pictórico, que es el lenguaje universal por excelencia. El señor Pascual Graneri, a continuación, dio por inaugurada la exposición de pintura del grupo «Ton-Fan».»¹¹

A la col·lecció del MACBA es conserva una obra de Tsai Hsia-Ling, un dels components del grup Ton-Fan que s'incorporà al grup l'any 1958. Hsia-Ling, però, no va exposar a La Virreina. Nascut a la Xina l'any 1935 en una família de metges, el 1949 va deixar la Xina i es va establir a Taiwan, on va ingressar a la Facultat de Belles Arts i Matemàtiques de la Universitat Nacional de Taipei. A la dècada de 1950, va freqüentar els tallers de Zao Wou-Ki, Chu Teh-Chun i Lee Chun-Shan. A l'estudi d'aquest últim va conèixer els membres Hsiao Chin, Ho Kan i Li Yuan-Chia.

Als seus inicis, la seva obra s'inspirava per una banda en la tradició xinesa de la filosofia, la cal·ligrafia i l'ús de la tinta i per altra en els moviments

contemporanis de l'art occidental, bàsicament en l'informalisme. L'ús de la tècnica de la tinta el va implicar en l'anomenada *Action Painting*, en la pintura d'acció la qual li va permetre d'interactuar els moviments de la mà amb el llenç. A partir de 1959 va viatjar per Europa exposant amb el grup Ton-Fan i en solitari, principalment per Itàlia i alemanya. L'obra que ens ocupa, donada l'any 1963 per C. Fang i signada el maig de 1957 es titula *Pintura* [fig. 27], i és un esclat de color vermell, a partir del qual la pinzellada genera moviments sobre un fons negre, una mena d'esclat cosmogònic.

En tot cas, després d'aquesta exposició al Palau de la Virreina de Barcelona, hom pot dir que alguns artistes catalans es sentiren inspirats en la calligrafia, donat que ho incorporaren a les seves obres. Artistes com Josep Hurtuna, de Cardona Torrandell, d'Antoni Tàpies o d'Eduard Alcoy entre d'altres adoptaren l'estètica i els estilemes dels seus coetanis asiàtics, ja fos per contacte directe o bé per la influència haver-se iniciat en l'estudi de la filosofia xinesa.

Pel que fa al grup Ton-Fan, amb noves incorporacions com la de Chu Wei-Bor (Chu Wu-Shun) l'any 1958, Tsai Hsia-Ling o Lee Shi-Chi l'any 1963, amb un total de disset membres, restà unit al menys fins l'any 1971, creant obres d'estil avantguardista. De tota manera, pel que fa a l'abstracció tingueren les exposicions més destacades fins l'any 1961. Per exemple, l'any 1959 exposaren a Florència a la *Galleria Número de Fiamma Vigo* el mes de maig; el mes de novembre a *Macerata a la Galleria Amici Dell'Arte* i el mes de desembre a *The National Taiwan ArtsHall*. A l'última s'hi exposà obra de 10 dels integrants del grup. El mes següent (gener de 1960) ho feren a la re-



Fig. 27
Tsai Hsia-Ling, *Pintura*, 1957.
Oli sobre tela, 71 x 90 cm.
MAM 69169.

coneguda *Mi-Chou Gallery* de Nova York presentats com a *Ton-Fan Group. Avant-garde painters from Taiwan (Formosa)*. El grup rebé molt bones crítiques, inclosa la del *New York Times*, donant lloc a una segona exposició a la mateixa galeria l'any següent.

Durant la dècada de 1960, el grup Ton-Fan, juntament amb el *Fifth Moon Group* i la *Modern Prints Society*, fou molt actiu i presentà moltes exposicions. Aquest període està qualificat pel terme *Painting Club Period*. Des de finals dels 60 i encara més als 70, molts artistes del grup Ton-Fan, com Hsiao Chin, migraren a Europa o Estats Units, buscant el camí per a la seva obra personal, marcant el final del grup.

Dels vuit components originals del grup, Hsiao Chin i Li Yuen-Chia foren els més rellevants pel seu reconeixement i internacionals. L'any 1959, després de la seva exposició individual a Castelló amb el grup *Arte Actual*; de la col·lectiva a la Sala Gaspar –juntament amb l'hongarès Lazlo Fugedy i el català Jaume Clare –; i del *III Saló de Mayo* [fig. 28], Hsiao Chin es va traslladar a Milà.

A Itàlia, dos anys més tard, va crear *Punto Art Movement* juntament amb el pintor, artista gràfic i dibuixant italià Antonio Calderara i els artistes Lucio Fontana, Roberto Crippa, Enrico Castellani i Pierre Manzoni. L'any 1962 s'afegí al grup Li Yuan-Chia el qual s'instal·là també a Milà, qui posteriorment s'establí a Anglaterra des del 1965, fins la seva mort el 1994. Tots dos, Li Yuan-Chia i Hsiao Chin presentaren obra de nou a Barcelona l'any 1962, al Palau de la Virreina com a part integrants del grup Punto juntament amb el Grup Krit, amb Magda Ferrer, Josep Hurtuna, Jaime Bartolomé, Emilio Porta i M. Assumpció Raventós.

Fig. 14
Hsiao Chin, Pintura, 1958.
Obra presentada al III Saló de Mayo de 1959.



- Cirlot, J. E. (1985), «La pintura de Hsiao Chin», *Correo de las Artes*, 2-3.1958, p. 5.
- La Vanguardia (1957), «Pintores chinos en nuestra ciudad», *La Vanguardia*, 9.XI.1957, p. 17.
- La Vanguardia (1958), «Inauguración de la exposición del grupo chino 'Ton-Fan'», *La Vanguardia*, 29.XI.1958, p. 27.
- Mylos (1957), «Con Hsiao-Chin», *Destino*, 7/XII/1957, p. 36.
- Portolés, J. (1958), «Hsiao-Chin», *Arte Actual del Mediterráneo* 5, 8.1958, p.11.
- S.C. (1958), «Our words», *La Hoja del Lunes*, 6.I.1958, p. 6.
- Tharrats, J.J. (1957), «Artistas de hoy: Hsiao Ming-Hsien», *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, 7-13.XII. 1957, p. 17.
- Huang, M. (2014), *The Reception of Chinese Art Across Cultures*. Cambridge Scholars Publishing.
- Oriental Painting Exhibitions. «Our words», *A Joint Exhibition By Chinese and Spanish Modern Painter*, 9-12.1957. [Catàleg d'exposició].
- Sullivan, M. (1996), *Art and Artist of twentieth century China*, University of California.
- Vazieux, S. (2017), «Orient-Occident: rencontre et fusion esthétique » dins de: *From China to Taiwan. Les pionniers de l'abstraction*, Éditios Racine / Lannoo Publisher, Bruxelles.

FOTOGRAFIAR MODELS. LA RELACIÓ DE LA FOTOGRAFIA I LA PINTURA A FINALS DEL SEGLE XIX.
ELS CASOS DE JOSEP LLUÍS PELLICER I ENRIC MONSERDÀ

Fotografiar models. La relació de la fotografia i la pintura a finals del segle XIX. Els casos de Josep Lluís Pellicer i Enric Monserdà

Rafael Torrella Reñé

Rafel Torrella Reñé

Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

rtorrella@bcn.cat

ORCID - <https://orcid.org/0009-0003-7658-1390>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.237>

Recepció 30.07.2024

Acceptació 11.10.2024

Publicació 31.01.2025

RESUM - Des de l'inici de la tècnica fotogràfica la seva relació amb les altres formes de representació ha tingut influències, desacords, rivalitats i annexions, però unes de les formes de relació més fructíferes ha estat l'ús de la fotografia com a eina per part dels artistes plàstics. En el present article volem donar veu a dues formes de relació del l'artista plàstic amb la fotografia discorrent en el treball del dibuixant i pintor Josep Lluís Pellicer i Fenyé i del pintor Enric Monserdà i Vidal, els fons fotogràfics dels quals es conserven a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Paraules clau - Fotografia; model fotogràfic, segle XIX, segle XX, pintura, Josep Lluís Pellicer, Enric Monserdà.

RESUMEN - *Fotografiar modelos: la relación de la fotografía y la pintura a finales del siglo XIX.*

Desde el inicio de la técnica fotogràfica su relación con las otras formas de representación ha tenido influencias, desacuerdos, rivalidades y uniones, però una de las formas de relación más fructífera ha sido el uso de la fotografía como herramienta por parte de las artes plásticas. En el presente artículo queremos dar voz a dos formas de relación del artista plástico con la fotografía a través del Trabajo del dibujante y pintor Josep Lluís Pellicer i Fenyé y del pintor Enric Monserdà i Vidal, cuyos fondos fotogràficos se conservan en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Palabras clave - Fotografía, Josep Lluís Pellicer, Enric Monserdà, modelo fotogràfico, siglo XIX, siglo XX, pintura

ABSTRACT - *Photographing models: the relationship between photography and painting at the end of the 19th century.*

Since the beginning of the photographic technique, its relationship with other forms of representation has had influences, disagreements, rivalries and annexations, but one of the most fruitful forms of relationship has been the use of photography as a tool by of plastic artists. In this article, we want to give voice to two forms of the plastic artist's relationship with photography occurring in the work of the draftsman and painter Josep Lluís Pellicer i Fenyé and the painter Enric Monserdà i Vidal, whose photographic backgrounds are preserved in the Photo Archive of Barcelona.

Keywords - Photography, Josep Lluís Pellicer, Enric Monserdà, nineteenth century, twentieth century, painting

Quan Apel·les Mestres va donar el seu fons documental a l'arxiu de la ciutat de Barcelona¹, a més de correspondència diversa, articles i informació personal hi havia un conjunt important de fotografies de motius diversos, d'autoria desconeguda, moltes d'elles sense identificar, classificades en unes carpetes temàtiques com si fossin materials de consulta sobre aspectes a dibuixar, adherides en unes cartolines de baixa qualitat. Anys després, aquest material fou traspassat a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona² on, veient l'estat de conservació i l'efecte que la manipulació i les col·les adhesives havien tingut en els papers fotogràfics d'entre 1850 i 1890, es va decidir iniciar un procés de conservació preventiva encaminat a netejar els dorsos de suports àcids i coles. Fou arran d'aquesta actuació que es va poder observar com moltes d'aquestes fotografies presentaven al dors una marca feta amb tampó entintat amb el nom "J.L. Pellicer" [fig. 1]. Hom podia pensar en un material que el propietari del tampó, d'altra banda un dibuixant amic i conegut, li havia cedit en alguna ocasió i que el polifacètic Apel·les Mestres, havia guardat com a eina d'estudi per il·lustracions i dibuixos.

Anys després, la família del dibuixant Pellicer lliurà a l'Arxiu Fotogràfic un volum important de còpies fotogràfiques que havien patit les inclemències del pas del temps i de l'oblit i es va poder percebre que al dors de la majoria dels papers fotogràfics hi anava estampat també el nom "J.L. Pellicer". Aquest fet aportava un lligam inequívoc amb les fotografies que havien arribat anteriorment del fons d'Apel·les Mestres, i més quan es va investigar el cas i es va recordar l'existència d'una exposició d'articles de tot tipus presents a l'estudi del dibuixant Pellicer que els seus amics havien realitzat a la seva mort l'any 1902 per a aconseguir un benefici econòmic per a la vídua. Mestres va adquirir en aquella ocasió (segons consta en alguns dels seus papers personals), una bona quantitat de fotografies que passaren a enriquir qualitativament i quantitativament el seu fons personal.

De fet, ens trobàvem davant un volum d'unes 1.400 còpies fotogràfiques a l'albúmina de temàtiques diverses, però que responien clarament, per la seva facció i sovint també presentació, al que durant el darrer terç del segle XIX es va conèixer com "fotografies del natural", "estudis per artistes", o més bellament dit en francès "études d'après nature" i "académies". Aquesta terminologia ens porta a un moment determinat de la història

1 Donatiu de l'autor a l'AHCB, on va ingressar el 29 de juliol de 1929.
2 Barcelona fotografiada. 2007: 204-205.

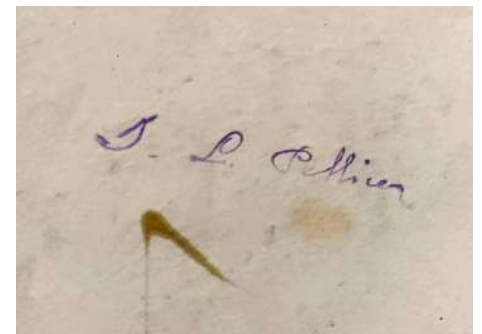


Fig. 1
Tampó entintat present a moltes de les fotografies de la col·lecció de Josep Lluís Pellicer

de la fotografia, aquells anys on la pugna entre els pintors i els incipients fotògrafs es accentuada per posicions com les de Charles Baudelaire, quan, per exemple, l'any 1859 intenta rebaixar la fotografia a un estatus d'utilitat de les arts pictòriques tot escrivint que «(la fotografia) ha de tornar, doncs, al seu veritable deure, que és ser el servidor de les ciències i les arts, però el servidor més humil»³. Malgrat haver gaudit ell mateix de l'art fotogràfic quan fou retratat pels seus contemporanis Nadar o Etienne Carjat. Una posició complementada per opinions com les del crític d'art Francis Wey⁴ quan es pregunta:

«Com enumerar els avantatges que la fotografia es susceptible d'aportar a l'execució de la gran pintura? [...] Pel procediment de l'heliografia, n'hi ha prou amb un segon per captar, en una pausa fugaç, una figura nua que actua lliurement, i els models així exposats ja proporcionen lliçons molt més precises que les de les estàtues i els esbossos anatòmics».⁵

Ens trobem, doncs, en un moment en el qual molts pintors prenen consciència de la qualitat de la fotografia com a eina de consulta, d'estudi, d'inspiració o de còpia per a les seves obres, i, responent a aquesta necessitat, els fotògrafs emprenen la nova tècnica mimètica per a proporcionar models de qualsevol cosa objecte de ser representada. Estem també en un moment en l'evolució de la tècnica fotogràfica en el qual les pròpies limitacions tècniques aporten un nou llenguatge a la mirada. El daguerreotip ja ha quedat lleugerament depassat pel seu caràcter d'obra única i no reproduïble, en contraposició amb el procés negatiu - positiu⁶ que a inicis dels anys 1850 es perfecciona canviant el primitiu negatiu de paper per un de vidre on dipositar una emulsió de col·lodió sensibilitzada⁷ que capturarà la imatge, aportant així més rapidesa en la preparació del material, més resistència de la placa negativa i sobre tot, més transparència i netedat a la imatge final, acompanyat pel fet que de cada negatiu es poden treure infinitat de còpies positives i fer així molt més rendible el procés, sense obviar el caràcter democratitzador de la tècnica. La sensibilitat de les emulsions encara no és suficient per deturar el moviment de forma total, i això crea imatges fugisseres (fulles que es mouen, personatges que esdevenen ombres...), alhora que la mirada a través de la càmera obliga a una selecció de l'entorn creant nous enquadraments no pictòrics on la disposició dels objectes és més real que en les estudiades composicions dins el llenç al cavallet, on la llum capturada esdevé sòlida creant efectes que, per la pròpia limitació cromàtica de les emulsions, el natural no contempla. Pintors que van esdevenint fotògrafs aportaren el seu coneixement de les normes de composició, mentre el nou llenguatge fotogràfic feia créixer la nova pintura naturalista i realista.

La voluntat d'obertura de les fronteres geogràfiques és així mateix una constant en la societat del moment i la necessitat de conèixer el món no occidental afavoreix un incipient turisme i un interès per l'exotisme i el pintoresquisme d'altres cultures, de manera que els fotògrafs, amb la suposada credibilitat de veritat objectiva de que gaudia la seva feina feta a través d'un giny mecànic, surten a plasmar el món i els seus habitants

3 Baudelaire 1995: 60.

4 Sobre el personatge i la seva admiració per la fotografia: Mondenard (2000).

5 Wey 1851: 3.

6 Procediment patentat l'any 1841, conegut també amb el nom de calotip, ideat per William Henry Fox Talbot.

7 Procediment ideat i emprat per Frederich Scott Archer el 1851.

per transportar aquestes visions fraccionades en uns papers albuminats en format individual o estereoscòpic. Com diu Ulrich Pohlmann⁸, les fotografies de viatges es convertiren en un aparador del món que aplacava la nostàlgia de terres llunyanes i emmotllava la visió d'allò estrany i diferent, en una època on Europa és motor d'un canvi social i industrial que transformà radicalment molts dels seus paisatges.

Com a complement de tot això, l'interès per la figura i el moviment confirmen la fotografia com a eina bàsica: des de suplir les llargues postures i escenificacions de models humans pels artistes i estudiants, creant uns corpus amb una posada en escena gairebé sempre mancada d'ornaments i centrada en els volums i parts del cos (poc després arribarà una segona intenció d'aquestes acadèmies, introduint elements i postures més suggestives), fins a la creació de *tableaux vivents*, veritables escenes camperoles **[fig. 2, fig. 3]** o urbanes recreant possibles formes necessàries pels artistes, les fotografies d'estudi del cos humà tendint a captar tots els seus estadis es va veure completada per les recerques d'Eadweard Muybridge i els seus estudis sobre el moviment del cos⁹. Muybridge va enginyar un dispositiu per poder captar les diferents fases del moviment, en animals i en persones, creant uns registres de fotografia fixa on apareixen les diferents posicions que adopta un cos quan es mou. La seva obra *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements 1872-1885* ha esdevingut un paradigma en la fotografia del moviment. Però això ja és un altra vessant de les recerques fotogràfiques.

Retornant a la col·lecció de fotografies que el dibuixant Josep Lluís Pelleric va reunir i guardar per al seu ús, hi trobarem significatius exemples d'aquestes imatges conegudes com "estudis del natural", ja sigui mostrant la ciutat, els seus edificis i la seva vida, el camp i les seves feines i pobles, els paisatges domesticats o salvatges, elements vegetals singulars com arbres, fulles i soques fins a grups etnogràfics diversos. Hi ha, d'una banda, moltes fotografies que versen sobre el cavall **[fig. 4]**: de granja, de labors, muntats per genets amb copalta, al taller del ferrador, arrossegant carruatges de feina o de transport públic, muntats per soldats de tot tipus, cavalls europeus i cavalls àrabs. **[fig. 5 i fig. 6]** Aquest conjunt ens dona una idea clara del significat d'aquest equí en la societat de mitjans del segle XIX. Un altre grup amb unes imatges interessants és el que fa referència a la mirada de la societat europea en aquell moment cap a l'orientalisme quan, inspirada per la magnificència de l'obra pictòrica de Marià Fortuny, vol observar detingudament la gent i els paisatges d'Egipte, Marroc, Líbia, etc. **[Fig. 7]**. Fotògrafs europeus ambulants que havien portat la fotografia a Occident s'acaben establint cap els anys 1860 en aquells països d'incipient turisme, on van esdevenir principals estudis estables a les capitals i on van acabar formant professionals del territori. Però tots confeccionaven unes fotografies que eren properes a una recerca del costumisme, del "salvatge bo", dels territoris inabastables on antigues civilitzacions havien desaparegut, fet que, a ulls actuals, sembla voler aproximar-se a una lògica de la fascinació per "l'altre", pròpia d'un context on la

8 Pohlmann 2022 :57-58.

9 Muybridge (1907). La publicació mostra el treball fotogràfic fet entre 1872 i 1885.

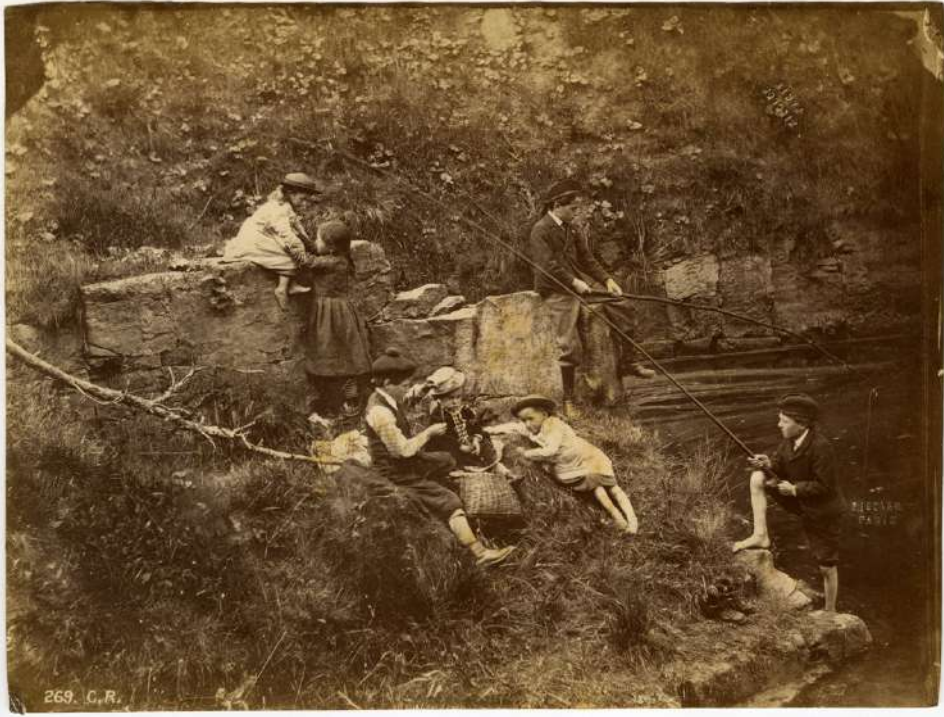


Fig. 2
Estudi del natural. Charles Reid, c.1860. AFB



Fig. 3
Estudi del Natural. Herman Heid. C. AFB

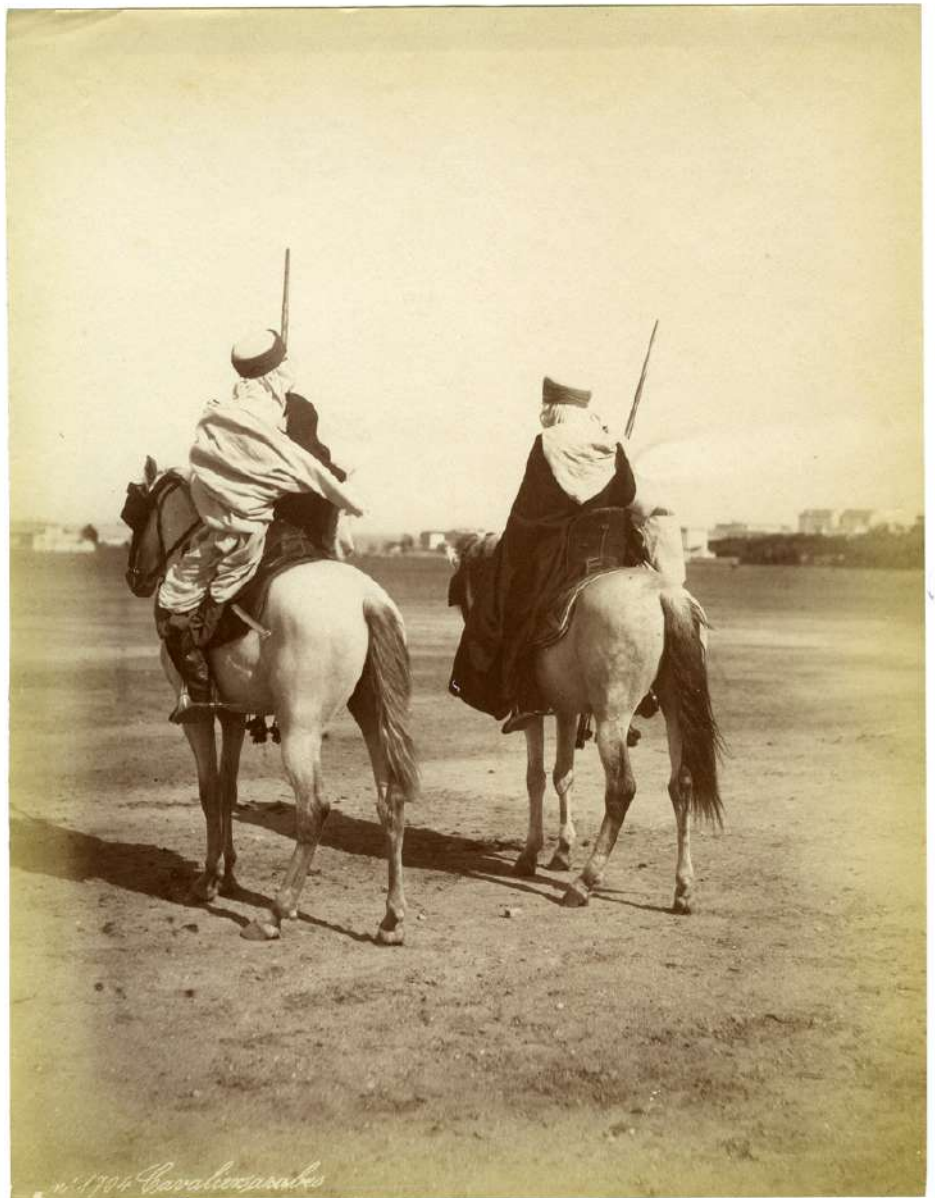


Fig. 4 (Esquerra a dalt)
 "Étude d'après nature. Photographie instantanée" Scotellari. C.1870. Arxiu Fotogràfic de Barcelona - Scotellari

Fig. 5 (Esquerra avall)
 Militar francès a cavall. So_164_23

Fig. 6 (Dreta a dalt)
 Jean Geiser. Si_002_11

Fig 7. (Dreta avall)
 "Chameaux avec palanquin" Jean Geiser, c.1870. Arxiu Fotogràfic de Barcelona - Jean Geiser

mentalitat colonialista perdurava.

Josep Lluís Pellicer (1842-1901) inicia la seva trajectòria artística com a pintor a Barcelona, marxa a Roma a perfeccionar tècniques cap els anys 1860. En tornar, treballa com a dibuixant fins a la seva mort. De bell inici, fou el dibuixant de la revista de Madrid *La Ilustración Española y Americana*, amb una trajectòria que li va servir per a esdevenir un dels primers cronistes bèl·lics: l'any 1872 és enviat com a corresponsal al front de les terceres guerres carlines (1872-1876), i va enviant dibuixos dels esdeveniments captats des del camp de batalla. En els trajectes per la península hispànica seguint els conflictes, Pellicer va elaborant uns reportatges il·lustrats sobre els mateixos desplaçaments que apareixen publicats sota el títol "Apuntes de viaje". Pellicer no feia fotografies, però possiblement ja en aquests primers anys de la seva producció va emprar imatges fotogràfiques com a recordatori o còpia. Si bé no sembla usar fotografies bèl·liques per als seus dibuixos (d'altra banda una tipologia fotogràfica encara a les beceroles) si que usa en un dels seus "Apuntes de viaje" de l'any 1873 una fotografia de la casa Laurent, realitzada per Jules Ainaud entre 1871 i 1872, amb una vista panoràmica de la ciutat¹⁰ [figs. 8 i 9]. El dibuix té una coincidència quasi exacta amb la fotografia, fins i tot el petits detalls com una draga que apareix al mig del port.

Al llarg de la seva trajectòria de dibuixant, en les seves estades a París arran de ser nomenat també col·laborador de la revista *L'Illustration* (1879), Pellicer va adquirint còpies fotogràfiques que responen força a la necessitat de models als quals recórrer per recordar o copiar vestimentes, edificis singulars, models del cos humà. Seran nombroses les ocasions en les quals farà una còpia exacta d'alguna fotografia, com també es podrien reconèixer moments en els quals la fotografia només és un apunt memorialista per completar un dibuix¹¹. A tall d'exemple d'aquests usos de les fotografies, trobem un clar exponent en la il·lustració dels textos que realitza per a *La Vanguardia* amb el títol de *Notas y Dibujos* explicant les seves impressions en els viatges a la capital francesa, així com descrivint les ciutats per on passa i les anècdotes que li succeeixen. La col·laboració es va estendre amb variacions de títol entre febrer de 1890 i desembre de 1893 i, en concret en el text del 4 d'agost de 1890¹², tot parlant de París guarneix l'anècdota d'una conversa seva amb un cotxer copiant fil per randa una escena de carrer, fotografia a l'albúmina d'autor desconegut, amb la mateixa temàtica [fig. 10]. Un xic més enllà, en el mateix escrit [figs. 11 i 12], il·lustra el text amb una vista de la Torre Eiffel i els jardins que l'envolten, i en aquest cas, localitzem dins la seva col·lecció una fotografia que presenta les traces de pressió d'haver estat subjecte de calc. [fig. 13]. A la pàgina següent de l'article hi ha el dibuix d'una columna publicitària copiada també d'una altra fotografia de la col·lecció, eliminant en aquest cas objectes secundaris de la imatge fotogràfica [figs. 14 i 15]. Ús de la imatge com a calca, ús de la imatge com a model a copiar: per a aquesta raó es van generar les fotografies conegudes com a "études d'après nature" de les quals parla la col·lecció de Pellicer.

L'evolució de la tècnica fotogràfica relativa a la sensibilitat de les emul-

10 «De Madrid a Barcelona. Apuntes de viaje», *La Ilustración Española y Americana*, 24/10/1873, p. 652. La fotografia de referència fou comercialitzada per Jean Laurent amb el títol: "Barcelona.-390.-Vista panorámica de Barcelona, desde Monjuich".

11 Una descripció més detallada de l'ús de la fotografia en l'obra de Pellicer, vegeu: Torrella 2023.

12 «Notas y Dibujos. De Barcelona a Paris. De Chartres a Paris. - Paris», *La Vanguardia*, 24/8/1890, p. 4-5.

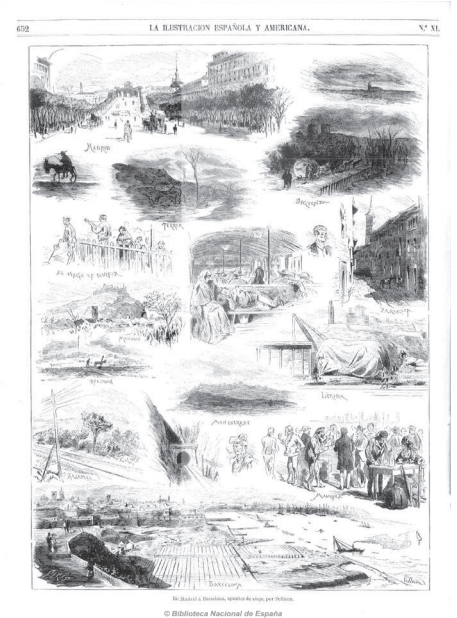


Fig. 8 (A dalt)
La Ilu Eia Vista de Barcelona Laurent

Fig. 9 (Avall)
Jules Ainaud per a Jean Laurent. Barcelona 390.
Vista panoràmica de Marcelona desde Montjuich.
1871-2



Fig. 13
Detall del resseguiment



Fig. 10 (A dalt)
Estudi del natural. París. Autor desconegut,
c.1880. Serví per a la realització del dibuix
publicat a La Vanguardia, 24/8/1890. Arxiu
Fotogràfic de Barcelona - So_171_27 el
cotxer

Fig. 12 (Avall)
La torre Eiffel. So_086_011

DE NUESTRA COLABORACIÓN PARTICULAR Y DIARIA

NOTAS Y DIBUJOS
DE BARCELONA A PARÍS

DE CHARTRES Á PARÍS. — PARÍS

En unas dos horas trasladaba el tren al viajero de Chartres á París. A poco más de las nueve de la mañana salí de esa ciudad contemplando por última vez sobre la colina la imponente masa de su céntrica catedral. A su vista reaviváronse las impresiones recibidas el día anterior y en esa misteriosa cámara oscura de los recuerdos contemplé de nuevo en confusión los gigantescos patriarcas y profetas de sus vidrieras, transparentes como seres sobrenaturales, revoloteando al rededor de la severa torre antigua, mientras desfilaban uno por uno los personajes todos de los pórticos en el fondo de las puertas; marco maravilloso con sus mil follajes y sus mil escenas esculpidas en las arquivoltas, serias, inspiradas unas, pueriles otras, pornográfica alguna, artísticas todas; fiel expresión de los sentimientos, de la fe, de las aspiraciones, de los defectos, de la cultura del pueblo que las creara. En la imaginación admiraba todavía las refinadas y perfectas filigranas de la cerca del coro y cuando la velocidad del tren me hizo perder de vista por completo la ciudad, recordaba con fruición mi vertiginoso paseo por ella, y por ende, las pintorescas casas de sus arrabales, las empinadas calles, los restos de sus fortificaciones medio-evaes; la animación de sus mercados y cuanto en una palabra contribuyera á que el día pasado en Chartres fuese de esos que el artista recuerda para nunca olvidarlos: días señalados en nuestra existencia que nos compensan momentáneamente de las amarguras y tribulaciones que el continuado trato con las bellas artes produce al infeliz iniciado en su sacerdocio: que nada es comparable al deleite purísimo de contemplar la naturaleza ó el arte, fiel imagen de ella, olvidando por completo las miserias y mezquindades de la vida.

A lo mejor de mis ensueños, un repentino chaparrón los disipó, al obligarme á levantar la vidriera y abandonar mi retrospectiva contemplación; me fijé entonces en el país, miré al cielo lleno de densos nubarrones, y volví á la realidad al ver á mis compañeros de viaje. Intencionalmente me había instalado en un coche de los llamados de 3.ª clase. El compartimiento iba lleno; un honrado burgués con todos los atavíos y pertrechos que caracterizan al cazador aficionado, de la ciudad, escuchaba flemáticamente á uno que debía ser obrero parisiense, quien con calor y elocuencia sostenía la necesidad de abolir fronteras y nacionalidades; pero su cosmopolitismo se estrellaba ante la impasibilidad del al parecer tendero, incapaz de preocuparse de algo, fuera de sus negocios y de la abundancia ó escasez de codornices: á su lado y apoyando ambos manos en un nudoso garrote sentábase el tipo del labriego, con los ojos tamaño como naranjas, las pupilas dilatadas, un sí es no es encogido y receloso, desconfiado, como si temiera que cada uno de los compañeros fuera á jugarle una mala pasada; junto á él dormitaba en la mayor confianza un chico grandullón (representando el tipo obligado del viajero dormido) arimado á una señora mayor correcta y pulcramente vestida que veía devotamente el *Petit Journal*, terminando la fila un joven que se ocupó cons-



tantemente durante el viaje, en descomulgarse, retorciendo su cuerpo para asomar la cabeza al ventanillo y mirar adelante como anticipándose con la vista á la marcha del tren: le esperaba la novia de seguro; frente á él admirando la gimnasia de salón que practicaba, hallábamse yo inmediato á una robusta campesina llevando á su regazo unorro macizo y colorado, la que compartía su atención con este y con las sorprendentes dislocaciones del novio de enfrente: un artillero gascón por su acento y la inagotable verbosidad que demostraba hablando de todo y con todos, y una jovencita lista y retozona como una ardilla, con grandes ojos y dientes menudos, que aprobaban con frecuentes interrupciones las teorías cos-

mopolitas de su vecino como se deleitaba á juzgar por su franca risa, con la admiración del baturro y la indiferencia del linfático burgués ante las utópicas aspiraciones del obrero, constituyendo el personal, con regularidad colocados sobre bancos de 3.ª

Sin hacer caso de unos ni de otros el tiempo aclaró, cesó el chaparrón, y el sol á intervalos aprovechando los huecos de las apelotonadas nubes daban de improviso inesperado aspecto á la campiña: el tren, indiferente á la atmósfera y á las lubricaciones de los viajeros, se detuvo un momento en Maintenon, nombre que recuerda á la célebre viuda de Scarron y al hermoso castillo que hizo construir, rodeado de extenso parque. Un cuarto de hora después llegábamnos á Rambouillet, población de unas 5.000 almas, sin otra cosa interesante que el antiguo castillo, célebre por muchos conceptos: en él murió Francisco I, y Carlos X y el Duque de Angulema firmaron en él su abdicación. Un inmenso bosque hállase unido al gran parque, donde en otros tiempos diéronse grandes cacerías reales. De Rambouillet á Versailles se va en unos 40 minutos, viendo al paso la escuela militar de Saint Cyr y un país poblado, frondoso, que indica la proximidad de los alrededores de la gran Babel, de esa parte de terreno á donde alcanza la vida de la capital. Los privilegiados por la fortuna han fabricado un verdadero enjambre de viviendas más ó menos sencillas ó aparatosas que llenan en gran parte con sus parques y jardines el espacio entre Versailles y París. Veo con placer de nuevo Bellevue, Meudon y Clamart, que me sugieren mil recuerdos; por fin atravesamos los muros de la fortificación y tras breves instantes párase el convoy bajo el tinglado de la estación de Montparnasse: el contenido humano que condujo, cual hormiguero, por un momento se agrupa y bulle en confusión para diseminarse luego por la gran ciudad, perdiéndose en ella cual gota de agua en un grande lago.



Fuera de la estación, de pie en la acera parlamento con un cochero, honrado ciudadano que á pesar de su fisonomía tanto hurraña, de ser domingo y de la Exposición Universal, acepta con benevolencia, la carrera que le propongo, probablemente, por ser corta. Instalado en el vehículo con los bultos y paquetes, intenta sin resultado el pobre jamelgo, por dos ó tres veces, vencer la gravedad de su enflaquecido cuerpo; por fin alcanza á imprimir un movimiento de avance á todo el artefacto y ayudado por una suave pendiente rueda el coche y á poco trota la bestia de modo tal, que más parece empujado por la impulsión de este que el agente de la locomoción.

Llegado á París

La casualidad hizo que entrara en París precisamente por el barrio para mí predilecto; aquel en donde viví años enteros: las casas, los kioscos, las tiendas y muchos de sus habitantes, todo era para mí familiar, conocido, íntimo; los menores accidentes, los detalles más insignificantes tomaban á mis ojos un valor, un relieve extraordinario; veía caras conocidas apenas cambiadas, los mismos tipos de antes, las mismas costumbres y entre el bullicio y animación propios de una gran

via parisien en la mañana de un día festivo, sentíme hondamente impresionado. Cual emigrado que de nuevo aparece en el medio que por azares de la vida abandonara, así me sentía yo al hallarme de nuevo en París, y al embocar el boulevard de Montparnasse se agolparon atropelladamente tantos y tales recuerdos á mi imaginación, que me conmovió porque la memoria de una parte de la vida cuando ha habido que llevarla en el extranjero, desconocido, y luchando por la existencia con las solas armas de una profesión artística, emocionan al mas sereno. Recordar años que pasaron, es recordar alguna que otra efímera felicidad, islotes alejados, muy alejados entre sí en un océano inmenso de desdichas y amarguras; bregando todos los días para salvar escollos, correr temporales esperando con resignación forzosa mejores días que no amanecen nunca. Recordar una parte de nuestra vida es recordar una parte de nuestras penas, es recordar períodos que estremecen, como se estremece el soldado tras la batalla, vencedor ó derrotado, al recordar los riesgos inminentes en que su vida peligró. Así me sentí yo presa de esa inesplicable sensación, de ese triste deleite con que recordamos penas lejanas, sufridas allí en el brumoso horizonte del camino recorrido: acordéme en un momento de algo bueno y de mucho malo, mil sentimientos escitaron á la vez el corazón como mil recuerdos enlazados unos en otros dominaron confusamente la memoria; por la imaginación pasó rápido, veloz, un panorama inmenso, infinito; ví, sentí en un segundo seis años de mi vida de lucha, de dolores y tristezas, y no pude más, dominado, sentí humedecerse me los ojos.

Sereno el espíritu, restablecida la calma, divisé en el antiguo *boulevard D'Enfer*, hoy Raspail, un monumento para mí nuevo, erigido á la memoria de ese médico popular, modelo de hombres y de ciudadanos. Un pedestal bien trazado, sencillo y severo cual corresponde á la significación de la figura que soporta, ni mezoquino ni de masa excesiva, embellece esa calle que bien pronto será una de las grandes arterias de la capital.

Pocos minutos necesitó el cochero para terminar su carrera en el próximo boulevard Arago.

Instalado en una modesta habitación que un amigo me procurara de antemano, convertirme de nuevo en parisiense y procediendo como tal, me dispuse á aprovechar el tiempo. Almorcé con amigos y en familia; en el seno de una de esas familias, modelo de laboriosidad, de orden y de aseo doméstico, que tanto abundan en la gran ciudad, pacíficos y tranquilos hogares cuya existencia es un mito para muchos que sólo conocen á París por ciertas exterioridades.

Había dispuesto mi itinerario de ma-

presión de la Exposición Universal (esa impresión total, vaga y ligera que nos produce siempre la contemplación de un conjunto grande y formado de elementos diversos y variados) con el complemento de la masa humana que en esos días se agrupaba por todos los ámbitos de la extensa superficie reservada al último certamen internacional á uno y á otro lado del Sena.

Imposible fué á las dos de la tarde, pensar en esperar pacientemente el turno para ocupar un asiento en omnibus ó tranvía, máxime con la comezón que sentía para trasladarme volando al objeto principal de mi viaje. Con buenas palabras y con el cebo de una buena propina, accedió un señor cochero en transportarme, á gran volocidad (y lo cumplió) á la plaza del Trocadero.

Grandes oleadas de vivientes de todos sexos, edades y condiciones dirigiáanse al Campo de Marte, transformado por el momento en templo de la paz; la animación era extraordinaria; toda suerte de vehículos atestados de gente rodaban en una misma dirección; los que corrían en la contraria, iban vacíos en busca de nuevos viajeros; era un hormiguero constante, como se dice gráficamente en nuestra lengua natal, una *generación*.

No era menor el movimiento y el acaerreo de visitantes por el Sena, *Mosca* y *Golondrinas*, y los vistosos vapores del Louvre sostenían masas compactas, apinadas por centenares y millares. Llegados, por fin, al alto del Trocadero; el tiempo aunque inseguro se inclinaba á bonanza y hacía presentir que nos libráramos de esos inesperados chaparrones propios de París y de la Estación.

Desfilaba lenta y pausadamente la turba por los torniquetes y como parte de ella, me llegó la vez de entrar; atravesé rápidamente el pórtico del Trocadero y fuera me detuve á contemplar el soberbio espectáculo.

Las primeras impresiones

La impresión que recibía, quien por vez primera contemplaba la Exposición Universal desde el Trocadero era inenarrable.

Llegar allá en día de fiesta, por la tarde, cuando los parisienses, cambiando sus costumbres, en vez de esparcirse por el campo, se daban cita en la Exposición, se veía el cuadro más solemne que imaginación ninguna soñara por poderosa que fuese. Una manifestación cosmopolita, fraternal, respetable cual ninguna; la fiesta del trabajo; los productos de la actividad humana, las demostraciones evidentes del progreso que se opera sin cesar en todos los ámbitos del globo, reunidos en la ciudad más digna de contenerlos, cobijadas por construcciones que, con defectos y todo, revestían carácter monumental, muestra evidente de la evolución fe-



nera que coincidiera la llegada con un día festivo á fin de recibir la primera im-

liz que se verifica en el concepto arquitectónico, todo esto aclamado y aplaudido por la reunión de miles y miles de almas, todo visto y observado desde sitio que permitía dominar el conjunto en sus menores detalles, era espectáculo que impresionaba profundamente; no había, no podía haber excepcionalismo ni indiferencia que resistiera á cuadro semejante. En aquellos momentos mentira parecía que el mismo pueblo que acababa de organizar ese inmenso festival de la paz se hallara y se hallaba amenazado de aplicar toda su actividad, su inteligencia y sus riquezas, por la fatalidad de los hechos, á una guerra cruel y renida que será horrible cual ninguna. ¡Desdichada humanidad!

Bien hay que aprovechar esos rápidos momentos en que se nos aparece buena y provechosa, enlazados los pueblos por la guirnalda del trabajo, ofreciéndose mutuamente sus frutos para apreciar las enseñanzas y resultados que de ello se derivan, y para avivar la fe en sus destinos. Si en pasados siglos la religión apa-





Fig. 14
So_163_06 Poste anunci

sions i la facilitat d'obtenir negatius i papers fotogràfics, juntament amb la familiaritat de la fotografia dins la societat amb un important increment de fotògrafs afeccionats, va possibilitar que alguns artistes adoptessin la càmera fotogràfica com a eina de treball auxiliar per a les seves composicions. Cap a finals de segle XIX, l'aparició de la placa seca, com s'anomenava aquell negatiu fet amb emulsió de gelatina que es podia adquirir preparat de fàbrica per a ser usat amb uns temps d'exposició inferiors al segon, impulsà aquesta pràctica ja que permetia a l'artista obtenir les imatges que precisava per a cada ocasió.

La tendència era evident a l'època i diversos artistes la seguiren a l'inici del segle XX. Són conegudes les fotografies que el pintor Josep Maria Sert (1874-1945) realitzava dels seus models¹³, creant a l'estudi veritables estructures [fig. 16] on aconseguir les agosarades perspectives per a després ubicar aquelles formes a les seves espectaculars pintures murals, o la bella tasca fotogràfica que el pintor Baldomer Gili i Roig (1873-1926) va dur a terme¹⁴ usant la càmera per a captar els models que necessitava [fig. 17], però també escenes del natural que després li podrien servir en alguna ocasió com a referent pictòric. Aquests dos artistes generen les seves fotografies amb un material fotogràfic més evolucionat, que els permet una major confiança en la seva realització de fotògraf aficionat i, per tant, no faran tant de col·leccionistes de fotografies com de fotògrafs pròpiament dits.

Seguint aquesta línia de treball fotogràfic, ens centrarem ara en la figura d'un pintor potser menys conegut, però que tingué una gran importància com a decorador d'esglésies: Enric Monserdà i Vidal (1850-1926). Estudià a Llotja i treballà en diferents camps de les arts aplicades, fins que la coneixença amb l'arquitecte Joan Martorell l'ajudà a fer el salt a la pintura a través d'encàrrecs com la decoració de l'església de les Saleses (1877-1885). Contemporani de Josep Lluís Pellicer, va coincidir amb el dibuixant en alguns concursos, com quan l'any 1888 ambdós guanyen unes distincions d'honor al concurs de cartells per a l'Exposició Universal¹⁵. Monserdà, en lloc d'adquirir estudis fotogràfics per a artistes, realitzava les seves fotografies amb models al seu estudi, fent-los adoptar les posicions que imaginava, orquestrant les composicions de grups que necessitava.

L'activitat pictòric-decorativa de Monserdà va anar també lligada a la seva relació amb Josep Puig i Cadafalch, casat amb la seva neboda Dolors Macià Monserdà, amb el qual va col·laborar fent la decoració de la capella oratori de la Mare de Déu de Gràcia, així com la creu i l'església de Sant Pere del Bosc a Lloret de Mar (1898). Si bé a la capella oratori només hi ha un plafó ceràmic de Monserdà, a l'església va realitzar el conjunt decoratiu del recinte interior: més que amb grans teles va fer figures aïllades, com les dels evangelistes [fig. 18] o dels grups d'àngels músics que van ornant les capelletes. Col·laborà de nou amb Puig i Cadafalch en la reforma de la Masia Sobrevia (1904), de la família Terrades, on obrà un altar per a la capella particular.

Resseguint les pintures religioses de les esglésies d'aquesta època, trobem altres exemples de la tasca pictòrica de Monserdà: un conjunt pictòric

13 Josep Maria Sert. L'arxiu fotogràfic del model. Generalitat de Catalunya 2011. Barcelona. Arts Santa Mònica. La Fabrica, 2011.

14 Oriol Bosch. Baldomer Gili i Roig i la fotografia. Ajuntament de Lleida. Museu d'Art Jaume Morera. Lleida, 2013.

15 L'Arc de Sant Martí, 26/3/1888, p. 189: «En lo concurs que per a obtenir lo millor modelo de diploma convocà la Junta de la Exposició, resultà guanyador del premi Don Dionís Baixeras, a qui també se li adjudicà l'accèssit. Se concediren, además, distincions honorífiques a don Joseph Lluís Pellicer i a don Enrich Monserdà».

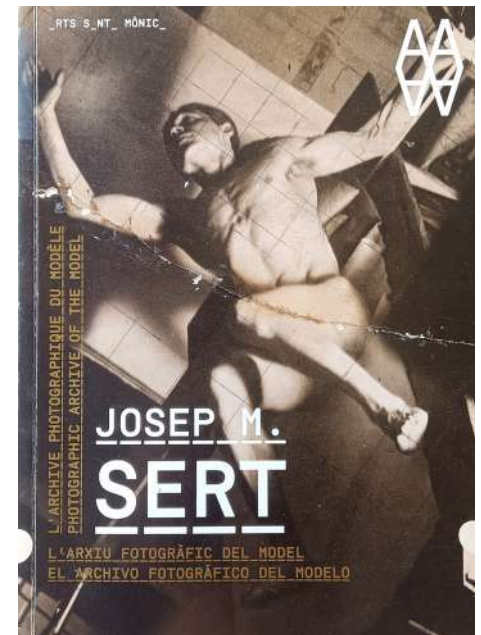


Fig. 16
Sobre l'ús de models per Josep maria Sert, es va realitzar una exposició al Centre d'Art Santa Mònica l'any 2011.



Fig. 17
B. Gili . "Model a l'estudi del pintor" c.1910
MAMLL 2452.01

Fig. 18
Model per a evangelista Sant Joan, possiblement
per a l'església de Sant Pere del Bosc. Enric
Monserdà, c.1895. Arxiu Fotogràfic de Barcelona



destacat és el de la Capella del Sagrament de l'església de Santa Maria de Mataró, on va realitzar diferents plafons d'escenes de la vida de Jesús: Miracle dels pans i els peixos, el Calvari i la Primacia de Sant Pere, Maria Magdalena i la Resurrecció de Llätzer (1892). En totes les composicions es pot resseguir el rastre de la fotografia que l'ajudava a confeccionar les figures¹⁶. [figs. 19-22]. A Barcelona va decorar l'Església de Sant Agustí Nou, pintant dos grans llenços: el Davallament (el qual fou destruït durant la Guerra Civil espanyola) [fig. 23] i l'Adoració dels pastors. Les fotografies que va realitzar dels models a l'estudi gairebé podrien ajudar a la recomposició de la pintura original.

També a la capella de la Plana Novella, al Garraf, es pot observar l'obra de Monserdà, ja que va realitzar la decoració completa, amb unes escenes punyents de l'Expulsió del Paradís i de l'Anunciació a la Verge. Una altra església on va participar fou la de Vilassar de Mar, que guarní amb unes pintures amb la temàtica de la Degollació de Sant Joan i del Baptisme de Jesús (1902)¹⁷. De les dues temàtiques trobem múltiples fotografies realitzades pel pintor a l'estudi,

Feliu Elias, en la seva faceta de crític d'art i biògraf, ens deixà un bon compendi d'anotacions sobre el pintor, i fa esment de la seva preocupació fotogràfica:

«[Monserdà] Per a les pintures es preparava també amb fotografies nombroses de cada un dels models, i també fotografies de conjunt; ell mateix havia posat sovint en aquestes fotografies, i davant el mirall, fins per a la pintura definitiva. Després d'un sens fi de dibuixos, apuntaments, notes de color, fotografies i altres preparatius, començava la feina de fer projectes.»¹⁸

Així doncs, el seu biògraf ens explica com dins el treball metòdic del pintor els temes són recurrents, centrats gairebé sempre en les mateixes escenes religioses, i potser per això el conjunt fotogràfic que va generar l'autor conté sèries amb imatges d'una postura concreta, creant petites variacions que adoptarà després en les diferents composicions pictòriques.

Segons Elias, la relació de Monserdà amb la fotografia no va transcórrer només en fer fotografies dels models, sinó que va emprar fotografies d'altri per a diferents projectes, amb confiança en l'exactitud de la presa fotogràfica: així, va reunir fotografies per a la realització d'un gran mural que representés el Judici Final on figurarien els seus amics i enemics, en els bàndols oposats de l'obra, perfectament reconeixibles, ja que «Per a ben reeixir aquesta obra es basquejava contínuament per a adquirir de sotamà fotografies, diverses fotografies, de cada un dels personatges que havien de figurar en els grups d'elegits i condemnats de la seva obra pòstuma».¹⁹ El material fotogràfic reunit per Enric Monserdà va arribar a l'Arxiu de Museus a través d'una donació de Josep Puig i Cadafalch.²⁰ A banda d'un volum important de negatius en placa de gelatinobromur bàsicament de formats 9 x 12 i 13 x 18 cm, que mostren els models a l'estudi en sessions de postura [figs. 24 i 25], Monserdà treballava amb els positius realitzats per contacte, elaborant còpies a l'albúmina o en papers aristotípics. Algunes d'aquestes còpies presenten la típica quadrícula feta amb llapis [fig. 26]

16 Torrella 1992: 22.

17 Ribera 2014: 71.

18 Elias 1927: 30.

19 Elias 1927: 18.

20 Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, núm. 34, març 1934, p. 95. "Ingressos durant l'any 1933. Donacions. De Particulars. Josep Puig i Cadafalch. Un lot de 1.809 plaques amb 2.237 proves que havien servit de material d'estudi a l'artista Enric Monserdà".

Fig. 19 (A dalt)
Escena del calvari. Parròquia de Santa Maria de Mataró.

Fig. 20 (Avall)
Models per escena del Calvari de Mataró

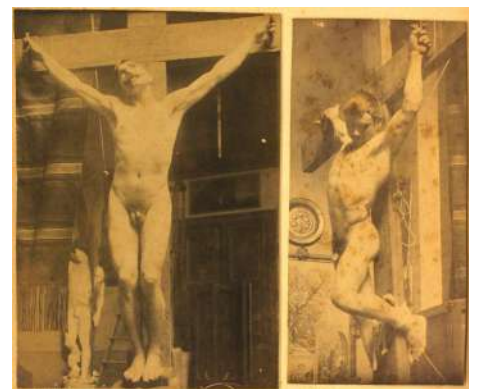
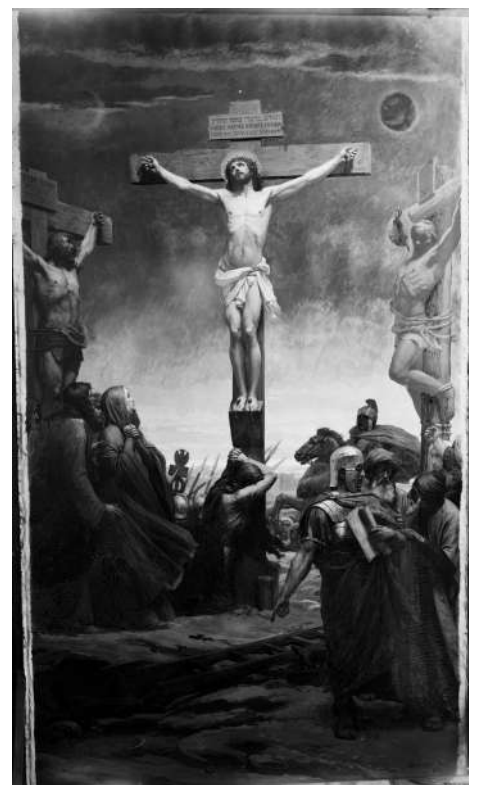




Fig. 21 (A dalt)
Models per escena del Calvari de Mataró



Fig. 22 (Avall)
Models per escena del Calvari de Mataró

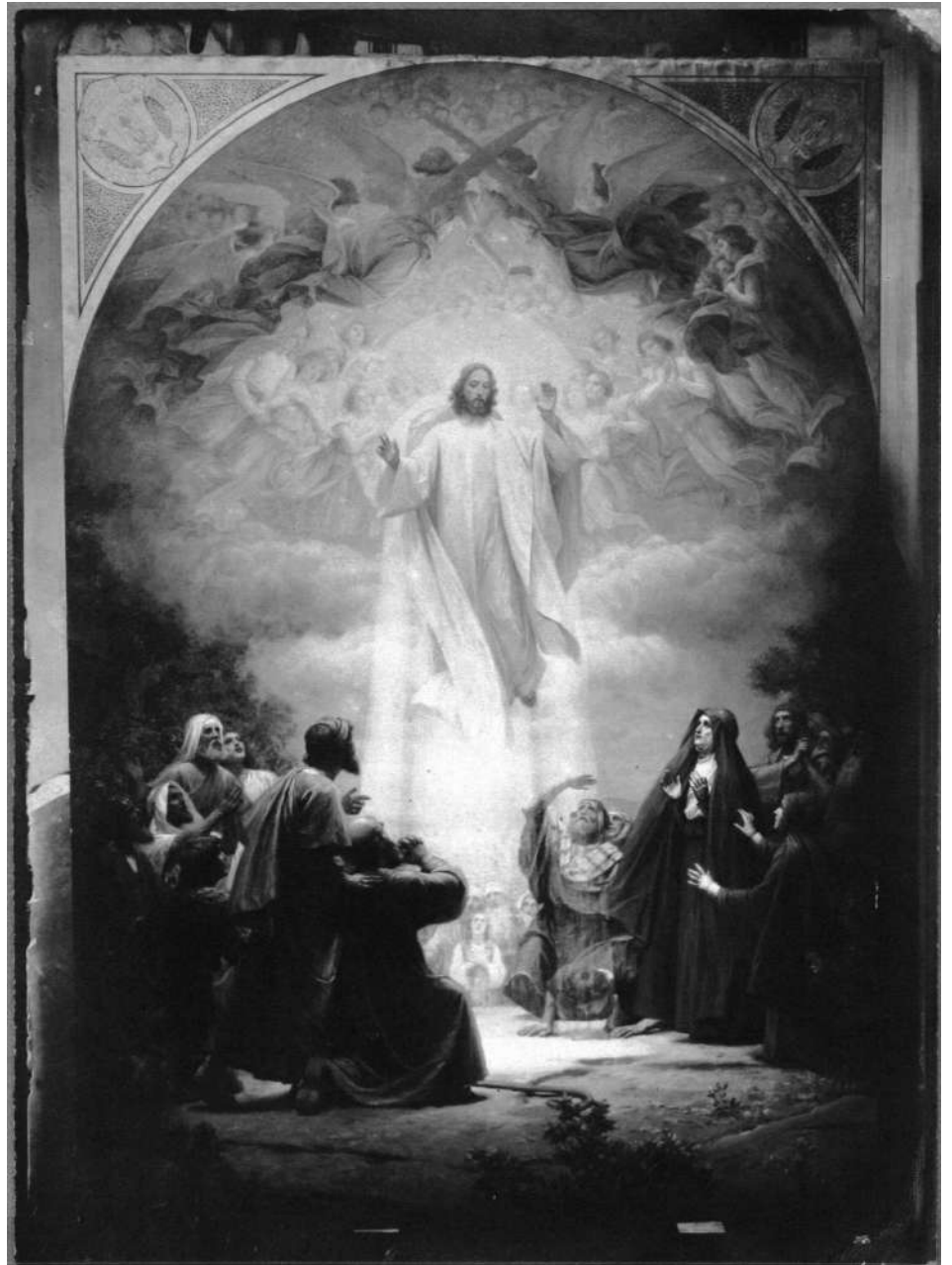


Fig. 23
Tela del Davallament de Jesús, de l'església de
Sant Agustí Vell, de Barcelona. destruït



Fig. 24
Negatiu al gelatinobromur de format 9x12 cm



Fig. 25 (A dalt)
Negatiu al gelatinobromur de format 13x18 cm



Fig. 26 (Avall)
Models representant àngels músics. Cal notar la compartimentació de les figures feta a llapis, pel seu trasllat a les pintures murals

sobre l'emulsió per a procedir després al seu traspàs a la pintura o a un paper vegetal que serviria d'estergit per a la seva projecció en una pintura mural, com ho demostra la comparació que pot efectuar-se entre les fotografies que realitzava i els estergits que es troben a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.²¹

Monserdà no pretén trobar en la fotografia dels models la representació d'emocions, no cerca la creació d'obres fotogràfiques artístiques, no pretén captar amb una determinada llum que l'inspiri. La seva posició pictòrica el fa partícip d'un tipus de representació clàssica, i malgrat la possibilitat ja real de les plaques fotogràfiques de captar el moment, l'anelada fotografia instantània, el pintor se n'oblida deixant de banda possibles aprofitaments de la imatge fotogràfica per a innovar en enquadraments, il·luminacions o posicions més naturals de les figures. En el camp fotogràfic no escatima material per a trobar la posició idònia, i fins i tot repeteix postures amb el model vestit i nu representant la mateixa figura, o acostant-se també per a fotografiar detalls de la posició de les mans o detalls del cos **[figs 27 i 28]**. Usa el taller com un veritable plató on recrea escenes senceres que també ha singularitzat en les figures individuals.

Els models conviuen a l'estudi en obres pictòriques a mig fer, estudis d'altres pintures ja realitzades, que van apareixent recolzades a les parets **[fig. 29]**, unes pintures que mostren una certa repetició de motius que predomina en la pintura religiosa de l'autor: maternitats, dones amb nen a la falda, figures dels evangelistes, multitud de caps masculins que es transfiguraran en la imatge de Jesús, escenes de decapitació de Sant Joan, o dels botxins de Jesús al Calvari, arribant a muntar escenes de crucifixió on els models són literalment penjats de la creu.

Dins del gran volum de negatius que presumiblement realitzava ell mateix trobem errors típics dels usuaris aficionats: sobreimpressions o fotografies mogudes serien els aspectes més recurrents, a voltes justificables si entenem la complexitat del fet fotogràfic del moment i el fet que no es tracta del treball d'un professional. Malgrat això, Monserdà té un encert pictòric quan capta les posicions exactes dels models, i genera unes fotografies on la conjunció d'elements gairebé l'acosten a la fotografia de caire oníric, on l'exponent màxim seria unes magnífiques fotografies d'una model fent un petó a un maniquí **[figs. 30 i 31]**.

Enric Monserdà era germà de l'escriptora Dolors Monserdà, amb la qual va tenir una estreta relació a través de la fotografia, ja que a banda d'emprar en alguna ocasió Dolors com a model dins el seu material negatiu hi ha uns magnífics retrats de l'escriptora: la va saber plasmar asseguda a la taula de treball, o captada des del darrera en un contrallum d'una finestra oberta, realitzats amb uns negatius de format de 18 x 24 cm; uns retrats que han configurat la imatge de l'autora que ha passat a la posteritat. Enric Monserdà va posar el seu estil decoratiu al servei de la seva germana quan va realitzar la il·lustració de la primera edició de la coneguda novel·la *La Fabricanta*, publicada l'any 1904, tot elaborant l'encapçalament de cada capítol amb un dibuix al·lusiu a la trama descrita **[fig. 32]**. És en aquest camp on veiem una de les facetes fotogràfiques del pintor, ja que per a

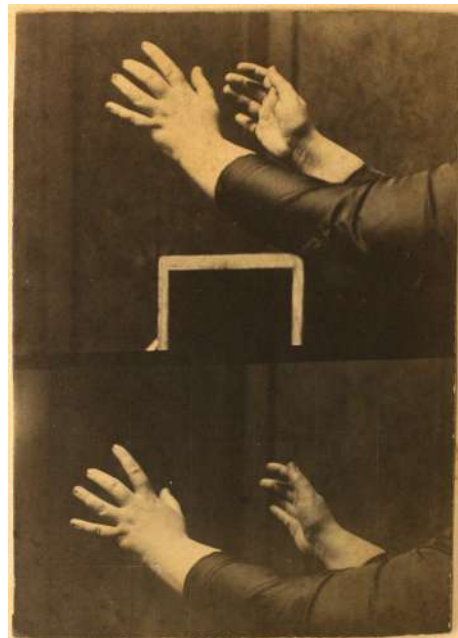


Fig. 27
Estudi de mans

Fig. 28 (Pàgina següent)
Estudis de parts del cos

21 Torrella 1992: 137-155.





Fig. 29 (A dalt)
Model representant un soldat romà cordant-se la sandàlia. Al fons es veuen obres en procés. Enric Monserdà, c.1890. Arxiu Fotogràfic de Barcelona

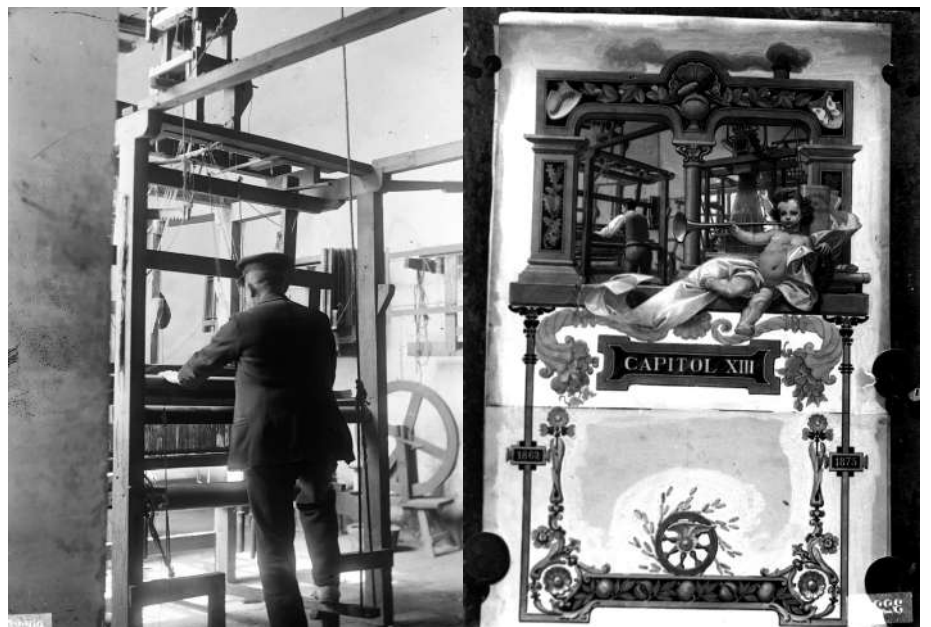
Fig. 30 (Avall)
Model a l'estudi. Enric Monserdà. C. 1890





Fig. 31 (A dalt)
Model a l'estudi. Enric Monserdà. C. 1890

Fig. 32 (Avall)
Model per a il·lustrar el capítol XIII del Llibre La Fabricanta, de Dolors Monserdà, i dibuix definitiu per al llibre. Enric Monserdà, c.1904. Arxiu Fotogràfic de Barcelona.



la confecció dels esmentats dibuixos marxa en ocasions del refugi tancat, deixa el lloc de feina per prendre detalls de platges, masies o activitats humanes que després traspassa al dibuix de la novel·la. Es transforma, momentàniament, en un fotògraf familiar generant les imatges típiques d'un afeccionat que acompanya a la família en un dia de lleure.

D'altra banda, segueix en certa forma l'impuls col·leccionista de Pellicer, doncs el seu biògraf indica que en el seu afany de perfeccionament reunia variat tipus d'informació per a poder realitzar les seves obres el més acuradament properes a la realitat. Així, per la realització d'una de les seves obres més conegudes com va ser la decoració del Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, el pintor «copià monuments del nostre gòtic civil a milers; es proveí de fotografies i llibres, estampes, emmotllats i donades de tota mena, fins a l'enfarfeg (sic)».²²

La metodologia de treball de Monserdà respon a una pràctica del segle XX, quan la fotografia ja comptava amb més de mig segle d'existència i l'evolució de la seva tecnologia va propiciar que molts aficionats s'atrevisin a usar-la, trobant-li altres usos i practicitats, i, a banda d'ells, possiblement molts altres artistes plàstics que desconeixem. Malauradament, fons fotogràfics que pogueren generar molts dels pintors del canvi de segle XIX al XX poden haver-se perdut degut al seu caràcter purament instrumental i temporal, a la poca importància que podien tenir pels artistes per no ser considerades obres en sí. Tot i així, el pas del temps ha dotat d'un valor històric i artístic (de caire procedimental i conceptual) a totes aquestes fotografies generades amb una voluntat de ser "estudis del natural".

→ «De Madrid a Barcelona. Apuntes de viaje. Por Pellicer», *La Ilustración Española y Americana*, 24/10/1873.

«De nuestra colaboración particular y diaria. Notas y Dibujos. De Barcelona a Paris. De Chartres a Paris. – Paris», *La Vanguardia*, 24/8/1890.

Wey, F. (1851), «De l'influence de l'heliographie dans les Beaux-Arts», *La Lumière* n°2. 16 fevrier 1851.

→ Barcelona fotografiada. 160 anys de registre i representació: Guia dels Fons i les col·leccions de l'Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. (2007), Barcelona.

Baudelaire, Ch . (1995), «El público moderno y la fotografía». *Archivos de la Fotografía*, vol.1 n°2. Zarautz, 1995.

Elias, F. (1927), «Enric Monserdà. La seva vida i la seva obra. Barcelona», Barcelona.

Mondenard, A (2000), «Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812-1882), critique d'art », *Études photographiques*, 8, Paris.

Muybridge, E. (1907), «The human figure in motion». London. Chapman & Hall.

Pohlmann, U. (2022), «Enigma o el asombroso mundo de la fotografía. Una expedición a través de su historia», *Detente instante*. Madrid, Fundación Juan March, Madrid.

Ribera, R (2014), «El Baptisme de Jesús” i “La Degollació de Sant Joan”.

Dues pintures del pintor modernista Enric Monserdà a l'església parroquial de Vilassar de Mar». *Singladures [Vilassar de Mar]*, núm. 31, 2014.

Torrella, R (1989), «La fotografia com a eina d'estudi: Enric Monserdà Vidal». *Revista de Catalunya*. Núm. 35. Barcelona.

Torrella, R. (1992), «Fotografia d'estudi. La construcció de les pintures de la Capella del Sagrament». *Fulls de l'Arxiu de Santa Maria*. Mataró, núm.42.

Torrella, R. (1992), «Catàleg dels dibuixos d'Enric Monserdà i Vidal, conservats a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, Vol. 6.

Torrella, R. (2023), «Fotografia per artistes. La col·lecció del dibuixant Josep Lluís Pellicer». Text del catàleg virtual de l'exposició “Fotografia per a artistes. La col·lecció del dibuixant Josep Lluís Pellicer”. *Arxiu Fotogràfic de Barcelona*. Barcelona.

Torrella, R (2022), «La col·lecció de fotografies del dibuixant Josep Lluís Pellicer o la fotografia d' après nature», *Col·leccionistes que han fet museus*. MNAC, Barcelona.

- <https://www.museunacional.cat/sites/default/files/colleccionistes2022.pdf>
- <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/224>
- https://ia801306.us.archive.org/0/items/Eadweard_Muybridge_-_The_Human_Figure_in_Motion/Eadweard_Muybridge_-_The_Human_Figure_in_Motion.pdf
- <https://ajuntament.barcelona.cat/arxiunicipal/arxiufotografic/ca/exposicio/fotografia-artistes-la-colleccio-del-dibuixant-josep-luis-pellicer>

Fortuny i la pràctica del dibuix

Francesc Quílez Corella

Francesc Quílez Corella

Cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

francesc.quilez@museunacional.cat

ORCID - <https://orcid.org/0000-0001-8092-0680>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.233>

Recepció 24.10.2024

Acceptació 12.01.2025

Publicació 31.01.2025

RESUM - L'article aborda la relació que Marià Fortuny (1838-1874) va tenir amb la disciplina del dibuix, on va obtenir resultats molt icònics. L'artista sempre va mantenir un idil·li amb l'obra sobre paper, ja fos en la pràctica del dibuix, com en la del gravat, fins al punt d'activar un procés dinàmic d'intercanvi de propostes entre les diferents disciplines: pintura, dibuix i gravat. Per tant, de la relació de Fortuny amb el dibuix, més enllà de confirmar el seu talent, es tracta de reivindicar i donar visibilitat a un treball que s'ha mantingut ocult, amb l'objectiu de posar en valor una aportació cabdal per a la història del dibuix. A grans trets, el text es focalitza tant en el grup format per aquells treballs més destacats, de qui va ser un artista virtuos i perfeccionista, que va treballar molt condicionat per la demanda de la clientela de l'època, com, el de les produccions més lliures, espontànies i insòlites que van canalitzar la seva pulsio creativa.

Paraules clau - Dibuix, non finito, paper, segle XIX, aquarel·la, gravat, cànnon, pintura

RESUMEN - Fortuny y la práctica del dibujo.

El artículo aborda la relación que Marià Fortuny (1838-1874) tuvo con la disciplina del dibujo, donde obtuvo resultados muy icónicos. El artista mantuvo un idilio con la obra sobre papel, tanto en la práctica del dibujo como en la del grabado, hasta el punto de activar un proceso dinámico de intercambio de propuestas entre las diferentes disciplinas: pintura, dibujo y grabado. Por tanto, de la relación de Fortuny con el dibujo, más allá de confirmar su talento, se trata de reivindicar y dar visibilidad a un trabajo que ha permanecido oculto, con el objetivo de poner en valor una aportación decisiva para la historia del dibujo. A grandes rasgos, el texto se focaliza tanto en el grupo formado por aquellos trabajos más canónicos,

de quién fue un artista virtuoso y perfeccionista, cuyo trabajo estuvo muy condicionado por la demanda de la clientela de la época, cómo el de las producciones más libres, espontáneas e insólitas que canalizaron su pulsión creativa.

Palabras clave - Dibujo, non finito, papel, siglo XIX, acuarela, grabado, canon, pintura

ABSTRACT - Fortuny and the practice of drawing

The article discusses the relationship that Marià Fortuny (1838-1874) had with the discipline of drawing, where he achieved highly iconic results. The artist maintained an idyll with works on paper, both in the practice of drawing and engraving, to the point of activating a dynamic process of exchange of proposals between the different disciplines: painting, drawing and engraving. Therefore, in addition to confirming Fortuny's relationship with drawing, the aim is to vindicate and give visibility to a work that has remained hidden, with the aim of highlighting the value of a decisive contribution to the history of drawing. Broadly speaking, the text focuses both on the group made up of the more canonical works of an artist who was a virtuous and perfectionist, whose work was highly conditioned by the demands of the clientele of the time, and on the freer, more spontaneous and unusual productions that channelled his creative drive.

Keywords - Drawing, non finito, paper, 19th century, watercolor, engraving, canon, painting

Malgrat haver estat reconegut com un dels representants més conspicus de la pintura espanyola i europea del segle XIX, en aquest article es vol abordar la relació que Marià Fortuny (1838-1874) va mantenir amb la disciplina del dibuix, atès que, en gran manera, la seva brillant producció pictòrica ha contribuït a eclipsar una faceta en la qual l'autor també va obtenir resultats molt destacables. De fet, al llarg de la seva carrera, l'artista sempre va mantenir un idil·li amb l'obra sobre paper, ja fos en la pràctica del dibuix, com en la del gravat; una tècnica, aquesta darrera, en la qual, malgrat el seu limitat catàleg d'actuació, es va convertir en un reputat especialista, fins al punt que algunes de les estampes, les realitzades a l'aiguafort, s'han transformat en treballs referencials per a la història del gravat català. Les obres palesen una alta capacitat tècnica, tant en l'ús de la tinta, el burí i també en les estampes amb retocs a l'aiguatinta. Tanmateix, la seva sensibilitat el va fer ser més ambiciós, fins al punt de no limitar les seves extraordinàries facultats a una demostració de destresa, sinó que va tenir cura en l'elecció d'uns suports de paper de gran qualitat (paper verjurat, japonès, setinat, pergamí), que li va permetre obtenir els efectes estètics desitjats, a l'hora que va aconseguir que el virtuosisme tècnic estigués en sintonia amb els materials emprats. Igualment, cal subratllar l'elecció del gravat com a l'espai predilecte per demostrar un talent innat, en termes tant compositius, com creatius i per convertir-lo en

1 Donatiu de l'autor a l'AHCB, on va ingressar el 29 de juliol de 1929.
2 Barcelona fotografiada. 2007: 204-205.

un terreny predilecte on poder experimentar, a partir de les proves d'estat en les quals podia fer canvis figuratius, de plantejament, fins a acostar-nos a l'entrellat del procés creatiu [fig. 1].

Al capdavant, aquesta dimensió integral de la pràctica artística formava part d'una mentalitat caracteritzada per activar un procés dinàmic d'intercanvi de solucions, de propostes, d'allò que podem denominar com autopréstecs, que va cristal·litzar en un fenomen d'interacció entre les diferents disciplines artístiques: pintura, dibuix i gravat, sense que entre elles s'arribessin a establir línies o fronteres divisòries que les separessin. En altres paraules, va assolir la integració de les tècniques respectant les característiques de cadascuna, establint un diàleg entre elles. Aquesta, era una concepció global que el va ajudar a créixer com a artista, que el va disciplinar i li va permetre obrir un ventall molt ampli d'opcions, atès que alguns dels resultats obtinguts, en el cas del gravat, també li van servir per aplicar-los a la pintura. Per tant, en la seva concepció artística, el paper va deixar de tenir una funció subsidiària, per convertir-se en una eina molt efectiva per afrontar el procés creatiu en termes molt amplis; sense que existís una classificació en compartiments estancs.

Malauradament, però, malgrat que es tracti d'una constatació irrefutable, la faceta de Fortuny com a dibuixant no ha obtingut l'interès historiogràfic i el reconeixement expositiu que mereixeria. La prova és que el nombre d'estudis dedicats a l'anàlisi d'aquesta matèria és molt reduït, i encara no existeix una monografia que hagi analitzat i valorat, amb prou rigor intel·lectual, exhaustivitat i profunditat, quin ha estat el seu llegat en un camp d'activitat en el qual sempre va demostrar-se com un autor molt prolífic. Sense pretendre pal·liar aquest dèficit estructural, la proposta, evidentment, molt més modesta, sí que vol abordar algunes de les qüestions que graviten al voltant del contacte de l'autor amb la disciplina i vol valorar la seva meritòria contribució a dignificar l'art del dibuix i a donar-li una patina de prestigi.

D'altra banda, com un aspecte complementari a l'anterior observació, cal tenir present que la majoria d'estudis, alguns dels quals han tingut el seu corresponent reflex en exposicions posteriors, sempre han focalitzat el seu interès en aquelles produccions, fonamentalment aquarel·les, en tractar-se del procediment tècnic que més paral·lelismes presenta amb la pintura. Igualment, aquestes produccions són les que més s'ajusten als criteris de normativitat, als principis de virtuosisme i preciosisme amb els quals s'ha identificat l'obra pictòrica del reusenc. Per contra, no ha estat tractat, amb el mateix nivell de profunditat, l'alt component transgressor, radical, alternatiu, que s'amaga darrere de la façana impol·luta, de les realitzacions fetes amb una factura elegant i tècnicament acurada, i que, quan ens endinsem en el seu coneixement, sorprèn pel seu atreviment, suggeriment i per revisar el dibuix en una clau molt moderna. Una lectura d'aquest corrent subterrani permet fer un acostament a una sensibilitat i a un gust actuals, allunyats de la imatge arcaica i anacrònica que desprèn una bona part de les seves produccions pictòriques més canòniques, curiosament aquelles que formen part de l'imaginari popular, com és el cas de *La*



Fig. 1
Anacoreta, cap a 1869, MNAC 7323-G

Vicaria o *El col·leccionista d'estampes*, pintures totes dues conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

A grans trets, es pot afirmar que per contrarestar aquesta imatge *Kitsch*, el dibuix és el millor antídote, perquè té uns aspectes molt benèfics, insufla vida i ajuda a ventilar la pols i la humitat florida que s'ha acumulat en les casaques que vesteixen els personatges protagonistes de composicions històriques, que transmeten uns valors socials molt conservadors. En part, el dibuix revela les idees, interessos, les intencions primigènies dels artistes i contribueix a neutralitzar la imatge polsosa de bona part de la seva producció pictòrica. Al capdavall, més enllà dels seus aspectes formals, aquestes obres pertanyents a la denominada pintura de gènere, traspuen els valors ideològics d'una classe dominant que se sent amenaçada i que s'atrinxera en la defensa dels seus privilegis.

En els denominats dibuixos menors, aquells que, paradoxalment, ocupen un espai important en l'obra de Fortuny, és a on batega l'esperança de la sorpresa, de l'atzar, de la troballa inesperada, aquella que ajuda a revifar una disciplina, com el dibuix, que per poder gaudir-ne, en tota la seva plenitud, requereix esforç, atenció, educació visual i paciència; però que també està necessitada de nous estímuls visuals que puguin revitalitzar-la i convertir-la en una experiència plaent. Per tant, de la relació de l'autor amb el dibuix, més enllà de confirmar el seu talent, el que es tracta és de reivindicar i donar visibilitat a un conjunt que, per diferents causes, algunes d'elles per un excés de prejudicis, ha romàs ocult. Al cap i a la fi, els considerats treballs, que, de forma massa pejorativa, hem vingut en denominar menors, ajuden a activar la capacitat transformadora de l'art, duen una càrrega potencial per desarmar-nos, provoquen una autèntica sacsejada emocional i incentiven la nostra capacitat de reflexió crítica.

D'entrada, en termes patrimonials, cal recordar que la seva obra sobre paper es conserva en un gran nombre de col·leccions públiques, localitzades a França: Musée du Louvre, Musée Goya Castres; Anglaterra: British Museum; Espanya: Biblioteca Nacional, Museo Nacional del Prado, Archivo del Patronato de la Alhambra, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Sevilla i a Catalunya: Museu d'Art de Reus, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i Museu Nacional d'Art de Catalunya. Totes aquestes institucions custodien un gran volum de composicions que mostren la dedicació a un exercici que el va acompanyar al llarg de tota la seva carrera artística i en el qual va arribar a realitzar peces que, amb el pas del temps, s'han transformat en obres icòniques i canòniques.

En aquest sentit, de tots els fons patrimonials públics, abans esmentats, el que més destaca és el del Gabinet de Dibuixos i Gravats (GDG) del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), en tractar-se del centre que conserva el conjunt més gran d'obra gràfica (dibuixos i gravats) de l'artista. Format per més de 2000 obres, es tracta del més important, tant en termes quantitius com qualitius, confirma l'interès que el reusenc va tenir, al llarg de la seva vida, en el treball sobre paper. La col·lecció del GDG permet aprofundir en la importància que pel creixement professional de l'autor va tenir la pràctica del dibuix i com aquesta va esdevenir un dels

seus principals signes d'identitat creativa. De fet, el conreu del dibuix va ocupar un lloc central, va constituir una activitat nuclear i va contribuir a desvetllar racons i aspectes menys coneguts d'una personalitat que es va caracteritzar per la seva polivalència i versatilitat. En moltes d'aquestes creacions es desvetllen elements insospitats, propis d'una personalitat amb una sensibilitat i imaginació desbordants.

A grans trets, podem dir que el contacte amb la disciplina reflecteix la tensió, l'ambivalència d'una vida creativa, en la qual van coexistir dues formes d'entendre l'experiència artística, exemplificades per dues tipologies d'obres: en primer lloc, el grup format per aquells treballs més emblemàtics, tots els que més van ajudar a configurar la imatge d'un artista virtuós, perfeccionista i dotat d'unes facultats excepcionals per superar qualsevol repte compositiu i fer-ho amb elegància, solvència i un alt nivell d'exigència. Es tracta d'un conjunt sostingut en el temps i que inclou un gran nombre dels principals fetitxes sobre paper: *El Contino* [fig. 2], *Amics fidels*, *Carrer de Tànger*, *Venedor de tapissos*, per citar-ne només alguns d'ells.

Tanmateix, al costat d'aquesta imatge més estereotipada, la que, en un alt grau, ha determinat la percepció que tenim de la seva obra (com un pintor molt condicionat per la demanda comercial, per la necessitat de satisfer el gust *pompier* de la clientela de l'època), també cal esmentar un segon grup format per aquelles produccions més lliures, més espontànies, en les quals Fortuny va obrir les portes a un imaginari molt fecund i va desplegar la que podem valorar com una faceta més informalista, més desconeguda i molt més atractiva, per ser inesperada i sorprenent.

Pel que fa a la segona tipologia, cal dir que sobre el paper –en termes literals– va saber desplegar un ventall de formes artístiques insòlites, fantàstiques, que el van ajudar a canalitzar el seu afany creatiu, però que també permeten visualitzar la imatge d'un creador amb un potencial infinit que va intentar deslliurar-se de la tirania del mercat i va lluitar per conciliar dos mons aparentment irreconciliables, actuant el paper com a catalitzador d'una experiència catàrtica. La poètica de l'autor reflecteix, a través de la seva obra dibuixada, les contradiccions, vacil·lacions i una dinàmica en la qual les crisis de renovació, provocades per la necessitat d'evitar les situacions d'estancament i de conformisme, van ser una constant al llarg de tota la seva carrera. En realitat, la recerca de nous estímuls, d'un llenguatge que es troba en un estat de metamorfosi permanent, il·lustra molt bé la condició existencial d'un artista inconformista, amb un horitzó molt exigent, i que fa del treball la seva millor eina per renovar-se.

L'obra dibuixada reflecteix aquesta tensió dialèctica i contribueix a mitigar el clíxé inamovible que ha prevalgut a l'hora de jutjar-la i valorar-la. En aquestes composicions instintives, és a on més es pot comprovar el rol que va jugar el dibuix, com a experiència alliberadora. Aquest va esdevenir una font necessària per alimentar una imaginació desbordant, convertint el treball sobre paper en una tasca compulsiva.

En definitiva, amb aquesta descripció, es pretén fer referència a tot aquest conjunt de composicions que configuren un important catàleg d'activitat i que moltes vegades ha estat menystingut, o tractat amb menyspreu, en ser



Fig. 2
El contino, 1861, MNAC 10692-D



Fig. 3
Croquis inconcret, cap a 1874, MNAC 105008-D

considerades com a creacions d'una importància més anecdòtica que no pas artística. El fet que una bona part d'aquests papers presenti un aspecte inacabat, o, simplement, no tinguin, aparentment, un suposat gran abast artístic, ha restat interès i credibilitat a un tipus d'actuació que encara és contemplada com un mer recurs instrumental, sense que sigui mereixedora d'una més gran estima que la que li concedeix la seva condició de document arqueològic sense cap altra pretensió i en el qual no hem de projectar cap expectativa.

Es tracta de creacions en les quals descobrim la presència d'un repertori molt heterogeni, un univers propi, format per taques **[fig. 3]**, esbossos, esborranys, formes inconnexes, automatismes, clars exemples del que els tractadistes espanyols d'art del segle XVII anomenaven amb l'encertat terme de rasguños, gargots **[fig. 4]**, com una expressió que feien servir per referir-se a aquells treballs en els quals l'artista acostumava a realitzar pràctiques de tipus evasiu, o informal, una mena de *divertimentos*, i que no aspiraven a cap més finalitat que la de satisfer una necessitat instintiva. Aquesta darrera dimensió formaria part de la interpretació de la pràctica artística com una activitat lúdica, una mena de joc que resta transcendent a l'activitat acomplida i que permet l'emergència de motius inconscients que formen part de l'imaginari de l'artista.

És evident que per a qualsevol erudit d'aquella època, especialment pels tractadistes artístics, existia un inequívoc menyspreu per un tipus d'exercici que no mereixia cap mena de consideració, ja que eren jutjades com a pràctiques que, en cap cas, superaven, l'esfera privada i formaven part de l'accidentalitat del treball artístic. Des d'aquesta perspectiva, aquests esborranys no mereixien ni constar com una mera anotació a peu de pàgina del text artístic, ni tampoc se'ls tenia en una alta consideració dins la lògica i els criteris de valoració academicista.

Curiosament, en referir-nos a Fortuny, aquesta tipologia d'obres, moltes vegades difícils de desxifrar, d'entendre, formades per traços enigmàtics que s'entrecreuen, per gestos més intuïtius que no pas reflexius, fets amb una factura ràpida i àgil, es troba fins i tot present en alguns dels dibuixos preparatoris que han estat realitzats amb la finalitat de servir de pauta, o recurs instrumental, d'alguna composició pictòrica coneguda. Aquest magma, aparentment inconnex, acaba per cobrar vida pròpia, per articular un món sensible que es guia per uns codis visuals autònoms, deslligats del principi de la mimesi natural. Aquesta autonomia de la voluntat, que genera un relat visual allunyat de les referències naturalistes, és un dels aspectes més atractius de l'artista, perquè rebel·la la seva capacitat per convertir el fenomen artístic en l'epicentre de la seva condició existencial. Fortuny es refugia en el treball sobre paper per fugir de la dinàmica comercial i en aquest camí de fugida la imaginació es converteix en el seu principal aliat, fins al punt que el resultat és l'aparició d'una mena de cosmogonia que cada cop es distancia més de les característiques que trobem en la seva pintura més comercial.

Com a exemple del que es pretén il·lustrar, pensem, sense anar més lluny, en la pintura *Platja de Portici*, (1874) (Meadows Museum), un dels seus

Fig. 4
Croquis de figures, cap a 1874, MNAC 104985-D



darrers treballs; per cert, una obra inacabada, i amb un feixuc procés de realització, tal com palesa l'existència d'un nombre superior als 80 dibuixos preparatoris, la majoria dels quals pertanyen a la col·lecció del Gabinet de Dibuxos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. A grans trets, una bona part d'aquestes produccions coincideixen a mostrar una factura desfilada, un traç despreocupat que contrasta amb un estil pictòric caracteritzat per una oberta inclinació a assolir la perfecció compositiva, l'equilibri cromàtic de les formes i les masses pictòriques, que respon a un nivell d'autoexigència excessiu i desproporcionat. En tots ells predominen les línies atrevides, les formes artístiques que reproduïxen gargots inconnexos, sense que es pugui entreveure un criteri que els pugui unificar o donar-los una coherència que reflecteixi el mirall de la naturalesa. Precisament, el que resulta més provocatiu, i alhora més suggestiu, és que quan contemplem aquest desordre visual podem descobrir l'existència d'una realitat personal autònoma que no obeeix a un principi de causalitat universal, ni tampoc es pot interpretar en una clau realista. I, tanmateix, les aparences són enganyoses, atès que tot el conjunt es troba relacionat amb la que es considera la darrera obra pictòrica que va deixar inacabada i, per tant, s'insereix en un context de supeditació del dibuix a la pintura. Ara bé, mentre tant, lluny de traçar un itinerari lineal, els papers ens endinsen en una realitat alternativa que cobra naturalesa pròpia i que es va desvinculant de l'objectiu inicial. És la pintura la que ens permet identificar uns dibuixos que en molts aspectes s'han transformat en creacions abstractes, formades per codis visuals independents.

Sens dubte, aquests dibuixos d'imaginació, carregats de misteri, incrementen el mèrit de Fortuny, com un artista que va ser capaç de trencar amb les regles i les convencions tradicionals de la pràctica del dibuix [fig. 5] i va saber redefinir la funció d'aquest, a l'haver estat capaç de recuperar la reputació, l'aura que havia perdut aquesta disciplina i fer-ho d'una manera inusual i contrària al que hagués estat més previsible, el que hauríem esperat d'ell. Al capdavall, va ser capaç de fer un salt endavant sense recórrer al virtuosisme, a l'elegància del traç o a la idea de la perfecció que sempre el van acompanyar, amb la qual cosa els seus dibuixos ens acosten a un sentit de l'originalitat, d'unes composicions que no han estat mediatitzades, ni condicionades per la pintura. Tot el contrari, en termes conceptuals, es tracta d'unes creacions molt allunyades dels paràmetres tradicionals que caracteritzen el seu llenguatge més convencional i aquell amb el qual l'acostumem a identificar.

De la mateixa manera, aquestes produccions constitueixen un pretext per exercitar la llibertat, la transgressió o l'experimentació, com un espai obert a l'aparició d'unes noves possibilitats que la pintura no acostuma a oferir, entre altres coses, perquè hagués resultat impossible que la clientela hagués acceptat un tipus de composicions allunyades dels seus criteris de gust i dels paràmetres universalment acceptats com a normatius i canònics.

En aquest sentit, la varietat de tècniques, la capacitat de treball, la versatilitat, la diversitat de formats, d'instruments utilitzats, són tots ells aspectes

Fig. 5
Esbós de composició, cap a 1867-1874, MNAC 105597-D



que permeten una aproximació més veraç, més rica en matisos i més complexa a l'univers creatiu de Fortuny. Els dibuixos serveixen de contrapunt eficaç per contrarestar una imatge reduccionista que la historiografia havia anat edificant, fins a formar un clixé, fins al punt de construir una visió errònia d'ell, consistent en considerar-lo un artista capaç d'abordar els treballs més arriscats i ambiciosos i resoldre'ls sense esforç aparent, amb gran facilitat, sense haver de dedicar gaire temps a tots els exercicis preliminars. Cal dir, però, que es tracta d'una lectura massa precipitada, perquè l'estudi dels seus dibuixos ens acosta a una personalitat molt més complexa, atès que sempre va fer del dibuix una eina estructural, un instrument de treball que el va ajudar a plantejar una estratègia compositiva. En la seva mentalitat artística el dibuix es transforma en un element essencial per abordar el procés creatiu. Al capdavant, l'obliga a ser metòdic, a superar les dificultats compositives de forma analítica i sense deixar cap element a la improvisació. No endebades, en contraposició al que hom podria pensar, les composicions palesen una gran disciplina i un interès a exercir un control exhaustiu i cerebral per tots els aspectes que convergeixen en una operació d'una certa complexitat. El més evident és que aquesta forma d'actuar se situa als antípodes del model de l'artista impulsiu i intuïtiu que té una alta autoestima i que es veu capaç de respondre gairebé de forma automàtica a qualsevol repte que se li plantegi i resoldre els problemes amb una total autosuficiència. Més aviat som davant d'un creador metòdic, analític, rigorós i que desplega una gran professionalitat. Tanmateix, fins i tot, en els dibuixos preparatoris identificables amb produccions pictòriques més celebres, com pot ser el cas de *La Vicaria*, descobrim una tendència a desviar-se del seu objectiu, a deixar-se endur pel plaer de fer volar coloms, de badar i sentir-se seduït per la idea d'iniciar un camí alternatiu i inexplorat que apareix en l'instant més inesperat, mentre desenvolupa una idea artística que pot adoptar diferents formes o, en altres casos, reflectir un fenomen de simultaneïtat, la que resulta de coincidir, en un mateix paper, formes artístiques corresponents a diferents treballs pictòrics que coincideixen en el temps.

En qualsevol cas, en les produccions dibuixades també trobem facetes més sorprenents del seu quefer, com és el cas, sense anar més lluny, de la relació idíl·lica que va mantenir amb la natura i com va convertir, de manera imprevista, aquest motiu temàtic en un dels més visitats **[fig. 6]**. Per començar, en aquestes composicions descobrim una especial sensibilitat que es podria qualificar de panteïsta, un sentiment de veneració per l'entorn físic que li serveix de pretext per assolir uns resultats estètics molt suggestius i una cura especial per reflectir l'aspecte canviant de la natura, la seva accidentalitat i la seva força transformadora que exemplifica l'aparició d'una tipologia presidida, en moltes ocasions, per la incapacitat per comprendre el seu aspecte, per retenir la forma finita, i traslladar-la al paper o a la tela **[fig. 7]**.

Probablement, aquesta sigui una de les causes que explicarien el perquè l'autor va deixar moltes composicions de paisatge inacabades, com a expressió d'una impotència per materialitzar la idea artística i extreure-la

Fig. 6
Animals i plantes, cap a 1872-1874, MNAC 105192-D





Fig. 7
Marina, cap a 1874, MNAC 105345-D

d'una realitat que es troba en un permanent estat de metamorfosi. Sens dubte, aquesta inclinació constitueix una faceta molt innovadora sobre la qual els especialistes no han prestat l'atenció que mereixeria. No endebades trenca amb tots els esquemes teòrics que graviten a l'entorn del pintor, atès que no acostuma a ser un creador al qual se l'hagi vinculat amb la representació de la natura i són pocs els especialistes que el consideren un artista interessat en el conreu de la temàtica de paisatge. Més aviat l'identifiquem com un autor de creacions ambientades en espais tancats, en interiors que evoquen la imatge dels gabinets dels erudits o dels *connaisseurs*, ocupats per personatges molt desconfiats a exposar-se a la infinitud dels espais oberts. Tanmateix, però, aquesta afirmació caldria matisar-la, o, fins i tot, posar-la en tela de judici, perquè, si bé la seva producció pictòrica inclou molt pocs episodis d'aquest tipus, que puguin ser adscrits al gènere de paisatge, també és cert que en algunes d'aquestes obres trobem determinats elements que reflecteixen l'efecte d'imantació que va exercir la natura i com aquest interès va tenir una incidència molt directa i efectiva en escenes aparentment emmarcades en un gènere totalment oposat [fig. 8]. Sense anar més lluny, podem citar, com un exemple paradigmàtic, el cas de la *Batalla de Tetuan* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), una producció que va ser concebuda com una pintura d'història, però en la qual té un gran protagonisme el paisatge, ja sigui a través d'un celatge, que ocupa gairebé la meitat superior de la composició, o d'uns efectes atmosfèrics que juguen un paper estructural fonamental, tant en termes compositius com constructius.



Fig. 8
Paisatge marroquí, cap a 1960-1862, MNAC 104863-D

L'impacte visual de l'entorn natural també va tenir una incidència en els apunts i estudis de paisatge que, ja des de la primera etapa de formació, tant a Reus, com a Barcelona, van tenir un alt protagonisme. En termes generals, aquests primers exercicis testimonien un llenguatge embrionari i força matusser que es tradueix en una manca d'eficàcia per representar amb convenciment el poder transformador de la natura i com la llum natural altera les percepcions visuals i té un impacte fonamental en la pràctica artística.

Ara bé, malgrat tot, el que cal remarcar, en termes històrics, és el fet que, cap a finals de la dècada de 1850, l'Acadèmia de Barcelona, liderada, entre d'altres, pel professor i pintor Claudi Lorenzale (1814/1815-1889),

qui va ser un dels mestres de Fortuny, va consolidar la pràctica del dibuix a l'aire lliure com una eina molt destacada en el procés de formació de l'alumnat de l'escola de Llotja. D'alguna manera, el reusenc va ser deutor d'un procés que ja havia tingut uns precedents més tímids en la figura de Pau Rigalt (1778-1845), artista que va realitzar les primeres temptatives d'implantar un tipus de dinàmica que es va reafirmar amb l'arribada de la nova generació romàntica, encapçalada pel ja citat Lorenzale, però que va trobar, en la persona del seu fill, Lluís Rigalt (1814-1894), el principal aliat i un dels més convençuts defensors dels beneficis d'aquesta directriu.

De fet, existeixen testimonis gràfics, especialment dibuixos conservats, que documenten un ús sistèmic d'aquest recurs instrumental i com el monestir de Pedralbes o els afores de la ciutat de Barcelona es van transformar en escenaris improvisats de l'activitat formativa.

Pel que fa a Fortuny, que en els seus primers anys d'activitat va reflectir l'interès per la representació dels mateixos indrets exteriors barcelonins, l'atracció per la natura va anar evolucionant amb el pas del temps i es va sedimentar arran de l'experiència africana, moment en el qual a més d'intensificar-se es va produir un procés d'assimilació del factor incidental de l'entorn en el procés creatiu. El període, que podem datar entre 1860 i 1862, coincidint amb el contacte amb les terres del nord d'Àfrica, constituirà un punt d'inflexió en la seva manera d'encarar el treball a l'aire lliure, amb una mentalitat més receptiva a copsar els efectes lumínics, a deixar-se embriagar per una ambientació atmosfèrica densa i gairebé matèrica, en la qual, en algunes obres, es pot observar el pes específic i qualitatiu d'aquests agents atmosfèrics. El resultat d'aquesta dialèctica, en la qual convergiran sentiments ambivalents, a cavall entre la fascinació pel que veu i descobreix i la impotència que, tot sovint, li impedeix transformar aquesta realitat en una experiència estètica que pugui ser capaç de reflectir els estats físics i emocionals, serà la realització d'un gran nombre de dibuixos, fonamentalment aquarel·les, convertides en episodis caracteritzats pel desplegament, més enllà del conegut virtuosisme, d'una màgia especial que fan de Fortuny un alumne avantatjat i precursor del plenairisme i que també ajuden a entendre, producte de les dificultats que comportava treballar en espais oberts, l'aparició de dubtes i vacil·lacions creatives, concessions al principi del non *Finito*, que poden semblar desconcertants en una persona de la seva tenacitat creativa.

També és cert que, com ja hem reiterat, el dibuix li va permetre prendre's unes llicències formals, una llibertat creativa que li va ser més difícil de trobar en el cas de la pintura, tot i que, a partir del període granadí, iniciada la dècada de 1870, també va trobar la rèplica oportuna en algunes obres pictòriques en les quals es va immolar, en un sentit metafòric, va neutralitzar la seva vanitat personal, per obrir la porta a una necessitat d'experimentar sense estar condicionat per les convencions, les fórmules comercials o els estereotips amb els quals se l'identifica. D'alguna manera, podem afirmar que l'etapa africana, pel que fa al seu treball sobre paper, va prefigurar una actitud d'insolència creativa que més endavant va confluïr en la seva producció pictòrica i que va representar un canvi radical, un

punt d'inflexió en la dinàmica creativa. Aquest canvi, però, no va respondre a una actuació premeditada, sinó que va ser el fruit d'unes circumstàncies atzaroses, una situació en la qual la imprevisibilitat es va obrir pas.

Tal com hem dit, el treball sobre paper va tenir una alta significació en el recorregut professional de Fortuny. Al cap i a la fi, no és un plantejament forassenyat la possibilitat de reconstruir el perfil de dibuixant del reusenc, ja que resulta versemblant teixir una cadena de produccions, formada per un grapat d'eslavons concatenats; una cadena formada per obres d'un alt nivell qualitatiu i en la qual resulta difícil escollir-ne una per damunt de les altres. Aquest recorregut es podria fer a partir, exclusivament, de les seves produccions dibuixades o gravades. De fet, la reconstrucció ideal permet reconstruir un itinerari format per episodis, pràcticament canònic i en el qual es pot obviar qualsevol referència als treballs pictòrics.

Podríem començar pel *Contino* (1861) (Museu Nacional d'Art de Catalunya), autèntic treball d'iniciació i emmarcat en el context del període d'aprenentatge romà, seguint, per citar només alguns exemples, amb *Vista de Tetuan* (1860-1862) (Museu Nacional d'Art de Catalunya), *Platja africana* (1867) (Museu Nacional d'Art de Catalunya), *Un marroquí* (1869) (Museo Nacional del Prado), *Carrer de Tànger* (1869) (The Corcoran Gallery of Art), *Amics fidels* (1869) (The Walters Art Museum, Baltimore), *el Venedor de tapissos* (1870) (Museu de Montserrat) i acabant amb les obres realitzades a Portici, ja fos el cas del retrat de Cecília de Madrazo (1874) (The British Museum, Londres) o *Paisatge de Portici* (1874) (Museo Nacional del Prado). En definitiva, són moltes les obres, tant de col·leccions públiques, com privades, que reuneixen uns mèrits indiscutibles i que fan d'ell un reputat especialista i un virtuós incomparable, hàbil tècnicament i molt eficaç en la resolució dels reptes més difícils.

Aquesta opció, la de reconstruir un itinerari presidit per algunes de les produccions sobre paper més icòniques de la història de l'art català, lluny de formular-se com una fantasmagoria, o una possibilitat utòpica, és perfectament factible, perquè entronca amb una realitat objectiva, donat que han sobreviscut un nombre molt important d'obres que permeten reconstruir una cadena consecutiva de grans contribucions a la història del dibuix europeu. De fet, la relació d'aquests treballs pot establir-se, al llarg de les diferents etapes o períodes que van configurar la seva vida artística, sense que es puguin percebre ni llacunes, alts i baixos o fluctuacions entre unes etapes molt fecundes i brillants a les que es van succeir altres d'inferior qualitat i caracteritzades per una certa inconstància o un ritme desigual. Curiosament, però, malgrat correspondre a un dels períodes més prolífics, pel que fa al catàleg d'activitat com a dibuixant, dels anys d'estada a Granada, entre 1870 i 1872, no conservem cap dibuix, les característiques del qual, s'adaptin al model arquetípic de tipus comercial. En realitat, aquest fet no deixa de resultar sorprenent, atès que durant aquest període es va dedicar a desplegar una intensa activitat que va fructificar en un repertori molt important de produccions sobre paper, algunes de les quals, les dedicades a representar els carrers de la ciutat, els patis del barri de l'Albaicín i alguns dels indrets urbans més coneguts, constitueixen una autèn-

tica declaració programàtica, perquè es van transformar en instantànies visuals, en impressions sentimentals, molt allunyades de les convencions tradicionals pròpies del seu vessant més comercial. És cert que d'aquesta etapa no conservem cap aquarel·la emblemàtica, que respongui a les formulacions més tradicionals del seu llenguatge preciosista. Malgrat tot, el fet inqüestionable és que de l'activitat granadina han perviscut un gran nombre de composicions dibuixades que venen a corroborar la importància que va donar al treball sobre paper, fins al punt de convertir-lo en el motor de la seva creativitat. Amb ell experimenta, juga, fa combinacions insòlites i imaginatives. El dibuix esdevé l'eina ideal per canviar de registre, l'incentiu que l'ajuda a realitzar un salt qualitatiu i que es transforma en un mecanisme d'aprenentatge constant. La dimensió lúdica de la seva activitat com a dibuixant és un dels aspectes que millor defineixen el perfil d'un creador polièdric i obert a l'experimentació, que no renuncia, però, al plaer de gaudir de l'experiència creativa **[fig. 9]**.

Sense que el puguem considerar un artista urbà, no podem infravalorar la seva constant vinculació amb determinades realitats urbanes, com una mena de tendència subterrània que va anar apareixent, de manera discontinua, al llarg de tota la seva carrera. A més del ja esmentat ampli repertori d'imatges de la ciutat de Granada, que va arribar a fer i del qual se n'ha conservat un important grup al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC i a la Biblioteca Nacional de España, no podem deixar de fer referència a la seva predilecció per representar racons de la ciutat de Barcelona, en una quantia molt menor, o els dedicats a mostrar la relació sentimental i la predilecció que va sentir per Roma, escenari d'algunes de les composicions pictòriques o gravades, com va ser el cas, per citar-ne només algun exemple, el de l'estampa *Ronda nocturna*, ambientada en el popular barri del Trastevere i a on va recuperar la tradició dels músics de carrer, els *Pifferari* i la figura emblemàtica, per a la cultura romana, de *Meo Pattaca*, autèntic protagonista de la composició.

Fins i tot, durant el període de formació a Roma, ciutat en la qual es va sedimentar la seva veneració per la tradició clàssica, va ser capaç de ressignificar el sentit dels exercicis acadèmics i donar-los una nova dimensió. Al capdavall, en termes conceptuals, eren pràctiques molt allunyades del principi de llibertat que regeix la creativitat moderna, formulada com un model oposat al de l'academicisme. Tanmateix, les acadèmies realitzades a la dècada de 1860, conservades a la col·lecció de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, per la seva unitat, coherència i gran qualitat, constitueixen un dels episodis més singulars i destacats de la història del dibuix català i han esdevingut una contribució fonamental per a la revitalització d'una pràctica que, en un moment molt avançat del segle XIX, començava a declinar, a ser contemplada amb recel i com un fre que condicionava i limitava la llibertat creativa.

Com hem anat repetint, les anteriors consideracions vindrien a confirmar l'estima de Fortuny pel treball sobre suport de paper. En el decurs de la seva dilatada trajectòria, el reusenc va mantenir una estreta relació amb una de les disciplines fonamentals de la identitat artística. Precisament, a



Fig. 9
El tribunal de l'Alhambra, 1872, MNAC 8724-D

aquesta afició feia referència, amb les següents paraules, un dels seus primers biògrafs, el crític Josep Yxart (1852-1895), a la monografia dedicada a l'artista i publicada l'any 1881:

«Crece con su edad su afición al dibujo, al que dedica horas enteras. Copia, observa, recuerda, se ejercita en tomar apuntes del natural, llena de informes borrones las paredes, las cubiertas de sus libros, las mesas de los cafés (...)»

«Dibuja y pinta incesantemente del natural, en la calle, en el campo, emplea en la labor los días de asueto, las horas de ocio: graba, ilumina fotografías, dibuja en la piedra litográfica; su actividad abarca los diversos ramos de las artes del dibujo».

Lluny de tractar-se d'una apreciació exagerada, les paraules d'Yxart constitueixen un testimoni veraç. És cert que la descripció de l'escriptor pot interpretar-se erròniament i proporcionar-nos la imatge d'una personalitat obsessiva, que viu immersa en un permanent estat de pulsio creativa. Ara bé, en cap cas, aquesta hiperactivitat hauria de ser interpretada com un comportament estrany, sinó que sembla formar part de la manera de ser i actuar de l'artista. D'alguna manera, encara que pugui resultar una afirmació discutida, Fortuny va tenir tendència a percebre la realitat que l'envoltava com una permanent font d'experiències sensibles, com un motor, en permanent estat de combustió, que va alimentar el seu fecund imaginari i que el va obligar a romandre sempre atent i vigilant amb la finalitat de copsar el detall més insignificant.

En aquest sentit, l'obra gràfica de l'autor conté elements molt útils per acostar-nos a la seva forma d'entendre el fenomen artístic, sense que d'aquesta mirada analítica es pugui desprendre una interpretació reduccionista o mecanicista de les capacitats i el talent que caracteritzen el treball d'un creador únic i tan singular. Tot el contrari, aquestes composicions incrementen la nostra admiració, desmunten tòpics arcaics sobre l'ús instrumental del dibuix, interpretat com un procediment subsidiari de la pintura i, en conseqüència, considerat com un art menor, que és contemplat amb reserves, menys teniment i recel [fig. 10]. Precisament, l'observació d'aquestes obres neutralitza aquests prejudicis i genera l'efecte contrari. Ens endinsa en la cosmovisió d'un autor que va situar l'observació, l'anàlisi, la mirada sensible, la pulsio per copsar i retenir l'instant viscut, en l'epicentre d'un sistema de valors artístic i personal. D'alguna manera, els dibuixos de Fortuny ens reconcilien amb la importància i l'interès d'una disciplina, tradicionalment, molt maltractada i que no ha obtingut el reconeixement que mereixeria.

Lluny de la sofisticació, el refinament o la complexitat intel·lectual que s'atribueix a la pintura, el dibuix conté una resposta més immediata, automàtica i emocional. Els seus resultats materials no estan tan mediatitzats, ni condicionats pel desig d'agradar o satisfer unes determinades expectatives intel·lectuals i estètiques; sense oblidar-nos dels aspectes que presideixen la relació *clientelar* i que moltes vegades determinen l'assumpció, per part de l'artista, de determinants codis estètics o uns criteris de gust diferents dels propis. Sense entrar en consideracions de tipus metafísic, o

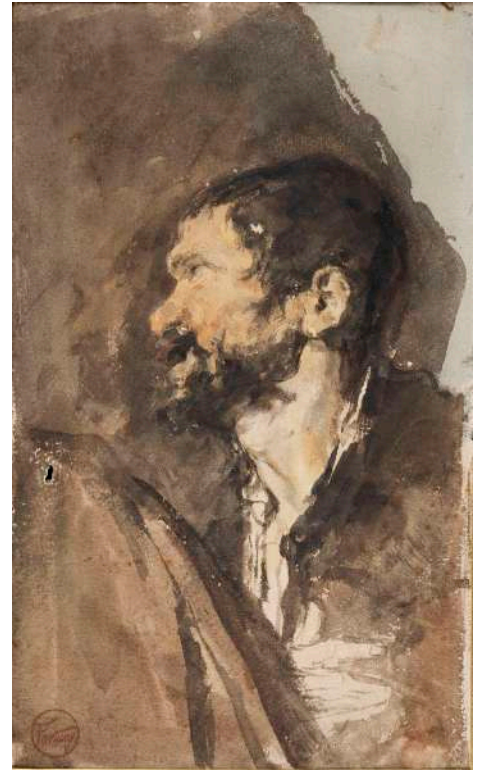


Fig. 10
Estudi de personatge del quadre «Los borrachos» de Velázquez, cap a 1867-1868, MNAC 265970-000

en disquisicions discursives, massa elaborades, similars a les que poguéss plantegar la denominada literatura artística, sobretot en època renaixentista, en referir-se al dibuix en termes gairebé teològics, sí que ens podem permetre la llicència poètica de considerar-lo, com l'inici de moltes coses, l'estructura que suporta l'arquitectura compositiva o l'origen primigeni que dona sentit a la representació artística. Tots aquests aspectes que hem mencionat concorren en l'obra dibuixada del que podem considerar un dels millors artistes europeus del segle XIX i que va fer del dibuix un dels seus principals eixos creatius.

- Ackerman, G.M. (1969) «Una Exposición de Fortuny en Baltimore», Archivo Español de Arte, Madrid, p. 213-215.
- Augé, J.L. 'ed.' (2008), Fortuny, Oeuvres graphiques dans les collections du Musée Goya, Castres, Musée Goya.
- Barón, J., 'ed.' (2017), Fortuny (1838-1874), Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Carbonell, J.À. 'dir.' (1997), Marià Fortuny. Dibuixos i Gravats al Museu Salvador Vilaseca, Reus.
- Carbonell, J.À. (1999), Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica. Els dibuixos de la guerra hispanomarroquina de 1859-1860, Barcelona.
- Carbonell, J.À., Quílez Corella, F.M. (2013), La batalla de Tetuan de Fortuny. De la trinxera a l'atelier, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Cuenca, M.L. 'ed.', (1994), Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo: grabados y dibujos, Biblioteca Nacional, Madrid.
- De la Puente, J. (1971), Dibujos y grabados de Fortuny, Madrid.
- Doñate, M., Mendoza, C., Quílez Corella, F.M. (2003), Fortuny (1838-1874), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Exposición de grabados, acuarelas y dibujos (1860) de Mariano Fortuny. Tetuan, junio de 1952, Tànger, julio de 1952.
- Exposición de Homenaje a Fortuny, Barcelona, Antiguo Hospital de la Santa Cruz, marzo de 1968.
- Ferretti, D., Da Roit, C., 'ed.' (2019), Fortuny: a family story, Museo Fortuny, Venècia.
- González López, C., Martí Aixelà, M. (1989), Mariano Fortuny Marsal, 2 vol., Barcelona.
- Grabados, Dibujos y acuarelas de Fortuny, Madrid, Museo de Arte Moderno, 1935.
- Páez Ríos, E. (1951), Exposición Fortuny: grabados y dibujos de Mariano Fortuny Marsal y Mariano Fortuny Madrazo, Madrid.
- Primer Centenario de la Muerte de Fortuny, Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1974.
- Quílez Corella, F.M. (2011). Una col·lecció singular: l'obra de Marià Fortuny del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC, Barcelona, (publicació digital, consultable a la pàgina web del MNAC: <https://www.museunacional.cat/ca/una-colleccio-singular-lobra-de-maria-fortuny-del-gabinet-de-dibuixos-i-gravats-del-mnac>).
- Quílez Corella, F.M. (2016), 'dir.', Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny, Barcelona, p. 159-179.
- Quílez Corella, F.M. (2016), «El despertar de la imaginación. Una colección de dibujos de Mariano Fortuny Marsal», La idea artística. Una colección de dibujos de Fortuny, Granada, p. 25-46.
- Quílez Corella, F.M. (2023), Miradas desde la trastienda. Fortuny, un pintor detrás del escaparate, Gijón.
- Ràfols i Fontanals, J.F., «Dibuixos i cartes de Fortuny», Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, Barcelona, 1, 7, desembre de 1931, p. 195-202
- Salas, X. de, «Los dibujos de Fortuny», Fortuny en el Primer Centenario de su muerte, Goya, Madrid, 11-12/1974, 123, p. 144-159
- Sérullaz, A., «Dessins et aquarelles de Fortuny: Musée Goya de Castres», Revue du Louvre et des musées de France, 22, 6, París, 1972, p. 504-506.

L'afirmació del gènere en l'Art Bizantí a través de Santa Maria d'Egipte

Elisabet Trulla Serra

Elisabet Trulla Serra

Trinity College Dublin.

elisabet.trulla@gmail.com

ORCID - <https://orcid.org/0009-0007-2353-8689>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.240>

Recepció 02.07.2024

Acceptació 13.09.2024

Publicació 31.01.2025

RESUM - Els cicles pictòrics bizantins de les esglésies segueixen un simbolisme teològic estricte i ben planificat. No tothom pot ser pintor, ni un pintor pot pintar allò que li vingui de gust. Tot i això, l'ortodòxia es qüestiona amb figures paradigmàtiques com Maria d'Egipte: una santa dona representada a Bizanci com qualsevol altre sant anacoreta home. La seva figura transmet qüestions de gènere i santedat, subvertint la idea errònia del binarisme catòlic, que sembla que l'ortodòxia desmunta amb Maria d'Egipte. Encara que la legitimitat de la seva figura està en dubte, Maria d'Egipte és un important objecte d'estudi tant amb finalitats artístiques com socials. Com afirma Jeannete Lindblom, «fins i tot les vides de sants purament ficticis revelen molt sobre la societat, la religió, la cultura, etc., i sobre la història social i política de l'època».¹

Paraules clau - Maria d'Egipte, bizantina, gènere, masculí, femení, santedat, beateria, anacoreta.

RESUMEN - Los ciclos pictóricos bizantinos de las iglesias siguen un simbolismo teológico estricto y bien planificado. No todo el mundo puede ser pintor, ni un pintor puede pintar lo que le apetezca. Sin embargo, la ortodoxia se cuestiona con figuras paradigmáticas como María de Egipto: una santa mujer representada en Bizancio como cualquier otro santo anacoreta varón. Su figura transmite cuestiones de género y santidad, subvirtiendo la idea errónea del binarismo católico, que la ortodoxia parece desmontar con María de Egipto. Aunque la legitimidad de su figura está en tela de juicio, María de Egipto es un importante objeto de estudio tanto con fines artísticos como sociales. Como afirma Jeannete Lindblom «incluso las vidas de santos puramente ficticios revelan mucho sobre la sociedad, la religión, la cultura, etc., y sobre la historia social y política de la época».

¹ Lindblom, J. 2019: 43. Women and public space. Social codes and female presence in the Byzantine urban society of the 6th to the 8th centuries. Universitat de Helsinki, tesis doctoral.

Palabras clave - María de Egipto, bizantina, género, masculino, femenino, santidad, beatería, anacoreta.

ABSTRACT - Byzantine pictorial cycles in churches follow a strict, well-planned theological symbolism. Not everyone can be a painter, nor can a painter paint whatever they wish. Nevertheless, orthodoxy gets questioned with paradigmatic figures such as Mary of Egypt: a woman saint represented in Byzantium as any other male anchorite saint. Her figure conveys questions of gender and sainthood, subverting the wrongful idea of Catholic binarism, which orthodoxy seems to dismantle with Mary of Egypt. Although the legitimacy of her figure is under scrutiny, Mary of Egypt is a significant subject of study for both artistic and social purposes. As Jeanette Lindblom states: “even the lives of purely fictional saints reveal a lot about society, religion, culture and so forth, and about the social and political history of the period.”

Keywords - Mary of Egypt, Byzantine, gender, masculine, feminine, sainthood, holiness, anchoress.

Santa Maria d'Egipte —o Egipcíaca— fou una santa penitent i asceta del desert del segle IV. La seva vida la narraria el sacerdot Zòsim paraules del qual quedarien per escrit per Sant Sofroni el segle VI. El text de Sant Sofroni és la mostra hagiogràfica més antiga de Santa Maria d'Egipte, escrita a la *vita de Cirili de Skythopolis*, ca. 550.

No se sap de forma segura si Maria d'Egipte fou un personatge real o una invenció. La seva història fou qüestionada: els estudiosos veien massa similituds amb les vides de sant Pau de Tebes i sant Jeroni.

El que sí que se sap, és que la seva figura va marcar indiscutiblement en les pràctiques ascètiques començant pel monacat Palestí i acabant estès per tot l'orient cristià. La seva veneració fou altament difosa per tot l'Imperi Bizantí, amb innumerables capelles dedicades als sants, entre elles, una del Sant Sepulcre, on suposadament inicià el seu trajecte de penediment després de veure la icona de la Mare de Déu². La imatge de la Santa es difondria com a exemple de virtut, d'ascetisme; com un símbol eucarístic necessari, en moments teològics convulsos, però sobretot, una de les imatges femenines més sorprenents en la història de l'art bizantí.

Santa Maria d'Egipte arrela en la societat bizantina com un exemple modelic d'activitat ascètica³. Com els homes sants del desert, serà admirada per la seva virtut. Però com a dona, es diferencia substancialment de les altres santes, com Marina, Àgata o Caterina, les quals pateixen un martiri corporal, físic. En canvi, Maria d'Egipte se sotmet a un martiri de l'ànima. La seva vida representa per a la societat cristiana ortodoxa el que Lynda Coon diria “la seva capacitat d'ensenyar a l'audiència cristiana que la redempció és possible fins i tot pels pecadors més menyspreables”⁴. Maria d'Egipte representa la sexualitat femenina, insaciable i pecadora, s'ha sotmès a la disciplina del cos i ànima imposada per la institució religiosa,

² En l'Imperi Bizantí, la devoció icònica de la Mare de Déu era molt important, i en ella se li demanaven instruccions i consells per seguir el bon camí. Per tant, forma part de la cultura oriental el poder “parlar” amb la Mare de Déu a través de la icona (Enciclopèdia Ortodoxa Online, vol 43, p. 547) Per saber més sobre la icona de la mare de deu “parlant” veure Lidov, A. “Iconos milagrosos de Santa Sofia”

³ “Lo que caracteriza al ascetismo monástico es una ruptura total con el mundo y con sus esquemas de valores basados en la civilización urbana y que en gran medida habían sido asimilados por el cristianismo oficial. Esta ruptura toma la forma de retirada del mundo para dedicarse a una vida de profundo ascetismo en el desierto” (Palacio, “¿Que tiene...”, p. 415)

⁴ Dumitrescu, I. 2018: 147. *Desire: The Life of St Mary of Egypt*, a *The Experience of Education in Anglo-Saxon Literature*. Cambridge University Press, Cambridge.

eminentment masculina.⁵

Maria d'Egipte esdevé un símbol de penitència, de capacitat de conversió i de l'Eucaristia, i el pintor bizantí ho aprofita per representar-la en pintura mural com a model monàstic i del poble com a model de responsabilitat cristiana per la pràctica correcta de la comunió.⁶

La iconografia de Santa Maria d'Egipte divergeix per complet de les representacions de les santes bizantines **[fig. 1]**. La manca de "feminitat" esperada en la imatge de Maria d'Egipte sobta a l'espectador modern per la seva aparent desviació de gènere. La figura de Maria podria confondre's amb la dels seus companys sants penitents. L'element que diferencia la Santa de la iconografia d'altres homes penitents, i per tant l'últim tret de "feminitat" que permet identificar-la com a dona, és l'absència de barba, atribut iconogràfic de masculinitat.

El seu aspecte físic està marcat per l'extrem ascetisme, mostrant-se desnudada, amb les costelles i la columna vertebral marcades sota la pell, lànguida, geperuda; els cabells blancs, poc abundants; bronzejada del Sol del desert, la seva pell és morena, arrugada, amb un rostre apagat, sense rastre de lascívia.

En general, podríem qualificar la imatge de Maria d'Egipte de grotesca i masculinitzada. I és que cal tenir en compte factors biològics i hormonals: el dejuni ascètic de Maria d'Egipte devia portar-la a un estat d'amenorrea⁷, atès que la Santa inicia el seu procés de penitència en plena joventud, amb el qual el seu cos respon amb la debilitat de cabell, creixement de vellositat corporal, pell seca i arrugada, pèrdua d'atributs femenins: pits i corbes, etc.

Una aportació interpretativa interessant en la iconografia de Betancourt és la seva aposta per definir el cos de Maria d'Egipte com a "transmasculí"⁸, atès a les seves similituds al cos masculí⁹, i el que Betancourt identifica com marques d'una mastectomia: "l'existència de documents mèdics bizantins demostrarien la realització de pràctiques quirúrgiques de reassignació de gènere, i descriuen la forma de la incisió la posterior cicatriu d'una mastectomia", mateixa forma que Betancourt veu en el pit de Maria d'Egipte, o en una altra santa penitent, com Santa Àgata i el seu martiri, la qual van tallar els pits deixant-li la mateixa cicatriu.¹⁰

La iconografia de Santa Maria d'Egipte és un cas paradigmàtic en l'art bizantí. L'aspecte de la santa, sistematitzat a partir del segle XII, es reconeix immediatament d'entre les diferents figures pintades a la paret del temple. La majoria dels sants, monjos i pares de l'església se'ls identifica per la inscripció del seu nom. A diferència de la iconografia catòlica d'Occident, l'art bizantí no sol mostrar atributs iconogràfics en els seus personatges, excepte casos concrets com les santes Bàrbara i Caterina, per la torre i la filosa¹¹, o, com en aquest cas, amb el grup de sants penitents i ascetes. Casos comparables amb Maria d'Egipte serien Sant Joan Baptista o Sant Onofre **[fig. 2]**, els quals se'ls identifica per la seva forma de vestir, cabell i barba abundants i cos desnudit, identificatiu de l'ascetisme.

5 *Ibid.*

6 Svetlana Tatarchenko, "(trad.) «Comunió de la Venerable Maria de Egipte» en la pintura monumental bizantina", *Vestnik PSTG* 1 (7) (2012), p. 27.

7 Síntoma característic en les persones amb menstruació i amb Transtorns de la Conducta Alimentària de restricció, la desnutrició produeix una mancança d'energia entesa per l'hipotàlem com una senyal d'alarma: l'acció biològica dispensable serà la menstruació: sense ovulació, les hormones es desequilibren, donant pas a un augment descontrolat de testosterona, accentuant element físics típicament masculins.

8 Si bé la defineix amb un cos transmasculí, no determina la seva identitat de gènere com un home transgènere, en tot cas, Betancourt afirma que la seva representació és del tot masculinitzada.

9 Més endavant tractarem les similituds amb les figures de Sant Onofre i Sant Joan Baptista.

10 Roland Betancourt, *Byzantine intersectionality: sexuality, gender, and race in the Middle Ages*, (Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 2020), pp. 7-11.

11 Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, (Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1996), p.27.

Fig. 1.
Comunió de Santa Maria d'Egipte amb Zòsim, Katholikon del Monestir de Zrze, Macedònia del Nord, c.1368-1369.



A Maria d'Egipte només se la diferencia d'ells per la manca de barba, una imatge completament allunyada de les seves companyes¹². Dit d'una altra manera, la figura de Maria d'Egipte es fa servir com una "(trad.) contrapart masculina dels monjos barons: descarnats, incorporis, una ombra projectada sobre tots els sants bisbes, igual que els sants monàstics, havien de mostrar qualitats d'incorporis i immaterials a les seves imatges."¹³. Manuel Philes, poeta d'Efes del segle XIII-XIV, apunta que la peculiar representació de la Santa, és sovint incòmode per l'espectador amb la finalitat de remarcar la seva condició d'asceta i abandó del plaer carnal¹⁴. Philes diria: "(trad.) Oh pintor, les teves mans han pintat l'ombra d'una ombra/ Perquè el cos de les dones egípcies era una ombra; / O millor dit, per dir-ho amb precisió, /Des d'una ombra has pintat material patiment"¹⁵. Roland Betancourt a *Byzantine Intersectionality: sexuality, Gender and Race in the Middle Ages* (2020), suggereix una aproximació en clau interseccional de la història de l'art bizantí. Això és, seguint la definició de Kimberlé Williams Crenshaw (1989)¹⁶: "(trad.) les persones marginades es reuneixen en la intersecció de molts factors. [La interseccionalitat] analitza com la superposició de les identitats socials crea condicions úniques de desigualtat i opressió."¹⁷. En definitiva, aproximar-nos a la història des del gènere, la sexualitat i la raça.

Inicia la seva proposta amb l'exemple de Santa Maria d'Egipte [fig. 2], representada a l'església de la Panagia Phorbiotissa a Asinou, Xipre¹⁸. Maria d'Egipte apareix en l'escena de la Comunió amb Zòsim, tots dos en pilars individuals¹⁹. El que interessa a Betancourt és la seva relació amb l'escena que l'acompanya de la Mare de Déu amb Joan Baptista²⁰.

En tot cas, Betancourt assenyalava que mentre a Maria d'Egipte se la representa com un home asceta, en contra dels característics elements femenins —pit, cabells llargs, pell blanca, vestit llarg, etc.— a Joan Baptista se'l representa quelcom efeminat: si bé duu la barba, cabells despentinats i apareix com un asceta del desert, el defineixen més les característiques femenines que no pas les masculines, segons Betancourt: "segons els estàndards bizantins, el cos de Joan és més femení que el de Maria, o, més aviat, el de Maria és més masculí que el de Joan. El cabell d'en Joan és més llarg que el de la Maria, arriba molt més enllà de les seves espatlles i cau en meixos de rínxols brillants. La túnica de Maria cau tan plana sobre el seu pit com la d'en Joan cau sobre el seu; un prim remolí de color al costat de l'aixella podria al·ludir a pits marcits (...). A la seva cara, el pes de l'excés de carn i les arrugues de Mary li recorre la mandíbula. El rostre suau i arrodonit de la Mare de Déu, dempeus al costat de Joan, ofereix un marcat contrast: l'ascetis no té rodones (...) Aquella mandíbula [de Maria d'Egipte] presenta una barbeta forta i prominent, a diferència de la suau de la Verge, amb característiques arrodonides. (...) Les cames, els braços i els peus de Joan estan coberts de pèl corporal, indicat per unes fines franges llargues de pintura negra. El cos de Maria està lacerat amb línies semblants, encara que més gruixudes i més curtes. (...) La seva carn també està aparentment coberta de pèl corporal. En aquesta ambigüitat en les representacions de la cicatriu i el cabell, les laceracions de l'ascetisme es transmuten en les



Fig. 2.
Sant Onofre, església de Panagia tou Arakos, Lagoudera, Xipre, 1192.

12 *Ibíd.*, p. 28.

13 *Ibíd.*, p. 77-78.

14 *Ibíd.*, p. 79.

15 Maguire, "The Icons", p. 74.

16 Kimberlé Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," *University of Chicago Legal Forum* 140 (1989), p. 139-67.

17 Betancourt 2020: 14.

18 *Ibíd.*, 6.

19 Segueix un patró iconogràfic característic del segle XII on es representa l'escena dividida en pilars, els marcs de la porta, com un símbol d'entrada o benvinguda a la Eucaristia

20 El vincle familiar entre Joan Baptista i la Mare de Déu es segella: "Quan Jesús veié la seva mare i, al costat d'ella, el deixeble que ell estimava, digué a la mare: -Dona, aquí tens el teu fill-. Després digué al deixeble: -Aquí tens la teva mare-" (Jn 19, 26-27).

característiques sexuals secundàries del cos masculí.”²¹.

La figura de Joan Baptista és rellevant per estudiar Maria d'Egipte com a contrapunt de la santa, atès a la seva condició d'home íntimament relacionat amb la feminitat²², sempre al costat de la Mare de Déu [fig. 3].

En relació amb la seva pell morena, Betancourt afegeix que cal realitzar una aproximació racial, la qual està vinculada implícitament amb el gènere: la distinció entre homes i dones en l'art des de les civilitzacions eurasiàtiques primerenques, trobem que està en el color de la pell: les dones tenen un to de pell més clar i els homes més fosc. En canvi, ens trobem amb Maria d'Egipte, canònicament de pell fosca. Recordem les paraules de Zòsim quan la descriu, dient que era una dona amb “la pell morena, cremada del Sol del desert”.

Aeci d'Amida, patriarca d'Alexandria dels segles IV-V, dirà que les dones de pell fosca són inherentment agressives i masculines²³²⁴. Aquí entra en joc la interseccionalitat, on les problemàtiques del gènere estan lligades a qüestions racials, i viceversa.

En definitiva, Betancourt planteja la figura de Maria d'Egipte com un personatge interessant per definir quin paper tenien el gènere —quant a la seva representació pictòrica lluny de la tradicional representació de santes—, la sexualitat —la seva transformació és la renúncia a ser objecte de pecat carnal pels homes, atès que les dones eren concebudes com l'origen del mal i lascives per naturalesa— i la raça —la seva pell era fosca, motiu de masculinitat, virilitat: hi ha una relació inseparable entre els conflictes de gènere i raça—, a través d'ella podem realitzar una aproximació interseccional a la societat bizantina²⁵. Tal com afirmava Elizabeth Schüssler el 1983, “(trad.) Si els ensenyaments de Jesús s'haguessin posat en pràctica, el patriarcat hauria acabat”.²⁶

A més, cal tenir en compte que les dones amb pell fosca històricament han estat titllades com a masculines i agressives, essent hipersexualitzades. La foscor de la pell fou vinculada a l'animalitat i, per tant, al desig no controlat, fet que demana una revisió històrico-crítica dels valors inherents a les lògiques patriarcales, classistes i racistes.

Per descomptat, la societat bizantina va assegurar-se de mantenir a la dona sempre a sota de l'home en l'escalafó social. No obstant això, trobem que les dones tenien papers tan importants com els dels seus companys, i que formaven part de la societat activa. Elles eren doctores, treballaven en el comerç, el camp; eren teòlogues, historiadores, construïen esglésies i monestirs; escrivien himnes, poesia; participaven en política i, de tant en tant, governaven l'imperi.²⁷

Santa Maria d'Egipte fou un personatge paradigmàtic quant al seu paper de dona capaç de dominar la seva naturalesa lasciva i pecaminosa, i dur un estil de vida idèntic al de qualsevol altre home asceta. La innovació de Maria d'Egipte en relació amb les altres dones santes, és la seva renúncia a la feminitat i “abraçar” la virilitat d'una ment freda i controlada²⁸: “(trad.)

21 Betancourt 2020: 6-7.

22 Com Sant Sebastià, Sant Joan Baptista és considerat entre certs grups LGBT com un icona “gai”, un representant bíblic d'homosexualitat masculina. Les seves representacions pictòriques sovint efeminades, molt properes i íntimes amb Jesús, històricament, han aixecat qüestions sobre la naturalesa de la seva relació, qüestionant la sexualitat de Joan Baptista i del propi Jesús. Per saber-ne més: Scott Tucker, *The Queer Question: Essays on Desire and Democracy* (South End Press, 1997); Eusebius of Caesarea, *Ecclesiastical History* Book iii, Ch. xxiii; Martti Nissinen, *Homoeroticism in the Biblical World: A Historical Perspective*, (Fortress Press, 2004); Sjef van Tilborg, *Imaginative Love in John*, (Brill, 1993); Dynes, Wayne R. *Encyclopedia of Homosexuality*, (Taylor & Francis, 2016).

23 Betancourt 2020: 14.

24 Avui dia encara es manté una actitud racista i misògina en contra de les dones negres americanes, conegut com “angry Black women” un estereotip que les titlla de persones agressives i masculines. Per saber-ne més: Wendy Ashley, “The angry black woman: the impact of pejorative stereotypes on psychotherapy with black women”, *Social Work in Public Health* 29 (1) (2014): 27-34. Un estudi recent sobre el seu impacte en l'àmbit laboral: Motro, D., Evans, J. B., Ellis, A. P. J., & Benson, L., III (2021), “Race and Reactions to Women's Expressions of Anger at Work: Examining the Effects of the “Angry Black Woman” Stereotype”, *Journal of Applied Psychology* (2021).

25 Betancourt 2020: 2.

26 Grace M. Jantzen, *Power, Gender and Christian Mysticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 48.

27 Leonora Neville, *Byzantine Gender* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), p. 59.

28 *Ibid.*, p. 23.



Fig. 3.
Maria d'Egipte, església de Santa Maria Phorbiotissa,
Asinou, Xipre, 1106.

el rebuig del plaer i la negació de la carn”.²⁹

Si bé, d’una banda, com la majoria de les santes penitents, realitza dejuni i s’alimenta únicament de l’eucaristia, les santes com Clara d’Assís, Caterina de Siena o Elisabet d’Hongria, són dones devotes des de la infantesa fins a l’adolescència, moment quan decideixen fer aquesta renúncia a la carn. En canvi, Maria d’Egipte es converteix molt més endavant, després d’una vida conduïda pel desig carnal. Una vida de pecat reconduïda a la santedat en un punt donat a causa d’un factor inexorable, és un patró característic de les vides dels sants masculins, com els casos d’Ambrós o Agustí d’Hipona.³⁰

Socialment, s’entenia que les dones, per natura, tenien un major desig sexual i necessitats carnals, per això, la seva finalitat era aprendre a controlar l’aspecte emocional i sexual. S’admiren les històries de dones —santes, ascetes i penitents— qui eren capaces de mostrar prou fortalesa per lluitar contra aquest instint, sovint, a través de la tortura i el dejuni³¹. Quan demostraven tenir facultats d’autocontrol, aquestes dones eren considerades masculines i, exemplars.³²

De la mateixa manera, es conserven tractats sobre biologia humana on s’indica que els homes tenien un cos naturalment dur i sec, mentre que les dones, infants i eunucs eren naturalment suaus i “humits”, i en conseqüència, la seva alimentació devia ser igual de suau i fresca³³. Per això, quan Maria d’Egipte se la representa com una persona “seca”, de pell dura, arrugada, i s’alimenta d’aliments durs i ressecs, xoca amb la concepció del gènere medieval.

El gènere pels bizantins, s’entenia com una escala de virtuositat: primer els homes, després eunucs, i després les dones. És a dir, la persona virtuosa ho era en quant podia performar com un home: control de les emocions i del desig, racionalitat, i no deixar-se dominar³⁴. La masculinitat rau en “l’esforç d’escapar del pecat”³⁵. L’exemple d’excel·lent virtuosisme; el preu a pagar per assolir la santedat, és l’anihilació del cos femení: “(trad.) el penediment condueix a la conversió i representa el mecanisme que promulga un procés de rebuig de la naturalesa femenina com a intrínsecament pecadora.”³⁶

Les dones santes han de renunciar a la seva feminitat, no només perquè es virtualment pecadora, sinó perquè és físicament i moralment inferior, en comparació a la superioritat divina de la masculinitat³⁷.

En definitiva: el gènere, la masculinitat i la feminitat, no eren categories absolutes, sinó comportaments que tant homes com dones podien —en termes Butlerians— *performar* i adquirir en relació les seves vivències, és a dir, gaudia de certa fluïdesa entre els diversos sexes i capacitats de cadascú³⁸ “(trad.) Alguns aspectes de la tradició hagiogràfica ortodoxa donen fe que el cos, què significa i com es relaciona amb les expectatives socials basades en el gènere, es poden construir dinàmicament al servei de l’ortodòxia. El gènere sembla servir com un mitjà flexible i temporalment dependent per comunicar la santedat, en lloc d’una categoria essencialista alineada amb comportaments prescriptius basats en el cos que es podria tenir.”³⁹

En tant que una dona com Maria d’Egipte es comportava “virilment” o “com un home”, no esdevenia home⁴⁰, com contemporàniament podríem supo-

29 Marta Palacio, “¿Qué tiene para decirle M. Foucault al Cristianismo? Prólogo a una genealogía de género de la moral sexual cristiana”, *Pensamiento* 60 (228), (2004), p. 415.

30 Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* (Berkeley: University of California Press, 1987), pp. 24-25.

31 Neville, *Byzantine Gender*, p. 36.

32 *Ibid.*, p. 37.

33 *Ibid.*, p. 24.

34 Ioannes Kaminates (s. X) home d’autoritat, esdevé “efeminat” quan és captiu: pèrdua de la dominació i del control de la seva vida resulta en l’abandó de la masculinitat. Aquesta debilitat queda íntimament relacionada amb la feminitat de les dones (Neville, *Byzantine Gender*, p. 45).

35 Neville 2019: 49.

36 Laura Franco, “Byzantine Lives: Discussing Nonbinary Sexuality, Gender and Race in Byzantium”, *Harvard Theological Review* 114 (4) (Octubre 2021), p. 568.

37 *Ibid.*, p. 569.

38 Neville, *Byzantine Gender*, p. 60.

39 Ashley Purpura, “Innovating “traditional Women’s Roles: Byzantine Insights For Orthodox Christian Gender Discourse”, *Modern Theology* 36 (3), (2020), pp. 657.

40 Betancourt suggereix que les dones qui actuen com homes i són identificades com a tal en la redacció de les seves històries en els arxius monàstics, esdevenen homes, “Transgender Saints”. Neville defensa que eren dones que se les apreciava com a tal per comportar-se com un home, però no per esdevenir-ne. No obstant això, no s’ha de desacreditar les persones transgènere tractades per Betancourt: hi ha constància de persones que es definien amb el gènere contrari del qual foren assignats en néixer. Els errors historiogràfics o les males redaccions de l’escriptura de certes figures femenines tractades com a homes no han de distorsionar la realitat transgènere de molts altres personatges històrics.

sar, sinó que escala socialment amb l'adquisició de característiques virils: pensar, actuar o escriure com un home.⁴¹

Caroline W. Bynum fou molt crítica en aquest aspecte. Remarca que les històries de les santes foren escrites per homes, i que elles eren descrites com a "virils" en quant imitaven les vides dels altres sants homes. Se les entenia com "*gender reversed*" (inversió de gènere) quan adoptaven rols d'homes amb l'objectiu d'aconseguir el que només els homes podien aconseguir. No obstant això, remarca Bynum, aquelles dones es definien a si mateixes com a dones i, en tot cas, andrògines.⁴²

Si entenem el gènere en clau contemporània, partint de les teories "*queer*" de Judith Butler, per descomptat aquestes dones ascetes com Maria d'Egipte no eren, per se, dones, doncs renunciaven a totes les obligacions necessàries que es requereixen per ser una dona: casar-se, tenir fills, nodrir i cuidar la família, estar-se a casa, etc. En el cas que entenguem la història del passat amb termes presents, efectivament, no eren dones. No obstant això, si parlem del passat des del passat, quan no hi havia la consciència del gènere com quelcom performatiu, en aquest sentit, continuaven sent dones. Dones no normatives, per descomptat, ja que eren masculines, virils i virtuoses. Però eren dones.

En aquesta línia, "(trad.) a l'ésser santes, els hagiògrafs representen les dones en termes masculins per demostrar una posició de poder amb la seva santedat, la qual és inimaginable."⁴³ És més, Maria d'Egipte era conscient de la seva posició inferior quan es mostra submissa davant de Zòsim: quan el sacerdot demana a la Santa que el guiï espiritualment, entenent que ella és una figura més elevada que ell, Maria d'Egipte no ho accepta, ja que creu que no és "digne de ser mirada" i li demana disculpes per la seva sola presència descarada davant del sacerdot⁴⁴. Mentrestant, Zòsim l'admira, la tracta com si fos un pare de l'Església, un savi el qual pot ensenyar-li la paraula de Déu. Maria d'Egipte li acaba oferint una pregària, li demostra la seva santedat. Purpura (2020: 660) exposa una interessant perspectiva de santes com Maria d'Egipte la qual suposen una negociació dels rols i de la jerarquia del gènere. Succeeixen amb la figura de la Santa intercanvis d'atributs, una inversió dels rols, tot dins de la tradició i els límits permesos de l'Ortodòxia.

La qüestió que aixeca Santa Maria d'Egipte és amb quina lupa tractem la seva relació amb el gènere.

Luce Irigaray, teòrica feminista occidental de referència del segle XX, demostra, remuntant-se en la filosofia aristotèlica, que la distinció entre homes i dones es regeix en l'exclusió de la dona en la configuració de la racionalitat occidental tardoantiga i medieval⁴⁵ "el cristianismo contribuyó (...) de manera definitiva a considerar perpetuar la idea, profundamente arraigada en la sociedad grecoromana, de la inferioridad fundamental de la mujer".⁴⁶

Ruth M. Karras defensa la posició de l'acadèmia d'emprar terminologia moderna del gènere i de la sexualitat en la història premoderna, sempre que sigui una categorització legítima, i no part d'un invent contemporani:

41 Neville 2019: 63.

42 Caroline Walker Bynum, *Fragmention and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, (Nova York: Zone Books, 1991), pp. 36-37.

43 Purpura, "Innovating", p. 657.

44 *Ibid.*, p. 660.

45 Quan la religió es basa en el text escrit per l'elit (homes), ells són els únics que hi poden accedir, crear i difondre coneixement (Jantzen, *Power, Gender*, p. 64).

46 Palacio, "¿Que tiene..." p. 418

“(trad.) no podem aplicar les sexualitats modernes a la gent medieval⁴⁷; no podem suposar que les sexualitats van existir perquè són universals; no podem negar l’existència de la sexualitat perquè és una invenció del segle XIX.”⁴⁸

Roland Betancourt proposa l’ús de “Transgender Saints” (santes transgènere) per aquelles dones les quals es “transformaven” en homes per abandonar la inferioritat femenina en favor de la superioritat masculina, això és, l’autocontrol, ascetisme i virtuosisme⁴⁹. Defensa l’ús de terminologia moderna atès que categories com “transgènere” són tan anacròniques com “travestit” o “*reverse gender*” o “*crossdressing*”, etiquetes usades sistemàticament en tota la historiografia sense cap mena de reconsideració, per denominar totes aquelles personalitats de gènere o sexualitat dissidents. Betancourt defensa l’ús del terme modern per ajudar a definir coherentment els processos de reajustament sexual existents a l’època. L’autor es reafirma amb l’existència de tractats mèdics de cirurgia de canvi de sexe, mastectomies, i en textos autobiogràfics de figures com Psellus, filòsof imperial, que es considerava una dona nascuda en cos d’home.⁵⁰

Aposta per un ús ampli de la nomenclatura *queer* per poder posar sobre la taula i definir correctament la “complexity of gender variance and non-comformity in Byzantium”⁵¹. Quan parla de Maria d’Egipte, l’analitza amb la seva característica “transmasculinitat”⁵². Encara més, afegeix Betancourt, si ens decanem per l’ús exclusiu dels textos primaris, els quals es basen en una explícita opressió i discriminació de certs col·lectius, com a acadèmics ens convertim en “(trad.) apologistes de la desigualtat social i l’opressió⁵³ (...) “la marginació, l’opressió i la interseccionalitat no són construccions modernes: són metodologies. Fins i tot si aquest llenguatge autocrític no es troba a les fonts primàries, no podem afirmar que aquestes vides no són vàlides. Dir que això és anacrònic o contrari al projecte de l’historiador, és ser còmplice de l’opressió.”⁵⁴

La qüestió de la terminologia més adequada per emprar en l’acadèmia per tractar les temàtiques del gènere i la sexualitat, encara és difusa. Sigui com sigui, veiem que la societat bizantina no es quedava al marge amb aquestes qüestions: “(trad.) el més interessant d’aquests textos [text de Basilakes] és la consciència que les persones poden tenir sexe però es comporten seguint un gènere diferent.”⁵⁵. Era una societat preocupada perquè tothom seguís estrictament els patrons de gèneres marcats. De la mateixa manera van assegurar-se de deixar rastre textual i visual de les incongruències performatives del gènere en personatges cèlebres del seu temps.⁵⁶

La tradició ortodoxa inclou en les seves hagiografies exemples de dones santes les quals alteraven les expectatives socioconductuals de masculinitat i feminitat, demostrant la diversitat “(trad.) en què la santedat permetia transgredir els límits imposats per aquelles expectatives”. Aquests textos rebutgen una manera singular i generalitzada de ser sant, i, en canvi reconeixen en retrats dinàmics que Déu és present, poderós, transformador i

47 Laura Franco ressenya el llibre de Betancourt i assenyalava, en relació al que diu R. Karras: “Of course, we are not denying the possibility of the existence of a Christian queerness (160), which seems detectable in many of the examples Betancourt selected.

The point is that this queerness cannot be demonstrated on the grounds of a sometimes slightly arbitrary reading of the sources” (564).

48 Ruth M. Karras, *Sexuality in Medieval Europe: doing unto others*, (Londres: New York Routledge, 2017), p. 33.

49 Betancourt 2020: 90-98.

50 *Ibid.*, p. 114.

51 Betancourt 2020: 120.

52 *Ibid.*, p. 5.

53 *Ibid.*, p. 208.

54 *Ibid.*, p. 130.

55 *Ibid.*, p. 119.

56 Neville 2019: 94.

alliberador en la vida de les dones.⁵⁷

Tot i això, podríem seguir qüestionant-nos, per què la representen de forma “grotesca”. Patricia Cox, argumenta que és una mostra de la problemàtica dels primers cristians en volen representar la santedat femenina. Si bé segurament la figura de la Santa suposa un cas aïllat entre les santes femenines, la seva representació devia estar molt clara des d’un principi: l’estil de vida ascètic del desert, igual que tots els altres monjos i ascetes, Maria d’Egipte esdevé un igual per a la resta d’homes ascetes. En conseqüència, la seva representació pictòrica seguirà el mateix patró iconogràfic: Maria d’Egipte reproduïx els mètodes de subjectivació ètica establerts per la teologia bizantina, la qual és absolutament masculinitzada.⁵⁸

Autores com Clare Lees i Diane Watt veuen en la transcendència de la “feminitat i fiscalitat” de Maria d’Egipte quan decideix retirar-se al desert, com una acció “*transgendered or genderqueer*”⁵⁹. Amb això, proposen que la seva figura suposaria un exemple de dissidència dels rols associats al gènere. Igual com Betancourt suggereix tractar el cos de Maria d’Egipte com “*transmasculine*”, sense atribuir-li la categoria d’home transgènere. No obstant això, com ha demostrat Leonora Neville, Maria d’Egipte actua virtuosament i ascèticament com un monjo, com un home, tot i que és conscient del seu rol com a dona: nega que Zòsim la vegi, la seva penitència és fruit de la seva vivència com a dona sexualment activa: no renega de la dona per ser un home, renega de la corporalitat, *ergo* no es transforma, sinó que transcendeix.

Hem vist com el gènere en temps bizantins no es tracta d’un binarisme categòric. Existeix una flexibilitat i un intercanvi de característiques masculines i femenines entre homes i dones. Existeix marge per una negociació entre quelcom masculí i femení, i tot el que hi ha entre mig. Sens dubte, però, no es tracta d’una societat utòpica on hi havia igualtat de gènere, ans al contrari, aquell qui es comportés amb feminitat seria degradat, indistintament de si és home o dona.

Per tant, quan ens topem amb figures amb performativitat de gènere tan complexes com Maria d’Egipte, és fàcil vessar rius de tinta intentant definir una assimilació de gènere coherent. Al capdavant, en paraules d’Alicia Spencer-Hall, “(trad.) el gènere és una llacuna. I mai para de córrer.”⁶⁰ La figura de santa Maria d’Egipte/Egipcíaca no pot encasellar-se al costat d’altres santes penitents com Bàrbara, Cecília, Àgata, o l’occidental Maria Magdalena. Tampoc al costat de sants i monjos del desert com els sants Onofre, Gregori o Joan Baptista. Ambdós grups mostren uns rols de gènere definits en el context tradicional ortodox. En primera instància, semblaria que Maria d’Egipte és una dissident de la tradició. En canvi, Maria d’Egipte, en cap cas se sent com una desviació: s’identifica com una dona, i respon com a tal davant la presència d’un home. No obstant això, com indicava Purpura (2019), Maria d’Egipte negocia, intercanvia i s’adapta als rols de gènere entre la masculinitat i feminitat, segons el context.

En definitiva, la meua proposta és entendre la representació artística de santa Maria d’Egipte, no com a dissidència del gènere —car que no subver-

57 Purpura 2020: 661.

58 Palacio 2004: 419.

59 Watt, D. i Lees, C. 2011: 53. “Age and Desire in the Old English Life of St Mary of Egypt: A Queerer Time and Place?” a *Middle-Aged Women in the Middle Ages*, ed. Sue Niebryzdowski, (D. S, Brewer, Woodbridge, Suffolk, 2011).

60 Alicia Spencer Hall, comunicació a *Gender and Sainthood 1000-1500ca.* [conferència] (Oxford: Oxford University, 2024)

teix els rols, ni s'enfronta contra l'*statu quo*—, sinó com una inusual forma de confirmació de la flexibilitat de performativitat del gènere bizantí. És precisament l'adaptació de l'entorn i les seves característiques del gènere les quals reafirmen els rols de gènere representats en l'art bizantí. Maria d'Egipte és Santa, ja que és *dona i viril*. Concloent amb altres paraules, l'objectiu de l'article és convidar a tenir noves mirades sobre la representació del gènere en l'època medieval qüestionant tota la capa històrica patriarcal que ha invisibilitzat pràctiques que excedien la normativitat ortodoxa. D'aquesta manera, s'ofereix un nou ventall de possibilitats amb perspectiva de gènere que permet aproximar-nos a les iconografies històriques. D'aquesta manera, es pot observar la fragilitat del relat canònic oferint una perspectiva crítica del mateix, amb les seves contradiccions, paradoxes i incoherències.

- Betancourt, R. (2020), *Byzantine intersectionality: sexuality, gender, and race in the Middle Ages*. Princeton University Press, Princeton, Nova Jersey.
- Bynum, C. (1991), *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. Nova York: Zone Books.
- Bynum, C. (1987), *Holy Feast and Holy Fast : The Religious Significance of Food to Medieval Women*. University of California Press, Berkeley.
- Bynum, C. (1982), *Jesus as Mother: studies in the spirituality of the High Middle Ages*. University of California Press, Berkeley.
- Dumitrescu, I. (2018), "Desire: The Life of St Mary of Egypt". A *The Experience of Education in Anglo-Saxon Literature*, editat per Irina Dumtriscu, 129-156. Cambridge University Press, Cambridge.
- Franco, L. (2021), "Byzantine Lives: Discussing Nonbinary Sexuality, Gender and Race in Byzantium", *Harvard Theological Review* 114 (4), p. 561-570.
- Jantzen, Grace M. (1995), *Power, Gender and Christian Mysticism*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Karras, R. (2017), *Sexuality in Medieval Europe: doing unto others*. New York Routledge, Londres.
- Lidov, A. (1991), *The Mural Paintings of Akhtala*. Nauka Publishers, Moscou.
- Lindblom, J. (2019), *Women and public space. Social codes and female presence in the Byzantine urban society of the 6th to the 8th centuries*. Universitat de Helsinki: Helsinki, tesi doctoral.
- Maguire, H. (1996), *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*. Princeton University Press, Princeton, Nova Jersey.
- Neville, L. (2019), *Byzantine Gender*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Palacio, M. (2004), "¿Qué tiene para decirle M. Foucault al Cristianismo? Prólogo a una genealogía de género de la moral sexual cristiana", *Pensamiento* 60 (228). p. 413-422.
- Purpura, A. (2020), "Innovating "traditional Women's Roles: Byzantine Insights For Orthodox Christian Gender Discourse", *Modern Theology* 36 (3). p. 641-661.
- Tatarchenko, S. (2012), "(trad.) *Comunión de la Venerable María de Egipto*» en la pintura monumental bizantina", *Vestnik PSTGU, Serie V* 1 (7). p. 24-50.
- Sofroni. *Vie de Sainte Marie Égyptienne pénitente / par Sophrone. Suivie de Vie de Saint Syméon Stylite / par Théodoret de Cyr* (trad. Arnauld d'Andilly), Montbonnot-St. Martin: Jérôme Millon, 1985.
- Waldstein, M., Wisse, F. (eds.) (1995), *The Apocryphon of John : synopsis of Nag Hammadi codices II,1; III,1; and IV,1 with BG 8502,2*. Brill Publishers, Leiden.
- Watt, D. i Lees, C. (2011), "Age and Desire in the Old English Life of St Mary of Egypt: A Queerer Time and Place?". *A Middle-Aged Women in the Middle Ages*, editat per Sue Niebryzdowski, 53-67. Woodbridge, Suffolk: D. S, Brewer.

AFROFEMINISME I IDENTITAT ETNORACIAL CARIBENYA EN EL QUEFER CREATIU DE LA FLOR DEL TAMARINDO

Afrofeminisme i identitat etnoracial caribenyà en el quefer creatiu de La Flor del Tamarindo

Felip González Martínez

Escola Superior de Disseny i d'Arts Plàstiques de Catalunya (ESDAPC)

i Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA).

fgonza54@xtec.cat

ORCID - <https://orcid.org/0009-0001-0965-4786>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.234>

Recepció 30.01.2024

Acceptació 16.04.2024

Publicació 31.01.2025

RESUM - Aquest article pretén problematitzar les connexions del món de l'art i del disseny contemporani amb la pervivència d'una lògica cultural etnocentrista encarnada a partir del quefer creatiu d'Elizabeth Montero, artista afrodominicana coneguda com La Flor del Tamarindo. La seva producció és un punt d'inflexió afrofeminista, decolonial i anticolonial. Per una banda, denuncia el biaix assimilacionista d'una cultura occidental blanquejadora que, des de criteris artístics i estètics occidentals, legitimen una sèrie de valors i validen les obres d'art, establint un sistema de valors canònics. I, per altra banda, prenent el rol de "productora" en termes benjamins (Benjamin, 2003, 11), qüestiona el discurs professionalitzador neocolonial, que no dubta en alteritzar i desacreditar altres imaginaris, mètodes de treball i llenguatges del disseny, allunyats dels paràmetres narratius propis de l'assimilacionisme cultural occidental. Partint d'aquestes lògiques s'analitza la producció de l'artista i la creació afrodescendent per part d'altres exponents residents a Barcelona.

Paraules claus - antropologia, afrofeminisme, identitat etnoracial, disseny decolonial, art decolonial.

RESUMEN - Afrofeminismo e identidad etno-racial caribeña en el quehacer creativo de La Flor del Tamarindo.

Este artículo pretende problematizar las conexiones del mundo del arte y del diseño contemporáneo con la pervivencia de una lógica cultural etnocentrista encarnada a partir del quehacer creativo de Elizabeth Montero, artista afro dominicana conocida como La Flor del Tamarindo. Su producción es un punto de inflexión afrofeminista, decolonial y anticolonial. Por un lado, denuncia el sesgo asimilacionista de una cultura blanca y blanqueadora que, desde criterios artísticos y estéticos occidentales, se legitiman una serie de valores y validan las obras de arte, estableciendo un sistema

de valores canónicos. Y por otro lado, tomando el rol de “productora” en términos benjaminianos (Benjamin, 2003, 39-40), cuestiona el discurso profesionalizador neocolonial, que no duda en alterizar y desacreditar otros imaginarios, métodos de trabajo y lenguajes del diseño, alejados de los parámetros narrativos propios del asimilacionismo occidental. Partiendo de estas lógicas se analiza la producción de la artista y la creación afrodescendiente por parte de otros exponentes residentes en Barcelona.

Palabras claves - antropología, afrofeminismo, identidad etno-racial, diseño decolonial, arte decolonial

ABSTRACT - Afrofeminism and Caribbean ethno-racial identity in the creative work of La Flor del Tamarindo.

This article aims to problematize the connections of the world of art and contemporary design with the survival of an embodied ethnocentric cultural logic, based on the creative work of Elizabeth Montero, Afro-Dominican artist known as La Flor del Tamarindo. Her production is an afrofeminist, decolonial and anticolonial turning point. On the one hand, it denounces the assimilationist bias of a white and bleaching culture that, from Western artistic and aesthetic criteria, legitimizes a series of values and validates works of art, establishing a system of canonical values. And on the other hand, taking the role of “producer” in Benjamin terms (Benjamin, 2003, 39-40), she questions the neocolonial professionalizing discourse, which she does not hesitate to otherize and discredit other imaginaries, work methods and design languages, far from the narrative parameters typical of Western Assimilationism. Starting from these logics, it analyzes the artist’s production and Afro-descendant creation by other exponents residing in Barcelona.

Keywords - anthropology, afrofeminism, ethno-racial identity, decolonial design, decolonial art

INTRODUCCIÓ CONCEPTUAL

D’entrada, la metodologia emprada en aquest assaig, parteix d’un buidatge de fonts secundàries de llibres, articles de revistes especialitzades i articles de revistes de difusió. Pel que fa a les fonts primàries, s’ha recorregut al full de sala de l’exposició realitzada a la Fundació Enllaç (25 de novembre de 2023), els calendaris de les edicions 2023 i 2024, i les fonts orals, per comprendre a l’artista Elizabeth Montero, coneguda com *La Flor del Tamarindo*. A més, és necessari explicitar que, aquest assaig no pretén exposar resultats empírics, ni de bon tros, cap mena de conclusió final, propi d’una aproximació de recerca sobre art decolonial i afrodescendent. Més aviat, es tractarà d’exposar els avantatges i amenaces discursives en l’àmbit sociopolític i cultural. A més a més, es pretén deconstruir mirades etnocentristes, masclistes i reduccionistes en relació amb les problemàtiques que giren al voltant de les persones afrodescendents del Carib i de Llatinoamèrica.

Introducció conceptual

En el present escrit s'analitzen les repercussions sociopolítiques de la noció d'afrodescendència en relació a constructes culturals i semàntics, especialment en l'àmbit de l'art i del disseny per tal d'identificar repertoris formals que ajudin a descodificar i interpretar un possible imaginari plàstic i estil pròpiament caribeny. En aquest sentit, es fa palès detectar el món simbòlic i referents culturals etnoracials darrere de cada disseny i activitat creativa, contrastats respecte les lògiques europeistes i occidentals. Sense caure en una visió determinista i biaixada, es preté deshabilitar i deconstruir tot discurs concloent articulat des de pressupostos i connotacions paternalistes, patriarcals, blancs i occidentalitzades.

L'artista –el cas d'estudi– i les altres exponents d'aquesta estètica exploren diferents maneres d'entendre i emmarcar l'afrofeminisme caribeny des de la idiosincràsia de l'autoidentificació ètnica i l'empoderament d'altres corporeïtats no normatives i anticanòniques. Respecte a les fonts gràfiques, es citen les il·lustracions de Montero en cartells, estampacions tèxtils, il·lustracions sobre paper, llibres i formats virtuals, amb un ampli repertori que pretén armar una argumentació sobre el debat de les arts majors i menors, contraposant l'imaginari del nord global vs. el del sud global¹. Amb tot això, l'objectiu com a observador de la producció esmentada és reconnectar amb grups de lluita afrodescendents entre els països postcolonials d'origen llatinoamericans i els nous estats d'acollida, a partir de les arts i la cultura.

Situant el present assaig, l'actual imaginari de la marca Barcelona s'emmarca amb conceptes com ara cosmopolitisme, disseny i cultura postmoderna. Dit imaginari, exportable a un context occidental, és producte d'una conjunció de dinàmiques socioeconòmiques, culturals i polítiques neoliberalistes que, des de l'era olímpica (anys 90), es van anar articulant a partir de processos de transformació urbanística, de regeneració cultural i de reorganització d'espais vinculats a una política cultural inclinada cap a l'estètica (d'acord amb els paràmetres i cànons europeus) seguint unes lògiques de consum; o bé promovent una marca mercantilitzada de la ciutat (Selfa, 2005, 119-121).

La internacionalització de Barcelona va comportar, com a conseqüència, una precària terciarització laboral i dependència d'un agressiu turisme, el qual no sempre ha ajudat a incrementar els capitals cultural i artístic de la ciutat, més enllà d'engreixar econòmicament a centres d'art, museus, galeries, d'altres aparadors de l'art on han convergit cultura i espectacle. Molts cops, aquesta desatenció del món artístic local, ha provocat una certa percepció d'abandonament, desencant i desconfiança entre els artistes d'aquí que, segons l'artista Francesca Llopis (Palau, 2021) afirma el següent: "El nostre sistema de l'art no valora realment l'art contemporani". En el cas concret del Raval (Districte de Ciutat Vella), els diferents processos de transformacions urbanístiques van aconseguir renovar i gentrificar certes àrees del barri, a través de la instal·lació de nous bars i botigues de dissenys, galeries d'art i equipaments culturals públics, com ara el MACBA, la Biblioteca de Catalunya o la sala d'exposicions de La Capella (Montaner, 2017, 21-31). Tots plegats, instrumentalitzats per una estratègia política

¹ Arrel dels substrats culturals colonials, actualment, encara persisteix en l'imaginari de moltes persones la percepció d'associar la cultura i, concretament, l'art o el disseny amb les categories estètiques occidentals (bellesa, lletjor, fantasia, grotesc, sinistre, ...). En aquest ordre, l'experiència estètica d'una obra d'art o d'una peça de disseny, independentment de la seva localització geogràfica i tradició cultural, parteix d'una càrrega notòria de les epistemologies del Nord que, des d'una veritat impositiva, blanca i occidental, colonitza i, actualment, neocolonitza la percepció estètica, i, per ende, canonitza a nivell conceptual i formal l'obra d'art o de disseny respecte a altres coses que, de forma menyspreada, responen a altres nocions infravalorades de la sort d'expressions folklòriques, art popular i artesanies.

especulativa, van representar simbòlicament la normalització cultural i artística de la zona intervinguda, on s'hi han promogut narratives connectades amb l'espai cultural i artístic europeu i internacional, però alienes amb la realitat biopolítica de la ciutadania local i migrant més precària que sobreviu al Raval. Des d'aquest context, cal preguntar-se en quina mesura les persones creatives migrants de Bangladesh, Colòmbia, Filipines, Marroc, o bé Pakistan han participat i participen en el disseny de les programacions artístiques del MACBA² de Richard Meier (1995) o altres institucions públiques o privades, al marge dels discursos oficials i assimilacionistes de la cultura blanca occidental.

Pel que fa a l'àmbit universitari, tot i que existeix un creixent corrent decolonial que descredita i deconstrueix una tradicional manera d'analitzar i escriure la història de l'art i la teoria estètica, encara persisteix en la ment occidental l'antiga visió d'un art judeocristià i etnocentrista amb uns valors estètics clàssics i canònics. La lògica occidental inclou, juntament amb altres biaixos (judicis de valors i prejudicis) de caràcter classistes, etnoracials i sexistes, un repertori d'arguments legitimadors i reconeixadors de la tradicional separació renaixentista entre les arts majors (arquitectura, escultura i pintura) i les arts menors (arts decoratives, arts industrials i artesanía), entre d'altres qüestions³. Aquesta estratificació jerarquitzada d'allò considerat ART (en majúscules, com allò normatiu), recolzada per les seves agències uniformitzadors com ara les acadèmies, els museus, el sector privat de l'àmbit galerístic i les prerrogatives virils de la pròpia creativitat *per se*⁴, han constituït els punts de partença de molts discursos normatius que, sota una voluntat universalista i assimilacionista, es configuren (i són validats formalment) els principals trets, establint una distància deslegitimadora (categoritzant-ho com a "art menor") respecte a les altres formes creatives desestimades i estigmatitzades sota les desprestigiades nocions de l'art popular, *folklore* i artesanía. Aquests mateixos prejudicis, la Dra. Núria López Ribalta (2023) ho va fer constar en el discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (20 de desembre de 2023), a l'hora de visibilitzar artistes esmaltadors, d'incloure les seves obres a museus i, fins i tot, d'organitzar exposicions d'art a l'àmbit privat de les fundacions i galeries d'art, o bé als equipaments públics. En aquest ordre, l'acadèmica López Ribalta ho expressa en aquests termes (Ribalta, 2023, 10):

“Les obres d'artistes proposades són de tipus pictòric creades amb esmalt al foc, i en més d'un cas no han estat admeses en certàmens on les bases parlaven de pintura. Reglaments que precisen que admeten qualsevol tècnica, però s'ha constatat que obres esmaltades ho ha estat en comptades ocasions.”

Reprenent la tendència decolonial, en el nostre context es fa palès analitzar les obres de l'artista i dissenyadora Elizabeth Montero⁵, coneguda professionalment sota el nom de *La Flor del Tamarindo*. Un conjunt d'obres conformades per il·lustracions impreses en paper o bé online, cartells, es-

2 Dins de les programacions artístiques del MACBA, fins a l'arribada de la primera directora dona i afrodescendent del museu en el mes de juliol de 2021, la cordovesa Elvira Dyangani, en comptades ocasions s'ha fet ressò sobre les problemàtiques colonials dels museus, com ben bé es va fer ressò l'exposició i seminari Decolonitzar el museu i la seva conseqüent activitat titulada Barcelona (des)colonial. Posesiones de ultramar y cambio urbano (1835-1898), sota la curadoria de Pol Preciado el 2014. Informació extreta del full de mà titulat Decolonitzar el museu. (25/11/2014). MACBA. <https://tuit.cat/eqwVI>

3 Com bé podria ésser la preferència o inclinació per una estètica figurativa (a excepció dels llenguatges abstractes de les vanguardies històriques europees), la consagració d'artistes heterossexuals, etc.

4 L'origen de la institució del museu i dels primers salons parisencs (des de 1725), neix d'una afirmació cultural heterocentrista i colonitzadora. En aquest ordre, l'estudi i selecció de les obres van recaure en homes artistes, aparentment heterossexuals. El moviment artístic i feminista Guerrilla Girls (creat el 1984) va denunciar les escasses dones artistes que exposen les seves obres al museu, front al gran nombre de dones que són retratades i cosificades (sota el pretext d'una escena intimista o de bany) a dintre d'un museu. I, en el segon cas, la Liliane Cuesta Davignon, conservadora del Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries José Martí, ens apunta que moltes col·leccions que conformen els museus provenen d'espolis, robatoris de les colònies, censures, ... Aquesta darrera afirmació de la conservadora es pot ampliar la informació a través de la publicació Icom ce digital 8. (Cuesta, 2013, 10-14).

5 Elizabeth Montero és un clar exemple de resiliència vital i professional, perquè tant a les seves obres com a la seva pràctica quotidiana, sempre ha d'enfrontar-se a estigmes de caràcter microracistes i misògins, que naturalitzen a l'artista determinades feines domèstiques, tradicionalment associades a les dones, i, alhora, molts cops l'engloben pel seu caràcter racialitzat a certes feines relacionades amb la prostitució. La seva obra plàstica és una crida d'atenció decolonial i anticolonial envers als prejudicis sexuals, microracistes i microracistes que, si més no, encara determinen el món de l'art occidental i, concretament, a l'Estat espanyol. A més a més, cal destacar que el propi gest performatiu de treballar des d'una

tampats tèxtils, objectes, enganxines, gravats, etc. Obres de gran rellevància narrativa des de la perspectiva de l'antropologia de l'art i del disseny decolonial, afrofeminista dominicà i, per extensió, caribeny.⁶

A arrel de la inauguració de l'exposició titulada "Articulant" de quatre artistes afrodescendents i llatinoamericanes el dissabte 25 d'octubre de 2023, en l'espai polivalent de la Fundació Enllaç de Barcelona⁷, es va tenir l'ocasió de conèixer les obres de la il·lustradora dominicana Elizabeth Montero [fig. 1], les pintures de l'artista multidisciplinar cubana Lira Campoamor, i, finalment, les fotografies del francès Laurent Leger Adame (originari de la illa de Reunió, illa de africana de l'oceà Índic, a l'est de Madagascar), i del també fotògraf cubà Carlos Abad Z. L'exposició *Articulant*, en paraules de la seva organitzadora, l'afrocolombiana Quinny Martínez, «és un projecte que neix des de l'editorial⁸, a causa de la visibilització de les creacions de les artistes migrants i racialitzades amb perspectiva de gènere» (Martínez, 2023).

La inauguració de l'exposició que, es va fer coincidir amb el Dia Internacional de l'Eliminació de la Violència contra la Dona, va estar conformada per una reivindicativa programació, a través d'una benvinguda amb tambors, la presentació i dinamització de l'activista, editora i poeta Quinny (procedent de l'arxipièlag de Sant Andreu, Providença i Santa Catalina, Colòmbia), la lectura d'un manifest titulada *Madame la sociedad* a càrrec de l'artista i poetessa Lira Campoamor, i diverses actuacions musicals en directe (flamenc i Bossa Nova). Una jornada plena d'art, empoderament afrofemení, música i reivindicació, gràcies als esforços organitzatius de les entitats Encara en acció, Revive social art producer, la Guácara i Plataforma Cero que es pot veure clarament en el quadríptic de l'exposició [fig. 2]. Aquí sota es reproduïx un fragment de l'esmentat discurs pronunciat per Lira Campoamor [fig. 3] a l'acte inaugural:

mirada afrocentrada o sobre temes focalitzats en persones racialitzades, pot esdevenir la limitació de sortides professionals. Des d'aquest rerefons, la seva producció i actitud performativa és de cabdal d'interès per la tipologia del Màster d'Antropologia i Etnografia de la Universitat de Barcelona dins del marc de l'assignatura Investigacions etnogràfiques sobre cultures indígenes i afroamericanes.

6 És de gran importància cartografiar l'origen geogràfic de la dissenyadora Elizabeth Montero en la República Dominicana, perquè les seves obres claregen aspectes culturals, records i experiències viscudes a la ciutat de Santo Domingo. Molts cops, Montero associa a les seves obres com a deutora d'un llegat cultural i artístic dels territoris banyats pel mar Carib, ja siguin insulars (Cuba, Haití, Puerto Rico, República Dominicana, ...) com ara continentals (Sud de Florida, Nord-est de Veneçuela, ...).

7 L'exposició col·lectiva d'art plàstic titulada *Articulando* es va desenvolupar en el marc de les activitats culturals de la Fundació Enllaç, ubicada al carrer Rosselló 328 de Barcelona. Es tracta d'una fundació privada que, des de l'any 2008, s'ha anat focalitzant en donar serveis assistencials, culturals i jurídics a les persones grans i dependents LGTBIQ+.

8 L'editorial Plataforma o és un projecte antiracista, autogestionada i cultural, gràcies als impulsos de la seva creadora l'afrocolombiana Quinny Martínez Hernández. Des d'aquesta editorial, a banda d'editar llibres, també organitzen tallers d'edició, microedicions, intercanvis crítics, maquetacions, etc.



Fig. 1
González, F. (25/112023). Exposició Articulando. Fotografies de les il·lustracions de l'Elizabeth Montero. Fundació Enllaç, Barcelona.



Fig. 3
González, F. (25 de novembre de 2023). Lira Campoamor pronunciant el manifest "Madame la sociedad". Fundació Enllaç, Barcelona.



Fig. 2
Fundació Enllaç. (novembre, 2023). Las mujeres no se tocan. Programació on s'hi inclou l'exposició d'art Articulando, música i performance.

“Se acaba el 2023 y seguimos con la misma cantaleta. Seguimos en lo mismo. Ni siquiera es noticia. Todo el mundo cree haber tropezado de alguna u otra manera con la información de que una mujer sobre cinco en esta sociedad vive y sufre en su propia carne la amenaza a su vida; a su libertad, a su dignidad, a su integridad física, psicológica o sexual, a su situación económica, a su seguridad, a su acceso al trabajo, a la educación y a la atención médica.”

Lira Campoamor, Barcelona 25 de novembre de 2023.

De forma específica, cal destacar que la motivació inicial de l'elecció de l'estudi de les obres de Montero, parteix de la qualitat artística i capacitat expressiva de reflectir corporeïtats femenines afrodescendents del Carib i, alhora, de materialitzar l'apoderament femení i la lluita feminista a diferents formats i llenguatges plàstics, ja sigui des del disseny gràfic, la il·lustració sobre paper, tela o online, les performances, etc. En síntesi, els personatges de *La Flor de Tamarindo* transmeten un profund sentiment d'alliberament personal, vital i sexual, que ha fet foragitar qualsevol tipus de prejudici classista, misogin, racista i LGBTIfòbic.

Després d'aquesta primera mirada, es va passar a una creixent motivació una mica més madura, després de fer una breu exploració d'altres projectes realitzats per l'artista amb altres col·lectius, on uneix l'activisme antiracista i feminista i l'educació i identitat afrocaribenya en la diàspora.⁹ Des d'aquest darrer concepte, la dissenyadora reivindica la diàspora de les persones negres africanes que van ser segrestades, transportades en condicions deplorables i antihigièniques (a les bodegues dels vaixells mercantils) i venudes com a esclaves en els ports colonials d'Abayala. Y, per altre costat, s'ha de fer esment la diàspora de les persones afrodominicanes que deixen el seu país d'origen per qüestions d'asil polític i, sobretot, per raons econòmiques. Totes dues diàspora es barregen en una mena d'especificitat etnocultural i espiritual de les persones afrodescendents inserides en un món globalitzat, que moltes vegades desvirtua la memòria i història de l'estigmatització i esclavitud de les persones afrodescendents i, especialment, del segrest i conseqüent esclavitud de les primeres persones ancestres, que van arribar al continent Abayala, expressió utilitzada pel poble indígena kuna (localitzat a la costa pacífica de Panamà i al nord antioqueño de Colòmbia). De manera sintètica, les seves obres interpel·len una mirada afrofeminista i interseccional amb altres lluites afins de la sort de la reivindicació de classe, ètnia, gènere i teoria *queer*. En aquesta línia, s'ha de destacar les aportacions de la feminista negra Kimberlé Williams Crenshaw (Ohio, EUA, 1959), professora de dret a la Universitat de Califòrnia i la Universitat de Colúmbia, que treballa les temàtiques de la raça i el gènere i, a més a més, va encunyar el concepte d'interseccionalitat l'any 1989 (Lang, 2013). Des d'aquest rerefons, es podria esmentar com a exemples gràfics, les seves nines retallables de la Cooperativa Periferias Cimarronas [fig. 4]; els cartells dedicats a la IV Fira d'Economia Solidària Migrat i Diversa a Barcelona, 2023 [fig. 5], i al *8M a Tarragona* entre els dies 4 i 8 de març

9 Aquesta simbiosi d'identitat afrofeminista i activisme antiracista caribeny es podrà veure a l'exposició col·lectiva *Acerbos Caribes*, que s'inaugurà el 2 de maig a l'espai gastro cultural Librevalencia (València). Una mostra que, a través de l'experiència compartida de dones artistes, fan servir la creativitat plàstica com una forma de vida i d'enfortir espais de convergència en els seus complexos processos migratoris (diàspora). També, s'ha d'incloure que el 11 de novembre de 2023, a propòsit del mes de la consciència de les persones negres al Brasil, es va celebrar un exposició titulada *Tropical* a la Cooperativa Cultural L'Occulta a Barcelona, on s'hi va celebrar i dignificar a les persones afrodescendents i l'ancestralitat des de la diàspora forçada i en captivitat.

Fig. 4 (A dalt)
Montero, E. (abril de 2021). Retallables. Projecte Goteofunding de la Cooperativa Periferias Cimarronas. Imatge extreta de @laflordetamarindo. Consultat el 10/12/2023 de <https://tuit.cat/q80DR>

Fig. 5 (Avall)
Montero, E. (30 de setembre de 2023). IV Edició de la Fira d'Economia Solidària Migrante y Diversa. Cartell. Imatge extreta de @laflordetamarindo. Consultat el 12/12/2023 de <https://tuit.cat/x80c5>



de 2023 [fig. 6], etc. De tots aquests treballs gràfics a dalt esmentats, s'ha de fer un incís en els dissenys gràfics de les seves *Nines retallables*, ja que consisteixen en diferents versions de dones afrodescendents representades en roba interior amb diferents peces d'indumentària i complements. Montero convida a les persones espectadores i compradores a jugar amb les diferents combinacions de roba i complements, com una manera de qüestionar els estereotips occidentals, carregats d'una hipersexualitat i cosificació sexista, i, ensem, de reivindicar una diversitat corpòria anticanònica, racialitzada i afrocentrades. Aquestes nines retallables recorden a un joc infantil per a nenes, aparentment innocent, ja que les infants poden optar (des d'una limitació de possibilitats) a vestir a unes nenes blanques i estilitzades. Tanmateix, en aquest cas s'ha apropiat de la normalitat occidental per subvertir el canon de la mítica normalitat focalitzat en els cossos "inqüestionables" de les persones blanques.

Al costat d'aquestes dues motivacions graduals, mereix l'atenció exposar que, el propòsit d'endinsar-se en els diferents nivells de profunditat de l'imaginari plàstic de Montero, és una manera de deconstruir una mirada estetitzant i cosificadora cap a una alteritat afrodescendent, caribenya, femenina i exotitzada. En definitiva, una mena de feminitat empoderada i retroalimentada des d'un feminisme resiliència i racialitzat. Respecta al terme racialitzat, la feminista cubana afrodescendent Yaima Ramos Benavides (2022), ens fa una contundent reflexió sobre percepcions estètiques envers els cossos de les persones negres i mestisses, com a producte d'estereotips racistes de la sort de la malaltia, incultura, lletjor o criminalitat. Prejudicis racistes que serveixen com a pretextos per discriminar, injuriar i, si més no, limitar a les persones racialitzades el seu accés laboral, polític, social o cultural. Per acabar aquest paràgraf, en la línia de la Ramos, és rellevant fer constar les entrevistes personals de la Quinny Martínez, Rusly Cachina¹⁰, on es constanten molts punts en comú, degut a les diferents formes de racisme i microracisme que han experimentat en les seves vides.

MARC TEÒRIC: AFROFEMINISME, ETNICITAT I IDENTITAT

Aquest assaig és una breu introspecció de l'obra gràfica de l'artista, il·lustradora i dissenyadora de moda Elisabeth Montero que ha treballat amb l'estampació de teixits, dissenys de moda, il·lustracions de cartells, calendaris, llibres (*Mujeres de Maiz* de l'editorial *Plataforma 0*), impressió en teles, tallers d'estampació de roba, etc. En el conjunt de la tasca creativa dels seus dissenys, *La Flor del Tamarindo* ha reivindicat les persones afrodescendents dominicanes i, per extensió, les persones afrocaribenyes i afrolatinoamericanes. Des d'aquesta conjuntura, és imprescindible analitzar que el concepte d'afrodescendència va ser gestat al Congrés Preparatori Antiracista a Santiago de Xile i, de manera global, al Congrés Mundial Antiracista de Durban, Sud-àfrica (Freire, 2018, 32). En tots dos congressos, per consens, aquesta terminologia es va acceptar com una manera de relacionar les persones negres i racialitzades que, d'una manera o altra, estaven connectades amb el continent africà. El terme «afro», en la seva

10 L'entrevista informal amb la poetessa Quinny Martínez es va fer moments previs a l'exposició *Articulando* a la Fundació Enllaç. En el cas de la Rusly Cachina, vaig tenir l'oportunitat de conèixer-la en la diada de l'Orgull de la localitat de Campdevànol (Ripollès), el 2 de juliol de 2022, i, mesos després, vaig tornar a veure-la en un format més d'entrevista. A arrel d'aquestes converses, vaig publicar un petit reportatge titulat *Transfòbia i violència sistèmica a Guinea Equatorial* a la revista *Infogai* número 219 (2023).

Fig. 6
Montero, E. (8 de març de 2023). 8M Tarragona amb pas ferm. Cartell. Imatge extreta de @laflordetamarindo. Consultat el 12/12/2023 de <https://tuit.cat/2023>



Marc teòric: Afrofeminisme, etnicitat i identitat

versió abreujada, és una manera empoderada i d'orgull etnoracial que unia persones de diferents llocs i situacions en una ascendència africana comuna. A més, afrodescendència inhabilita altres formes de nomenclatura, arrelades amb subjectivitats locals i nacionals de tradició racista i colonial, com podrien ser els termes de negre, mulat, marró o *zambo* (Freire, 2018, 32). En l'àmbit etnoracial, aquesta denominació podria equiparar-se amb els moviments de lluita dels pobles indígenes i de les comunitats afroindígenes, com ara els garífuns o bé els *miskitos*¹¹ a Centreamèrica, dues comunitats que es van resistir a la colonització i l'esclavitud en mans de les persones colonitzadores blanques.

Seguint en la mateixa línia, l'artista pluridisciplinària habitualment se centra a reivindicar i visibilitzar la imatge de dones afrodescendents caribenyes, retratades com a heroïnes, agents de canvi i referents indispensables en la història de les dones del Carib (González, 2023). Testimonis carregats d'experiències de supervivència de l'economia familiar i, especialment, en la cura i el manteniment de la criança dels seus progenitors. Mares solteres que, des de molt joves, naturalitzen les cures cap a la gent gran i els fills en situacions de gran penúria econòmica i supervivència. Dones proveïdes de gran fortalesa i valentia que, en primera persona, representen un tipus de feminisme de dones negres silenciades i marginades pels discursos feministes occidentals, els diferents apartheids racials de cada estat postcolonial llatinoamericà, i el masclisme i misogínia estructural de cada comunitat afrodescendent. Des d'aquest darrer sentit, és notori assenyalar que els usos i costums del sistema heteropatriarcal afrodescendent, és a dir, els seus propis fonaments són fonamentats en un sistema jeràrquic i estigmatitzador, que parteix de l'assimilació i subjugació dels patrons del sistema patriarcal blanc i occidental (González, 2023).

En aquest sentit, són les àvies, mares i filles que van teixint un vincle afectiu i de protecció des de la complicitat de la classe, ètnia, gènere, música i religió. Així doncs, l'afrofeminisme s'assenta sota fonaments racistes, masclistes i opressius ignominiosos, sempre des de la sospita estigmatitzadora d'un món neocolonial i postesclavista, validat per la mítica normalitat¹² d'una minoria blanca, cristiana i adinerada que, a grans trets, controla el poder, el *logos* i les finances dels països caribenys.

Una altra qüestió desenvolupada a les seves obres és la construcció de l'etnicitat racialitzada o concepcions etnoracials de les persones afrodescendents dominicanes i de la resta del Carib, impulsades per les líders i organitzacions representatives de la lluita per la terra i els drets civils de les persones afrodescendents a Llatinoamèrica, a partir del nou mil·lenni (Freire, 2018, 14-15). Aquesta construcció identitària, basada en l'etnicitat afrocaribenya, es remunta en la capacitat d'organització i conseqüent efectivitat de les mobilitzacions públiques de les comunitats indígenes i afrodescendents (Bejarano, 2013, 18-20). En aquest context, l'artista recupera, resitua i reivindica a les seves il·lustracions dones paradigmàti-

11 Els poble garífun s'ubica entre els actuals estats postcolonials de Belice, Guatemala, Honduras i Nicaragua. El seu origen es remunta en la barreja dels pobles africans i indígenes dels Arawak i Caribs (Garífuna, 2023). Els miskitos viuen en la zona fronterera entre el nord de Nicaragua i el sud d'Hondures. L'origen dels miskitos prové de centenars d'esclaus africans que van aconseguir escapar-se d'un vaixell portuguès l'any 1663 i es van integrar plenament amb el poble indígena dels miskitos (Cultura Miskito, 2023).

12 Ellen Lupton i Leslie Xia, a partir del diagrama de Ernst Neufert sobre l'home modern i les anotacions crítiques de la Jennifer Tobías, qüestionen la cultura del disseny a través de la naturalització d'allò normal, a l'hora de definir dissensys, en base de prejudicades construccions socials i culturals (Lupton, Kafai, Tobías, et al., 2021, 30-31).

ques/referents afrodescendents del continent americà, a nivells cultural, científic, esportiu i sociopolític, que han aconseguit construir una història paral·lela del moviment *afro* i, en molts països, han aconseguit reconèixer i conscienciar sobre la història de l'esclavatge i de l'actual llegat d'exclusió i estigmatització racista. Des d'un àmbit científic, s'ha de citar l'homenatge a la Dra. En Medicina Andrea Evangelina Rodríguez Perozo (1879-1947) que, malgrat els seus orígens humils, va aconseguir exercir com a metge en un àmbit professional dominat per homes [fig. 7]. A nivell esportiu, és rellevant ressaltar la il·lustració de la velocista dominicana, Marileidy Pulino, qui va aconseguir l'or i el rècord mundial pel seus 400 metres en el Centro Nacional d'Atletisme de Budapest [fig. 8]. I, finalment, des d'una òptica més política, s'ha de fer ressò a la il·lustració que felicita a la Francia Márquez pel seu nomenament com a vicepresidenta de Colòmbia, sent la primera dona afro en un alt càrrec polític [fig. 9].

A més a més, l'artista també ha treballat en un calendari, el qual es tracta d'un projecte iniciat fa dos anys que, en què la il·lustradora caracteritza els seus personatges femenins com a heroïnes d'una lluita afrofeminista visible, reivindicada i resignificada, sense caure en les cosificacions sexistes i el reduccionisme assimillista i neocolonial del supremacisme blanc occidental. En aquest ordre, l'autora rescata personatges femenins familiars, és a dir, des de la seva germana i tieta, passant per les amistats, fins a topar amb persones conegudes de la ciutat de Santo Domingo, que protagonitzen espais monocroms immersos en fons naïfs i mágicistes, adornats amb acolorides i exuberants fulles, flors i fruites tropicals, predominants als diferents ecosistemes de l'àmbit geogràfic del Carib. Paisatges d'una frondosa i colorida naturalesa que, de forma nostàlgica, la dissenyadora va viure des de petita en el pati de casa seva. Cada dona representada al calendari és associada amb l'arròs, ametlles, fulles de falgueres, flors de flamboiants o guandules, nenúfars, pomes d'or, roses, taronges, etc. (González, 2023). En aquest sentit, es podria esbrinar o bé intuir una compromesa connexió amb les seves arrels afrodescendents i africanes. En altres paraules, seria en aquesta exploració arqueològica, on l'autora planteja per una banda, els tipus d'avantatges i amenaces que reflecteixen els seus personatges, i, per altra banda, els vincles ontològics etno-culturals que s'interpel·len a l'espectador i l'usuari del producte final del calendari.

Tots aquests avenços significatius, però encara insuficients, parteixen de la construcció d'una etnohistòria racial nacional que legitima aquelles reivindicacions relacionades amb el territori i els seus recursos naturals, drets civils, accés a l'educació, inclusió laboral, i, per tant, la reconstrucció de coneixements deslegitimats o esborrats per part del colonialisme intern i la blanquització social (García, 2002, 142).

Pel que fa a la temàtica de la identitat, formaria part de la tradició dels moviments socials i contraculturals pro drets civils dels anys 60 i 70 als Estats Units. De manera concreta, caldria remuntar-se en la lluita de les

Fig. 7
Montero, E. Dra. Andrea Evangelina Rodríguez Perozo (1879-1947). Il·lustració. Imatge extreta de @laflordetamarindo. Consultat l'1/04/2024 de <https://tuit.cat/oyv3N>

Fig. 8
Montero, E. (agost de 2023). Atleta dominicana Marileidy Paulino.@laflordetamarindo. Il·lustració. Imatge extreta de @laflordetamarindo. Consultat el 12/12/2023 de <https://tuit.cat/gHt1L>

Fig. 9
Montero, E. (juny de 2022). Francia Márquez, vicepresidenta de Colòmbia. Il·lustració. Imatge extreta de @laflordetamarindo. Consultat el 02/04/2024 de <https://tuit.cat/pspp9>



persones afrodescendents com ara el Dr. Martin Luther King, les irrupcions del col·lectiu *Black Panther*, la insistència de Rosa Park, ... fins arribar als moviments socials antiracistes actuals com el novaiorquès *Black Lives Matter* (iniciat el 13 de juliol de 2013).

I, per acabar aquest punt, cal comentar que a les obres de *La Flor de Tamarindo*, la qüestió identitat racial és interpellada com a forma per comprendre un ampli i divers feminisme afrodescendent interseccional. Concloent, no només lluita contra actituds masculistes i misògines d'homes blancs i afrodescendents, sinó que alhora, les seves obres són una mena de sonoritat que pretén denunciar i erradicar tota mena de fòbies de la sort de la classe social, gènere, raça i orientació sexual, davant d'un recal·litrant racisme sistèmic postcolonial (Cachina, 2022) i heteropatriarcal (com a percepció personal).

CAS D'ANÀLISI ANTROPOLÒGIC DEL QUEFER PLÀSTIC DE LA FLOR DE TAMARINDO

Elizabeth Montero, sota el pseudònim artístic de *La Flor del Tamarindo*, resideix actualment en el barri barceloní de Sarrià com a dissenyadora independent, malgrat la manca de credibilitat de les persones conveïnes que, en paraules de l'autora, prejudiciosament insisteixen en associar-la amb les treballadores domèstiques, pel simple fet de ser una dona i afrodescendent. La cultura occidental tendeix a menystenir i llegir erròniament a les persones racialitzades. A més, l'artista i dissenyadora relata que, durant la seva vida, irònicament, ha sigut forçada a naturalitzar comentaris i microracismes a l'estat Espanyol i a Europa (González, 2024).

L'artista va néixer en un barri conformat per moltes mares solteres lluitadores i, alhora, pertany a una família on les dones són pilars centrals. Gràcies a aquests referents femenins, des de ben jove va poder configurar i inserir-se dins d'un teixit d'empoderament femení que l'ha ajudat a sobreviure adversitats i, especialment, a lluitar pels seus somnis. Molts cops anava a l'escola amb la seva roba de treball, ja que li va tocar compaginar els seus estudis amb el seu treball del sector alimentari. Montero es va formar en il·lustració i estampació tèxtil a l'Escola d'Art de Múrcia (Ea) i, a més, va obtenir el grau universitari de Disseny de Moda a l'Escola Superior de Disseny de la Regió de Múrcia (Edi).

Sota l'expressió de *La Flor del Tamarindo* l'artista fa referència a la flor groguenca o color canela amb algunes vetes ataronjades i roses d'un arbre originari de l'Àfrica tropical, que va ser introduït a Àsia per mercaders àrabs i Amèrica pels espanyols i portuguesos al segle XVI, juntament amb els primers carregaments d'esclaus subsaharians. (Martínez, 2022). La Flor del tamarindo sintetitza aromes, colors i olors d'un Carib mitificat, que de forma intrínseca, es fa present en cadascuna de les seves creacions, a través dels colors, textures, fauna, flora, àpats, personatges, entre d'altres elements.

Cas d'anàlisi antropològic del quefer plàstic de la flor de tamarindo

A nivell creatiu, la producció plàstica i gràfica de *La Flor de Tamarindo*, s'ha de tenir en compte que tant l'articulació de qüestionaments formals i conceptuals com la seva interpretació etnogràfica, giren al voltant dels lligams entre la materialitat final de les seves creacions i la mateixa vida, les experiències traumàtiques i les històries de vida, el colonialisme i el conseqüent esclavatge, etc. A més, s'ha de tenir en compte que la manera d'il·lustrar als seus personatges afrodescendents, de forma pletòrica, lliure i amb una vibrant energia caribenya, parteix del seu record d'infantesa de la pintura del carrer del seu país. Des d'aquest ordre, es podria alienar la trajectòria creativa de Montero amb les narratives plàstiques i gràfiques d'altres artistes coetanis que, anant a contracorrent de forma alternativa, han optat per posicionar-se amb una estètica més afrocentrada i anticolonial, des de l'àmbit de les arts visuals i el disseny, com per exemple l'artista visual i publicista afrodominicà Gerson Rodríguez (Santo Domingo, RD, 1998), la il·lustradora fromadrilenya Lydia Mba, i la pintora afrobarcelonina Bianca Batlle Nguema (Barcelona, 1980). Totes quatre plegades, són conscients de que pintar, il·lustrar i, *per se*, dissenyar des de temàtiques, formes i posicionaments poètics afrodescendents que impliquen un desafiament a la "mítica normalitat" irradiada des del discurs cultural blanc i occidental hegemònic.

Resseguint el paràgraf anterior, l'artista en qüestió (Montero) va manifestar que, actualment coneix pocs/ques artistes afrodescendents a Barcelona, que estiguin disposades a crear des d'aquests preceptes, estètiques i temàtiques anticolonials (les quals tenen un alta càrrega de contingut polític i una notable declaració d'intencions). En la majoria dels casos, temen perillar el seu futur professional amb la conseqüent disminució d'encàrrecs i pèrdua de clients (González, 2024), degut a la encara present qüestió de raça, gènere i les lectures occidentalistes que tendeixen a reduir la seva producció a una mera connotació decorativista sempre vista a partir d'un *voyeurisme* indiscutible.

Tot i que la professionalització d'aquests oficis, segueixen essent condicionats i precaris, és de vital importància familiaritzar-nos amb aquestes iconografies dels artistes esmentats. Així doncs, el primer artista a ressenyar és l'artista plàstic i dissenyador Gerson Rodríguez (resident a Barcelona), que alterna les classes de dibuix i pintura. El seus retrats d'oli sobre llenç, la fotografia, la pintura mural i les campanyes publicitàries d'estiu de la marca Espanya, on surt com a model, a grans trets, comparteixen com a elements comuns una clara voluntat afirmativa de concebre una altra bellesa afrocentrada [fig. 10], la necessitat d'hibridar situacions quotidianes i naïfs amb un punt hedonista (especialment als seus autoretrats), i un cert esguard instropectiu dels seus personatges retratats. En segon lloc, s'ha d'emfatitzar els idíl·lics mons pictòrics narrats per l'artista il·lustradora de llibres infantils i juvenils; Lydia Mba, on Àfrica és omnipresent. Com es pot veure al conte *Dear Black Child* de l'escriptora Rahma Rodaah [fig. 11]. I, en tercer ordre, s'ha de glossar la força expressiva i intimista de les

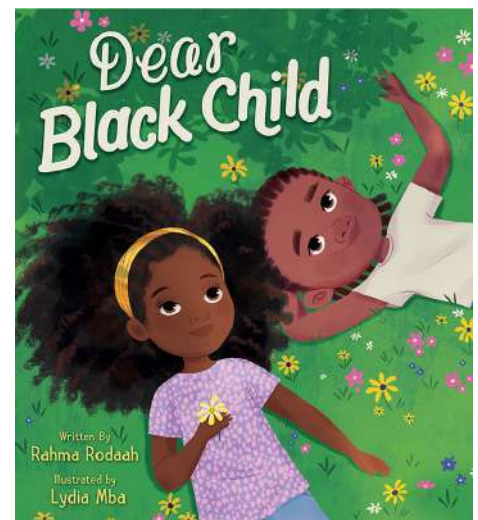


Fig. 10 (A dalt)
Rodríguez, G. (2020). Afro, afro, afro. Dibuix. Imatge extreta de @lafloredetamarindo. Consultat 3/04/2024 de <https://tuit.cat/TM0w2>

Fig. 11 (Avall)
Mba, L. Portada de Dear Black Child. Conte infantil escrit per Rahma Rodaah. Imatge extreta de Lydiamba. Consultat el 27/12/2023 de <https://tuit.cat/i3qmE>

dones afrodescendents dibuixades i pintades per la Bianca Batlle Nguema, filla de pare català i mare guineana. Dones que adopten postures quotidianes o intimistes, cerquen la complicitat del públic, i, ensem, empoderen orgullosament altres corporeïtats, alliberades de la dictadura del cànon occidental blanc i dels convencionalismes masculistes [fig. 12].

A propòsit de les xarxes socials, es pot constatar la implicació més activa de la dissenyadora amb entitats antiracistes i, concretament, amb la Cooperativa de Perifèries Cimarrones¹³ de Barcelona, a través de la cofundació i la realització del disseny de cartells i nombroses il·lustracions, sota la finalitat d'aportar experiències afrocentrades i sumar sinèrgies creatives. Des d'aquest rerefons, cal qüestionar-se ¿quin tipus d'estratègies s'han fet servir en les seves creacions, a l'hora d'abordar lluites i reivindicacions Cimarrones en un món globalitzat i neocolonial?, i, també, de quina manera els seus dissenys operen com a agència de canvi social per afrontar aquestes lluites?

Des dels inicis de les primeres civilitzacions fluvials de l'Antic Egipte i Mesopotàmia, el disseny artesanal ha tingut determinats usos funcionals, jeràrquics, màgics i espirituals que, d'una manera o altra, han resignificat i resituat les pràctiques quotidianes, interaccions i percepcions de les persones productores i usuàries. Des d'aquests dos plantejaments formulats, cal destacar la reiteració de motius com la petxina de cauri [fig. 13], com a símbol resiliència connectada amb el mar i els cargols de mar. El cauri representa els cadàvers dels ancestres d'endevinació de moltes religions afroamericanes i, que a Llatinoamèrica es fa present a través de la *santeria* i el *candomblé*, ambdós provinents de les religions afrobrasileres. La santeria són creences religioses populars a la zona del Brasil, Panamà, Veneçuela i el Carib continental i insular que, a grans trets, barreja la religió catòlica i les tradicions religioses ioruba. I el candomblé, de forma sintètica, fa referència al culte dels orixás, és a dir, a la forma humana dels esperits segons la cosmologia religiosa ioruba. El terme ioruba fa referència al poble ènic que viu a la zona occidental de l'actual estat postcolonial de Nigèria, Àfrica occidental. El candomblé és d'origen totèmic (animista) i familiar que es practica al Brasil, l'Argentina, Colòmbia, Panamà, Uruguai, Veneçuela i Mèxic. Tant la santeria i el candomblé són practicats per les persones fugitives que van aconseguir escapar-se del jou de l'esclavatge, com en el cas de la lluites i resistència de les comunitats cimarrones i l'especificació d'espais alliberats de l'esclavatge, que responen als conceptes de *cumbes*, *palenques* o *quilombos*¹⁴ (García, 2002, 146).

A continuació, és el torn de focalitzar la producció artística de Montero en l'empoderament corpori afrofeminista i antiracista. Una posició *artivista*¹⁵ en què allò personal és polític. En aquest ordre, Montero deconstrueix l'ideal femení occidental basat en un cànon de cossos filiformes i estereotipats, a partir de la recreació de tota una alegria de personatges femenins pletòrics i acomplexats (a ulls occidentals), on es fan afirmacions positives

13 El concepte de cimarrons prové de les persones esclaves negres de les colònies americanes del Carib, Amèrica del Nord i Amèrica del Sud, que es van escapar de l'esclavitud i van fugir cap a llocs apartats de les ciutats, és a dir, a àmbits rurals, coneguts com a quilombos o palenques.

14 Cumbe, palenque o quilombo són termes que fan referència a llocs de resistència i políticament organitzats per part de les persones esclaves cimarrones, és a dir, persones negres africanes rebels que es van alliberar de l'esclavitud colonial blanca als diferents indrets del continent Americà.

15 L'expressió de l'artivisme va ser definit per la historiadora Nina Felshin (2001) com una pràctica cultural híbrida que té una forta incidència sociopolítica, a partir de les pràctiques artístiques de mitjan dels anys 70. Tanmateix, l'autora diferencia entre l'art polític i l'artivisme artístic. En el primer cas, es podria exemplificar com a art polític l'estètica socialista de la URSS o bé el primer art franquista més militant (1939-45). En ambdós casos, se segueixen fil per randa les consignes propagandístiques d'un partit o d'un règim governamental. En canvi, l'art artivista està més preocupat pels seus mètodes, processos creatius i incidència en espais públics, a través amb d'accions artístiques (performances, happenings, intervencions, instal·lacions) connectades amb els moviments socials.



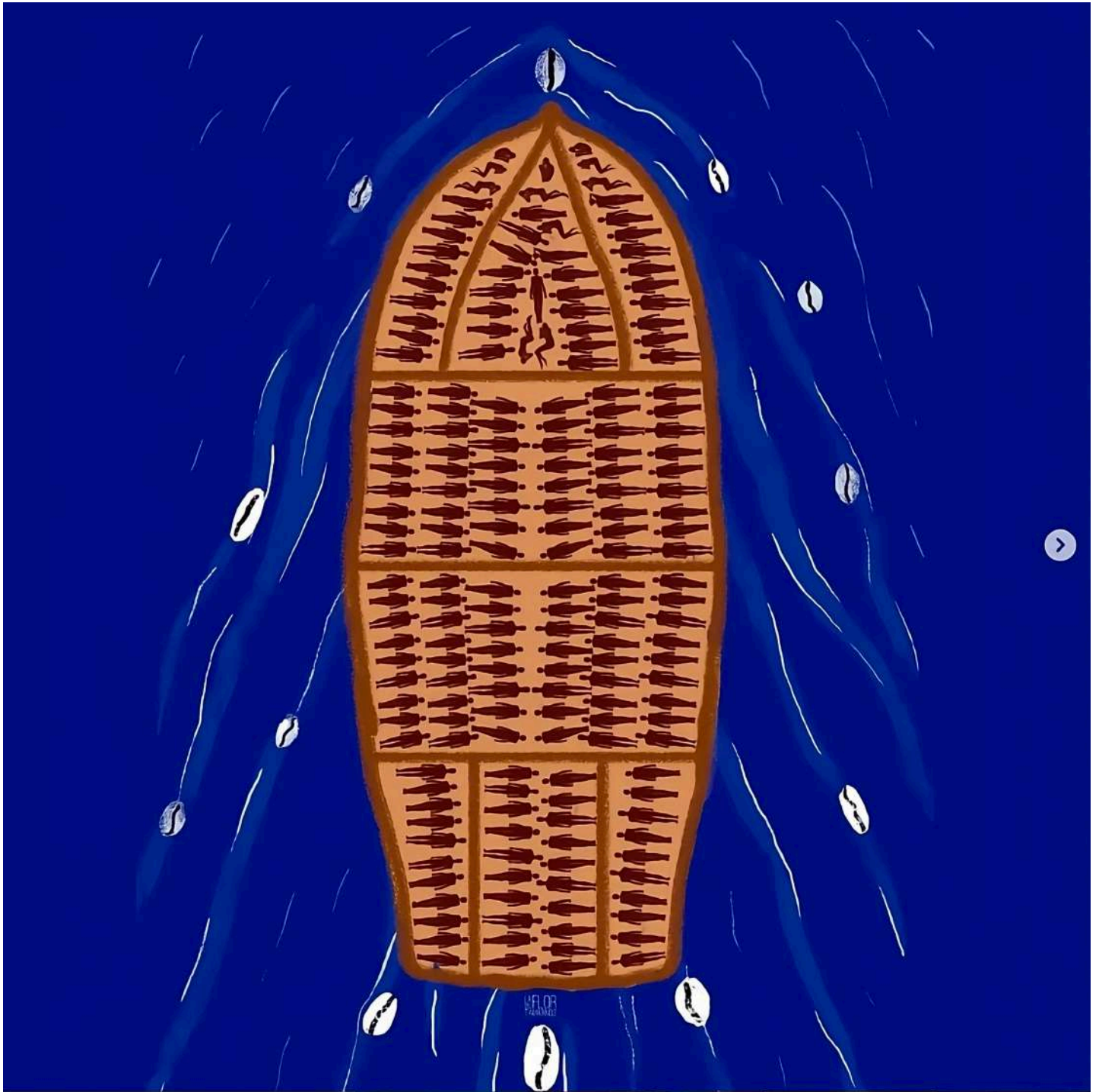


Fig. 12 (Pàgina anterior)
 Batlle Nguema, B. (2023).
 Light from the dark.
 Tècnica mixta sobre tela.
 Imatge extreta de Batlle Nguema, B. Speaking Bodies.
 Imatge extreta de Biancanguema.
 Consultat el 11/01/2024 de <https://tuit.cat/47vsM>

Fig. 13
 Montero, E. (octubre de 2022). VIII Encuentro Cultura
 y Ciudadanía. Cuerpos y culturas. Diversidad étnico-
 racial, participación cultural y convivencia. Sevilla.
 Cartell.
 Imatge extreta de @laflordetamarindo.
 Consultat el 10/12/2023 de <https://tuit.cat/oFA4X>

d'una diversitat corporal racialitzada al voltant dels diferents tipus de cabells, colors de pell, llavis, etc. Des d'aquests paràmetres, és imprescindible interrogar-nos sobre els tipus de cossos modèlics i les seves repercussions, directes i indirectes, en l'articulació de discursos jerarquitzats cap a una alteritat corporal, dins del context europeu, sovint rebutjades. Caldria preguntar-nos, quins pressupostos ideològics i actors legitimen el principi jerarquitzador d'aquests cossos immaculats i impenetrables?

A modo de conclusió, l'artista no només usa recursos tradicionals per enriquir la seva producció, en la seva plàstica, es fan paleses les connexions amb la música tradicional de la tambora, tambor alegre, bombos, gaites o platerets (*Fiesta de Oddara*⁶), la gastronomia, les olors, l'espiritualitat i el *folklore* afrocaribeny. Des d'aquest àmbit, seria convenient documentar-se sobre les aportacions de les ancestres africanes, sent l'ètnia africana yoruba la predominant, que es van fusionar amb les tradicions caribenyes, a partir de la continuïtat clandestina de pràctiques rituals i religioses tribals prohibides en el si de la religiositat popular catòlica caribenya. En altres paraules, per tal de no aixecar sospites als seus colonitzadors i amos, s'ha de parar atenció en aquelles pràctiques rituals i espirituals africanes i autòctones que van ser readaptades i reinventades al llarg del temps en forma de carnivals, música, o bé santeria en els diferents indrets del Carib i de Llatinoamèrica

CONCLUSIÓ

Com a punt de partença, cal assumir una obligada responsabilitat ètica envers la història del colonialisme i de l'imperialisme occidental envers a les seves colònies o bé protectorats arreu del món que, hores d'ara, determinen l'actual marc global geopolític i econòmic que, si més no, es tradueix en una desigual balança entre els països del nord industrial (centrats) i els països del sud global (perifèria). Un sud global perifèric sotmès a un neocolonialisme polític i econòmic neoliberal, degut a la seva vigent dependència a les empreses internacionals monopolístiques de les antigues metròpolis, les directrius del FMI i les potències occidentals més incisives com ara els Estats Unit, França, Regne Unit, Xina, etc.

Una imposada dependència econòmica i política neoliberal que, normalment ve acompanyada de la fam, guerra, tirania i misèria. Davant d'aquest rerefons sense gaire futur, moltes persones vulnerables que han sigut ravatades dels seus recursos naturals i, en termes marxistes, pauperitzades (empobriment progressiu), es veuen empentades a emprendre diversos periplos migratoris a les àrees centrades i industrials del món, gràcies a la complicitat d'una oligarquia econòmica local i dels governs dictatorials o populistes (ambdós titelles d'Occident). Una pobresa i misèria que, generalment, s'encarna en els altres cossos no blancs. Cossos entesos com a racialitzats que, malgrat la seva ciutadania europea, estatunidenca, canadenc, ... , sempre seran jutjats des d'un descrèdit racista i xenòfob. Moltes persones racialitzades s'han d'esforçar més per demostrar la seva

Conclusió

ascendència, codi de conducta, vàlua i professionalització, com ben bé relata l'artista i dissenyadora Elizabeth Montero, a propòsit de les seves interaccions amb el veïnat del seu barri de Sarrià, sempre carregades biaixos microracistes.

Després d'aquest punt de reflexió, val a dir que el fet d'endinsar-se i aprofundir en el món simbòlic i imaginari plàstic caribeny de La Flor de Tamarindo, cal alertar una emergent obligatorietat de desconstruir lectures i interpretacions reduccionistes sobre la diversitat etnoracial i identitària de les persones afrodescendents del Carib, com a resultat d'un sistema de pensament assimilacionista, ja sigui des de l'acadèmia, com de la teoria del disseny. En aquest sentit, s'ha de rebutjar processos sistematitzadors i estigmatitzadors envers el cos de l'altre, ja que sempre són definits, narrats i explicats des d'una visió aculturitzadora i alligadora d'una suposada superioritat cultural de les persones blanques sobre les altres persones racialitzades o, simplement, no blanques.

Davant això, cal assenyalar que des de les darreries dels anys 90, s'han anat proliferant accions, creacions i projectes decolonials que qüestionen, desafien i rebutgen la tradició acadèmica de la formació i investigació de l'art i del disseny, víctima d'una agressiva homogeneïtzació i uniformització neocolonial occidental. Des d'aquest rerefons, a l'àmbit barceloní s'han gestat espais i aportacions d'activistes individuals i col·lectius representatius. Entre les aportacions individuals, cal mencionar a l'equatoguineana trans Rusly Cachina Esapa i la influencer *Afropoderosas* amb els seus continguts antiracistes i antigtbifòbics a les xarxes socials.

Respecte a les organitzacions representatives, cal ressaltar el suport d'entitats LGTBIQ+ com ara ACATHI, Encara en Acció, 17 de Maig i Fundació Enllaç; la creació d'espais alternatius com la llibreria L'Independent del Raval, el bar i la sala d'exposició queer Candy Darling; la galeria d'art L'Occulta (fundada per persones afrodescendents); i les associacions Black Barcelona Trobada, Cooperativa Perifèries Cimarrones (sent Elizabeth Montero cofundadora), Plataforma 0 i Revive Social Art Producer.

Finalment, s'ha d'agrair aquest conjunt d'accions, espais i projectes que parlen d'accions reals i vitals per guanyar-se la vida, teixir un marc comunitari i conscienciar una societat més plural i tolerant, a través de la cultura, les maneres de veure i percebre entre el subjecte-objecte, i el mateix interaccionisme social han aconseguit construir i retroalimentar llocs segurs i afrocentrats, interconnectats amb altres lluites interseccionals de la sort de la dissidència *queer*, el reclam de l'habitatge digne, les reivindicacions dels grups antiracistes, les lluites ecologistes, etc.

- Benjamin, W. (2003), *La era en la reproductibilidad técnica*. México D.F., Itaca.
- Encara en acció. (2023), *Quadríptic de l'exposició*. Barcelona.
- Grewe, D., Bejarano, J. (2013), "Movilizando etnicidad: políticas de identidad en contienda en las Américas; pasado y presente". Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert.
- Freire, G., Díaz-Bonilla, C., Schwartz, S., Soler, J, Carbonari, F. (2018), *Afrodescendientes en Latinoamérica*. Washington, Grupo Banco Mundial.
- García, I. (2002), "Representaciones de identidad y organizaciones sociales afrovenezolanas". En: Daniel Mato (coord.). *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP. FACES, Universidad Central de Venezuela.
- García, J. (2002), "Encuentro y desencuentro de los saberes en torno a la africanía 'latinoamericana'". En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- Felshin, N. (2001), "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo". En Blanco, P., J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Godoy, F. (2023), *Usos y costumbres de los blancos*. Ona Ediciones.
- González, F. (18/12/2023), Entrevista telefónica a l'Elisabeth Montero.
- González, F. (16/01/2024), Entrevista telefónica a l'Elisabeth Montero.
- González, F. (2022), "Transfòbia i violència sistèmica a Guinea Equatorial". *Infogai*, núm. 219.
- Lang, S. (7/10/2013), *Race, gender scholar Crenshaw on campus* Oct. 16-21. *Cornell Chronicle*. <https://tuit.cat/3B5pH>
- López, N. (2023), *Dels límits en l'art. L'esmalt contemporani com a mitjà d'expressió pictòrica*. Barcelona, Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.
- Lupton, Kafei, Tobías, et al. (2021), "Te presentamos a la norma mítica". *A Extra Bold*. Un manual feminista inclusivo, antirracista y no binario para el diseño gráfico. Nova York, Princeton Architectural Press.
- Martínez, Q. (2023), *Ciclo Intercultural Antirracista: Articulando*. Full de sala. Barcelona, Fundació Enllaç-Encara en Acció.
- Montero, E. (2023), *Calendario Tropical*. Barcelona, La Flor de Tamarindo.
- Muntaner, S. (1/06/2017), *Paisajes de la gentrificación en el barrio del Raval de Barcelona*. TFG, Departament de Mitjans, comunicació i cultura, UB.
- Selfa, J. (2005), "Procesos de transformación urbana en la Barcelona postolímpica desde la perspectiva de la Nueva Geografía Cultural". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 60.
- Wade, P. (2000), *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito.

- Academia Lab. (2024), Adivinación con concha de cauri. Enciclopedia. Consultat el 10/01/2024 de <https://tuit.cat/56UBt>
- Batlle Nguema, B. Speaking Bodies. Biancanguema. Consultat el 11/01/2024 de <https://tuit.cat/47vsM>
- Curbeira, A. (14/04/2022), "Conciencia estética y valoración". Revista Universidad de La Habana, núm. 14. <https://tuit.cat/Td6sr>
- Cultura Miskito. Pueblo originarios. Consultat el 11/01/2024 de <https://tuit.cat/BTX5t>
- Decolonitzar el museu. (25/11/2014). MACBA. <https://tuit.cat/eqwVI>
- La comunidad Garifuna. Garifuna.com. Consultat el 20/12/2023 de <https://tuit.cat/Ddf7f>
- Martínez, V. (15/09/2022). Características del tamarindo. Botanical-online. <https://tuit.cat/Zh2OF>
- Palau, M. (6/05/2021), Francesca Llopis. S'ha menystingut el teixit artístic local. El Punt Avui. <https://tuit.cat/Oi4xZ>
- Ramos Benavides, Y. Visión estética de las personas afrodescendientes en la actualidad (segunda reflexión). Afrocubanas. La revista. Consultat el 14/02/2024 de <https://tuit.cat/HI7Kc>
- Solés, G. (3/06/2021), Un nuevo espacio cultural afrofeminista se está cocinando en Barcelona. El País. <https://tuit.cat/4ip9B>

UNA TROBALLA INSÒLITA EN EL MERCAT DE L'ART.
L'ÀLBUM POSTROMÀNTIC DE RAMON ROMANÍ PUIGDENGOLAS (C. 1879-1895)

Una troballa insòlita en el mercat de l'art. L'Àlbum postromàntic de Ramon Romaní Puigdengolas (c. 1879-1895)

Santiago Mercader Saavedra

Doctor en Història de l'Art. Investigador independent.

santimerk@hotmail.com

ORCID - <https://orcid.org/0009-0002-0305-5026>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.248>

Recepció 21.10.2024

Acceptació 20.01.2025

Publicació 31.01.2025

RESUM - L'article dona a conèixer una obra inèdita sortida en el mercat de l'art per ara tot desconeguda: un àlbum postromàntic realitzat i compilat entre el 1879 i el 1895, propietat de Ramon Romaní i Puigdengolas (1846-1898) destacat empresari català, innovador de la indústria paperera i líder de la industrialització a Catalunya de la segona meitat del segle XIX. Va ser membre de la Junta de l'Exposició Universal de Barcelona el 1888 i va relacionar-se amb personalitats influents com polítics, empresaris, a banda d'artistes, escriptors, etc. El text recull informacions del seu propietari però sobretot aprofundeix en la part gràfica d'aquest rellevant exemplar on trobem dibuixos de Marià Fortuny, Eusebi Arnau, Ramon Casas, Josep Masriera, Josep Maria Tamburini, Laureà Barrau, entre altres.

Paraules clau - Ramon Romaní i Puigdengolas, Àlbum romàntic, segle XIX, art català, col·leccionisme, modernisme, paper, dibuix, pintura, Marià Fortuny, Eusebi Arnau.

RESUMEN - El artículo da a conocer una obra inédita salida en el mercado del arte hasta ahora desconocida: un álbum postromántico realizado y compilado entre 1879 y 1895, propiedad de Ramon Romaní Puigdengolas (1846-1898) destacado empresario catalán, innovador de la industria papelera y líder de la industrialización en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XIX. Fue miembro de la Junta de la Exposición Universal de Barcelona en 1888 y se relacionó con personalidades influyentes como políticos, empresarios, además de artistas, escritores, etc. El texto recoge informaciones de su propietario pero sobre todo profundiza en la parte gráfica de este relevante ejemplar donde hallamos dibujos de Marià Fortuny, Eusebi Arnau, Ramón Casas, Josep Masriera, Josep María Tamburini, Laureà Barrau, entre otros.

Palabras clave - Ramon Romaní Puigdengolas, Àlbum romàntic, siglo XIX, arte catalán, coleccionismo, modernismo, papel, dibujo, pintura, Marià Fortuny, Eusebi Arnau.

ABSTRACT - This paper introduces an unpublished work that appeared on the art market still unknown: a post-romantic album made and compiled between 1879 and 1895, owned by Ramon Romaní i Puigdengolas (1846-1898), a prominent Catalan businessman, innovator of the paper industry and leader of industrialization in Catalonia in the second half of the 19th century. He was a member of the Board of the Barcelona Universal Exhibition in 1888 and related to influential personalities such as politicians, businessmen, artists, writers, etc. The text collects information from its owner, but above all it focuses on the graphic part of this piece where we find drawings by artists like Marià Fortuny, Eusebi Arnau, Ramon Casas, Josep Masriera, Josep Maria Tamburini, Laureà Barrau, among others.

Keywords - Ramon Romaní Puigdengolas, romantic album, 19th century, catalan art, collecting, art nouveau, paper, drawing, painting, Marià Fortuny, Eusebi Arnau.

PREÀMBUL

L'àtzar és arbitrari, una sort de loteria que a vegades es dona per casualitat del destí. La feina de recerca afavoreix la possibilitat de topar amb obres d'art amagades. Quan ambdues, fortuna i recerca es combinen harmoniosament, poden donar lloc a agradables troballes del tot inesperades que, precisament per la seva condició d'insòlites i sorprenents, es gaudeixen doblement. Aquest és el cas de la peça que aquí ens ocupa.

A inicis del 2024 vam localitzar en una subhasta als Estats Units un lot que va cridar poderosament la nostra atenció. Es tractava d'un *Scrapbook*, és a dir, un àlbum de retalls, catalogat com d'origen espanyol de cap el 1880-1900, pertanyent a l'home de negocis Ramon Romaní i Puigdengolas (1846-1898), un dels líders de la industrialització a Catalunya i un dels membres de la Junta de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888 [fig. 1]. La fitxa descriptiva de la subhasta informava que l'àlbum estava format per múltiples dibuixos, esbossos, aquarel·les, poemes i autògrafs de diversos artistes espanyols (precisem, la majoria catalans). Es citaven noms d'alguns dels artífexs, alguns d'ells mal identificats o transcrits. Tanmateix entre el garbuix de noms insòlites i errors de transcripció, vam veure aparèixer alguns que ens sonaven força més com: Marià Fortuny, Ramon Casas, Eusebi Arnau, Josep Masriera, etc. La fitxa de la subhasta precisava les mides de l'àlbum: 15'2 x 22,9 cm (dada incorrecta, ja que després es va poder comprovar que en realitat mesura una mica més: 17 x 25 cm), i en destacava, per últim, la seva procedència: Patrimoni del Coronel E. Bartos i Sharon Bartos, Puerto Rico. Res més.

La rellevància de la personalitat del propietari de l'àlbum, l'empresari

Preàmbul



Fig. 1
Coberta de l'Àlbum de Ramon Romaní i Puigdengolas
(Col. Mercader).

català de finals del segle XIX Ramon Romaní i Puigdemolas, sumat a l'alta qualitat dels pocs dibuixos aleshores penjats al web, va alimentar la nostra curiositat i va motivar que uns dies abans de la celebració de la subhasta sol·licitéssim un *Condition report* detallat del lot en qüestió. La recepció de noves informacions i més imatges incrementà el nostre interès per la peça i aleshores vam decidir licitar per ella. Després de l'incertesa d'algunes puges, finalment vam adquirir l'obra i després d'anar acomplint totes les formalitats durant les següents setmanes, la peça va ser ben rebuda (i retornada) a Catalunya. Un cop va ser a les nostres mans vam decidir estudiar-la com cal i vam iniciar un treball d'exhumació –gairebé “detectivesc”– per mirar de respondre dubtes i interrogants sobre el sentit i el perquè de l'àlbum: qui era el seu propietari, quin va ser el seu ús, qui foren els autors dels dibuixos i els de les gloses i dedicatòries, qui eren els personatges apareguts en antigues fotografies en blanc i negre, així com mirar de respondre què feia aquest àlbum d'origen català a inicis del segle XXI a la col·lecció d'un militar d'alt rang d'origen a Puerto Rico.

1 «Els Àlbums romàntics». Biblioteca de Catalunya. Exposició: 24/10/2022 al 01/12/2022. Comissariada per Lourdes Martín i Iris Torregrossa. Unitat de Bibliografia. Secció de Manuscrits: <<https://www.bnc.cat/cat/Visita-ns/Exposicions/Albums-romantics>>

ELS ÀLBUMS ROMÀNTICS

En el segle XIX es va posar de moda, primer a França i Anglaterra, un format de llibre recopilatori que derivava dels antics *alba amicorum*, és a dir els llibres de viatges i records de la jove noblesa europea del segle XVI que es va crear per a tenir un registre d'amistats, d'apunts de viatge o de records de tota mena. El gust envers aquests formats miscelanis que aplegaven temàtiques variades aviat es va estendre per altres països al llarg del segle, sobretot amb el naixent Romanticisme. Alguns d'aquests àlbums eren propietat d'homes, però varen ser especialment els de dones, sobretot entre les classes benestants, els que van rebre un nou impuls, causant un veritable furor. Diversos temes eren els eixos predilectes d'atenció: d'una banda, la moda i de l'altra, l'exaltació de la vanitat mateixa. Això transformà aquestes peces en objectes altament col·leccionables, únics, compiladors de records, dedicatòries, autògrafs i tota classe de preferències al voltant del seu propietari. Funcionaven de mode similar a com avui disposem de plataformes com les Xarxes Socials, eren un espai per a l'exhibició, fins i tot per cert símbol d'estatus. Ara bé, el seu caràcter més aviat elitista atorgava a aquestes recopilacions una distinció avui poc equiparable.

Com bé afirma Iris Torregrossa (de la Secció Manuscrits i Fons Personals de la Biblioteca de Catalunya): «L'àlbum (*del llatí albus, -a, -um, és a dir “blanc”*) era un llibre en blanc on amics i coneguts, o bé artistes de renom, estampaven les seves dedicatòries en forma de textos, dibuixos i partitures adreçats als seus propietaris. Aquests tres elements eren els motius centrals i recurrents en tots ells, i responien a la voluntat integradora de les tres arts, típica del Romanticisme: literatura, pintura i música»¹. No eren conjunts estructurats de forma premeditada sinó que anaven construint-se al llarg dels anys, omplint els espais buits amb dibuixos, poemes, comentaris laudatoris o adherint retalls i altres elements d'interès. Eren un objecte d'exaltació personal que també permetia conèixer i mesurar el nivell dels

Els àlbums romàntics

cercles d'amistats dels seus propietaris.

A casa nostra cal destacar la interessant col·lecció d'àlbums romàntics dipositats a la Biblioteca de Catalunya. De fet, no fa pas gaire, es dedicaren diverses exposicions al respecte. Una, en el 2020, amb motiu del centenari de la mort de l'artista pluridisciplinar Alexandre de Riquer (1856-1920)²; i l'altra, en el 2022, va tenir lloc en forma de petita exposició al vestíbul de l'edifici, donant a conèixer alguns dels importants exemplars allà conservats i d'altres institucions catalanes. Així, es van poder veure i gaudir els àlbums romàntics de dones benestants com els: d'Elvira Pla (amb dibuixos del mateix Riquer), el d'autògrafs de Marta Pi de Ferran (amb dedicatòries de Rusiñol, Eduard Toda, Àngel Guimerà...), el de Filomena Miralbell, esposa del metge i escriptor Josep Roig i Raventós, o el de la pintora catalana Pepita Teixidor, ja d'inicis del segle XX.³

EL PROPIETARI DE L'ÀLBUM: RAMON ROMANÍ I PUIGDENGOLAS. PERFIL BIOGRÀFIC

Qui va ser el propietari de l'Àlbum Ramon Romaní i Puigdengolas? **[fig. 2]** Les fonts consultades que esmentem al final del nostre article situen cronològicament el nostre protagonista en la segona meitat del segle XIX⁴. Va néixer a Capellades (Anoia) el 1846, i morí prematurament el 1898, probablement a Barcelona. El seu cos reposa al cementiri de la vila natal, d'on era originària la família. Era fill d'Antoni Romaní Tarrés, important empresari paperer i, per llarg llinatge, llunyà descendent de Joan Romaní, qui fundà per primer cop la manufactura paperera a la comarca de l'Anoia a inicis del segle XVII, transformant els vells molins fariners en paperers. Com era tradicional en l'època, tant els fills com els successius nets per més d'una branca, continuaren l'ofici familiar. A inicis del segle XIX Antoni Romaní i Tort, l'avi del nostre protagonista Ramon, va teixir vincles entre Igualada, Reus i Barcelona, treballant, a més, la filatura de cotó, molt important a la capital de l'Anoia, obrint-se camí tant a mercats d'ultramar com a altres ports espanyols (arribant a comerciar també amb cera i sucre). L'avi, molt emprenedor, va ser accionista de companyies ferroviàries i estrenyí lligams amb altres empreses tèxtils de Capellades com la de Joaquim Sendra i Cia (el cognom del qual apareix en una de les dedicatòries del nostre Àlbum: "Teresa de Muntadas Cendra"), etc. Per la branca materna, els Puigdengolas alhora eren propietaris del molí de Capellades de Cal Fortugós, fet que els va permetre relacionar-se amb bona part de l'oligarquia paperera de la comarca i, per tant, compartir mitjans i mecanismes de subministrament de matèries primeres. El pare de Ramon, Antoni Romaní Tarrés, instal·lat a Capellades a mitjans anys quaranta del segle XIX, obre despatx i magatzem a la capital, al Carrer Ample de Barcelona. Esdevé un dels vint subscriptors del Banc de Barcelona (primer banc modern de l'Estat, creat per Manuel Girona) i continua amb el negoci paperer presentant el seu paper de tina a l'Exposició de Madrid i a Barcelona. Va morir cap el 1862.⁵

Ramon Romaní i Puigdengolas tingué tres germans: Francesc, Josep Antoni

El propietari de l'àlbum: Ramon Romaní i Puigdengolas. Perfil biogràfic

2 «Alexandre de Riquer i els àlbums romàntics». Biblioteca de Catalunya. 24/12/2020. Iris Torregrossa. Unitat de Bibliografia. Secció de Manuscrits: <<https://www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/Alexandre-de-Riquer-i-els-albums-romantics>>

3 «Els Àlbums romàntics». Biblioteca de Catalunya. Exposició: 24/10/2022 al 01/12/2022 a L'Espai zero. Comissariada per Lourdes Martín i Iris Torregrossa. Unitat de Bibliografia. Secció de Manuscrits.

4 La primera font de referència publicada que dona a conèixer el nostre protagonista és la biografia de: Manuel Creus Esther, Ramon Romaní Puigdengolas. Biografia, Tipografia Española, Barcelona, 1900. També destaquem: Miquel Gutiérrez i Poch, «Ramon Romaní i Puigdengolas (1846-1898): Paperer, empresari i historiador», Miscel·lanea Aqualatensia, 2011, Núm. 14, pàgs. 135-183.

5 «Els Romaní. Joan Romaní i els seus successors». Enciclopèdia catalana. Portal digital. (Abril 2024): <<https://www.encyclopedia.cat/fabriques-i-empresaris/els-romani>>

i Joan. El més conegut de tots ells va ser el primer, Francesc (1831-1913), amb vocació pel dret i jurista, va ser director de la Caixa de Barcelona, a més de ferm defensor de la identitat nacional catalana i un dels principals precursors de la Renaixença (entre altres diversos càrrecs, va ser President dels Jocs Florals el 1898 i va ser autor de diversos llibres polítics com: *El federalismo en España, 1869* i *Sobre la formación del regionalismo español, 1898*); Josep Antoni, va ser pare d'Amador Romaní i Guerra, conegut descobridor del jaciment arqueològic de l'*Abric Romaní* que avui encara dona fama a la vila (junt amb els molins paperers) i va ser soci d'en Ramon en la gestió de l'empresa familiar; per últim, Joan Romaní també estigué al càrrec de l'empresa, però des d'una posició més discreta.⁶

Ramon Romaní ocupà un lloc preferent entre la burgesia barcelonina i anoienc; tingué un ventall d'amistats molt ampli, des de poetes i religiosos com Jacint Verdaguer, fins alguns membres de l'influent i destacada família Godó. A tall d'exemple eren conegudes les festes organitzades a la seva gran finca, a prop del molí de Capellades. Espai que va ser objecte d'una important remodelació entre els anys 1882 i 1890, fet que va portar als seus amics i coneguts a anomenar-lo amistosament «*el Marquès del Pas de l'Aigua*». El mateix Ramon edità el 1890 un llibret de títol *Recuerdo del Pas de l'Aygu de Capellades* il·lustrat amb dibuixos de l'amic i il·lustrador Antoni Padrós (autor de fins a quatre dibuixos del nostre Àlbum). La finca, residència de bona part de la família, era descrita com: «*hermosa quinta, rodeada de olorosos jardines, umbríos bosquecillos, vistosos partes, grutas y cascadas vertiendo limpia y cristalina agua*»⁷. De fet, en la confecció i creació dels elements artístics del jardí, va intervenir-hi l'artista i gran escultor modernista Eusebi Arnau (1863-1933), bon amic de Ramon (tal com observem en la fotografia dels dos gairebé l'inici de l'Àlbum) [fig. 3]. Arnau és, de fet, l'artista més prolífic d'aquest recopilatori de dibuixos i textos, creant-hi almenys vuit dibuixos.

Ramon Romaní es va casar primer el 1871 amb Dolors Serriñá i Masferrer, natural de Terrassa. Després del traspàs de la seva dona el 1894, es casà en segones núpcies amb Dolors Esteve i Guerra, cosina dels seus nebots. Enlloc s'esmenta si tingué descendència. L'industrial paperer morí prematurament el 30 d'abril del 1898 a causa del tifus, malaltia força estesa en aquell temps. Tenia cinquanta-dos anys. El funeral es va fer a la parròquia de Betlem de la capital i el cos fou traslladat a Capellades, on va ser enterrat.⁸

S'explica, tot seguit i de forma breu, la seva tasca com empresari i industrial. L'empresa paperera de Ramon Romaní i Puigdemgolas, anomenada «*Hijos de Romaní y Tarrés*» com la majoria de les empreses papereres de l'Anoia, estava especialitzada en la fabricació manual de paper de tina d'alta qualitat, però també abraçava l'elaboració del paper d'estat, el paper pautat per a música, puntualment el de fumar i el d'estrassa. En aquell moment el paper mecànic presentava alguns problemes per a la

6 *Ibíd.*

7 Gutiérrez Poch, M. 2011: 144. «Ramon Romaní i Puigdemgolas (1846-1898): Paperer, empresari i historiador», *Miscellanea Aqualatensia*.

8 *Op. Cit. Supra*, p. 145.

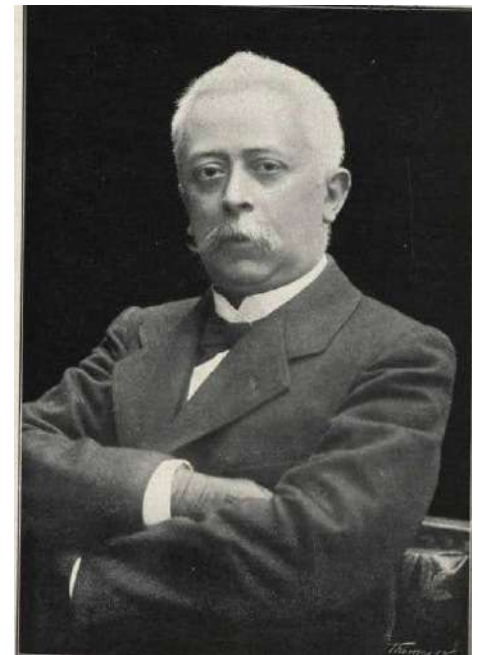


Fig. 2 (A dalt)

Retrat de Ramon Romaní i Puigdemgolas (M. Creus, 1900).

Fig. 3 (Avall)

Fotografia inèdita de l'Àlbum Romaní (detall) on veiem el propietari (amb barret i plànol) en companyia d'un jove Eusebi Arnau, segurament a la finca de Capellades. Revers de la pàgina 2 de l'àlbum.

seva conservació, fet que motivà unes normatives estrictes que beneficiaren els interessos dels Romaní. L'empresa encara perpetuava en la dècada de 1860 uns procediments de fabricació manuals en la major part, fet que, d'alguna forma, els anava deixant antiquats. Però, en contrapartida, anaren adquirint prestigi a força d'anar ampliant la seva oferta, amb la creació de cartolina i de cartó per a premsar. Els seus principals competidors a finals del segle XIX eren els coneguts paperers *Guarro i Jover y Serra*, ambdues empreses de Gelida, i també *J. Vilaseca Doménech*, de Capellades. A la petita vila de Capellades es van arribar a posar en marxa fins a setze molins que aprofitaven les aigües de l'aqüífer Carme-Capellades (els anomenats "molins de la costa") transformant-se així en un dels centres de producció més importants del país els segles XVIII i XIX. Com que a Madrid tenien dura competència, van trobar exitoses sortides via exportacions a ultramar, sobretot a les repúbliques d'Amèrica Llatina com: Perú, Cuba, Mèxic, Equador, Guatemala, Argentina, conquerint els importants mercats del Ríu de la Plata on obtingueren notable fama i reconeixement. El 1900 es deia dels productes Romaní que eren: «*de los más solicitados en la península y en la América Latina, alguna de cuyas más importantes naciones [le] tienen desde larga fecha confiada la confección especial de su papel sellado y el que necesitan para el servicio de sus Deudas*» [fig. 4]⁹.

Els Romaní, però, no es van conformar a prolongar les tradicionals tècniques de producció sinó que, per tal de créixer i incrementar beneficis, miraren d'innovar i aplicar les darreres novetats en la indústria optant per la progressiva mecanització dels seus sistemes; primer amb la incorporació d'elements mecànics (premsa hidràulica) i després també amb la posada en marxa de la màquina de vapor. Hagueren de maldar amb l'efecte de les vagues, cada cop més nombroses, sobretot a partir de la dècada de 1860 fruit de l'empitjorament de les condicions de treball de les classes treballadores així com del naixement d'organitzacions sindicals més actives. Les influències de la indústria paperera mecànica a Itàlia, sobretot a Gènova, amb la creació de maquinària automatitzada van ser crucials per la futura regeneració de l'empresa paperera. Com a resultat, van apostar per la importació d'un model en fusta de màquina que produïa paper segons el sistema *Picardo* (1877) i gràcies a la incorporació d'operaris i muntadors especialitzats, els resultats van començar a ser visibles i exitosos. "*Hijos de Romaní y Tarrés*" va ser una de les primeres quatre companyies de l'Estat a implantar aquesta màquina que suposava un camí intermedi entre la fabricació manual i la fabricació contínua de paper¹⁰. El sistema primer es va emprar a les fàbriques de Capellades el 1882 i després a altres fàbriques de la família.

Així i tot, no tot van ser èxits. Pocs anys abans, el 1874-1875 van intentar posar en marxa una fàbrica per a la fabricació de cartons per a litògrafs a la Bordeta (Sants) però aquest negoci no acabà prosperant. L'any següent van diversificar el negoci obrint una adoberia per a la confecció de soles de sabata a l'Anoia però no tingué continuïtat. La mort del soci i germà Jo-

- 9 Gutiérrez Poch, M. 2011:151. «Ramon Romaní i Puigdemolas (1846-1898): Paperer, empresari i historiador», *Miscellanea Aqualatensia*.
 10 Gutiérrez Poch, M. 2008: 69-96. «Redes en la génesis y desarrollo de un distrito papeler catalán: el caso de Capellades (siglo XIX)», a *Investigaciones de Historia Económica*.



Fig. 4
 Paper verjurat amb filigrana o marca d'aigua de "R. Romaní" cap a 1850.

sep Antoni Romaní el 1884 va fer que Ramon Romaní passés a gestionar el negoci en solitari (l'altre germà, en Joan aleshores gestionava una escissió de l'empresa, situada entre Capellades i el Carrer del Bisbe a Barcelona). El 1887 Ramon compra un molí paperer a la Riba (Tarragonès) i tira endavant el projecte per a la fabricació de cartrons, passant a ser la primera empresa de fabricació d'aquest material a Catalunya i rebent finalment un premi de prestigi: la Medalla d'Or de l'Exposició Universal de Barcelona el 1888 [fig. 5]¹¹.

A banda de la gestió industrial en el món del paper, Ramon Romaní va participar en altres importants iniciatives empresarials: va ajudar a constituir *Masoliver, Parcerissa y Compañía*, empresa dedicada a la filatura de cotó. També tenia interessos a *Sobrinos de Fargas y C^a*, empresa dedicada al sector de l'adob de pells (sense mai assolir la fama de les seves fàbriques papereres). L'empresa de Romaní va participar de forma activa en inversions a la borsa barcelonina i mitjans els 1880 tenia accions del *Banco de Cataluña i del Banco de Préstamos y Descuentos* entre altres¹².

Per tal d'impulsar el desenvolupament de la indústria paperera, encapçalà activament la lluita per que l'Anoia tingués una bona connexió ferroviària, primer entre Igualada i Sant Sadurn d'Anoia i després amb Capellades, i després d'alguns intents fallits, aconseguí –en qualitat de membre de la Junta Directiva– engegar un projecte per connectar Igualada amb el ferrocarril que anava de Tarragona a Martorell; no sense dificultats el 1892 els trens arribaven a l'estació de Capellades, a tan sols una desena de metres de la fàbrica de Ramon Romaní¹³. En el primer viatge de la línia de tren hi assistiren diferents autoritats, entre les quals no hi faltà el nostre protagonista, en qualitat de president del Foment del Treball Nacional, i també el seu amic Frederic Rahola, secretari de l'entitat (autor d'una de les dedicatòries del nostre *Àlbum*).

Des del punt de vista del posicionament polític, malgrat no ser per a ell una prioritat, s'acostà al naixent catalanisme durant els anys de la Renaixença (cal recordar que el seu germà, Francesc Romaní i Puigdemgolas, va ser un dels pares del catalanisme polític i milità al Centre Català). La seva vida «política», la va fer més aviat a través de la participació en diferents associacions culturals barcelonines, sobretot a través de l'Ateneu Barcelonès. Cinc anys després de la fundació de l'Ateneu, en 1865 Ramon Romaní ja en formava part. Un altra entitat a la que mostrà afiliació va ser l'*Asociación de los Amigos de los Pobres*, essent membre de la Junta Delegada. Va acollir a les seves instal·lacions a Capellades a nens i persones sense recursos. La seva major participació, però va ser la seva adscripció a les patronals, arribant a ser membre directiu del *Instituto del Fomento del Trabajo Nacional*. A més va ser membre de la Comissió Executiva de l'Exposició Universal de Barcelona (1888) i va formar part del comitè organitzat per Foment per a assistir a l'Exposició Universal de París el 1889. El mateix any que esdevingué numerari de la Junta Consultiva del Foment del Treball per elecció

- 11 «Els Romaní. Joan Romaní i els seus successors». Enciclopèdia catalana. Portal digital. (Abril 2024): <<https://www.enciclopedia.cat/fabriques-i-empresaris/els-romani>>
12 Gutiérrez Poch, M. 2011: 153.
13 Vegi's a Manuel Creus Esther, Ramon Romaní Puigdemgolas. Biografia, Tipografia Española, Barcelona, 1900.



Fig. 5
Litografia de l'Àlbum Romaní dels Napoleón amb el Premi de l'Exposició del 1888.

unànime. De fet la relació amb Foment va ser tan estreta que poc després de la seva mort, el 1898, es va decidir col·locar un retrat seu a la galeria de membres il·lustres així com dedicar-li una sessió necrològica el 1900 on àdhuc es presentà la seva biografia feta pel seu ajudant i estret col·laborador Manel Creus Esther. Se'l va recordar amb aquesta breu glosa:

*“Catalán ante todo, sentía por nuestra querida región y por su lengua grandes amores... Entendía que Cataluña tenía derecho a mayor libertad de acción por su cultura y riqueza de la que en la actualidad disfruta”*¹⁴.

Pel que fa a la seva tasca dins el mecenatge artístic, per desgràcia encara ens és força desconeguda però s'entreveuen indicis que Ramon Romaní era una persona sensible que mirà d'incentivar algunes iniciatives. Sabem, per exemple, que en el sostre de la seva fàbrica a Capellades hi va fer pintar quatre personalitats catalanes que representaven la Música, la Pintura, el Teatre i la Literatura. Aquesta darrera, per cert, va quedar representada per Mossèn Cinto Verdaguer, amic seu (i que com ell era un dels membres de la Junta de l'Exposició Universal de Barcelona el 1888). Tenim coneixença que l'amic i escultor Eusebi Arnau va fer retrats de tots dos (avui en parador desconegut)¹⁵. No sabem si també va ser un actiu col·leccionista d'art. Per ara no ha aparegut el seu nom entre els mecenes i col·leccionistes insignes de finals del vuit-cents¹⁶ però el fet de ser soci de l'Ateneu barceloní gairebé des dels inicis, pot ser prova de les seves inquietuds culturals i artístiques. Començat quan el seu propietari tenia 33 anys i “acabat” a l'edat de 49 anys, l'*Àlbum Romaní* aplega els seus gustos artístics (curiosament, no hi és present la música, a diferència d'altres àlbums romàntics) i alhora exemplifica el seu ampli cenacle d'amistats i contactes.

La darrera faceta a destacar de Romaní era la d'historiador, sobretot a través de la història econòmica local, molt en línia amb els plantejaments del moviment cultural de la Renaixença. Mostrà interès a explicar i conèixer millor la història de Capellades, la història de la indústria paperera i els vincles amb la seva família. No eren rares les seves visites a Arxius com el Parroquial de Capellades o el Municipal. Els seus estudis ajudaren a conèixer millor la història del poble i tenen el valor afegit d'esmentar fonts i textos que van cremar-se anys després en la Guerra Civil el 1936 (va participar en la redacció en català d'una *Monografia sobre Capellades* junt amb altres historiadors). La seva mort sobtada deixà aquesta i altres obres projectades truncades. Després d'ell, l'empresa paperera continuà funcionant amb la raó social de *Vda. de Ramón Romaní*. La seu tradicional del carrer Ample va canviar, entrat el segle XX, per una de nova situada al carrer Roger de Flor, 87. Els fills i nets d'Antoni Romaní i Puigdengolas van continuar gestionant l'empresa fins que, després de dècades de crisi i molts canvis a tots els nivells (socials, econòmics, de producció, etc.), tingué lloc el tancament definitiu de la companyia a mitjans dels anys vuitanta del segle XX [fig. 6].¹⁷

14 «Els Romaní. Joan Romaní i els seus successors». Enciclopèdia catalana. Portal digital. (Abril 2024):

<<https://www.enciclopedia.cat/fabriques-i-empresaris/els-romani>>

15 Antoni Boada, «Verdaguer i els seus amics de la comarca de l'Anoia», a *Miscellanea Aqualatensia*, 1974, Núm. 2, pàg. 296.

16 «Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya», dir. per Francesc Fontbona i Bonaventura Bassegoda. Institut d'Estudis Catalans. <<https://rccaac.iec.cat/>>

17 Gutiérrez Poch, M. 2011: 181-182.



Fig. 6
Fotografia actual de Can Romaní a Capellades (Anoia), amb estructura fabril sobre antic molí paperer (Foto: Albert Esteves, 2009).

L'ÀLBUM POSTROMÀNTIC DE RAMON ROMANÍ I PUIGDENGOLAS

Aquest volum de 17 x 25 centímetres consta de cinquanta-una pàgines. Aplega quaranta-dos dibuixos, dues fotografies, una litografia i mitja dotzena de dedicatòries. Està enquadrat sobre una coberta de pell negra amb senyals evidents de fatiga [fig. 1], el ribet platejat i els fulls de paper que el conformen tenen les vores daurades. A la coberta exterior del quadern apreciem una marca d'un antic escut identificatiu que devia figurar a la coberta, segurament emblema del propietari (perdut). Pel que fa a l'estat de conservació, el lloc intern de l'àlbum està després i requereix d'una restauració. S'han fet algunes reparacions amb adhesius a les cobertes internes, poc adequades. Algunes pàgines de l'àlbum estan soltes; altres estan unides conformant plecs entre elles. Tot i això l'àlbum sembla conservar en la seva totalitat l'estructura original i, malgrat els senyals d'ús i desgastament, el seu estat general és bo tenint en compte els anys transcorreguts.

Cronològicament, es tracta d'un *Àlbum* recopilatori de temàtica diversa que abasta una cronologia prou àmplia, aproximadament entre els anys 1879 i 1895 i, per tant, s'estén més enllà de l'estricta període romàntic. Hi trobem alguns dibuixos anteriors, com per exemple els realitzats per Marià Fortuny, que morí el 1874, i que possiblement van ser incorporats més tard. De fet la majoria de dibuixos es daten en la dècada dels anys vuitanta del segle XIX i les dedicatòries són de més aviat cap el 1895. El fet principal que centra aquest compendi és la rellevant Exposició Universal de Barcelona del 1888. La primera pàgina de l'*Àlbum* [fig. 7] mostra la medalla commemorativa dissenyada per Eusebi Arnau per a la seva inauguració; la darrera pàgina, la que clou el compendi, recull una litografia d'un dels trofeus atorgats, el que va rebre la indústria paperera de Ramon Romaní, guardonada com s'ha dit amb una Medalla d'Or en aquest certamen [fig. 5].

Estem davant d'un conjunt molt heterogeni de peces; algunes creades *in situ*, és a dir, escrites, dibuixades i rubricades sobre el propi paper de l'àlbum, i d'altres agregades i encolades posteriorment d'acord amb els gustos i preferències del seu propietari. Quan es dona la primera circumstància ens permet deduir que els seus autors tenien una relació més propera, directa, amb el seu amo legítim. Potser van ser fetes durant la celebració d'alguna vetllada o encontre, o bé deixant l'àlbum en préstec durant un breu període de temps. Com comentarem, la reiteració d'alguns artistes que deixaren la seva empremta sobre els fulls originals del llibre recopilatori, cal llegir-ho com a símbol d'amistat i d'afinitat.

La part gràfica, està formada per una quarantena de dibuixos i esbossos, sobre diversos tipus de papers. No està de més assenyalar que en aquest àlbum trobem diverses classes de papers verjurats: tintats de color blau, de gris, de groc, més prims, acartonats, cartolines, etc. Poden llegir-se

L'àlbum postromàntic de Ramon Romaní i Puigdengolas



Fig. 7
Detall de fotografia manipulada d'Eusebi Arnau, autor de la medalla de l'Exposició del 1888. Enlloc de la data, trobem a la primera plana de l'Àlbum el nom del seu propietari.

també com un mostrari de la varietat de suports que s'el·laboraven a les diverses fàbriques papereres de la família Romaní. En conjunt, la col·lecció de dibuixos (i també una petita pintura a l'oli) conforma un conglomerat d'obres –algunes més acabades i d'altres més ràpides, com apunts o esbossos– d'artistes heterogenis que s'emmarquen cronològicament entre la pintura nazarena i el tardoromanticisme finisecular. Per fer-ho més entenedor llistem a continuació els noms dels artistes identificats i el nombre de peces realitzades. Aquesta llista difereix de la donada per la subhasta ja que hem identificat la majoria d'artistes de noms desconeguts com per exemple: “Kirman” és Arnau; “Brugllerd” és Bruguera; “Famburins” és Tamburini; “Barras” és Barrau; “Padra” és Padró; “Lamina” és Camins; “Salazet” és Salayet, etc.



Fig. 8
Marià Fortuny i Marçal. S/N, Duel o execució.
Aquarel·la sobre paper encolat. Pàgina 5 de l'àlbum.
c. 1860.

| Nom autors/es | # peces |
|--|---------|
| Marià Fortuny i Marçal (Reus, 1838 - Roma, 1874) | 4 |
| Ramón Casas i Carbó (Barcelona, 1866 -1932) | 1 |
| Eusebi Arnau i Mascort (Barcelona, 1841 - 1912) | 8 |
| Josep Masriera i Manovens (Barcelona, 1841 - 1912) | 1 |
| Josep Maria Tamburini i Dalmau (Barcelona, 1856 - 1932) | 1 |
| Laureà Barrau i Buñol (Barcelona, 1863 - Eivissa, 1957) | 1 |
| Fèlix Urgellés de Tovar (Barcelona, 1845 - 1919) | 1 |
| Jaume Serra (actiu a finals segle XIX) | 3 |
| Ramon Camins (1873 - ?) | 3 |
| Fèlix Alarcon Brenes (Sevilla, ca. 1860 - actiu a París, 1900) | 1 |
| Rafael Bruguera (Barcelona, 1872 - ?) | 1 |
| Antoni Padrós Satorres (actiu a l'Anoia, a finals segle XIX) | 4 |
| Esther Salayet (activa a finals segle XIX) | 2 |
| Lorenzo Barbieri (actiu a finals segle XIX) | 4 |
| Indeterminats/ no identificats | 7 |

L'Àlbum és un compendi que no obeeix a un ordre preestablert sinó que és una acumulació que es va conformant al llarg dels anys. És per això que, tot seguit passem a comentar les obres més destacades en funció dels seus artífexs. En ordre d'interès el primer nom a destacar és el de Marià Fortuny i Marçal (1838-1874), l'artista més cèlebre i internacional. La mort prematura del geni de Reus als 36 anys, fa que lògicament els dibuixos apareguts a l'Àlbum Romaní siguin anteriors a la gestació d'aquesta compilació. Segurament Ramon Romaní devia haver-los adquirit per via directa o bé per herència familiar anteriorment, i va decidir integrar-los, adherint-los als fulls de paper del volum durant els anys vuitanta del segle XIX. Els quatre dibuixos identificats –dos d'ells signats, un sense signar, però amb el seu inequívoc estil i un darrer esbós de paisatge amb les suggerents inicials a llapis “M. F”– esdevenen les peces més remarcables de l'àlbum i traspuen l'absolut domini tècnic del llapis i l'aiguada del català.

El primer dibuix [fig. 8], una composició nodrida de personatges en un

exterior amb ruïnes amb el que més aviat sembla un duel o una escena d'honor, respira una llibertat i un treball solt, gens insistit típic del geni reusenc. L'obra està delimitada dins un rectangle amb un marc a llapis, fet que ens porta a pensar que potser era una "idea" o esbós per a una obra més acabada (i per ara desconeguda). En qualsevol cas resulta una peça resolta amb una composició brillant i un dibuix fresc a llapis i una aiguada en tons sèpia i grisos ben reeixida. Talment com un assaig per a un gravat. Les figures treballades en tons marronosos a pinzell semblen afegides posteriorment i demostren un treball de provatures d'allò més interessant.

Un altre full, quasi a continuació, ens mostra dos dibuixos sense signar realitzats a llapis grafit en una mateixa pàgina **[fig. 9]**, atribuïts a Fortuny. En el de l'esquerra veiem un personatge recolzat en un mur, com els que el reusenc creava en el seu món de figures vestides amb casaques a la moda del segle XVIII. Destaca el traç més aviat nerviós, creant les ombres, amb un llapis fent ziga-zagues per definir la figura de forma general. El dibuix de la dreta té un aire plenament romàntic, veiem una figura d'una dona agenollada en senyal de perdó davant un home barbut dret sobre un tron en allò que semblaria una escena de culpa o penediment. A la dreta, mig esbossat s'intueixen dues figures en segon terme, un nen abraçant una mare que es tapa la cara amb una mà. Ens fa pensar en els dibuixos que el jove Fortuny va fer per a obres com *El mendigo hipòcrita* d'Alexandre Dumas (1857). Pensem que aquests serien apunts dels seus inicis i potser esbossos per altres obres posteriors.

En el revers de la mateixa pàgina i encolada a l'àlbum trobem un magnífic retrat de tres quarts de cos d'un home amb un barret **[fig. 10]**. Aquest és un dels més bells dibuixos de l'*Àlbum*. Realitzat amb traç sinuós, dinàmic, amb arabescos i sense aixecar el llapis del paper, més insistit en el rostre i menys detallat en el cos, Fortuny aconsegueix dotar de vida aquest home que porta barret i ajunta les mans i que ens recorda als pagesos o camperols italians. Està firmat a llapis "Fortuny". Un darrer dibuix, amb un marc perfilat i adherit a l'àlbum ens mostra un estudi de paisatge amb tres figures, dues al centre i un altre personatge, un jove a l'esquerra amagat rere un arbre. La barreja de llapis, tinta i puntuals tocs d'aiguada revelen seguretat i mestria amb un caràcter esbossat, típic de Fortuny (la part dreta del paisatge, a llapis, està sols mig dibuixada).

L'altra gran figura de l'*Àlbum Romaní*, tant en nombre de peces com per l'estreta relació d'amistat amb el propietari és la de l'artista i escultor barceloní Eusebi Arnau i Mascort (1863-1933). Es recullen com a mínim vuit dibuixos signats i un parell de fotografies relacionades amb ell. De fet, és Eusebi Arnau qui obre el volum en dedicar la primera imatge, una versió de les medalles que ell mateix va dissenyar per a l'Exposició Universal de Barcelona amb els retrats reials, però canviant la data de la inauguració (20 maig de 1888) pel nom del propietari i amic "Ramon Romaní". A sota, signa: "Su autor Eusebio Arnau 1882" (però creiem que el "2" en realitat és un "8"



Fig. 9 (A dalt)
Atribuït a Marià Fortuny i Marçal. S/N, Dos estudis de figures masculines. Dibuix a llapis sobre paper. Pàgina 7 de l'àlbum. c. 1860.

Fig. 10 (Avall)
Marià Fortuny i Marçal. S/N, Personatge italià amb barret. Dibuix a llapis. Pàgina 8 de l'àlbum. c. 1860.

que no va acabar de rubricar del tot per l'estretor amb el lloc del llibre atès que la medalla és del 1888). Arnau és considerat el més destacat autor de la medallística catalana del Modernisme. El conjunt de dibuixos aquí aplegats són excepcionalment rars. Segons la tesi doctoral de Maria Isabel Marín dedicada a l'artista (1993) i després de conversacions amb l'autora, es pot afirmar que gairebé no s'han conservat dibuixos d'aquesta primera etapa creativa de l'artista (anterior al 1888)¹⁸. La majoria són treballs acadèmics, quan l'autor ja havia ingressat a l'Escola de Llotja (1883) i mostren el seu ràpid progrés amb l'ús del llapis però tenen el caràcter de ser més aviat estudis de cos, de gestualitat, d'expressió, etc. Els dibuixos trobats en aquest *Àlbum* esdevenen un fantàstic i inèdit mostrari de la varietat de registres mostrats pel gran artífex modernista (anant força més enllà del que cabria esperar per un escultor).

El primer dibuix **[fig. 11]** mostra un pagès amb barretina i subjectant un càntir, curiosament perfilat a llapis i de marcat accent realista (signat i datat el 1885 a Capellades); el segueix, unes planes més endavant, una distingida dama amb ventall a la mà, amb tocs d'aiguada i tinta **[fig. 12]**, amb un traç més lliure (essent probablement un retrat de la primera dona de Ramon, Dolors Serriñà o bé d'alguna dona de la família), signat i datat el 1888; estan encolats en dos fulls de l'àlbum; el tercer és un retrat d'una nena petita amb els cabells llargs i xops mirant de perfil **[fig. 13]**, que mostra la subtileza i el gust pels detalls que Arnau traduirà magistralment pocs anys després a les seves obres en marbre. Tots tres retrats estan realitzats sobre uns fons negres que atorguen tridimensionalitat a les figures.

Més endavant trobem un fantàstic retrat realista **[fig. 14]** d'una nena amb mirada tendre i cabells al serrell, realitzat a llapis i carbonet (molt similar a la Fig. 13, sent segurament la mateixa model, i probable membre de la família Romaní Puigdemongas). Contrastant amb aquests retrats, trobem uns fulls enllà, una escena més lúdica, un apunt molt ràpid fet sense gaire insistència, on veiem tres homes semblants a mosqueters amb gots i copes de begudes a les mans **[fig. 15]**; podria ser que siguin estudis de gestualitat d'un mateix model; en un altre full, veiem una escena "còmica" on un personatge vestit de torero s'enfronta a un brau de juguina (el perfil de l'home amb bigoti ens recorda, per cert, al de Ramon Romaní). Aquest esbós potser al·ludia a una broma que el seu amic volgué immortalitzar record d'alguna festa o potser, inclòs, a un carnestoltes. Finalment, trobem un petit però subtilíssim retrat a llapis d'una nena de cabells foscos i datat de 1885, de destacada semblança amb la model infantil vista prèviament **[fig. 16]**. És difícil captar amb tanta precisió l'expressió d'un infant amb la traça mostrada en aquestes peces. Maria Isabel Marín, experta en l'autor, apunta que aquests són els millors dibuixos trobats dels seus inicis.

Creiem que també podria ser d'Arnau el dibuix d'una desfilada còmica d'autoritats on potser tornem a veure un retrat del propi Romaní, atès que és un dels dibuixos més personals del llibre i demostra l'estreta coneixença

18 Maria Isabel Marín Silvestre, Eusebi Arnau Mascort (1863-1933), tesi doctoral, dirigida per Isabel Coll, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993. Volem agrair-li des d'aquí la seva predisposició i ajuda en l'anàlisi i estudi d'aquests dibuixos.

del retratat **[fig. 17]**. Tanmateix no podem assegurar-ho. No està signat. El caràcter esbossat del dibuix ens recorda a l'estil d'Eusebi Planas o d'altres il·lustradors. Té un estil lliure i desimbolt similar al que hem vist en l'escena de taverna ambientada el segle XVIII. Malgrat el to solemne, s'aprecia el gust per la sàtira, sobretot per l'actitud juganera del bisbe (de llarg bigoti, fent la benedicció amb una postura poc decorosa i per les sabatotes que porta) o la cara de la figura a la dreta, que sembla més aviat la d'un fantasma. Més clarament d'Arnau és el preciós i enèrgic dibuix d'una cratera amb una lluita d'una serp i un drac en presència d'un espectador **[fig. 18]**. Aquest dibuix està encolat sobre un text manuscrit a llapis per Ramon Romaní (es veuen a sota les seves inicials a llapis "R. R."). Peça de gran força expressiva, evoca obres de l'escultor Josep Reynés, i està dibuixada a tinta blava i aiguada, sobre paper gris. Ens recorda algunes de les escultures de dracs que Arnau va fer durant el fervor creatiu de l'Exposició Universal (com els ferotges dracs de pedra de la Casa Amatller o la tribuna del Palau Baró de Quadras, d'inicis del segle XX) i fins i tot ens remet a l'obra dels seus inicis *Un negre atacat per una serp* (ca. 1880) **[fig. 19]**. Trobem el mateix tipus de peana i igual expressivitat en els rèptils.¹⁹

Sense voler allargar-nos en excès, pensem que la presència d'Eusebi Arnau en l'*Àlbum Romaní* dota de gran interès la peça i pot ser el punt de partida d'altres connexions entre l'artista i l'empresari de Capellades (relació que l'especialista M. Isabel Marín desconeixia del tot). La prova més fefaent és el retrat dels dos, agafats del braç en un senyal de confiança, en un dels camins de la finca enjardinada **[fig. 3]**. Romaní, a l'esquerra, porta a les mans un paper amb un dibuix, qui sap si potser algun croquis o un projecte de l'anterior que devien comentar.

Ramon Casas i Carbó (1866-1932), el pintor de la burgesia catalana per excel·lència entre finals del segle XIX i inicis del XX i també un dels introductors de les novetats de París de *fin de siècle*, també és present a l'*Àlbum*. En aquest cas a través d'un ràpid apunt d'una dama vestida de forma sofisticada i elegant **[fig. 20]**. Fet amb llapis, tinta blava i uns tocs de cera vermellosos i blaus, denota un complet domini del dibuix i un mestratge en la combinació de diverses tècniques i gran frescor. Sembla haver estat realitzat en pocs minuts. Signat amb tinta blava, que està lleument correguda sobre la primera "s" denota el caràcter fugaç i ràpid d'execució. Ramon Romaní podria exhibir, a pocs fulls d'obrir el llibre, amb orgull que el gran pintor barceloní de moda hi va deixar la seva empremta. El fet que uns anys després Ramon Casas pintés un retrat de l'economista Frederic Rahola el 1899, amic de Romaní, qui també escriu dedicatòria al nostre *Àlbum*, seria una prova dels vincles d'amistat entre ells o almenys de la seva coneixença. A dia d'avui no hem trobat cap retrat de Ramon Romaní realitzat per Ramon Casas.²⁰

El pintor i argenter Josep Masriera i Manovens (1841-1912), patriarca i membre de la nissaga dels joiers i orfebres Masriera com Lluís i Francesc entre

19 Vegeu: Maria Isabel Marín Silvestre, Eusebi Arnau Mascort, *Gent Nostra, Infiesta* (ed.), Barcelona, 2006, pàg. 12. Marín 2006:12
20 Ramon Casas. *Catàleg complet*. Gothsland, Galeria d'art, volum 1, Barcelona, 2018. S'ha consultat amb detall aquesta obra sense poder identificar cap retrat de personatge anònim que coincideixi amb els trets de Ramon Romaní i Puigdemolles. Sí, en canvi de Frederic Rahola, núm. cat. 821, pàg. 326.

Fig. 19
Eusebi Arnau. *Un negre atacat per una serp*. c. 1880.





Fig. 11
Eusebi Arnau. S/N, Figura amb càntir i barretina.
Dibuix a llapis i carbonet. Pàgina 10 de l'àlbum.
1885.

Fig. 12
Eusebi Arnau. S/N, Dona asseguda amb ventall. Dibuix
a llapis i aquarel·la sobre cartolina. Pàgina 16 de
l'àlbum. 1888.

Fig. 13
Eusebi Arnau. S/N, Estudi de cap de nena de perfil.
Dibuix a llapis i carbonet. Pàgina 22 de l'àlbum.
1888.

Fig. 14
Eusebi Arnau. S/N, Retrat d'una nena petita. Dibuix
a llapis i carbonet encolat sobre paper. Pàgina 28 de
l'àlbum. 1885.

Fig. 15
Eusebi Arnau. S/N, Tres cavallers del segle XVIII amb
begudes. Dibuix a llapis. Pàgina 34 de l'àlbum. 1888.

Fig. 16
Eusebi Arnau. S/N, Estudi de cap de nena. Dibuix a
llapis sobre paper encolat. Pàgina 50 de l'àlbum.
1885.

Fig. 17
Atribuït a Eusebi Arnau (sense signatura). S/N,
Desfilada de diverses autoritats (inscripció a la
tinta "Pas-del-aigua"). Pàgina 37 de l'àlbum. Sense
data.

Fig. 18
Atribuït a Eusebi Arnau. S/N, Figura admirant una
escultura ornamental amb una serp i un drac. Pàgina 20
de l'àlbum. c. 1880-90.

Fig. 20
Ramon Casas. S/N, Retrat d'una dona.
Aquarel·la, tinta porpra i dibuix encolat.
Pàgina 2 de l'àlbum. c. 1880-90.



altres, apareix a l'Àlbum amb una de les seves facetes més celebrades, la de paisatgista. L'aquarel·la de la barca navegant sobre un riu o estany **[fig. 21]** denota l'empremta de les escenes pontines que el pintor va poder estudiar del seu mestre Josep Serra i Porson. També Masriera va ser retratat per Casas, fet que evidencia aquests vincles i connexions entre artistes i clients. El dibuix a llapis i aquarel·la de Masriera està realitzat sobre un full més gruixut incorporat curiosament a l'àlbum.

El crític d'art i pintor Josep Maria Tamburini (1856-1932) té presència en un dibuix d'un cavaller a carbonet signat, datat i localitzat en 1879, quan l'artista es trobava a Roma. És una obra primerenca, feta durant un dels viatges formatius que va fer després de l'estada a Llotja i quan entrà en contacte amb artistes italians com Domenico Morelli o Gioacchino Tona. Realitzat amb uns traços en diagonals i jugant amb les llums i les ombres a través de subtils tocs de carbonet esbossa un personatge de perfil amb bigoti, capa curta i espasa **[fig. 22]**. Coincidència o no, el perfil del retratat (amb el nas recte, bigoti espès) guarda força semblança amb l'aspecte de Ramon Romani, fet que ens porta a preguntar-nos si al·ludeix a algun joc o *divertimento* que no podem precisar. El fet de trobar un altre dibuix a l'Àlbum on veiem a Romani vestit de torero o formant part d'una comitiva còmica donaria pes a aquest gust per la disfressa. Tot i així, caldria saber com va conèixer el nostre industrial a Tamburini. Tenint en compte que aquest dibuix està situat a Roma., potser en un dels viatges de negocis previs a la implantació dels nous sistemes productius italians (*Picardo*) l'empresari va aprofitar per teixir lligams artístics, encara que sigui una hipòtesi.

Un dibuix de l'artista barceloní Laureà Barrau (1863-1957) està adherit a l'àlbum, un estudi d'una figura de jove d'esquena **[fig. 23]**. Sembla talment una obra feta en una de les classes o sessions de dibuix a l'Acadèmia de dibuix de Llotja on es formà, com si estigués retratant un company sobre un tamboret en una classe de còpia del natural. L'estudi de plecs i la immediatesa de l'escena està molt ben resolta; sobta l'acabat amb unes trames o línies juntes al cap o als peus, que recorden les línies d'un gravat. El suport sobre el qual està creat és un full de paper fi groguenc encolat a l'Àlbum.

El pintor i escenògraf romàntic Fèlix Urgellès Tovar (1845-1919) deixa la seva petjada en una vista amb una figura en un paisatge rural amb aigua **[fig. 24]**, signada i data en "1884" en línia amb les que tant ell com el seu amic Modest Urgell pintarien a finals del segle XIX. Els pèrits de la subhasta van confondre'l amb el nom del més conegut Modest Urgell. Realitzada en aquarel·la, en tons sèpia, és un dibuix plenament romàntic. En estar treballada sobre una de les pàgines de l'Àlbum, i no pas enganxada, denota que devia conèixer a Ramon Romani, qui li deuria prestar.

De Ramon Camins (1873-?), originari del barri de Gràcia, per desgràcia

(Pàgina següent, fila esquerra, de dalt a baix)

Fig. 21
Josep Masriera. S/N, Paisatge amb barca sobre un estany. Aquarel·la i tinta. Pàgina 42 de l'àlbum. c. 1890.

Fig. 22
Josep Maria Tamburini. S/N, Cavaller del segle XVII. Dibuix al carbonet i pastel a la cera encolat sobre paper. Pàgina 6 de l'àlbum. Roma, 1879.

Fig. 23
Laureà Barrau. S/N, Estudi d'un home assegut d'esquenes. Dibuix a llapis grafit sobre paper groguenc encolat a paper. Pàgina 17 de l'àlbum. Finals del segle XIX.



(Fila central, de dalt a baix)

Fig. 24
Fèlix Urgellès Tovar. S/N, Paisatge rural amb figura. Aquarel·la sèpia. Pàgina 3 de l'àlbum. 1884.

Fig. 25 R
amon Camins. S/N, Cap de cavaller. Dibuix a llapis. Pàgina 12 de l'àlbum. 1888.

Fig. 26
Ramon Camins. S/N, Retrat de noia jove. Carbonet. Pàgina 36 de l'àlbum. 1888.

(Fila dreta, de dalt a baix)

Fig. 27
Esther Salayet. S/N, Estudi de cap de dona de perfil. Dibuix a llapis. Pàgina 48 de l'àlbum. 1896.

Fig. 28
Esther Salayet. S/N, Paisatge de platja amb figures i xemeneies al fons. Pàgina 49 de l'àlbum. 1896.

Fig. 29
Antoni Padrós Satorres. S/N, Vista de masia de pedra amb molí. Dibuix a tinta encolat sobre paper. Pàgina 31 de l'àlbum. Finals del segle XIX.

se'n coneixen poques dades. Va excel·lir com a paisatgista i va rebre diversos premis i mencions honorífiques a l'Acadèmia de Belles Arts; presentà un quadre que va rebre elogis (*La Primavera*) a l'Exposició Universal del 1888 i concorregué a més certàmens el 1894, 1896 i 1898²¹. A l'Àlbum apareix per partida triple amb tres notables dibuixos a llapis datats el 1888, el mateix any del seu "esclat", quan devia tenir tan sols quinze anys. El primer mostra un cavaller amb barret ample amb aires de mosqueter **[fig. 25]**; traspua seguretat, i es considera molt lloable la forma com fa ressaltar el perfil de l'home sobre el fons fosc. El segon, és un paisatge amb unes embarcacions de vela sobre el mar amb gavines al cel, plenament romàntic i que mostra solvència i domini del llapis grafit amb un traç àgil, gens insistit. El tercer és un bell retrat d'una jove, treballat en carbonet. Destaquen els ulls vius i el fons fosc sobre el qual es retalla el cap ens sembla d'allò més convincent **[fig. 26]**. La seva presència a l'Àlbum podria tractar-se d'un contacte artístic que Ramon Romaní va poder fer en el context de la gran Exposició de Barcelona.

Pel que fa a la pintora Esther Salayet, en sabem ben poc. Isabel Coll apunta que va participar en la Segona Exposició Femenina de la Sala Parés (1897) amb una obra històrica i també a la Tercera Exposició a la mateixa galeria el 1898, on presentà un quadre a la secció de paisatges²². A l'Àlbum realitza un correcte dibuix a llapis d'una dona de perfil, datat el 1896 **[fig. 27]** i és autora de l'únic oli de tot el volum, signat "Esther 1896", una vista costanera amb figures a la platja, cases i al fons una xemeneia fumejant **[fig. 28]**, que ens revela una imatge de tall més industrial i realista, que denota domini i solvència i té ecos llunyans de la *Colla del Safrà*. És l'única dona artista de tot el conjunt.

Els quatre dibuixos a tinta d'Antoni Padrós Satorres (?- 1917), signats "A. Padrós", ens mostren un il·lustrador més desigual. Gràcies al *Diccionari Ràfols* sabem que havia estat pintor i gravador de Barcelona d'entre el segle XIX i XX; el 1892 va representar l'Ajuntament de Barcelona a l'*Exposición Regional de Industrias Artísticas*; practicà el pirogravat, presentant algunes obres a la V Exposició Internacional de Belles Arts el 1907. Les dues vistes, una del port de Barcelona amb Montjuïc al fons i l'altre, d'una masia rural amb un molí i xemeneies al darrer terme **[fig. 29]**, potser d'algun racó proper a Capellades, són paisatges ben coneguts de Ramon Romaní. En canvi no són tan reeixits els dos dibuixos de nois o joves, representats d'esquena o bé asseguts i badant. Padrós coneixia bé a Romaní, atès que va col·laborar amb ell il·lustrant el llibret *Recuerdo del Pas de l'Ayguia de Capellades* (1890).

Troblem a l'Àlbum tres dibuixos signats per Jaume Serra (actiu a finals del s. XIX i primeres dècades del XX). Malauradament, no hem aconseguit esbrinar qui és, perquè si bé és cert que es coneix un Jaume Serra i Gibert, nascut a Vilassar el 1834 i mort el 1877 (en la catalogació de la subhasta postposen la seva data de mort el 1910), és impossible que sigui l'autor

21 Diccionario Ràfols de Artistas de Cataluña, Baleares y Valencia, Edicions Catalanes, (1951-1954), 1980, varis volums.

22 Coll, I. 2001.

d'aquestes obres, datades els anys vuitanta. Hem cercat al *Repertori de catàlegs d'Exposicions Col·lectives d'Art a Catalunya (fins l'any 1938)* i hem localitzat un "Jaime Serra" que participa a l'*Exposición Internacional de Barcelona. El Arte en España al Palau Nacional* organitzada per la Junta de Museus en motiu de l'Exposició Internacional del 1929²³. El primer dibuix, encolat, mostra un jove pintor davant d'un cavallet **[fig. 30]**. Està datat i localitzat a "Roma / 86" i a sota llegim: "Vila Borghese". Potser l'autor es beneficià d'una *Borsa de viatge* que li permeté fer el *Grand Tour* a Itàlia durant aquells anys. El segon dibuix, un dels més bells i detallistes de tot l'àlbum, mostra un retrat de mig cos d'un pescador executat amb mestratge a llapis i amb estil naturalista (es data el 13 d'agost del 1887) **[fig. 31]**. Les arrugues, les ombres als ulls, la pell, els plecs del barret són de destacable qualitat i hem de lamentar no poder aportar gaires més dades del seu artífex. El tercer i darrer dibuix, més petit i encolat sobre un full de l'àlbum, exhibeix un retrat d'una camperola amb mocador al cap i està datat i localitzat a Roma el 1886.

També d'Itàlia és el desconegut Lorenzo Barbieri (1824-1895), que destaca com a retratista i autor d'escenes de gènere, amb interès per captar moments de la vida quotidiana. Pinta quatre aquarel·les a les pàgines de l'*Àlbum*, totes datades el 1895 (algunes a Barcelona), prova que devia ser amic proper a Romaní. Són obres que mostren paisatges exteriors, escenes de quotidianitat, com berenars a l'aire lliure (amb roba estesa inclosa), fontades, patis o tranquils jardins potser de la rodalia de la capital. Atorguen un toc de color al conjunt i van ser fetes en el darrer període de l'autor. Tenint en compte que alguns dels poemes i dedicatòries es localitzen i daten a Sant Gervasi el 1895, no podem descartar que Romaní i la seva família hi tinguessin residència.

Romaní va establir lligams no només amb artistes contemporanis que havien estat a Itàlia (Arnau, Tamburini, Masriera), sinó amb artistes italians a Barcelona, com Barbieri. Com hem dit, l'empresari importà d'Itàlia el sistema *Picardo* per a la producció de paper, qüestió aquesta que ens indueix a pensar que en els seus viatges pogué entrar en contacte amb artistes catalans o italians que s'hi trobaven en aquell moment.

Dos autors més, no pas tan coneguts, però amb una trajectòria artística que es pot resseguir, realitzen dos dibuixos més de l'*Àlbum*. El primer és Fèlix Alarcón Brenes (Ca. 1860 - actiu el 1900), d'origen sevillà, però que aviat viatjà a Barcelona i el 1883 ja el trobem vivint al Carrer Muntaner. El 1885 va participar en una exposició al Museu de Martorell on exposa pintures, aquarel·les i dibuixos de marines, com el dibuix del nostre exemplar on veiem dues barques varades a la sorra de la platja i un parell de figures en un nivell inferior **[fig. 32]**. El dibuix està fet *in situ*, sobre un full de paper del volum, i dedicat "*a mon amich Serriña*" (cognom de la primera esposa de Ramon, Dolors Serriña i Masferrer) i datat el 1886. Tres anys més tard, l'autor rebria una menció honorífica a l'Exposició de Barcelona per un tema

23 Vegi's a Antònia Montmany, Montserrat Navarro, Marta Tort, Francesc Fontbona (dir.), *Repertori d'Exposicions individuals d'art a Catalunya (fins l'any 1938)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1999.

Fig. 30
Jaime Serra. S/N, Pintor assegut davant un cavallet. Dibuix a llapis sobre paper encolat. Pàgina 13 de l'àlbum. Roma, Vila Borghese, agost 1886.

Fig. 31
Jaime Serra. S/N, Cap de pagès. Dibuix a llapis encolat a cartroquet. Pàgina 14 de l'àlbum. Agost de 1887.

Fig. 32
Fèlix Alarcón Brenes. S/N, Barques i figura (amb inscripció "a mon amich Serriña"). Dibuix a llapis grafit. Pàgina 11 de l'àlbum. 1886.



mariner i el 1888 marxa a París on obtingué un important encàrrec per a decorar durant més d'una dècada centenars de quadres pel Gran Hotel Central d'Espanya i Amèrica a la Rue Lafayette de París.²⁴

Un altre paisatge de tema marí és el que trobem a les primeres pàgines de l'Àlbum. En aquest cas és una aquarel·la porpra amb una panoràmica de nombrosos velers i vaixells des del port de Barcelona (al fons s'intueix la torre del rellotge) [fig. 33]. El realisme en la descripció de les naus així com l'efecte de les diferents capes de núvols que se superposen ens revela un artista amb talent i facilitat per l'aquarel·la. Signat "Bruguera" i datat en 1884 es tracta de Rafael Bruguera Díaz (1872-?). Ràfols apunta que va ser un pintor i escenògraf barceloní a cavall entre el segle XIX i XX que participà en l'Exposició de Belles Arts els anys 1894 i 1896 presentant dos teatrins, després d'haver col·laborat amb diversos mestres escenògrafs²⁵. Aquest dibuix està realitzat sobre un full de l'àlbum i prova que devia conèixer el seu propietari.

Troblem altres dibuixos a l'Àlbum Romaní que mereixen esmentar-se però que no s'han pogut atribuir. Crida l'atenció, pel seu contrast, l'aquarel·la negra sobre paper tintat blau amb el perfil d'una dama amb els cabells recollits, d'aires moderns, però sense signar ni datar. Un altre dibuix sense identificar és un paisatge al carbonet i guaix sobre paper gris, amb una vista d'una vila rural innivada amb una figura d'una dona i un campanar al fons. Està signat a llapis, en petit i mig esborrat, i es llegeix: "F(ur)sals" (o Forsals). És d'execució correcta, però sense la qualitat d'altres dibuixos. També és curiosa la il·lustració d'un pagès amb barretina al cap i agenollat [fig. 34]. Aquí el text s'integra amb la imatge, de marcat accent popular i còmic. El dibuix està realitzat sobre quelcom semblant a una targeta d'invitació de color grisós, amb un plec al centre. A sota llegim un misteriós: "R. / 25" (potser és del mateix propietari, Ramon Romaní). Un graciós poema de to còmic acompanya el dibuix: "El Plany d'un pagès", signat per un enigmàtic "El Masover d'Orpinell". El to rústic contrasta amb la resta de textos de to més laudatoris, habitual en els àlbums romàntics. També resulta difícil saber la identitat de l'autor d'un altre discret dibuix d'aires xinesos, signat i datat amb les inicials: "NE 95" que no s'han identificat.

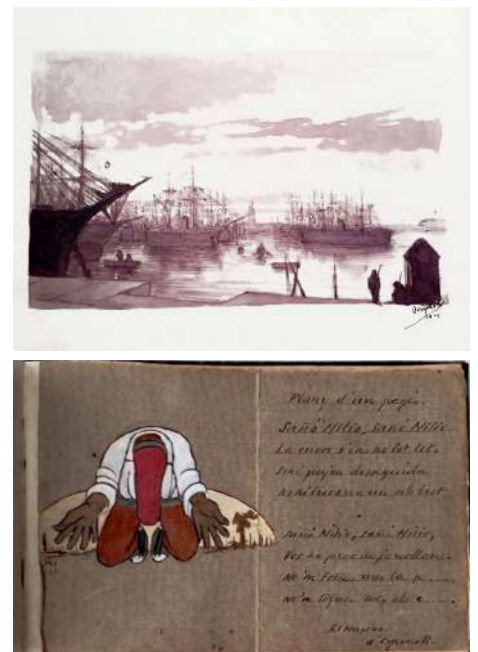
Finalment, trobem algunes imatges fotogràfiques o litografies a l'Àlbum. A banda de la primera menció a les medalles de l'Exposició del 1888 fetes per Arnau i de la fotografia de Romaní amb l'escultor Arnau al jardí de Capellades, cal assenyalar que s'aprecia una fotografia d'una pintura bucòlica de l'artista i pintor francès William-Adolphe Bouguereau amb una anotació dins la imatge d'"A. Padrós 91". Al final de l'Àlbum, veiem una litografia encolada d'un trofeu en forma d'àmfora coronat per una figura al·legòrica; es tracta d'una litografia obra dels germans i fotògrafs barcelonins Napoleón on es llegeix: "Andres de Saro"; i sota la imatge manuscrita a tinta: "Medalla de Oro 1888" [fig. 5]. Creiem que la inclusió d'aquesta peça al final del volum té a veure amb el reconeixement obtingut per Ramon Romaní en

24 Fernando Alcolea. Biografías de pintores: «Felix Alarcon y Brenes». (Gener 2014). <<http://www.fernandoalcolea.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-A/Felix-Alarcon-y-Brenes/mobile/>>

25 Diccionario Ràfols de Artistas de Cataluña, Baleares y Valencia, Edicions Catalanes, (1951-1954), 1980, varis volums.

Fig. 33 (A dalt)
Rafael Bruguera Díaz. S/N, Escena del port amb vaixells amb pals alts, caseta de guàrdia inferior dreta. Aquarel·la sèpia. Pàgina 4 de l'àlbum. 1884.

Fig. 34 (Avall)
S/A. S/N, Figura frontal d'home agenollat amb barretina "El Masover d'Orpinell" (inscripció "R. 25"). Aquarela en guaix (esquerra) i poema (dreta). Pàgina 46 de l'àlbum. Finals del segle XIX.



forma de premi a l'Exposició Universal del 1888, atès que els seus cartrons, de fabricació catalana, varen ser guardonats amb la Medalla d'Or. És la perfecta conclusió de l'Àlbum, que giravolta entorn la data d'aquest important esdeveniment econòmic i historicoartístic que va ser la gran Exposició Universal, aparador de Barcelona i del país.

Un altre aspecte a abordar de l'Àlbum de Ramon Romaní són l'estudi dels textos, dedicatòries i autògrafs d'escriptors i d'altres personalitats vàries, així com la part literària, clarament laudatòria envers el seu propietari com: el jurista, economista, escriptor i polític Federic Rahola i Trèmols; l'autor i dramaturg teatral Domènec Font i Morgades; el polític escriptor i comerciant Joan Serra i Constansó; e jutge i membre de la lògica maçònica Jepsus núm. 73 d'Igualada, Aasisclo (Isclé) Casanoves i Fossé; de la família dels teixits Muntadas, Teresa Muntadas de Sendra; els empresaris Amador i Ramon Esteve, qui eren familiars de la segona esposa de Ramon Romaní, etc.

La mitja dotzena de textos de l'Àlbum [fig. 35] elogien les virtuts del propietari; descriuen en clau poètica la finca de Capellades; trobem mencions en record i memòria a la seva difunta primera esposa (Dolors Serriñá, dita "Lola"), l'obsequien amb poemes varis (traduccions de Gustavo Adolfo Bécquer), etc. Escrits en català, castellà i alguns amb expressions en llatí estan signats per personalitats diverses: des d'empresaris de l'Anoia com els germans Esteve o Teresa Muntadas de Sendra; figures importants de l'àmbit polític i econòmic català com l'esmentat Federic Rahola, i els maçons Joan Serra Constansó i Isclé Casanovas, fet que evidencia que Ramon Romaní tenia lligams amb membres d'aquesta enigmàtica societat filantròpica i humanista²⁶. A més dels Per últim, s'observen lligams amb autors i escriptors prèviament esmentats com amb el dramaturg de reusenc Domènec Font i Morgades. També hi ha alguns escrits signats amb inicials que ens han estat impossibles d'identificar.

INCÒGNITES PENDENTS DE RESOLDRE

Tot i posar nom i rostre a molts dels protagonistes de l'Àlbum queden encara alguns interrogants oberts. La casa de subhastes americana on s'adquirí la peça apuntava que havia pertangut a la col·lecció del Coronel i col·leccionista d'art Robert E. Bartos i la seva esposa Sharon Bartos, originaris de Puerto Rico. Hem mirat d'ampliar les informacions sobre el darrer propietari i tan sols hem localitzat les seves dates en un obituari (1933-2017). Sembla, això sí, que eren afeccionats al col·leccionisme, atès que en una altra subhasta de la mateixa casa es van subhastar pintures de l'artista americà Douglas Arthur Teed (1864-1929), també procedents de la seva col·lecció²⁷. Com va anar a parar aquest Àlbum a la col·lecció d'un militar resident a l'illa caribenya de Puerto Rico? Es desconeix. Fruit dels negocis amb l'Amèrica llatina, potser algun contacte proper a la família l'obtingué. Ara bé, el fet de subhastar-se als Estats Units podria explicar-se per l'estreta relació política entre els habitants de l'illa que, tot i ser considerats com

26 Dalnau, A. 2013: 173-202.
27 Lot 14. Douglas Arthur Teed. The Potomack Company. <https://www.potomackcompany.com/auction-lot/douglas-arthur-teed-american-1864-1929-men-in_02E4798BD0>

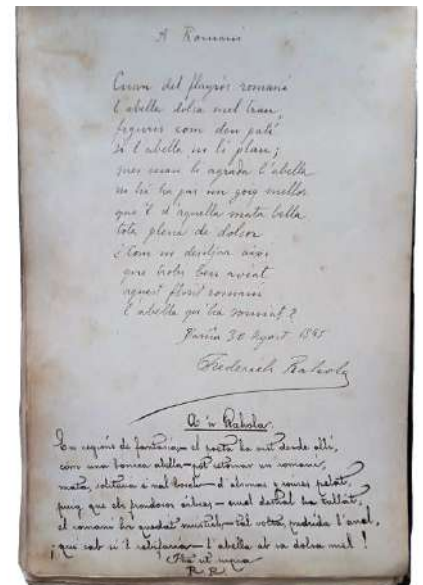


Fig. 35
Poema "A la memoria de Dña. Lola (Imitació de Becquer) / May més!!!". Signat i datat per "Acisclo Casanovas / Pas de l'aigua Sept.bre 1/95". Setembre 1895. Dibuix a llapis grafit. Pàgina 11 de l'Àlbum. 1886.

Incògnites pendents de resoldre

un Estat Lliure Associat, alhora conserven la ciutadania estatounidenca. Segurament, i entrem en el sempre esmunyedís terreny de les hipòtesis, els descendents dels senyors Bartos van preferir subhastar les obres dels seus parents a una casa de subhastes propera a la capital dels Estats Units amb l'aspiració de treure més rèdit econòmic.

No és la única incògnita. Dins de l'*Àlbum Romani* s'ha trobat una antiga targeta de visita que no hem estat capaços de relacionar amb el seu propietari. Amb tipografia en neerlandès i amb una dedicatòria d'agraïment en francès, hom llegeix: "*Douairiere Oldenhove / neé d'Udeken de Guertechin*" que traduït vol dir: *Vídua d'Oldenhove, soltera d'Udeken de Guertechin*. La targeta identifica a Octavie Julie Marie Amélie Ghilsaine d'Udekem de Guertechin (1863-1933), vídua de Philippe Joseph Oldenhove (1837-1895). La propietària era membre de la família Udekem de Gertechin, pertanyent a una de les més antigues cases dinàstiques de la noblesa belga. Es tracta d'una branca petita i restringida a una dotzena de descendents, l'avantpassat comú dels quals estava en la figura de Ferdinand d'Udekem de Guertechin (1798-1853; senador belga, burgmaestre de Louvain i conseller provincial). La targeta té manuscrit a tinta una dedicatòria: "*Mille voeux de bonheur*" (Mils desitjos de felicitat). Com diem, no hem pogut trobar cap vincle entre aquesta família i l'empresari Romani. Potser l'*Àlbum* anà a parar a les mans de la família belga en data incerta després de la mort del seu propietari (1898). De ser així potser explicaria la marca d'un escut, ara desaparegut, a la coberta de l'àlbum (poguent-se tractar d'un escut nobiliari). Són fils que resten per teixir. Potser no cal anar tan lluny. Qui sap si aquesta targeta va ser afegida posteriorment, per error, dins l'*Àlbum* i fes referència a una obra d'art relacionada amb aquesta família i després adquirida pel darrer col·leccionista i propietari de l'àlbum, el coronel Robert E. Bartos.

CONCLUSIONS

El nostre desig en aquest article ha estat, primer de tot, donar constància de la troballa d'aquesta peça inèdita; aportar dades sobre aquest document pertanyent a una de les figures que, tant des de l'esfera econòmica i empresarial, com d'un discret mecenatge artístic en línia amb els ideals de la Renaixença, van contribuir a impulsar la ciutat de Barcelona en el context de l'Exposició Universal del 1888. Però més enllà de la capital i de Ramon Romani, aquest àlbum compilatori és un interessant exemple d'objecte romàntic, amb un alt valor simbòlic, històric, però sobretot de caire representatiu. Esdevé un aparador, una targeta de presentació, i alhora prova de la sensibilitat artística del seu propietari. Àdhuc aquest document és un important testimoni de la qualitat artística assolida per prop d'una quinzena d'artífexs del darrer terç del segle XIX i un magnífic exemple de col·leccionisme sobre paper; un suport que, com és sabut, resulta més fràgil i pateix més que altres les cicatrius del pas del temps.

Ja s'ha incidit prou en la rellevància de Ramon Romani. Aquí volem desta-

Conclusions

car les noves aportacions artístiques que fan engruixir el catàleg d'obra de Marià Fortuny i, sobretot, d'Eusebi Arnau. Del primer s'han organitzat nombroses exposicions, s'han escrit catàlegs i s'han fet no pocs i eloqüents elogis. És un català universal. Pensem que cal emfasitzar la rellevància del conjunt d'almenys vuit dibuixos del gran escultor modernista Eusebi Arnau; aquesta darrera faceta, la del dibuix, era molt poc coneguda, però d'altíssim nivell tal com s'ha pogut comprovar. L'arquitecte i amic d'Arnau, Alexandre Soler i March homenatjava a l'artista en el seu comiat el 1933 tot recordant els seus inicis (1880/1881): «*Dibuixava com fins ara ningú no en tenia idea (...) als setze anys ens sorprenen els retrats al llapis de regust fortunejà i factura avellutada*»²⁸. Precisament això és el que veiem en aquestes obres datades entre els anys 1885-1888. Sens dubte aquests dibuixos són una gran aportació al catàleg primerenc de l'artista del que apenes s'han conservat testimonis gràfics d'aquesta qualitat. Permeten conèixer més i millor els inicis d'Eusebi Arnau i el seu cercle d'amistats.

28 Vegi's a Maria Isabel Marín Silvestre, Eusebi Arnau Mascort (1863-1933), tesi doctoral, dirigida per Isabel Coll, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.

Per acabar d'arrodonir les aportacions, el compendi d'artistes trobats a l'*Àlbum* s'enriqueix amb la presència puntual de noms de relleu com: Ramon Casas, Josep Masriera, Laureà Barrau, Josep Maria Tamburini, Fèlix Urgellès... I cal afegir-hi altres creadors no tan coneguts avui, però que en l'època varen acolorir un ampli ventall format per dibuixants, aquarel·listes i escenògrafs en disciplines diverses com els ja esmentats: Ramon Camins, Antoni Padrós, Jaume Serra, Fèlix Alarcón, Rafael Bruguera i la poc coneguda Esther Salayet...

Els objectes, les obres d'art, quan no pateixen maltempsades, acaben sobrevivint les vides dels seus amos i propietaris. Aquests darrers no deixen de ser més que custodis efímers i garants a temps parcial de peces que, tard o d'hora, aniran a parar a noves mans. Compilat entre Capellades i Barcelona fa quasi 150 anys i rescatat d'un curiós exili americà entrat el segle XXI, l'*Àlbum Romaní* torna a ser a casa. No amaguem el nostre anhel, el nostre desig que aquesta fantàstica obra pugui ser exhibida, custodiada i estudiada com cal en un museu o biblioteca catalana. Aquest text tan sols és, i pretén ser, el punt de partida d'altres que, amb més detall i amb més amplitud, esperem que puguin venir després.

CONTINGUT DETALLAT DE L'ÀLBUM ROMANÍ (D'ACORD AMB LA PAGINACIÓ)

- 1.) Reproducció fotogràfica d'un medalló commemoratiu de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 realitzat per Eusebi Arnau amb retrats d'Isabel II i Alfons XII i una figura al·legòrica al revers. On havia de figurar la data de l'exposició Arnau hi inscriu en canvi el nom manuscrit a tinta del propietari (Ramon Romaní) superposat; signat i datat a tinta: "Su autor Eusebio Arnau 1882 (?) (deu ser un 1888)".
- 2.) Aquarel·la, tinta porpra i dibuix encolat sobre paper d'una dona al pastel i a la cera, signat a baix a la dreta a tinta: "R. Casas".
Revers: fotografia de Ramon Romaní en companyia de l'amic i artista

Contingut detallat de l'Àlbum Romaní (d'acord amb la paginació)

- Eusebi Arnau als Jardins de la finca del propietari a Capellades (on l'escultor va treballar en diverses obres per embellir el jardí).*
- 3.) Aquarel·la sèpia - Petit paisatge amb figura a l'estany, signat i datat: "Urgellés 84".*
 - 4.) Aquarel·la sèpia - Escena del port amb vaixells amb pals alts, caseta de guàrdia inferior dreta, signat i datat a tinta: "Bruguera / 84". *
 - 5.) Aquarel·la gris i marró i dibuix a llapis sobre paper encolat - Composició amb figures i observadors amb escena semblant a un duel o execució, signat a llapis: "Fortuny".*
 - 6.) Dibuix al carbonet i pastel a la cera encolat sobre paper - Cavaller del segle XVII, signat, localitzat, datat a tinta: "J. M. Tamburini / Roma 79".*
 - 7.) Dibuix a llapis sobre paper - Dos Estudis de figures masculines, no signats (atribuïts sens dubte a Marià Fortuny).*
 - 8.) Revers. Dibuix a llapis - Personatge italià amb barret, signat a llapis a baix a la dreta: "Fortuny".*
 - 9.) Llapis, tinta i aiguada grisa i marró sobre cartolina encolada al paper - Paisatge amb tres figures a prop d'un rierol (una d'elles reclinada). Inicials a llapis "M. F." (Segurament Marià Fortuny?).
 - 10.) Dibuix a llapis sobre paper encolat - Figura amb càntir i barretina. Signat, titulat a dalt a la dreta: "Capellades Setbre / 1885 / Eusebi Arnau".*
 - 11.) Dibuix a llapis grafit - Barques i figura. Signat, datat i inscripció a llapis: "A mon amich Suñer "F. Alarcón / 1886".*
 - 12.) Dibuix a llapis - Cap de cavaller. Signat i datat a llapis: "R. Camins 88".*
 - 13.) Dibuix a llapis sobre paper encolat - Pintor assegut davant un cavallet. Signat, localitzat i datat: "Jaime Serra / Roma 86" i "Agosto 86 / Vila Borghese".*
 - 14.) Dibuix a llapis encolat a cartonnet - Cap de pagès. Signat i datat a llapis: "Jaime Serra" / "Agosto 87" (possible dibuix al revers però està encolat i caldria desprendre'l de l'adhesiu).*
 - 15.) Aquarel·la negra i tocs de llapis blanc sobre paper blau - Perfil de dama. No signat.
 - 16.) Dibuix a tinta, llapis i aquarel·la sobre cartolina - Dona asseguda amb ventall. Signat i datat: "E. Arnau 88"*
 - 17.) Dibuix a llapis grafit sobre paper groguenc encolat a paper - Estudi d'un home assegut d'esquenes. Signat: "L. Barrau".*
 - 18.) Dibuix a llapis, carbó i guaix sobre cartonnet gris - Figura en un camí prop d'un edifici religiós nevat. Signat a llapis: "F(ur)sals (?)". Sense identificar.
 - 19.) Dibuix a llapis - Vaixell amb gavines a dalt. Signat i datat a llapis: "R. Camins/ 88".
 - 20.) Aquarel·la, llapis i tinta blava sobre paper gris encolat sobre paper - Figura admirant una escultura ornamental amb una serp i un drac entortolligats en una cratera. No signat. (Possiblement atribuït a Eusebi Arnau). Anotacions vàries a llapis sota el dibuix, del propietari de l'Àlbum: "Capellades / 28 agosto 1895 / R.R. [Ramon Romani]".*

- 21.) Dibuix a tinta sobre paper encolat – Jove estudiant assegut somiant despert. Signat a tinta: “A. Padrós”.
- 22.) Dibuix a llapis i carbonet – Estudi de cap de nena de perfil. Signat i datat a llapis: “Eusebi Arnau 1888”.*
- 23.) Aquarel·la encolada sobre paper – Figures menjant en un espai obert amb edificis al fons. Signat i datat a tinta: “Lorenzo Barbieri 1895”.
- 24.) Aquarel·la encolada sobre paper – Vista de paisatge des del pati amb mur d’obra vista a l’esquerra i cases. Signat i datat a tinta: “Lorenzo Barbieri 1895”.
- 25.) Dos comentaris en elogi a Ramon Romaní: 1) Lloança a l’amistat (en llatí) signada, localitzada, datada: “Quintín Ramirez / San Gervasio 28 d’agost de 1895”; 2) inscripció en català signada i datada: “J. Serra Constansó, S. Gervasi 28 d’agost de 1895”.
- 26.) Poema en català, signat i datat: “A una noya poch afavorida per la Naturalesa...”. “Barcelona 28 Agost de 1895 / Domingo Font y Murgades”.
- 27.) Dos comentaris en elogi a Ramon Romaní,. Ambdues signades i datades, inicials: “D. S. J.” i “D. E. G”.
- 28.) Dibuix a llapis i carbonet encolat sobre paper – Retrat d’una nena petita. Signat i datat a llapis: “E. Arnau / 1885”.*
- 29.) Dibuix a tinta encolat a paper – Estudi de jove d’esquena recolzat en una columna. Signat a tinta: “A. Padrós”.
- 30.) Poema en castellà: “Cantares”, signat i datat, “30 Agosto 1895 / Federico Rahola”.
- 31.) Dibuix a tinta encolat sobre paper – Vista de masia de pedra amb molí (potser propietat dels Romaní prop de Capellades?). Signat a la dreta a tinta: “A. Padrós”.*
- 32.) Poema “Soneto”, en castellà (durant la primera visita a la “quinta” del Sr. Romaní). Signat i datat: “Teresina Muntadas de Cendra / Igualada 7 Sept.bre 1895”.
- 33.) Poema “A la memoria de Dña. Lola (Imitació de Becquer) / May més!!!”. Signat i datat: “Acisclo Casanovas / Pas de l’aigua Sept.bre 1/95”.*
- 34.) Dibuix a llapis – Tres cavallers del segle XVIII amb begudes. Signat i datat a llapis: “E. Arnau / 1888”.*
- 35.) Tinta i aquarel·la marró sobre paper encolat – Petit paisatge d’estètica oriental amb cabana i tanca. Signat i datat a tinta: “NE 95”.
- 36.) Carbonet – Retrat de noia jove. Signat i datat a llapis: “R. Camins 88”.*
- 37.) Dibuix a llapis i tinta encolat sobre paper – Desfilada de diverses autoritats. Inscripció a tinta: “Pas-del-aigua”. No signat. (Atribuït a Eusebi Arnau?).*
- 38.) Poema laudatori en català, signat: “Benjamin / 8 IX 95”; Poema en castellà amb referència al Pas de l’aigua i Romaní; signat: “Amador Esteve”.
- 39.) Poema en català “A Romaní” signat i datat: “Barna, 30 agost de 1895 / Frederich Rahola”. Resposta de Ramon Romaní (R. R.) “A’n Rahola”.
- 40.) Poema en castellà, signat: “Ramón Esteve”.

- 41.) Aquarel·la sobre paper encolat – Paisatge amb roca en primer pla. Signat i datat a tinta: “L. Barbieri / 1895”.
- 42.) Aquarel·la i tinta – Paisatge amb barca sobre un estany. Signat: “J. Masriera”.*
- 43.) Fotografia de pintura de W. Bouguereau després d’ “A. Padrós 91”.
- 44.) Dibuix / esbós a llapis encolat sobre paper – Matador preparant-se per donar el cop definitiu a un toro de juguina. Signat i datat a llapis: “E. Arnau / 1890”.
- 45.) Dibuix a tinta encolat sobre paper – Vista del port de Barcelona amb vaixells i Montjuïc al fons. Signat: “A. Padrós”.
- 46.) Aquarel·la en guaix (esquerra) i poema (dreta) sobre cartolina marró encolada sobre paper – Figura frontal d’home agenollat amb barretina. “El Masover d’Orpinell”. Inscripció: “R. 25” al dibuix.*
- 47.) Aquarel·la encolada sobre paper – Piscina ornamental al pati. Signat, situat i datat a tinta: “Lorenzo Barbieri / Barcelona / 1895”.
- 48.) Dibuix a llapis – Estudi de cap de dona de perfil; Signat i datat a llapis: “Esther Salayet / 1896”.*
- 49.) Oli sobre cartolina encolada – Paisatge de platja amb figures i xemeneies al fons; Signat i datat: “Esther 1896” (segurament l’anterior, Salayet).*
- 50.) Dibuix a llapis i carbó sobre paper encolat – Cap de dona jove amb mocador. Signat, localitzat i datat a tinta: “Jaime Serra / Roma 1886”; al costat: Dibuix a llapis sobre paper encolat – Estudi de cap de nena. Signat i datat: “E. Arnau / 1885”.*
- 51.) Litografia sobre paper encolat amb retocs de tinta – Imatge d’urna ornamental [“Andres de Sard”]; sota la imatge: “Medalla de Oro 1888”; sota imatge: “A y E F dits Napoleon / Barcelone” (fotògrafs).

*Pàgines de l’àlbum que apareixen a l’article.

BIBLIOGRAFIA

- Boada, A. (1974), «Verdaguer i els seus amics de la comarca de l'Anoia», a *Miscellanea Aqualatensia*, Núm. 2, p. 296.
- Creus Esther R., Romaní Puigdemongas, R. (1900), *Biografía*, Tipografía Española, Barcelona.
- Coll, I. (2001), *Diccionario de Mujeres Pintoras en la España del siglo XIX*, Centaure Gros, Sant Sadurní d'Anoia.
- Dalmau, A. (2013), «La maçoneria a Igualada: la lògia Jespus, núm. 73 (1889-1896?)», a *Miscellanea Aqualatensia*, Núm. 15, p. 173-202.
- Diccionario Ràfols de Artistas de Cataluña, Baleares y Valencia*, Edicions Catalanes, (1951-1954), 1980, varis volums.
- Marín Silvestre, M. (1993), *Eusebi Arnau Mascort (1863-1933)*, tesi doctoral, dirigida per Isabel Coll, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Marín Silvestre, M. (2006). *Eusebi Arnau Mascort, Gent Nostra, Infesta* (ed.), Barcelona.
- Montmany, A., Navarro, M., Tort, M., Fontbona F. (dir.), (1999). *Repertori d'Exposicions individuals d'art a Catalunya (fins l'any 1938)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- Ramon Casas. *Catàleg complet. Gothslund, Galeria d'art, Volum 1*, Barcelona, 2018.

RECURSOS WEB

- «Alexandre de Riquer i els àlbums romàntics». Biblioteca de Catalunya. Homenatge a Alexandre de Riquer, 2020. Iris Torregrossa. Unitat de Bibliografia. Secció de Manuscrits. <https://www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/Alexandre-de-Riquer-i-els-albums-romantics>
- «Els Àlbums romàntics». Biblioteca de Catalunya. Exposició: 24/10/2022 al 01/12/2022 a L'Espai zero. Comissariada per Lourdes Martín i Iris Torregrossa. Unitat de Bibliografia. Secció de Manuscrits. <https://www.bnc.cat/cat/Visita-ns/Exposicions/Albums-romantics>
- «Els Romaní. Joan Romaní i els seus successors», *Enciclopèdia catalana*. Portal digital. (Abril 2024). <https://www.enciclopedia.cat/fabriques-i-empresaris/els-romani>
- Gutiérrez i Poch, M. (2011), «Ramon Romaní i Puigdemongas (1846-1898): Paperer, empresari i historiador», a *Miscellanea Aqualatensia*, Núm. 14, p. 135-183. <https://raco.cat/index.php/MiscellaneaAqualatensia/article/view/258080>
- Gutiérrez i Poch, M. (2008) «Redes en la génesis y desarrollo de un distrito papeler catalán: el caso de Capellades (siglo XIX)», a *Investigaciones De Historia Económica*, 4 (10), p. 69-96. [https://doi.org/10.1016/S1698-6989\(08\)70137-1](https://doi.org/10.1016/S1698-6989(08)70137-1)

HARUN FAROCKI, EL VÍDEO-ENSAYO Y EL USO DE LA IMAGEN BÉLICA.
UNA APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DEL GIRO DOCUMENTAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Harun Farocki, el vídeo-ensayo y el uso de la imagen bélica. Una aproximación a la teoría del giro documental en el arte contemporáneo

Anna Pérez Milán

Directora d'Emblecat. Revista d'Estudis de la Imatge, Art i Societat - Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA)
Universitat de Barcelona

ORCID - <https://orcid.org/0009-0005-2890-7039>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.251>

RESUM - Aquest estudi analitza l'obra de Harun Farocki (1944-2014) en el context del gir documental, explorant com el vídeo-assaig qüestiona el poder de les imatges i la instrumentalització política a través de casos d'estudi centrats en el conflicte bèl·lic. A través del muntatge crític i l'ús del vídeo-assaig, Farocki desvetlla les estructures de vigilància, guerra i producció capitalista, evidenciant la manipulació mediàtica i els seus efectes en la percepció col·lectiva. S'hi aborden casos d'estudi com *Inextinguible Fire* (1969), *Eye/Machine* (2000-2003) i *Serious Games* (2010), on l'artista investiga la relació entre tecnologia, representació i realitat. La seva obra dialoga amb teòrics com Walter Benjamin, Jean-Luc Godard, Hito Steyerl, Georges Didi-Huberman i Okwui Enwezor, abordant el concepte de "política de la veritat" en l'art documental de l'esfera contemporània. A través d'un muntatge tou i l'ús d'imatges operatives, Farocki reconfigura la narrativa visual, incitant a una lectura crítica del poder de les imatges a l'era global.

Paraules clau - Harun Farocki, vídeo-assaig, art contemporani, imatge, imatge i política, imatge-document, cinema experimental, muntatge dialèctic, indústria bèl·lica, guerra, simulació, realitat.

RESUMEN - Este estudio analiza la obra de Harun Farocki (1944-2014) en el contexto del giro documental, explorando cómo su vídeo-ensayo cuestiona el poder de las imágenes y su instrumentalización política a través de casos de estudio centrados en el conflicto bélico. A través del montaje crítico y el uso del vídeo-ensayo, Farocki desvela las estructuras de vigilancia, guerra y producción capitalista, evidenciando la manipulación mediática y sus efectos en la percepción colectiva. Se abordan casos de estudio como *Inextinguible Fire* (1969), *Eye/Machine* (2000-2003) y *Serious Games*

(2010), donde el artista investiga la relación entre tecnología, representación y realidad. Su obra dialoga con teóricos como Walter Benjamin, Jean-Luc Godard, Hito Steyerl, Georges Didi-Huberman, y Okwui Enwezor, abordando el concepto de “política de la verdad” en el arte documental de la esfera contemporánea. A través de un montaje blando y el uso de imágenes operativas, Farocki reconfigura la narrativa visual, incitando a una lectura crítica del poder de las imágenes en la era global.

Palabras clave - Harun Farocki, vídeo-ensayo, arte contemporáneo, imagen, imagen y política, imagen-documento, cine experimental, montaje dialéctico, industria bélica, guerra, simulación, realidad.

ABSTRACT - This paper analyses the work of Harun Farocki (1994-2014) in the context of the documentary turn, exploring how his video-essays question the power of images and their political instrumentalisation through case studies focusing on war conflict. Through critical montage and the use of the video essay, Farocki unveils the structures of surveillance, war and capitalist production, highlighting media manipulation and its effects on collective perception. Case studies such as *Inextinguishable Fire* (1969), *Eye/Machine* (2000-2003) and *Serious Games* (2010) are addressed, where the artist investigates the relationship between technology, representation and reality. His work engages in dialogue with theorists such as Walter Benjamin, Jean-Luc Godard, Hito Steyerl, Georges Didi-Huberman, and Okwui Enwezor, approaching the concept of ‘politics of truth’ in documentary art in the contemporary sphere. Through soft montage and the use of operative images, Farocki reconfigures visual narrative, prompting a critical reading of the power of images in the global age.

Key words - Harun Farocki, video-essay, contemporary art, image, image and politics, image-document, experimental cinema, dialectical montage, military industry, war, simulation, reality.

INTRODUCCIÓN

Harun Farocki (1944-2014) fue un cineasta alemán nacido en Checoslovaquia que estudió la imagen y sus funciones poliédricas. Hasta bien llegada su madurez, fue cuando comprendió que el lenguaje que él estaba tratando no podía tener lugar en las salas de proyecciones de cine; sino en el mundo del arte. Por esa misma razón, es objeto de estudio en el presente escrito.

En el presente estudio, se analizará cómo el cineasta Harun Farocki creó algunas de sus más notables piezas en materia del giro documental y la crítica al poder de las imágenes bélicas. Teniendo como objeto de estudio las imágenes de carácter bélico, el artista logró de manera efectiva demostrar la subjetividad de las imágenes y la relevancia que tiene su correcta interpretación y percepción.

Según Farocki, la objetividad de las imágenes es nula en un mundo instrumentalizado y dictado por el poder. Farocki conocía bien la potencialidad

Introducción

de las imágenes y se dedicó a investigar durante toda su vida cómo éstas tenían un efecto directo sobre la ciudadanía, tanto en términos biopolíticos –y de biopoder¹– como en términos de manipulación. En ese sentido, para el artista de origen checo, el montaje como medio de expresión es crucial, puesto que, en términos de lenguaje cinematográfico, tiene la capacidad de reconvertir y tergiversar el sentido y el objetivo del mensaje que se quiere transmitir. En otras palabras, el orden y alteración de las imágenes es potencialmente propenso a acoger un discurso nuevo, y, en su caso, los elabora con intenciones críticas, poniendo el foco en la politización del sujeto que consume su obra.

Los artistas del vídeo-ensayo han demostrado, en cierto modo, ser creadores de narrativas de situaciones que exponencialmente nos afectan a todos los habitantes del globo. Como bien se señala en la revista *InVisibilidades*:

“El vídeo-ensayo puede plantearse como un discurso reflexivo realizado a partir de imágenes –fijas y en movimiento– y sonidos, cuya estructura responda a los intereses personales del propio autor que se plantearán y ajustarán de forma libre en el propio proceso de realización²”.

Por lo tanto, nos encontramos ante de la necesidad cinematográfica de representar al «otro³» mediante un filtro específico por parte del autor que representa esa otredad⁴. Con esa representación del prójimo –de carácter *voyeurista* en múltiples casos–, se instruye al espectador con un lenguaje afín y reconocible: el de la mirada. Los artistas del vídeo-ensayo trabajan bajo este precepto con la finalidad de reclamar la falsedad de las imágenes que consumimos a diario.

En otras palabras, el vídeo-ensayo elabora de manera artística una propuesta filosófica y epistemológica que abre nuevos recorridos dentro de una narrativa –aparentemente problemática–, de manera personalizada y asistemática. De este modo, expone así varios materiales de archivo como una nueva ‘verdad’ ideológica que permite al sujeto adentrarse en un nuevo discurso de un hecho concreto. Se trata de una ‘reconfiguración’ del objeto tratado para nuevos sujetos.⁵

En una perspectiva contextual, teniendo en cuenta que después de los prototipos primitivos la imagen se consolida como un objeto relacional, el binomio imagen-espectador es fundamental para habilitar su comprensión. En ese sentido, los cineastas y artistas de mediados del siglo XX apreciaron que este binomio tenía una problemática muy clara: la función principal de la imagen se estaba viendo afectada. Aunque cada uno lo resolvió o aproximó a su manera, la mayoría coincidía en que la imagen debía ser un documento y que usarla conllevaba una responsabilidad. Lejos de inventar o recrear cánones ficticios (como hizo el cine clásico, la publicidad, etc.), dichos autores tenían la voluntad de usar las imágenes como un medio comunicativo que partía de una lógica fragmentaria en la cual la lectura se situaba en el centro. Comprendiendo que la imagen guarda en sí misma una dimensión dialéctica (en términos de Walter Benjamin⁶), estos autores (incluido Harun Farocki) comprendieron que la imagen tiene un tiempo concreto (*Jetztzeit*), y, por lo tanto, un tiempo determinado de legibilidad.⁷

1 Término acuñado por el filósofo francés Michel Foucault. Véase en Foucault, F. (1976), *Histoire de la sexualité*. Vol. 1. *La volonté de savoir*. Gillmard, París.

2 Op. cit. García-Roldan, A. (2012), *El vídeo-ensayo en la formación audiovisual del profesorado*. In *InVisibilidades – Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes (APEC)*, Vol. III, p.47-56.

3 Proceso de reconocimiento de la diferencia, la alteridad. La “otredad” se define como un proceso de reasignación y reafirmación del origen, respetando la ‘otra’ cultura teniendo en cuenta los ejercicios de dominio del Norte Global hacia el Sur Global. Se trata de aceptar la diferencia comprendiendo que el sujeto occidental es, asimismo, otro «otro». Se definió en la era de la posmodernidad y del poscolonialismo-decolonialismo (véase en autores como Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Edward Said, Georg Simmel, Julia Kristeva, etc.).

4 Véanse referencias sobre este concepto en escritos de Homi J. Bhabha, Arjun Appadurai o Néstor García Canclini.

5 Cfr. García Martínez, A. (2006), *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*. *Revista Comunicación y Sociedad*. Vol. XIX, No 2, p.75-105.

6 Entendiendo la imagen dialéctica como aquel fenómeno metafísico entre la imagen palpable (presuntamente documental) y la interpretación del denominado “historiador” (también espectador, en otros términos). En ese sentido, la lectura de la imagen puede ser un factor de riesgo por su arbitrariedad, puesto que la imagen contiene en sí misma un tiempo-espacio que se corrompe cuando la lectura de la misma ocurre en tiempos futuros. La problemática en esta cuestión es la creencia de estar leyendo correctamente una imagen que fue configurada y producida en tiempos concretos con objetivos concretos.

7 Benjamin, W. (2005), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, p. 465.

En ese sentido, autores como Farocki produjeron imágenes que presentaban ese desafío. En ellas se aprecia que el autor tiene la necesidad de que el espectador (sea presente o futuro) use esa imagen. Por lo tanto, se podría afirmar que en Farocki se rescata la voluntad benjamiana en la que se defensa el posicionamiento de la imagen como instrumento político. La intención de este posicionamiento no es otra que promover la dialéctica de la imagen mediante la persistencia del relato, aunque sea releído. Con obras hechas *ex profeso* para su presente, el cineasta creó montajes que respondían a cuestiones contemporáneas cuyo objetivo no era otro que crear obras-documentos, generando así, un espacio de reflexión.

En la obra de Farocki las imágenes no funcionan por sí solas (puesto que requieren de su visualización y comprensión). Mediante el uso de la imagen como documento, se consigue el objetivo de extender su legibilidad, jugando con su dimensión dialéctica.

HARUN FAROCKI Y EL DESARROLLO DE SU OBRA

Harun Farocki⁸ (Harun El Usman Faruqi), nació en 1944 en Novy Jičín (Neutitschein), en Checoslovaquia, al este de la actual República Checa. En esos momentos, la ciudad estaba ocupada por los nazis. Hijo de Abdul Qudus Farocki (de origen indio) y de Lili Drangelattis (de origen alemán), iba a nacer en el hospital Virchow en Berlín, pero tuvieron que abandonar la ciudad por los bombardeos. Pasó su infancia entre India e Indonesia para volver a Alemania en 1953. Se mudaron en Bad Godesberg, cerca de Bonn. Allí Farocki fue a un colegio jesuita. En 1962, su padre abrió un consultorio en Hamburgo.

Con la edad de 22 años, en 1966, se mudó a Berlín Occidental y fue admitido en la *Deutsche Film und Fernsehakademie* (Academia Alemana de Cine y Televisión) de Berlín (DFFB), conocida como “la meca” del cine contemporáneo alemán. En ese momento, en Alemania, la producción de cine se basaba en los preceptos del cine expresionista, guardando así una relación estrecha con las vanguardias artísticas (total libertad de angulaciones, exageración, etc.). A grandes rasgos, las tendencias en el cine de la época eran ‘políticamente correctas’, sin demasiado espacio para la innovación. Por otro lado, se recuperó la tendencia del Teatro épico de Brecht para las clases obreras y trabajadoras; el cual fue una alternativa a principios del s. XX respecto la burguesía.

Al poco tiempo de ser estudiante de la academia de cine mencionada, fue expulsado por motivos políticos, por formar pertenecer a un grupo llamado ‘AgitProp’, el cual se dedicaba a hacer crítica política de situaciones contemporáneas. Posteriormente, fue readmitido en la academia y pudo finalizar su formación después de repetidos esfuerzos. De 1966 a 2014 (hasta su fallecimiento), trabajó por varios medios de comunicación: cine, televisión, etc., y escribió en varios medios. En 1969 creó (después del fallecimiento de su padre) el cortometraje titulado *Nicht löschesbares Feuer /Inextinguible Fire/Fuego no extinguable*, que trataba sobre la guerra del Vietnam y su denuncia hacia las políticas hechas durante dicho conflicto.

Se podría decir que su primer estilo cinematográfico era muy cercano a la

8 Farocki, H. (2015), *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora. p. 233.

Harun Farocki y el desarrollo de su obra



Nouvelle Vague francesa, y que estudiaba sociológicamente los fenómenos generacionales. Él criticaba a los representantes del Joven Cine Alemán⁹ por conformarse con la idea de que ‘todo el mundo tenía una noción sobre de lo que se suponía que tenía que ser el cine’.

Posteriormente, de 1974 a 1984, fue director de la revista *Filmkritik*, una revista de cine alemana que promovía el conocimiento de las ciencias cinematográficas. Durante esa década, siguió produciendo y exponiendo en algunas salas de cine; pero muchas de sus producciones no tuvieron prácticamente audiencia ni aclamación de la crítica.

No fue hasta 1992, que recibió un reconocimiento por parte del Festival Internacional de cine de Locarno por su largometraje *Videograms of a Revolution* del mismo año, ideado junto a Andrei Ujica. Esta producción trataba la revolución de Rumanía en diciembre de 1989¹⁰. Posteriormente a eso, fue invitado por parte de Catherine David (curadora/comisaria) a la *Documenta X* de Kassel de 1997. Fue la primera *documenta* dirigida por una mujer con 138 artistas invitados, poniendo cierto énfasis al arte digital. En esa *Documenta* Farocki presentó *Stilleben/Still Life/Naturaleza Muerta* [figs. 1 y 2], un largometraje que compara los bodegones barrocos y su carga narrativa en contraposición a la publicidad del siglo XX. Criticó el ente comercial y el ímpetu consumista de la ciudadanía, con el objetivo era reflexionar sobre el poder de las imágenes, y cómo éstas condicionan nuestras conductas y preferencias.

Cabe mencionar que hasta 1992 Farocki no había entrado en el panorama artístico. Al ganar cierto reconocimiento por su participación en el festival de Locarno (el más prestigioso en cine experimental), quiso introducirse dentro del mundo artístico: museos, galerías, etc., puesto que percibió que era un espacio más crítico, en el que podía compartir su obra y tendría espectadores comprometidos.

En 1995, hizo un homenaje a los hermanos Lumière.¹¹ Cien años después de la primera película del cine (*La sortie des usines Lumière à Lyon*, de 1895); creó su versión del mismo hecho; cuestionando así la narratividad del cine y la verdadera esencia del mismo. Con este film titulado *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas); buscaba criticar que lo que se consideraba ‘cine’ no era cine.¹²

Saltando a la era de los 2000, empezó con la creación de la serie ‘Eye Machine’, donde representa las guerras del golfo, que se narra más adelante.

En 2007, volvió a participar en la *Documenta* de Kassel, en la duodécima edición a cargo de Roger M. Buergel y Ruth Noack. En esa edición, Farocki presentó su obra ‘Deep Play’ [fig. 3], producida exprofeso para dicho festival. El objetivo era deshumanizar un partido de fútbol. Consiguió imágenes de la FIFA (Federación Internacional de Fútbol Asociación) donde se contaban el número de pases o de goles; la producción o bien el ‘detrás de las cámaras’, evidenciando una fuerte crítica hacia la brutal repercusión de la espectacularización de los partidos de fútbol. Aunque Antonio

9 Algunos ejemplos de representantes del Joven Cine alemán son Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder o Werner Herzog

10 En la producción en cuestión se analizaban y contraponían materiales políticos emitidos en la televisión rumana con imágenes reales del sufrimiento poblacional. El final de la película es un claro ‘statement’, pues el cineasta decidió junto a Ujica, finalizar el film de la misma manera que empieza: una familia sentada en el sofá de su comedor visualizando dicha producción; pero con el final de que ven las desgracias que están ocurriendo, apagan el televisor y se van a cenar. Una crítica altamente cínica sobre el no-posicionamiento de la ciudadanía ante injusticias sociales.

11 Los hermanos Louis y Auguste Lumière presentaron la primera película de la historia del cine en el Grand Café de París el 18 de diciembre de 1895, titulada “La sortie des usines Lumière à Lyon”, la salida de los obreros de la fábrica. Lo que buscaba Farocki era señalar, mediante la metáfora y el homenaje de esta producción que el cine estaba creado con la condición de hacer reflexionar al espectador, y que, por supuesto era un arte para y por la clase obrera; con el fin de que se cuestionase sus derechos y su posicionamiento político.

12 Lo que buscaba Farocki era señalar -mediante la metáfora y el homenaje de esta producción-, que el cine estaba creado con la condición de hacer reflexionar al espectador, y que, por supuesto era un arte para y por la clase obrera; con el fin de que se cuestionase sus derechos y su posicionamiento político. Usó, de este modo la primera película de la historia del cine de los hermanos Louis y Auguste Lumière, la cual fue presentada el Grand Café de París el 18 de diciembre de 1895, titulada “La sortie des usines Lumière à Lyon”, representando la salida de los obreros de la fábrica.

Fig. 1 (Página anterior, arriba)
Fotograma de *Stilleben/Still Life/Naturaleza Muerta*, 1992.

Fig. 2 (Página anterior, abajo)
Fotograma de *Stilleben/Still Life/Naturaleza Muerta*, 1992.

Gramsci elogiaba el fútbol por unir las culturas, Farocki criticó duramente la producción de dichas imágenes, altamente alteradas. Confesó que le fue más complejo conseguir el material videográfico de la FIFA que no el del gobierno de los EUA por ‘Serious Games’, otra producción del artista que se comenta más adelante.



Entre 2009 y 2010 creó la serie de ‘Serious Games’ dónde cuestionaba el uso de las imágenes virtuales o ficticias y cuáles son los límites de las mismas: el poder de las imágenes tenía claramente un rol conductual en la sociedad. En 2012 hasta su muerte en 2014 creó la serie ‘Parallel’, su último proyecto; en el que presentaba imágenes creadas mediante programas de inteligencia artificial o videojuegos y comparaba la verosimilitud de esas imágenes vs. la realidad, cuestionándose cómo puede parecerse más real una imagen ficticia que una real.

Ante sus producciones, a medida que iba incorporándose en el mercado artístico y la crítica de arte; usó el método del ‘soft montage’ o bien ‘montaje blando’, el cual reflexiona mediante imágenes aparentemente inofensivas yuxtapuestas con significados altamente críticos. Por esa misma razón, podemos afirmar que en la obra usa recursos formales del situacionismo; siendo así un cine directo.¹³

Cuando Farocki comentó acerca los inicios del cine, hizo referencia a lo que llamó un “nuevo sistema de archivo”, el cual no dictaba definiciones ni dinámicas concretas a la hora de crear una composición de secuencias de imágenes¹⁴. Con lo que se refería, fue que las imágenes aún estaban siendo descubiertas, o más bien dicho, aún no se habían dado cuenta del poder narrativo de las imágenes. Cuando el cine empezó a despegar, se crearon relatos destinados a las masas populares, y con el tiempo y el cine clásico, narrativas que marcarían las conductas de muchas generaciones; como si de una herramienta de control se tratase.

SOBRE EL GIRO DOCUMENTAL, TEORÍAS SOBRE LA IMAGEN-DOCUMENTO Y SU AFECTACIÓN EN LA ESFERA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

En la era de la globalización –contexto en el cual se enmarca Farocki–, encontramos varias manifestaciones artísticas simultáneas que se acogen a temáticas dispares. Los ‘giros’ en la historiografía del arte global son conceptos permiten ‘agrupar’ esas tendencias artísticas de manera anacrónica, aunque bajo el mismo tópico o similar.

El Giro Documental es uno de los múltiples giros que propone Anna Maria

13 Para producir así: “un montaje crítico capaz de denunciar la violencia inscrita en las “imágenes del mundo” generadas por artefactos aparentemente “neutrales” e “inocentes”, como las cámaras de vigilancia de los centros comerciales y de las prisiones, las estrategias de edición de los noticieros, las publicidades y los videoclips, los simuladores de combate o las imágenes emitidas por los misiles teledirigidos”. Artículo de la revista Artishock. <https://artishockrevista.com/2015/06/05/harun-farocki-desconfiar-las-imagenes/>

14 Farocki, H. (2003), *Crítica de la mirada*. Textos de Harun Farocki. Editorial Altamira, Buenos Aires. p. 35- 36.

Sobre el Giro Documental, teorías sobre la imagen-documento y su afectación en la esfera de arte contemporáneo

Fig. 3
Fotograma Fotogramas de Deep Play, 2007.

Guasch en su libro 'El arte en la era de lo global (1989-2015)' publicado en 2016. El 'giro' en sí lo protagonizan, crean y estructuran los propios artistas con sus producciones. Según Guasch, los artistas de este giro "asisten a un resurgimiento de lo documental tanto en las prácticas artísticas contemporáneas sean pinturas, dibujos, fotografías, vídeos, textos o instalaciones como en los debates teóricos, y coincidiendo con un renovado interés por lo real y una revalorización del estatus del observador, del reportero, del artista comprometido en todos los dominios de la vida humana".¹⁵ Destacando que Mieke Bal señaló en 'Acts of Memory', que la producción artística se estaba inclinando hacia un impulso memorialista¹⁶, se fue reforzando ese discurso mediante las prácticas que estaban surgiendo de esa misma temática. Por otro lado, el artista documental deviene poco a poco un narrador, un personaje ajeno a una historia concreta de la cual extrae cierta información con el fin de reconfigurar un nuevo discurso sobre el cual despertar consciencias a un nuevo público.

Tal y como señala Guasch, la modalidad de arte documental aparece en el siglo XIX con la invención de la fotografía y el cine, pero esta nueva tendencia artística tiene la particularidad de apostar por el compromiso, ofreciendo por parte del artista una voluntad testimonial con la cual referenciar unos hechos concretos. A modo introductorio, nos encontramos con un interés por lo 'real' por parte de los artistas; una revalorización del estatus del observador o del reportero; y un artista comprometido en todos los sentidos posibles o abarcables de su producción. Esa 'ética del compromiso' se pretende criticar y/o atacar directamente a los modelos propios del neoliberalismo, capitalismo o regímenes totalitarios que promueven una cultura espectacularizada.¹⁷ En ese sentido, los artistas trabajan de manera híbrida creando *collages* cinematográficos interponiendo fotografía y vídeo. Muchos de esos materiales son propios del archivo, ya que esta práctica requiere una alta selección de los contenidos y un laborioso trabajo de campo.

Entrando en materia teórica, la teoría propuesta por Walter Benjamin¹⁸ sobre "el hombre primitivo" es fundamental en la genealogía de los modos documentales. Propone que hay dos variantes: el artista vinculado a la obra maestra y el 'hombre primitivo'. El primero, une contenido y forma al significado. En términos estéticos, éste consigue una mimesis de una imagen cuya significación es cerrada. El 'hombre primitivo' por lo contrario, se expresa a través de documentos, los cuales son comprendidos como un medio para instruir sobre el tema que comunica. Ya no es relevante el sujeto en sí, sino que lo que es relevante es lo que pretende comunicar. Ese documento en cuestión instiga a ser investigado y "peinado" por parte de ese ese 'hombre primitivo' con la finalidad de crear un nuevo discurso y explotar al máximo la capacidad comunicativa de dicho documento. Por así decirlo, el sujeto solamente interviene o bien altera el significante¹⁹ de la imagen 'virgen' para suscitar un significado nuevo en lo que podríamos denominar imagen dialéctica, factor apreciable en la obra de Farocki, con el uso de imágenes de archivo.

Otra aproximación es la de John Grierson, quien presentó en su texto 'Pos-

15 Guasch Ferrer, A. (2016), El arte en la era de lo global (1989-2015). Alianza Editorial. p. 349.

16 Bal, M. (1999), Acts of Memory: Cultural Recall in the Present. Hannover, NH. Dartmouth College. p. 1-17.

17 Guasch 2016: 349, quién toma ideas de la publicación de Guy Debord, La société du spectacle, publicado en 1967 y los comentarios de Giorgio Agamben sobre este libro. Véanse ideas similares en el autor Jean Baudrillard, con su aportación sobre el Simulacro y la Simulación, con conceptos como la hiperrealidad, la muerte de lo simbólico, etc.

18 Benjamin, W. (1928), Thesen wider Snobisten.

19 Referenciar aquí que se pueden aplicar las teorías de Ferdinand de Saussure en clave de significante y significado. Para el autor, en su 'Curso de Lingüística General' de 1916. El significante es aquello material que contiene la palabra o imagen; mientras que el significado es aquello de componente mental que se refiere a un concepto o idea. Si exportamos estos términos a la teoría de la imagen y la recepción de ésta, el significante sería lo que podríamos llamar una imagen 'virgen' y el significado (una vez se ha alterado mediante la manipulación de su percepción o encaje con otros discursos) sería el discurso fruto del significante, la imagen dialéctica. Juntos conforman un signo; que sería la percepción final del público

twar Patters' de 1946 la siguiente propuesta: "lo documental [es] la rama de la producción fílmica más cercana a la actualidad en la medida en que intenta dar forma a la complejidad de la observación directa."²⁰ Aunque también se podría relacionar esta cita con el ensayo de 'La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica' de Walter Benjamin, las propuestas de Grierson sugieren que los autores documentalistas tenían (y tienen) la necesidad de revisar el contenido fílmico (o bien materiales) de los cambios repentinos en la sociedad, para poder así mantener un cierto orden en la percepción histórica. Lo más sugerente es que propone que los artistas necesitan estudiar esas vicisitudes con el fin de re-significar esa realidad de una manera objetiva.

El aspecto clave es distinguir que el artista debe ser objetivo (libre de pasiones o preferencias románticas); aún y así, siempre vive en un lugar y tiempo concretos, así que se verá inconscientemente influenciado por el lugar des de donde narra.

Por otro lado, Dennis Addams propone teorías sobre los límites entre hecho y ficción, fundamentado en el compromiso. En su texto, 'Documentary Now!' de 2005, propuso unas teorías a partir de la *Documenta II* de Kassel, celebrada en 2002 donde se cuestionaban altamente las nociones de la imagen documental. En la era global, se planteó que quizás el hecho de documentar se trataba de ir más allá, explorar los límites de la imagen y sus capacidades narrativas. A esto, le siguió Okwui Enwezor, quien reformuló la relación entre documento y verdad, lo jurídico y lo artístico²¹. Lo interesante es denotar que a partir de esa *Documenta*, se comprendió que:

"[lo] documental no tiene tanto que ver con las noticias como con el arte, una nueva y vital forma artística que en esencia no es información, ni tampoco reportaje, sino algo cercano al tratamiento creativo de la actualidad. (...) puede ser antiestético, pero no deja de ser arte sujeto a los límites de su propia factualidad. (...) podría considerarse una alternativa al periodismo y a la investigación académica; donde se presenta la realidad como relacional, construida y distinta dependiendo del punto de vista particular (...) Es una manera de proyectar los significados políticos, sociales e históricos en formatos típicos del arte conceptual como la fotografía, el film o el vídeo sin renunciar a una cierta autorreflexibilidad."²²

Enwezor propuso que lo documental fue percibido distinto dentro de un mundo caracterizado por dos finales de la modernidad alternativa. Esos dos hitos históricos no fueron en 1989 con la caída del muro de Berlín y en los atentados del 11S de 2001. La *vérité*, para Enwezor no es más que un espacio de encuentro ético entre el espectador y el otro [el representado]. Una revaloración entre lo ético y lo estético que vino marcada por las catástrofes de la globalización acompañada del liberalismo y de la fluctuación mercado artístico, hecho que podemos ver en la obra de Farocki. Siguiendo los valores de Alain Badiou, Okwui Enwezor plantea que esa verdad (*vérité*) debe estar en sintonía con los derechos humanos, con el fin de entablar una comunicación dentro de la desigualdad del mundo globalizado. A grandes rasgos, se busca esclarecer que la imagen tiene una

20 Grierson, J. (1946), *Postwar Patters*. *Hollywood Quarterly*, Vol. 1, N° 2, p. 159-165.

21 Enwezor, O. (2003). *Documentary/ Verité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of Truth in Contemporary Art*. *Australian and New Zealand Journal of Art* N° 4-5, p.11-41.

22 Guasch 2016: 352-353.

connotación de poder ante quien la posee. Todos los artistas vinculados con las imágenes inconscientemente se comprometen a usar una 'ética de las imágenes' en la cual creen una verdad, la cual según Alain Badiou es un 'proceso tanto mimético como analítico'. En términos generales, un artista no puede devenir un voyeur de la situación que está representando, por lo tanto, debe prestar atención a las imágenes que selecciona y al discurso que escoge narrar.

Alain Badiou, con su tesis *Le Siècle*, de 2005, planteó que lo ideal sería "una realidad que acepta su propia subjetividad, que busca trascender la representación -tanto si es política como artística- para alcanzar la intensidad de un «real», una activación de lo verdadero en lo actual, es decir, una acción que lo representa."²³ Ideas como el concepto de «construir el tiempo» se hicieron cada vez más cercanas en el campo de la imagen, pues los artistas que usaban las fuentes documentales tendían a representarse tanto a sí mismos como al 'otro', queriendo así proponer una nueva significación, la cual era aparentemente objetiva, pero cargada de significación nueva, como si estuviese filtrada por esos artistas. Esa 'vuelta' o bien replanteamiento del tiempo implicaría un retorno a la política y a la estética, factor que puede observarse en el medio artístico del vídeo-ensayo.

Aunque las teorías sobre la imagen y lo visual son altamente ricas²⁴, un ejemplo de ello son las aportaciones de Hito Steyerl, una cineasta alemana de estilo documental. Siguiendo las ideas de Michel Foucault en su publicación "Vigilar y Castigar" de 1975, planteó que la 'verdad' en la imagen sí es política. En la línea de Steyerl, la verdad es subjetiva, y más en la globalización donde las teorías apuntan hacia la inserción del individuo dentro de unas masas generalmente homogéneas. Aunque este discurso pueda parecer propio de la posmodernidad, nos encontramos en terreno global, donde las imágenes tienen un importante rol de inflexión. Debido a la sobresaturación y sobreestimulación de imágenes, se puede llegar a la conclusión de que el individuo no puede familiarizarse con todas las imágenes.

Lo que señalarían muchos autores mencionados anteriormente es que los artistas que representan al giro documental son artistas posicionados, cuyo rol es cuestionar el poder de la imagen.

Hito Steyerl planteó que la 'política de la verdad' no es la 'verdad política', pues según ella, las formas documentales no son representaciones sencillas ni transparentes²⁵. El juego de palabras que propone la artista se debe a que lo que concibe como 'verdad política' se liga estrechamente con el patrón periodístico, lo televisivo. Habla de un 'modelo realista', el cual es limitado. Estas imágenes propias de la verdad política tienen una correspondencia simple entre lo que llamaríamos imagen y objeto. Lo relevante a destacar es que estas imágenes son instrumentalizadas por el poder. No son imágenes 'vírgenes' en su totalidad, son más bien imágenes que se usan para crear o dar soporte a discursos políticos homogéneos, propios de la crisis de la globalización; fomentada en parte por las migraciones y las desigualdades económicas. En ese sentido, advierte de que estas

23 Badiou, A. (2005), *Le Siècle*. Éditions du Seuil, París.

24 Autores como Gilles Deleuze (con su libro 'La imagen-movimiento-Estudios sobre cine I' de la editorial Paidós), Aby Warburg (quien planteó que la imagen era representativa mediante el concepto del 'montaje', estrictamente ligado a la interpretación cultural. Culpaba al cine de las aparentes 'lagunas' en la interpretación de las imágenes) o Theodor Adorno (por sus estudios sobre la fotografía y el espectro de la recepción), por sus aportaciones en el campo.

25 Steyerl, H. (2003), *Politics of the Truth. Documentarism in the Art Field*. <https://www.springerlin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>

formas de representación pueden llegar a ser sociorrealistas, las cuales no son propias de la política de la verdad, sino de la verdad política.

Para la 'política de la verdad', sin embargo, Steyerl plantea una postura ética, aunque advierte de que la imagen usada también está instrumentalizada pero sigue los preceptos de la 'vérité' de Enwezor, en relación a los planteamientos de Badiou. Esta 'política de la verdad'²⁶ es una variedad de las formas documentales, interesadas en la producción de la verdad, como se puede observar en las tres piezas objeto de estudio del presente escrito. Es evidente, que la toda realidad que es susceptible de ser grabada y, por ende, reconvertida en una imagen con significante y significado. De todos modos, lo que nos viene a comentar Steyerl es que los artistas del documentalismo buscan la esencia de esa imagen para poder encavarla dentro de un *collage* audiovisual que reconfigure su significado. La 'vérité' (verdad), en sí, es inherente a cualquier tipo de representación. Según la autora, la imagen documental puede obedecer a tecnologías de control, vigilancia, normalización y otras técnicas policiales, y puede ser usada para desmentir manipulaciones o para propagar otras de nuevas.²⁷

INEXTINGUISHABLE FIRE, 1969

En esta producción, "[Farocki] figura sentado frente a una mesa en disposición a dar lectura de una carta redactada por un ciudadano vietnamita, según lo que la lectura posterior nos informa, que ha sobrevivido, luego de debatirse durante semanas entre la vida y la muerte, a toda suerte de desastres infligidos sobre su cuerpo por los efectos del napalm".²⁸ Mostrando una producción que vela por crear un posicionamiento activo y político sobre la Guerra del Vietnam, Farocki creó un collage con imágenes creadas y otro material de archivo.

Considerado su primer vídeo-ensayo y predecesor de los demás, inicia hablando directamente a la cámara, y acto seguido hace una performatividad usando su cuerpo como objeto artístico: se quema a sí mismo con un cigarrillo con la siguiente frase: **[figs. 4 y 5]: un cigarrillo arde a 400 grados, el napalm arde a 3000 grados.** Se trata de una proposición sugerente que afecta al público debido su autolesión física. El montaje cuenta con un *studium* pensado y reflexionado que, a la vez, genera un *punctum* inevitable ante el espectador sensible.²⁹

Se trata de una proposición sugerente que afecta e instiga de físicamente al público.³⁰ Fue el primer 'artista' que habló sobre el Napalm, un combustible de combustión rápida cuyo fuego alcanza temperaturas muy elevadas y es considerablemente difícil de apagar. El presupuesto de la obra fue de unos quince mil marcos de la época, un presupuesto presumiblemente bajo. En el vídeo, contempla conceptos como: el humanismo atascado y la diversificación del trabajo. Critica directamente al gobierno de los EUA y su implicación con la Guerra del Vietnam, su poca honestidad y su falta de humanismo.

La 'carta' en cuestión, que lee Farocki, inicia diciendo: *Quiero denunciar los crímenes cometidos por los imperialistas estadounidenses. contra mí y*



Inextinguishable Fire, 1969

26 Véase como Steyerl desarrolló el concepto de 'Documentalidad', partiendo del concepto de 'gubernamentalidad' que desarrolló Michel Foucault.

Este concepto hace referencia a un equilibrio entre lo ético y lo real de la 'producción de la verdad' en las imágenes. Se trata de cuestionar y diseccionar la verdad política para obtener la verdad auténtica en las imágenes. Se altera la representación de la imagen, pues esta es una prueba de la realidad en sí.

27 Steyerl 2003.

28 Fernández, D. (ed.). (2014), Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile. p. 9.

29 Huberman, D. (2009), How to Open Your Eyes; texto donde compara la quemadura de Farocki de 1969 con la de Chris Burden en 1971, comentando que la herida de Burden no tenía si más no, una dimensión estética, mientras que: "Farocki's burn. on the contrary, calls for an appraisal within the language and, more so, a minimisation or an experimental relativisation (hence the ooccsue of a 'heroisation of the artist'): ·A cigarette bums at 400 degrees, napalm burns at 3,000 degrees." p. 43-44.

30 Véase en Farocki, H. (2014), Harun Farocki. Diagrams. Images from Ten Films, edited by Benedikt Reichenbach. Editorial Walter König, Köln. p. 10.

contra mi ciudad natal. El 31 de marzo de 1966, a las 4:00 p.m., cuando estaba lavando los platos, oí el ruido de aviones. Corrí al refugio subterráneo y ya en la puerta, me sorprendió la explosión de una bomba de napalm, allí mismo. Las llamas me rodearon por todos lados con un calor insoportable, y me desmayé. El napalm me abrasó la cara, los dos brazos y las piernas. Mi casa también ardió. Estuve inconsciente durante 13 días. Me desperté más tarde en una cama de hospital FLN.³¹

En su discurso, utilizando el lenguaje como canal de comunicación, habla sobre humanismo atascado, de diversificación del trabajo, etc. Critica directamente al gobierno de los EUA y su implicación con la Guerra del Vietnam, su poca honestidad, su falta de humanismo, etc.

La guerra del Vietnam, también denominada segunda guerra de Indochina (1 de noviembre de 1955-30 de abril de 1975), fue un conflicto bélico entre el gobierno de Vietnam (con el fin de reunificarlo) y el bloque capitalista de los Estados Unidos de América. Se estima que hubo cerca de tres millones de vietnamitas muertos (aunque las cifras oscilan entre el millón y los tres millones de fallecidos). Esa guerra despertó una alta controversia política entre los partidarios de la 'paz' en los EUA. Los Estados Unidos gozaban de un poder armamentístico superior respecto a los vietnamitas y aliados de la oposición, un claro choque de capitales que obligaba a la rendición de ese enemigo.³² Vietnam, al haber sido una colonia francesa hasta los fines de la II Guerra Mundial, declaró su independencia una vez finalizada, igual que Camboya o Laos. En términos de brutalidad bélica, fue uno de los conflictos más recordados de la Guerra Fría.

En este cortometraje, Farocki pretende informar al público objetivo y no objetivo a reflexionar sobre lo que estaba ocurriendo sincrónicamente a una distancia más lejana. El conflicto bélico para Farocki supone una fuente de narrativas. Supone, también, narrar la otredad a partir de una visión crítica.

El conflicto bélico para Farocki supone una fuente de narrativas. Supone, también, narrar la *otredad* a partir de una visión crítica. Jean-Luc Godard (referente imprescindible de Farocki) ya comentó una vez que 'hacer una película política no es lo mismo que hacer películas políticamente'.

En el film, se pueden apreciar como una serie de personajes ficticios en oficinas -cuyos nombres están inventados con una finalidad satírica-, organizan el contenido del film sugiriendo cierto control por parte de las autoridades. Las localizaciones ficticias del film oscilan entre laboratorios químicos dónde se produce el *napalm* (los científicos del sitio se debaten sobre la ética de producir dicho químico en cantidades masivas; pero el guión ridiculiza su desconocimiento acerca los peligros potenciales del químico); entre oficinas burocráticas (redefiniendo y burlándose cínicamente de 'quién mueve los hilos'), ambientes domésticos (incitando a la ciudadanía a posicionarse, con la reproducción del film en televisores grabados, [fig. 6]³³) y ambientes abstractos (dónde queman a un peluche de lo que parece ser un león o se presenta a él como narrador omnisciente). El mismo Farocki señala en su biografía (respaldada en gran parte por Thomas Elsaesser, su biógrafo) que modificó algunas propuestas originales del

31 Transcripción de la primera parte del vídeo-ensayo *Inextinguishable Fire*.

32 En términos del prusiano Carl von Clausewitz, en *Vom Kriegie* (De la Guerra, 1832), "la asimetría en la guerra es clave para vencer, con todo el juego de estrategias que comporta".

33 Anotar que en la fig. 6; usa el mismo recurso que usó en *Stilleben/Naturaleza Muerta*. Filmar una televisión que contiene el contenido del vídeo-ensayo, con el fin de acentuar el hecho de que la imagen, es una imagen producida, y en este caso, doblemente producida; por lo tanto, doblemente significada. Literalmente, está aplicando lo que Steyerl narraría años más tarde como 'política de la verdad'.



Fig. 4 (Página anterior, arriba)
Fotograma de *Inextinguishable Fire*, 1969.

Fig. 5 (Página anterior, abajo)
Fotograma de *Inextinguishable Fire*, 1969.

Fig. 6 (Arriba)
Fotograma de *Inextinguishable Fire*, 1969.

cortometraje con la esperanza que se pudiese proyectar en alguna sala.³⁴ Debemos comprender que Farocki producía con el fin de que sus *collages* audiovisuales fueran vistos, tiene la necesidad de hacer llegar su proceso analítico (como diría Badiou) al público, con el fin de que se expandiera ese discurso de la 'verdad'.³⁵

SERIE EYE/MACHINE, 2000-2003

Una serie que fue configurada por tres vídeos³⁶, donde el artista, tomando como ejemplo la Guerra del Golfo, reflexiona sobre la revolución que supusieron las tecnologías de la guerra en el uso de las imágenes. En los dos primeros vídeos, representa que el ojo humano fue suplantado por los potentes objetivos de las cámaras situadas en las «bombas inteligentes», por testigos privilegiados de la guerra. En estos trabajos el artista apunta hacia la ubicuidad de la vigilancia electrónica del día a día [fig. 7], se sirve de la pantalla dividida (o doble) para crear un montaje blando (*soft montage*) –a su vez, dialéctico– en el que dos imágenes separadas se yuxtaponen y ocasionalmente se superponen una a la otra para crear una relación general más que una estricta oposición o ecuación. Farocki investiga este modo de conectar y relacionar las dos imágenes como un instrumento para propiciar que el contemplador establezca significados y asociaciones más allá del montaje lineal. Sería precisamente esta fluidez la que actuaría como crítica a los sistemas de control deshumanizados que apenas permiten espacio para la interpretación o flexibilidad.³⁷

Esta serie lo que pretende es concienciar sobre lo el poder que tienen las fuerzas de vigilancia sobre nosotros. Farocki propone una contraimagen politizada y producida en esta serie que contiene un significante crítico y audaz.

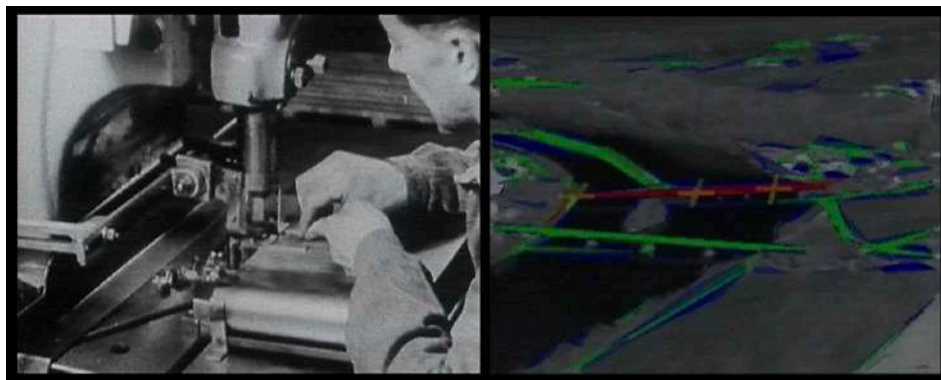


Fig. 8
Paisatge marroquí, cap a 1960-1862, MNAC 104863-D

Como cita Didi-Huberman en su “How to open your Eyes”³⁸, en obras como la serie *Eye Machine* de Farocki, son cercanas a las políticas de la imagen que Bertold Brecht estableció a principios de siglo, las cuales a grandes rasgos tratan de analizar su potencial narrativo con fines políticos. Brecht, con su teatro épico buscaba racionalizar las formas, deshumanizarlas en sentido figurado, para así llegar a un mensaje sutil y encriptado, el cual

Serie Eye/Machine, 2000-2003

34 *Op. cit.* Farocki, H. (2015). Desconfiar de las imágenes. Caja Negra Editora. p. 236-237. “Reinhold E. Thiel, el editor del canal de televisión regional WDR, opinó que la forma de hablar y de actuar de los intérpretes no era lo suficientemente buena y propuso que las voces de los personajes fueran dobladas por dos voces en off. Me dediqué noches enteras a sincronizar la copia de trabajo con las voces del doblaje, pero la duración de los parlamentos no coincidía (...) Las críticas me reprocharon descuidos técnicos y una cierta arrogancia, pero meses más tarde la película ya no era considerada ni torpe ni fría y había ganado cierto reconocimiento, incluso por fuera del movimiento contra la Guerra del Vietnam”.

35 Farocki, H. (2014), Harun Farocki. Diagrams. Images from Ten Films, edited by Benedikt Reichenbach. Editorial Walter König, Köln. p. 10.

36 *Eye/Machine* (I), 2001. 25'. La película se centra en las imágenes de la Guerra del Golfo, que causó indignación en todo el mundo en 1991. // *Eye/Machine* II, 2002. 15' 49". ¿Cómo se puede seguir distinguiendo entre “hombre” y “máquina” con la tecnología actual? En la moderna tecnología armamentística las categorías se mueven: la inteligencia ya no se limita a los humanos. // *Eye/Machine* III, 2003. 25'. “La tercera parte del ciclo *Eye/Machine* estructura el material en torno al concepto de imagen operativa. Se trata de imágenes que no retratan un proceso, sino que ellas mismas forman parte de un proceso.

37 Guasch 2016: 379. Citando también el texto de Alter, N. (2007), *Translating the Essay into Film and Installation*.

38 Didi-Huberman, G. (2009), *How to Open Your Eyes*. MIT Press. p. 44.

-cargado de posicionamiento político izquierdista y progresista- para las masas populares.³⁹

Concluyendo, se trata de una propuesta 'farockiana' en la que el artista incorpora imágenes de vigilancia, publicidad y propaganda en sus películas y videoinstalaciones, integrándolas en un vídeo-ensayo que busca confrontar su significado y restaurar su sentido a través de la escritura. Su trabajo examina los síntomas del malestar social, ya sea capturando la acción en tiempo real o reelaborando imágenes preexistentes. La clave está en el sistema de observación dentro de un entorno controlado, donde las imágenes, acompañadas de subtítulos explicativos, sirven para justificar la vigilancia. Farocki emplea materiales visuales creados con fines estratégicos y, al mismo tiempo, somete tanto estas imágenes como su propia producción cinematográfica a un análisis crítico. Sus obras, al exponer sus propios procesos de creación, se presentan como estructuras abiertas en las que la articulación fílmica se convierte en un problema central del proceso creativo.⁴⁰ Este factor, puede verse especialmente en la tercera y última parte de la serie, donde se estudian las estructuras cíclicas a partir de las imágenes operacionales, comparando 'idea' y 'realidad' mediante el montaje confrontado.⁴¹

SERIOUS GAMES, 2010

En esta serie de cuatro cortometrajes se exploran los límites de la moral y la ética del lenguaje; tanto visual como textual. En el primer capítulo, podemos ver como se inicia con un juego bélico, una carretera con un tanque con un militar dentro de dicho vehículo. En la pantalla de la derecha, aparecen los militares que están haciendo su entrenamiento para poder asistir posteriormente a las guerras. Vemos como el instructor va añadiendo en la programación del videojuego de realidad aumentada cargas explosivas, granadas, ofensivas, etc.

Se trata de ubicar esos artefactos dentro de la planimetría del plano de juego. Por otro lado, señalan a los soldados en un cuadro rojo, señalando a Watson (un soldado real, quien posteriormente 'muere' en el juego) con el objetivo. Los contrincantes de la ofensiva, están caracterizados con indumentaria propia de la cultura islámica, hecho que Farocki critica con el objetivo de cuestionarlo. Seguidamente, los soldados detectan que se encuentran en una emboscada y retiran las tropas **[fig. 8]**, se acusan entre ellos del fallo de uno o del otro con un tono informal; pero verdaderamente

39 Véase en el sitio web del Instituto Harun Farocki el statement de la producción. <https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2000/eye-machine.html>

40 Véanse ideas similares en Elsaesser, T. (et. al.). (2004), Harun Farocki. Working on the sight-lines. Amsterdam University Press. p. 315-316

41 Véase en el sitio web del Instituto Harun Farocki el siguiente statement y descripción de la serie Eye Machine. <https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2000/eye-machine.html>

Serious Games, 2010

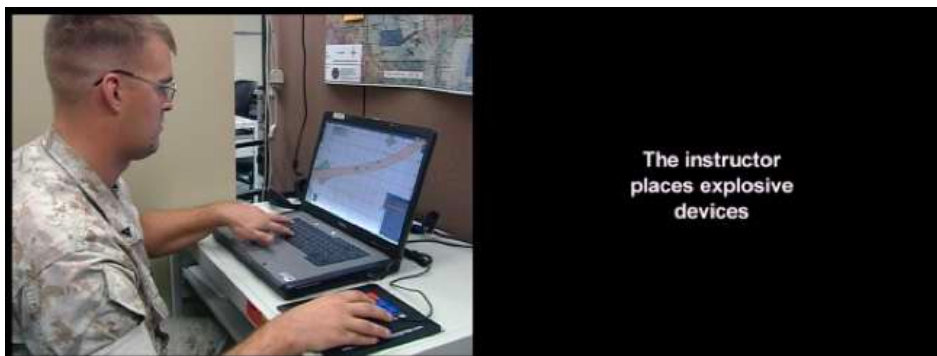


Fig. 7 (Página anterior)
Fotogramas de la serie Eye Machine, 2000-2003.

Fig. 8 (Izquierda)
Fotogramas de Serious Games I: Watson is down.

se están preparando para ir a la guerra. Ese videojuego contiene posibilidades de disparo, opciones de liquidar la infantería marina, ubicaciones con sistemas horarios en base a la posición de su tanque... y un largo etcétera de imágenes hiper-visibles que configuran un ambiente de realidad aumentada que invita a los soldados a ponerse en situación, alimentando así a un imaginario de una falsa realidad que por su naturaleza verosímil parece real.

Tal y como indica Guasch acerca *Watson Is Down*: “el artista filmó en la base militar *Twentynine Palms* en California ejercicios militares que simulan una emboscada en los paisajes montañosos de Afganistán y en los que cae abatido un soldado estadounidense, Watson.”⁴²

En el segundo capítulo de la serie, esta vez mono canal, se encuentran dentro de un campo bélico, en el cual desembarca un bombardeo. Se comparan imágenes reales de gente caminando por la calle (trabajo de campo-archivo documental) dónde musulmanes realizan sus oraciones según las horas del día [fig. 9]. Los militares estadounidenses y los musulmanes entablan conversaciones con tonos coloquiales, haciendo bromas, paradójicamente. Seguidamente, se muestran las imágenes de un tiroteo real. Los estadounidenses van armados hasta las cejas e intentan hacer un forcejeo amistoso para poder entrar a la mezquita a identificar el autor de los hechos. “El artista filma en la misma zona ficticia de California, un ejercicio de «simulación» en el que un grupo de marines vigila a ciudadanos civiles en zonas semidesérticas de Irán y Afganistán.”⁴³

En el tercer capítulo [fig. 10], el más extenso de la serie, se narra el testimonio de un soldado. Se inicia con el videojuego a mano derecha, donde se presenta el conflicto en una zona árida con una inscripción islámica. Seguidamente, vemos que se trata de una presentación de un videojuego. Podemos ver durante esa presentación, la enorme cantidad de gadgets y artefactos que incluye la última versión. Es una frivolización de los hechos en toda regla. Hablan de jugar con los sonidos de disparos simples y cómo han evolucionado a sonar de manera más óptima. Por otro lado, hablan de lanzagranadas simples, de lanzagranadas múltiples; del tiempo de la realidad virtual y del eco, etc. También, muestra imágenes del control de la luminosidad y otros controles remotos del videojuego que ciertamente, que, enfocados desde esta perspectiva, resultan un tanto siniestros. Seguidamente, Farocki contrapone las imágenes del videojuego, creadas a partir de experiencias reales con soldados reales, con las descripciones de

42 Guasch 2016: 380.

43 *Ibid.* 380-381.



Fig. 9
Fotogramas de *Serious Games II: Three Dead*.



Fig. 10
Fotogramas de *Serious Games III: Immersion*.

dichos soldados y sus experiencias. En una pantalla se observa la recreación digital (futuro material didáctico para otros militares) y en la otra se observa el o la soldado que experimentó ese hecho, pasado ahora por el filtro virtual. Vemos historias como la explosión de un misil dentro de un tanque, que provocó el fallecimiento de un soldado, o la muerte repentina del soldado Jones, que se separó de su compañero aún vivo. Ese soldado estaba peinando la zona junto a su compañero y de repente, hubo una emboscada que lo mató. Todo eran escombros y el soldado que lo narraba entró en pánico al momento de recrear esa escena mediante la realidad virtual. Ese diálogo de la víctima, se entrelaza con una operadora o asistente del programa informático. La asistente del programa informático va preguntando a las víctimas si se sienten cómodas o preparadas para afrontar esa situación; aunque están allí porque 'deben'.

Farocki introduce en esta pieza una crítica sobre la des-sensibilización que provocan las imágenes de guerra, contraponiéndolo con lo fáciles que son de crear. A grandes rasgos, lo que hace el cineasta es traer a las imágenes de vuelta a su nivel real, con testimonios que vivieron dichas experiencias en primera persona. En ese sentido, retorna un significado de humanidad hacia lo bélico, recordándonos que las imágenes pueden llegar a ser muy frías y de alto contenido sensible: la inmersión de las víctimas en su pasado es un hecho que obliga al espectador a replantearse sus valores empatizando.

La crítica principal se relaciona con el concepto de *documentalidad* que propone Steyerl a partir de Foucault, dónde se equilibra lo ético y lo real. Este capítulo de la serie, es un ejemplo totalmente aplicable a esa teoría.

[Farocki] aborda a partir de las posibilidades de navegación del programa 'Virtual Iraq', que incorpora emboscadas y ataques con sus sonidos característicos, experiencias traumáticas de los militares con fines terapéuticos. Como sostiene el artista, dar la oportunidad a los pacientes de repetir la experiencia es clave para revivir y recontar la experiencia [desde la verdad]."⁴⁴

A grandes rasgos - y sobre todo en la cuarta parte de la serie-, el cineasta intenta plantear una dicotomía entre lo subjetivo y lo objetivo; cuestionando qué es lo que contribuye al imaginario (según Farocki, las propias imágenes, que configuran una realidad) y qué es lo que aporta la imagen. Con estas imágenes bélicas, los soldados se instruyen alimentando paulatinamente un imaginario que adopta imágenes bélicas, en términos de Deleuze⁴⁵, se podría decir que quizá Farocki intentó representar esa indeterminación entre lo real y lo ficticio. Este hecho ocurre cuando se consumen las ilustraciones de una manera banal o instruida, en palabras de Didi Huberman.⁴⁶

Farocki señala en esta aclamada producción que las imágenes tienen connotaciones muy potentes, y que se puede resignificar fácilmente lo que se consideraría el significante de las imágenes. Aunque se considere este significante como la imagen 'pura' por así decirlo, se puede alterar su significado si se contradicen las formas. Si se contraponen y exponen formas

44 Guasch 2016: 381.

45 Deleuze, G. (1987), *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicaciones. "En cuanto a la distinción entre subjetivo y objetivo, también va perdiendo importancia a medida que la situación óptica o la descripción visual reemplazan a la acción motriz. Se cae en un principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad: ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo. Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indiscernibilidad.", p. 19.

46 Es necesario matizar que se podría añadir la referencia al texto de Didi-Huberman en materia de su texto *Imágenes pese a todo*, 2004, Paidós. Se podría afirmar que las imágenes que muestra Farocki están dando un cierto testimonio del horror que puede conllevar la espectacularización o el fetichismo hacia dichas imágenes.

partiendo del sistema *contrapuntal* que propone E. Said (de las teorías poscoloniales; la versión de colonizador y del colonizado), se obtiene una visión muchísimo más deconstruida de los hechos; más humana, más crítica y más posicionada. La *contraimagen* (imagen de creencia) que propone Didi-Huberman sería el videojuego, lo creado: la imagen ausente. Es una imagen atemporal (y, aunque todas lo sean en sentido estricto), que está producida de manera literal, a niveles superiores. Son imágenes verosímiles usadas en programas docentes con el fin de preparar a los soldados norteamericanos para situaciones en el campo de batalla.

Es sugestivo que Farocki se interesara por mostrar este montaje-*collage* al mundo, ya que deja que el espectador de manera intuitiva aprehenda los códigos de este lenguaje instrumentalizado de las imágenes. ‘Juegos Serios’⁴⁷ [fig. 11] es una analogía de la peligrosidad de las imágenes planteadas sin ser conscientes de su poder.⁴⁸

CONCLUSIONES

El cineasta era consciente de la creciente banalización de las imágenes en la era global y le preocupaba la amenaza que esto suponía para los espectadores. Por esa misma razón, en sus montajes incluye distintos tipos de imagen para descolocar al espectador. Por así decirlo, él era consciente de que los distintos registros de imágenes se consumían en tiempos distintos, y que ese hecho facilitaba la integración de esos registros como si fueran uno solo (p.ej., podíamos ver una animación por la mañana, las noticias al mediodía y un documental por la noche). Con esos lapsos temporales, el cerebro percibe esos tres registros como uno mismo: imágenes. La problemática de esta cuestión es que no se consigue distinguir cuál de ellas está más producida, debido a la multiplicidad de imágenes. Farocki, (siendo conocedor de este fenómeno) ponía distintos registros en sus vídeo-ensayos que permitían ver, de una sola vez (o bien, en un visionado) la ficción en las imágenes producidas. En otros términos, si se consumen las imágenes de manera paulatina, no nos damos cuenta del grado de ficción que tienen (simple y llanamente por el nivel de atención que le prestamos). Sin embargo, si se unen en un solo metraje simultáneo sí se puede ver su falsedad, permitiendo comprender qué imágenes son más reales.

A través de sus vídeo-ensayos, Farocki documentaba y reconfiguraba imágenes de conflictos bélicos, evidenciando cómo los *mass-media* y la globalización afectan la percepción de la realidad. Su trabajo resalta la diferencia entre la imagen producida y la imagen virgen o “de segunda”, que carece de pretensiones pero que, al ser observada, adquiere significado. Estas imágenes rudimentarias, como registros de bombardeos o archivos de guerra, son resignificadas en su obra para contrarrestar su uso temporal y revelar verdades ocultas.

Farocki utilizó estas imágenes en montajes que las confrontan con imágenes producidas, permitiendo visualizar contrastes y desmontar la hipervisibilidad de las imágenes mediáticas. Mediante la combinación de registros, genera nuevas lecturas críticas de la imagen, lo que se traduce en la creación de una imagen producida doble ($A=A + B=B = C$). Su interés por la

Conclusiones

47 Descripciones de Harun Farocki acerca de la serie ‘Serious Games’, I-IV. Serious Games I: Watson is down. 8 minutos, dos canales. Color y sonido. <https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/serious-games-i-watson-is-down.html>
Serious games II: Three Dead. Ocho minutos, monocanal. Color y sonido. <https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/serious-games-ii-three-dead.html>
Serious Games III: Immersion. Veinte minutos, dos canales. Color y sonido. <https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2009/serious-games-iii-immersion.html>
Serious games IV: A Sun With no Shadow. Ocho minutos, dos canales. Color y sonido. <https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/serious-games-iv-a-sun-without-shadow.html>

48 En la línea de lo comentado anteriormente, no sería adecuado plantear esta cuestión desde la fetichización de las imágenes de manera aislada, puesto que Farocki plantea siempre un lenguaje textual (o sonoro) que acompaña de manera tácita y objetiva la imagen; controlando así las relaciones entre la percepción de las imágenes como objetos de culto y las imágenes como elemento de control.

“imagen pobre” recuerda a la teoría de Hito Steyerl, destacando cómo la imperfección puede conferir mayor autenticidad. En la era digital, donde la saturación de imágenes y la desinformación son constantes, Farocki enfatiza la necesidad de una lectura consciente de las imágenes. Sus montajes exponen la ficción inherente en las imágenes producidas y cómo, al consumirse por separado, pasan desapercibidas, mientras que, al ser mostradas juntas, su artificialidad se hace evidente. La objetividad en su obra es relativa, pues, aunque emplea material documental, toda imagen está mediada por una intención. Aun así, busca la máxima proximidad a la realidad, filtrando metraje en busca de lo auténtico. Su enfoque se inscribe en teorías como la hiper-visibilidad de Deguy, el imaginario de Castoriadis o la imagen dialéctica de Benjamin, y su trabajo propone una visión crítica que permite una comprensión más holística de los conflictos representados. Mediante la voz en *off*, subtítulos y montaje blando, logra una presentación de los hechos con un alto grado de objetividad, desafiando la narrativa impuesta por los medios.



Fig. 11
Fotogramas de Serious Games IV: A Sun With no Shadow.

- Agamben, G. (2005), *El hombre sin contenido*. Áltera.
- Badiou, A. (2005), *Le Siècle*. Éditions du Seuil, París.
- Bal, M. (1999), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hannover, NH. Dartmouth College.
- Barthes, R. (1989), *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicaciones.
- Baudrillard, J. (1981), *Simulacro y Simulación (The Body in Theory: Histories of Cultural Materialism)*. Michigan Ed.
- Benjamin, W. (1928), *Thesen wider Snobisten*.
- Benjamin, W. (2005), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Bueno, C. C. (2016), *Imágenes operativas y montaje blando: historicidad de la función social de la imagen en la obra de Harun Farocki*. Aisthesis.
- Deleuze, G. (1987), *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicaciones.
- Elsaesser, T. (et. al.). (2004), *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam University Press
- Enwezor, O. (2003), *Documentary/Verité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of Truth in Contemporary Art*. Australian and New Zealand Journal of Art No 4-5.
- Farocki, H. (2003), *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki*. Editorial Altamira, Buenos Aires.
- Farocki, H. (2014), *Harun Farocki. Diagrams. Images from Ten Films, edited by Benedikt Reichenbach*. Editorial Walter König, Köln.
- Farocki, H. (2015), *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora.
- Farocki, H. y Silverman, K. (2016), *A propósito de Godard. Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman*. Caja Negra Ediciones.
- Fernández, D. (ed.). (2014), *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile
- Foucault, M., (1975), *Vigilar y Castigar, Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI eds. Argentina.
- Foucault, F. (1976), *Histoire de la sexualité. Vol. 1. La volonté de savoir*. Gill-mard, París.
- García Martínez, A. (2006), *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*. Revista Comunicación y Sociedad. Vol. XIX, No 2.
- García-Roldan, A. (2012), *El vídeo-ensayo en la formación audiovisual del profesorado*. InVisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes (APEC), Vol. III.
- Guasch Ferrer, A. (2016), *El arte en la era de lo global (1989-2015)*. Alianza Editorial.
- Huberman, D. (2010), *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes Manantial.

- *Bar Laika Presents. Harun Farocki, Parallel III and Parallel IV.* E-FLUX. En línea. <https://www.e-flux.com/live/255109/harun-farocki-nbsp-parallel-iii-nbsp-and-nbsp-iv/>
- De Luelmo Jareño, J. M. (2007). La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica. *Dialnet*. p. 172-174. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2688858>
- Didi-Huberman, G. (2009). *How to Open Your Eyes*. MIT Press. p. 44. En línea. https://monoskop.org/images/b/bf/Didi-Huberman_Georges_2009_How_to_Open_Your_Eyes.pdf
- Galería Àngels Barcelona. <http://angelsbarcelona.com/en/artists/harun-farocki/projects/serious-games/242>
- Steyerl, H. (2003). *Politics of the Truth. Documentarism in the Art Field*. <https://www.springerin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>
- Zoller Sietz, M. (2014). Harun Farocki, 1944-2014: His Inextinguishable Fire. Roger Ebert. <https://www.rogerebert.com/mzs/harun-farocki-1944-2014-his-inextinguishable-fire>
- Artículo de la revista *Artishock*, “Harun Farocki, desconfiar de las imágenes”. <https://artishockrevista.com/2015/06/05/harun-farocki-desconfiar-las-colección/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. <https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/workers-leaving-factory-eleven-decades-trabajadores-saliendo-fabrica-durante-once>
- Descripciones de Harun Farocki acerca sus series. <https://www.harunfarocki.de>

REVIEWS

Filiberto Montagud, vist i no vist

Francesc Fontbona de Vallescar

Institut d'Estudis Catalans - Reial Acadèmia Catalana
de Belles Arts de Sant Jordi

ORCID - <https://orcid.org/0009-0003-7594-8306>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.239>

Filiberto Montagud ja apareixia a la meua tesi de llicenciatura¹, perquè formava part del grup que hi vaig estudiar, però en ser un artista que aviat va marxar del nostre horitzó proper, ja no vaig tornar a dedicar-m'hi més, fins ara que el recupero en ser més possible fer d'ell un mínim seguiment que porti certa llum a la seva trajectòria.

De jove, Filiberto Montagud i Díaz (Barcelona, 1877 - Madrid, 1963) era un dibuixant molt acurat i amb un agut sentit de la ironia². Passà per la Barcelona modernista fugaçment, sense que pràcticament el públic s'adonés de la seva aportació. Havia estat alumne de l'Acadèmia Borrell del carrer del Paradís, mentre treballava com empleat al Banc Hispano-Colonial, i va ser company d'estudis d'artistes que esdevindrien molt més coneguts que ell, com ara Marià Pidelaserra, Pere Ysern, Juli i Ramon Borrell, Gaietà Cornet i una mica més tard Xavier Nogués, a part d'altres que també varen tenir un relleu públic més limitat, com l'escultor Emili Fontbona o el dibuixant i litògraf Ramon Riera Moliné, que tanmateix era el motor que els empenyia a tots a actuar com a col·lectiu.

Tots aquests joves artistes formaren un grup que es reunia els darrers anys del segle XIX a la taberna El Rovell de l'Ou del carrer de l'Hospital de Barcelona, prop del pla de la Boqueria. Era un cenacle rigorosament coetani format una mica abans que el d'Els 4 Gats, però sense la presència de la gran quantitat de futures grans figures artístiques que assistiren a aquesta altra taberna barcelonina. Els membres del grup d'El Rovell de l'Ou, eren artistes encara en formació, i de fet apuntaven ja personalitats molt diverses entre ells. Amb els anys seguirien camins estètics ben diferents, però mentre varen ser aprenents a tots el unia la devoció pel realisme que els inculcava el seu vell mestre Pere Borrell del Caso, amb fervor d'apòstol, i que s'havia guanyat un respecte absolut per part dels seus deixebles.

Varen fer una obra col·lectiva extraordinàriament intensa: la revista manuscrita *Il Tiberio*. Va ser una realització espontània, feta no per passar a la història sinó elaborada entre tots simplement a fi de mantenir perpètuament informat del que passava aquí el seu company Pere Ysern, des que aquest anà a ampliar estudis de Belles Arts a Roma el 1896. La revista estava plena de cròniques culturals i també polítiques, escrites amb la informalitat d'una conversa privada, que afegeix als textos l'interès de les coses no autocensurades, així com de dibuixos de tota mena, tant seriosos com satírics.

Aquesta publicació singularíssima, lògicament d'exemplar únic ja que no era impresa, aparegué però amb total regularitat entre el 15 de novembre del 1896 fins el primer de maig del 1898 -tot el temps en que Ysern estigué a Roma-, en trenta-sis números numerats i alguns més fora de sèrie. No es va fer pública fins els anys setanta del segle XX, quan va reaparèixer



Fig. 1
Autoretrat de Montagud, *Il Tiberio*,
núm. XV, 15 de juny de 1897.

1 Francesc Fontbona: Marian Pidelaserra y el grupo de "El Rovell de l'Ou" (1894-1906), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1972 (mecanoscrit inèdit).

2 Quan ell signava, el seu cognom l'escrivia Montagud, en canvi els companys de vegades ho escrivien Montagut.

després d'haver passat molts anys en poder de Riera, el membre del grup que havia exercit de creador i cap de redacció d'*Il Tiberio*, amb una constància total, i d'allà passà successivament per dues col·leccions particulars il·lustres centrades en obra sobre paper, la de Joan Audet i Puncernau i la de de Ramon Borràs, fins que per fi l'any 2006 ingressà a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya, que la digitalitzà i la penjà a la xarxa³. Des d'aleshores és ja de consulta pública absoluta.

Els números ordinaris de la revista s'enviaven doncs a Ysern a Roma, en lloc de cartes convencionals que el posessin al corrent de les coses d'aquí; però al marge d'aquests, es van fer també almenys quatre números extraordinaris, fora de numeració, en honor de diferents membres del grup (Ramon Borrell, Josep Víctor Solà Andreu⁴, Gaietà Cornet⁵ i Filiberto Montagud), que en haver tingut una gestació i un destí diferent dels números ordinaris no s'incorporaren al corpus de la revista⁶. Montagud doncs va ser objecte també d'un número especial dedicat a ell (1898), que acabaria a la col·lecció del bibliòfil Jordi Estruga⁷, i d'allà ingressaria també a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya⁸.

Montagud demostrà tenir una personalitat pròpia, ja que el context estètic de can Borrell era molt generalitzadament advers al Modernisme simbolista que aleshores es posava de moda entre els elements més joves i inquiets del món cultural català, i la majoria de companys d'ell s'alineaven amb fermesa, al menys al principi, en aquesta postura antimodernista.

Montagud, en canvi, ja veia aquell Simbolisme amb millors ulls que els seus amics i el seu mestre, i fins i tot en els seus dibuixos d'aleshores, encara que fos amb el pretext declarat de satiritzar el Modernisme, es complaïa sovint a dibuixar a l'estil d'Adrià Gual –per entendre'ns–, que era un artista tan jove com ells però particularment criticat pels seus companys perquè de fet s'havia format també a l'acadèmia de Pere Borrell, i el percebien com una mena de traïdor per la seva defecció estètica.

La caricatura que Montagud va fer d'Enric Morera banyant-se nuet en un llac entre onejants tiges florides modernistes⁹, per exemple, és molt representativa. El dibuixant, que a *Il Tiberio*, a més de dibuixar-hi, s'encarregava de la crònica musical, feia broma de l'estrena de l'òpera *La Fada*, de Morera mateix, que ja estava previst que esdevingués tot un acte massiu d'afirmació modernista, i aquella caricatura il·lustrava la seva crònica. En ella Montagud subratllava la incoherència de donar la majoria de papers de l'obra a cantants italians –i un andalús–, quan precisament l'italianisme en l'òpera era un dels defectes fonamentals que denunciaven els modernistes.

Tanmateix, malgrat el to satíric de la seva il·lustració, es veu ben bé que el dibuixant se sent a gust estrafent aquella composició ben Art Nouveau¹⁰, clarament inspirada en la il·lustració de la coberta del llibret publicat de l'òpera, que havia dibuixat Alexandre de Riquer, només que en la composició de Riquer la figura que emergia de les aigües voltada d'elements vegetals era la mateixa fada protagonista de l'òpera, mentre que Montagud hi representava clarament els trets fisonòmics del compositor.

De fet Montagud ja havia demostrat prou aleshores la seva independència de criteri respecte als seus amics, ja que anteriorment havia escrit en una altra crònica de *Il Tiberio* que “el gran art, el verdader, li deurà a en Gual una bona empenta”¹¹, afirmació que va fer en veure que tots els seus companys de grup es prenién l'aparició del llibre *Nocturn* de Gual, paradigma del nou Simbolisme català, amb hilaritat, mofa i aversió. I la polèmica no s'aturaria aquí sinó que continuaria en l'interior mateix de les pàgines de la revista.

Però la caricatura de Morera no seria l'únic dibuix on Montagud s'havia sentit còmode utilitzant el llenguatge del Modernisme simbolista: la

3 Vegi's en línia a l'Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA) al dipòsit digital de la Biblioteca Nacional de Catalunya. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/busqueda_referencia.do?campo=idtitulo&idValor=499

4 Aquest amb el temps ingressà als fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Francesc Fontbona: “Adquisició d'un número extraordinari de la revista manuscrita ‘Il Tiberio’ (1898)”, *Butlletí MNAC* (Barcelona), I, 1 (1993), pàgs. 233-235.

5 El dedicat a Cornet també acabà ingressant a la Biblioteca de Catalunya.

6 Tanmateix el número especial dedicat a Ramon Borrell –que de fet va ser redactat i il·lustrat només per Riera, imitant però els estils dels seus companys–, també acabà adjuntat al conjunt de la revista.

7 Aitor Quiney: “Recordant Jordi Estruga, bibliòfil català”, *El Temps de les Arts* (València-Barcelona-Palma de Mallorca), (10-IV-2020) <https://tempsarts.cat/general/recordant-jordi-estruga-bibliofil-catala/>

8 *Il Tiberio* : revista quincenal ab ninots (Barcelona) Núm. 36 extraordinari, dedicat a Filiberto Montagud (ag. 1898).

9 F. Montagud: “‘La Fada’ de Enric Morera”, *Il Tiberio* (Barcelona), núm. 8 (28-II-1897), [p. 5].

10 D'aquest dibuix ja n'havia parlat jo mateix abans (per exemple a Francesc Fontbona: *La crisi del Modernisme artístic*, Curial, Barcelona 1975, p. 61, que ja recollia un article anterior meu, més ben il·lustrat, a Serra d'Or).

11 Montagud: “Nocturn de Gual”, *Il Tiberio* (Barcelona) núm. 5 (15-I-1897), [pàgs. 43-44].

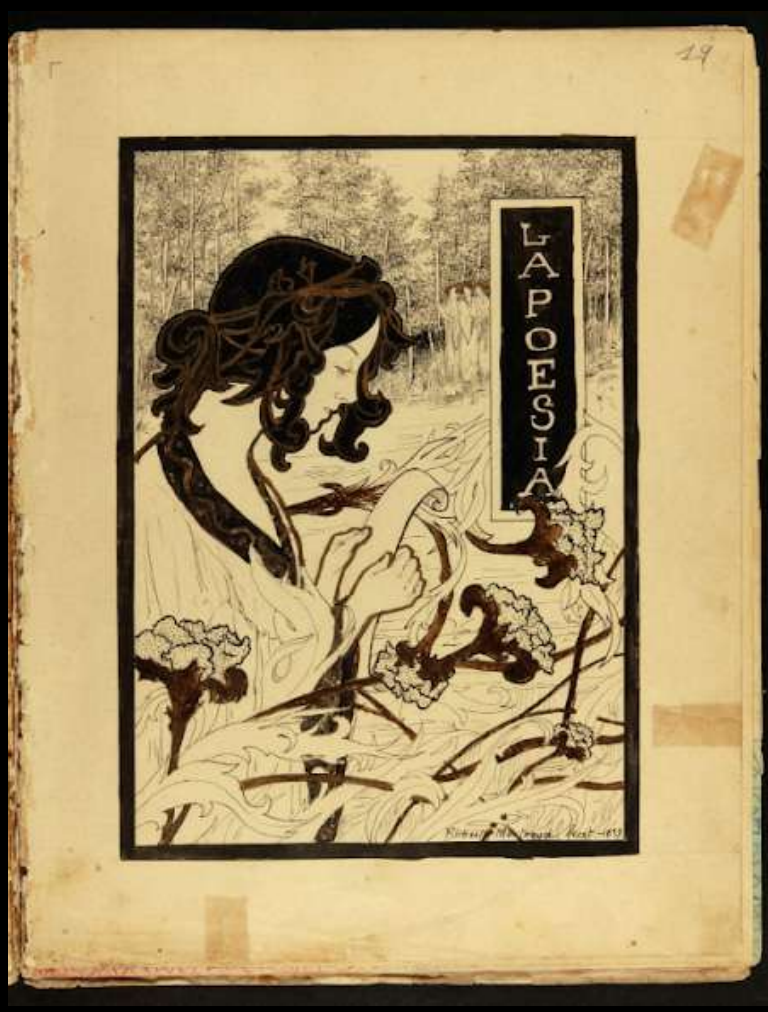
Fig. 2
 'La Fada' d'Enric Morera, Il Tiberio, 28 de febrer de 1897.

Fig. 3
 Alexandre de Riquer, portada del llibret de La Fada, 1896.



Fig. 4
 Al·legoria de la poesia, Il Tiberio, 15 de maig de 1897.

Fig. 5
 Il·lustració per a la revista Il Tiberio, 1 de març de 1898.



al·legoria de la poesia que faria el més de maig següent també es podria incloure perfectament en una antologia del dibuix modernista català¹², i no hi havia en aquest cas cap mena de toc humorístic en la seva concepció. Cal concloure que definitivament Montagud s'havia deixat seduir pel nou llenguatge, per més que l'ambient en el que es bellugava hi fos hostil.

A la portada del número de juny del 1897 Montagud s'hi auto-retratava jovial en un dibuix modelat al carbonet, on demostra un tècnica depurada que pot assemblar-se a la del Ramon Casas dibuixant retratista. Com si fes l'ullet a la seva heretgia, Filiberto posa al seu costat una flor de card d'inequívoca factura modernista.¹³

Altres col·laboracions de Filiberto Montagud a "Il Tiberio" continuaven en sintonia amb l'estètica modernista: així un bust femení, abillat a la moda de l'època, entre arbres al contrallum i un interessant joc de colors, ens recorda les bones composicions il·lustratives coetànies del fi de segle europeu¹⁴.

A la revista hi ha unes quantes col·laboracions més de Montagud, tan plàstiques com literàries, però enumerar-les ara seria excessiu, i en tot cas son de menor entitat que les que he ressaltat aquí.

La veritat és tanmateix, que malgrat el seu antimodernisme declarat, altres dibuixants de *Il Tiberio* tampoc deixaren de provar sort a fer composicions de llenguatge plàstic ben simbolista, i algunes d'ells amb resultats molt convicents, com en cassos de Gaietà Cornet, de Pep Solà o fins i tot de Pidelaserra.

Montagud també dibuixà a revistes barcelonines convencionals, vull dir impreses, com a *El Gato Negro*, el 1898, on va fer alguna portada notable, explorant també les possibilitats d'aquell estil tan detestat pels seus amics d'*Il Tiberio*, però que a ell era evident que l'atreia tant¹⁵. Era una revista en la que sovint les portades les feien dibuixants que després serien tan notables i representatius de l'estil de l'època com Xavier Gosé, Triadó, Diéguez, Antoni Utrillo, Nicanor Vázquez, i els mateixos Apeles Mestres i Ramon Casas.

Mentre encara es "publicava" *Il Tiberio* Montagud se'n anà a viure a Madrid amb la seva mare que hi tenia família, l'abril del 1898. Alguna circumstància familiar que es desconeix ho devia fer inevitable. L'origen geogràfic de la seva família materna sovint ja li donava una proximitat a la cultura castellana que els companys no tenien, que feia per exemple que signés amb el nom en castellà, encara que els textos els escrivís en català. Tot i això va fer aleshores, amb motiu de la seva marxa del país, una consideració digna de ser subratllada quan escrigué: "Quina impressió més trista la que rep tot aquell que sen va de sa terra y no sap quan tornarà!"¹⁶, el que volia dir d'altra banda que no s'imaginava de moment que aquell desarrelament d'aleshores seria definitiu, com acabaria essent.

A Madrid es formà a la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, i el trobarem col·laborant a la revista madrilenya *Nuevo Mundo*, el 1899¹⁷. S'hi pogué esplaïar a gust fent composicions ben *Art Nouveau*, com la de la portada del més de novembre, una al·legoria d'Aragó; amb una figura femenina asseguda damunt d'un escut de l'antic regne, on el skyline de la basílica del Pilar al fons queda emmascarat per llargues tiges florals dissenyades dins un estil cop de fuet ben típic.

A Madrid l'*Art Nouveau* en les arts gràfiques tenia ben poca presència, a part de Giuseppe Eugenio Chiorino, un italià que signava GECH i col·laborava sovint a la revista *Blanco y Negro*, i pocs més. Montagud, a part de col·laboracions com l'esmentada, tampoc aconseguiria que el nou estil s'hi aclimatés del tot.

12 *Il Tiberio* (Barcelona) núm. 13 (15-V-1897), [p. 19].

13 *Il Tiberio* (Barcelona), núm. 15 (15-VI-1897).

14 *Il Tiberio* (Barcelona), núm. 31 (1-III-1898).

15 *El Gato Negro* (Barcelona), núm. 21 (4-VI-1898), portada.

16 F. Montagud: "Carta desde Madrid", *Il Tiberio* (Barcelona), núm. 35 (1-V-1898).

17 *Nuevo Mundo* (Madrid), (11-X-1899), portada, peça ja reproduïda per Alberto Castán Chocarro: *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2016.*



Fig. 6
Portada, *El Gato Negro*, 4 de juny de 1898.

Fig. 7
Al·legoria d'Aragó, *Nuevo Mundo*,
11 d'octubre de 1899.

Més endavant col·laborà encara a premsa de Barcelona, com algun cop a la revista *Hispania*, en la que il·lustrà una narració de Camilo Millán *-Pronóstico reservado-* a les acaballes del 1900¹⁸. Ja no eren però dibuixos humorístics simbolistes, sino que ara eren il·lustracions d'un aire caricaturesc poc habitual aquí, i en canvi proper a les il·lustracions que Francisco Sancha, aleshores molt popular a Madrid, feia allà. Des d'aleshores la major part de la seva vida, Montagud ja la passaria a Madrid, on va col·laborar a revistes com *Blanco y Negro* el 1902 –amb una influència de Sancha encara evident–, o *Madrid Cómico* (1910), on publicà acudits gràfics i alguna auca sobre la vida urbana de la ciutat¹⁹. El gènere de l'auca humorística sens dubte l'havia après a *Il Tiberio*, on Ramon Riera n'havia inclòs més d'una, a part de les que imprimia independentment de la revista, amb dibuixos de Nogués o Cornet.

Montagud, a ran d'una epidèmia, el 1912, s'establí a Getafe on s'hi arrelà i hi esdevingué, de per vida, un puntal fort de la vida cultural i social ciutadana. Si bé la seva activitat artística no hi fou massa abundosa, no es pot dir que com a dibuixant estigués inactiu, ja que organitzà a Madrid mateix uns Salones de Humoristas el 1907²⁰, i posteriorment no deixà de practicar diverses altres especialitats de l'art, inclòs el disseny de joguines sota el nom de "Phili", o fins i tot la redacció i publicació de sainets, la direcció de la revista *La Región* de Getafe –la redacció de la qual radicava al seu taller– o de tant en tant papers d'actor. Deixà també, tardanament, un llibre de poesies en castellà, intitulat *Del amar y del dolor* (1945). Entre les seves obres més voluminoses hi ha uns àngels pintats que decoren el monument de Nuestra Señora de los Ángeles, a l'església de Getafe (1917), ciutat en la que va ser regidor a l'Ajuntament, tot i que poc popular a causa del seu antitaurinisme declarat. Molta més popularitat li donà que l'any 1923 hi fundés la Sociedad Getafe Deportivo, el precedent del club esportiu que porta el nom de la localitat encara avui, i que ara juga a la primera divisió de la Lliga espanyola de futbol.

De fet també practicava la pintura de cavallet, dins un estil que de vegades podia recordar el de Julio Romero de Torres. Un oli seu intitulat *El embozado* del 1932, que de fet és un autoretrat amb el barroc Puente de Toledo de Madrid a segon terme, va ser subhastat a Madrid el 1999²¹. La seva obra catalana és tant breu que tot just el podem incorporar com un estel fugaç del nostre dibuix a la premsa, però és que la seva etapa espanyola d'artista actiu tampoc mai va arribar a tenir massa continuïtat, i tot i que era un pintor de tècnica sòlida, no està tampoc prou constantment present com per representar en la història de l'art espanyol gaire més que un esporàdic exponent del dibuix –i més ocasionalment encara la pintura– del seu temps²². Segurament la dispersió de les activitats vitals de Montagud, que demostrà saber assimilar estils diversos, impedí però que trobés mai un estil propi i sostingut en la seva faceta d'artista plàstic creador.

Tanmateix les composicions que ens han arribat de Filiberto Montagud –especialment els dibuixos per a premsa– són prou agudes i ben realitzades com per no oblidar la qualitat del seu autor, tant aquí com allà; i amb la seva obra, fins ara tan poc visible, s'enriqueix una mica més el complex món artístic de l'època del Modernisme.

18 *Hispania* (Barcelona), tom II, núm. 42 (15-XI-1900), p. 405-406.

19 Montagud: "Por fin hacen la Gran Vía, señores quién lo diría", *Madrid Cómico* (abril 1910).

20 José Francés: *La caricatura española contemporánea*, Madrid 1915, p. 42. També s'hi refereix J.A. Durán: "Bagaria en Madrid. Función de la caricatura en el diario moderno", al catàleg de l'exposició *Luís Bagaria (1882-1940)*, Ministerio de Cultura, Madrid 1983, p. 69.

21 Catálogo Subastas Durán, Madrid VII-1999. La pintura medeix 80 x 60 cm.

22 Tot i això, per dispersa que sigui, la seva personalitat ha deixat un rastre bibliogràfic. Vegeu Juan Manuel Alcalá Perálvarez: *El genio polifacético de Filiberto Montagud*, Saint Just ediciones-Isla de Delos, Getafe 2023.

Fig. 8
Il·lustració per a la revista *Blanco y Negro*, 1902.

Fig. 9
Il·lustració per a la revista *Hispania*, núm. 42, 15 de novembre de 1900.



Cecilio Pla: el mateix ambient rural en dues de les seves obres

Mireia Berenguer Amat

Museu Nacional d'Art de Catalunya

ORCID - <https://orcid.org/0000-0001-9080-4819>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.242>

Cecilio Pla Gallardo, un dels exponents del modernisme a València, va néixer a la capital de Túrria el 22 de novembre de 1860 i va morir a Madrid el 4 d'agost de 1934. Els seus inicis artístics, que foren musicals abans que pictòrics, es remunten a la seva infantesa quan, seguint els desitjos del seu pare –que era director de banda i encarregat de partitures del Teatre Principal–, va començar a estudiar música a l'Escola d'Artesans de València. Posteriorment, va ampliar la seva formació de pintor al Instituto San Pablo i a l'Academia de Bellas Artes de San Carlos, on coincidiria amb Joaquín Sorolla, tres anys més jove que ell. El 1879 fixà ja la seva residència a Madrid, on completaria els seus estudis a l'Academia de San Fernando, institució amb la qual continuaria vinculat tota la seva vida i on iniciaria el 1901 la seva llarga i fructífera carrera docent. **[fig. 1]**

S'ha dit, probablement amb raó, que si no va pintar més va ser perquè dedicà molt temps a ensenyar art. Per les seves classes passarien tot un seguit d'artistes, els quals, amb el temps i amb estils ben diferents els uns dels altres, serien força reconeguts (Juan Gris, Pancho Cossío, Francisco Borés o José Ma. López Mezquita, entre molts d'altres). Per a ell la docència era vocacional. Així ho reconeixia el 1924 en el seu discurs d'ingrés com a numerari a l'Academia de San Fernando quan s'adreçà als joves que començaven a estudiar art, indicant-els-hi que no n'hi havia prou amb tenir aptitud i facilitat, que havien de posar-hi voluntat i constància i que per ser independent en art era indispensable, en tot cas, tenir una base sòlida.¹

Deixeble d'Emilio Sala, la seva obra com a pintor, sense pretendre ser de gran volada –molt sovint resulta decorativa–, no deixa de ser de gran dignitat. Gaudeix d'un dibuix magnífic que combina amb certes pinzellades impressionistes, en la que parteix del realisme per arribar al naturalisme. La línia que utilitza en els seus dibuixos és molt precisa, tot i que en els darrers anys de la seva vida s'aprecia una evolució cap a traços menys definits i pinzellades més àmplies i desdibuixades. Pla no deixa de ser un pintor fruit dels esdeveniments del seu temps. Per això, com ha comentat Francisco Javier Pérez Rojas, la seva obra pot ser qualificada successivament d'historicista, realista, costumista, impressionista, modernista o simbolista perquè en el decurs de la seva vida aquests són els moviments artístics que, en un moment o altre, triomfaren². Format en un academicisme classicista, Pla anirà, doncs, evolucionant per camins estètics ben diferents, en tot cas, degudament matisats. El seu modernisme, per exemple, allunyat de l'autèntic *Art Nouveau*, suposa, en realitat, afegir matisos a les seves obres bàsicament realistes.



Fig. 1
Cecilio Pla, Autorretrat, oli sobre tela, 1920,
Museo del Prado

1 PLA, Cecilio: Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Cecilio Pla el día 23 de Marzo de 1924, Madrid, 1924, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p.11.

2 PÉREZ ROJAS, Francisco Javier: "Cecilio Pla, ecos wagnerianos sobre un trasfondo de zarzuela", dins el Catàleg de l'exposició "Cecilio Pla", celebrada del 18 de noviembre de 1998 al 17 de gener de 1999, Madrid, 1998, Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 50.

Un dels camps en què va despuntar va ser el de la il·lustració gràfica. Al llarg de la seva vida va col·laborar amb diverses revistes com *El Apunte Artístico*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Risa i Blanco y Negro*. La seva etapa més fecunda com a il·lustrador es va donar des del 1893 fins al 1910, coincidint amb els anys en què es consolidà també la seva carrera com a pintor, on tant el dibuix com la pintura a l'oli van anar sempre llegats. [fig. 2]

Precisament aquesta simbiosi entre il·lustració i pintura la veiem reflectida en les dues obres, objecte d'aquest article, en un dibuix aquarellat, *Dolorettes*, publicat a *Blanco y Negro* i en una tela, *Placeta de poble*, de petites dimensions (30 x 20 cm) que es conserva en una col·lecció particular de Barcelona. En ambdues obres, Pla utilitzà el mateix escenari.

Quant al Pla il·lustrador, hem de recordar que inicià les seves col·laboracions a *Blanco y Negro* el 1893 i no deixà de participar-hi fins al 1910. Jesús Sáiz y Luca de Tena estima en més d'un centenar les il·lustracions que es publicaren de Pla a *Blanco y Negro*³. Constitueixen en paraules de José Luis Alcaide "entre el casticismo hispano y la asunción de la vida moderna [...] un amable escaparate desde el que asomarse a un período, el de la belle époque, al que brindó sus excepcionales dotes de cronista"⁴. No sempre, les publicades en aquell setmanari, foren pròpiament il·lustracions que, d'altra banda, com ha apuntat Francesc Fontbona, eren obres que no s'imbricaven de ple en el moll de l'estructura sinó que se li juxtaposaven⁵. Sovint, com es feia amb d'altres artistes de renom -Emilio Sala o Carlos Vázquez- es reproduïen olis seus en quadricromia a tota plana i fins i tot a doble plana, olis que Pla no havia pintat expressament per a *Blanco y Negro*. Era una manera d'enriquir i donar relleu a aquell setmanari que girava en l'òrbita del diari *ABC* i que incorporava les tècniques d'impressió més modernes d'aleshores. Concretament, l'any 1902 figuren publicades de Cecilio Pla quatre obres seves a doble plana i quatre més ocupen una plana sencera. Entre aquestes últimes, l'apareguda el 8 de novembre d'aquell any, que duu el títol de *Dolorettes*.

Blanco y Negro li encarregà aquell dibuix per il·lustrar una sarsuela que tindria una història extramusical singular. Escrita per Carlos Arniches amb música d'Amadeu Vives i Manuel Quislant, feia uns mesos, concretament el 28 de juny de 1901, que s'havia estrenat al teatre Apolo de Madrid. La sarsuela, que portava el mateix títol de *Dolorettes*, era una obra lírico-dramàtica d'un sol acte i tres quadres. Però aquella representació, com escriuria Sinesio Delgado, no va suposar simplement l'estrena d'una sarsuela -que, certament, va tenir molt d'èxit-, sinó que va comportar una nova etapa per al gènere líric espanyol, els drets d'autor del qual fins llavors havien estat gestionats per les cases editorials, particularment a través de l'arxiu musical de Florencio Fiscowich. Per fer front a aquella situació opressiva que ofegava l'economia d'escriptors i músics, feia poc que havia nascut un moviment associatiu de molts autors, capitanejat per Ruperto Chapí, perquè fossin ells mateixos els qui administressin i gestionessin els drets derivats de les seves composicions musicals i teatrals.

La *Dolorettes* fou, doncs, la primera obra que va ser gestionada per aquella nova societat que es deia Sociedad de Autores de España (precursora de l'actual Sociedad General de Autores Españoles). L'èxit que va assolir suposà l'expansió d'aquella naixent companyia.⁶

La trama de l'obra, que transcorre en un poble indeterminat d'Alacant,

3 SÁIZ Y LUCA DE TENA, Jesús: "Introducción a la colección artística de Prensa Española, S.A.", dins Universidad y Sociedad. Revista del Centro Regional de Madrid asociado a UNED, Madrid, 1984, núm. 8-9, p. 121-144.

4 ALCAIDE, José Luis: "Cecilio Pla. Crónica gráfica del fin de siglo", dins el Catàleg de l'exposició "Cecilio Pla", celebrada del 18 de noviembre de 1998 al 17 de gener de 1999, Madrid, 1998, Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 77.

5 FONTBONA, Francesc: "La renovación modernista" dins El grabado en España (Siglos XIX y XX), Summa Artis, XXXII, 1988, Madrid, Espasa-Calpe, p. 485.

6 RAMOS, Vicente: Vida y teatro de Carlos Arniches, Madrid, 1966, Alfaguara.



MADRID.—ESTUDIO ARTÍSTICO Y BODEGÓN DE LOS HERMANOS DE CUBA Y FERRAZ.



ESTUDIO PARA UN RETRATO
POR CECILIO PLA

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 2 (A dalt)
Cecilio Pla, Estudi per a un retrat aparegut a La Ilustración española y americana del 8 de març de 1897. BNE

Fig. 3 (Pàgina següent, a dalt)
Cecilio Pla, Dolorettes, dibuix aparegut a Blanco y Negro, el 8 de novembre de 1902

Fig. 4 (Pàgina següent, avall)
Cecilio Pla, Estudi d'una monja en oració, oli sobre tela, 1907, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

gira entorn d'una noia, la Dolorettes, enamorada d'un xicot que ha de marxar a la guerra de Filipines. En la seva absència, la noia s'enamora del fill de l'alcalde del poble. La venjança de l'ofès i el càstig a la infidel constitueixen el nucli de l'obra, amb un final tràgic per a la noia: humiliada públicament, veu com a la vegada és rebutjada pels dos amants.

Per il·lustrar el text concís que parlaria a la revista d'aquella sarsuela, Cecilio Pla va realitzar un dibuix aquarel·lat mostrant l'escena final de l'obra, aquella en què la Dolorettes, presa de desesperació, després de tirar per terra les flors que duia a sobre, cau a terra davant de casa seva, tot plorant i tapant-se la cara amb les mans. **[fig. 3]**

Darrere de la figura de la Dolorettes, situada en primer terme, Pla compongué el seu dibuix seguint les pautes que Arniches escrigué per a l'última escena de l'obra. La plaça d'un poble rural en festa. La casa de la protagonista a la dreta i, a l'esquerre, les cases d'un carrer que desemboca i tanca la plaça. Balcons guarnits amb domassos de colors vius; banderoles i serpentines a les façanes. Els veïns del poble que se'n van de la plaça pel carrer del fons, seguint els dansaires de la festa i els gegants i capgrossos que els acompanyen. Tot un contrast entre la desesperació de la Dolorettes, en primer terme, i l'alegria del poble, al fons de la composició, contrast aquest molt característic en la seva obra, com ha recordat Francisco Javier Pérez Rojas: *"donde verdaderamente destaca su genio es en aquellas composiciones en las que hace contrastar vivamente una o varias figuras frente a un fondo de seres humanos, una masa de individuos en cuyos manejos Cecilio Pla siempre es maestro; haciendo también que coincidan con el primer elemento el aspecto clasicista de su personalidad y con el segundo el sustrato barroco que sabe expresar"*⁷.

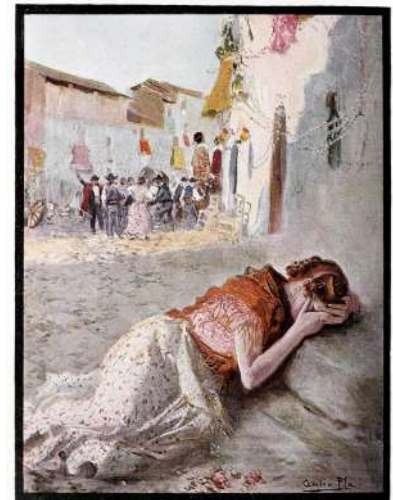
Com hem dit, aquest dibuix sortí publicat en color i a tota plana a la revista *Blanco y Negro* el 8 de novembre de 1902. És possible que li encarreguessin a ell per la seva complicitat amb el món de la música. És ben coneguda la seva admiració per l'obra de Richard Wagner. I és que Cecilio Pla, fill i germà de músics, havia pensat de ben jove, com hem explicat, ser músic, ell també. En aquest sentit, cal recordar que quan havia anat a l'Acadèmia de San Carlos també freqüentava el Conservatori de Música de la capital del Tàrrida. Allí, establiria un lligall fraternal amb Vicente Peydró (1861-1938), el compositor de sarsueles valencià amb qui l'uniria una gran amistat al llarg de tota la seva vida⁸. No és d'estranyar, doncs, que l'oli de Pla *Estudio de monja en oración* –actualment a l'Acadèmia de San Carlos– reproduïx l'escena final del quadre III de la sarsuela *Rejas y votos*, composta pel seu amic Vicente Peydró. Aquesta pintura que Pla li dedicà amb motiu de l'estrena d'aquella sarsuela realista, il·lustrà també el 1907 la portada de l'edició de la seva partitura duta a terme per l'Editorial Sociedad Anónima Casa Dotesio⁹. **[fig. 4]**

Pel que fa a l'altra obra comentada, *Placeta de poble*, relacionada amb la il·lustració *Dolorettes*, per haver utilitzat Pla el mateix escenari, es tracta d'un oli sobre cartró també del 1902, que forma part d'aquella sèrie nombrosíssima de petits quadres, a la manera d'apuntes o esbossos, que Cecilio Pla pintà en el decurs de la seva vida i que tanta popularitat li van donar entre els col·leccionistes, però també entre la crítica, per la seva agilitat en l'execució i la seva modernitat. Ja el 1914 el crític d'art José Francés, des de les pàgines de *La Esfera*, es referia a la gran acceptació que tenien entre el públic aquests petits paisatges *"nerviosos, inquietados de fecunda impaciencia, resueltos en apuntes rápidos [...] esas notas fugaces, tan movibles, tan luminosas, que constituyen una de las notas más*

7 PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, op. cit., p. 31.

8 SERNEGUET, Ismael: "Evocación del maestro Peydró", dins *Barcelona Teatral*, 1944. Poc abans de morir Cecilio Pla, Vicente Peydró li dedicaria aquestes estrofes: "L'amor al art nos uní / plens d'entusiasme y ardor / Yo volia ser pintor / y al fi en músic acabí / Tú ensomiabes así / en ser músic eminent / y trocarem de repent / la solfa per la paleta / que no hi ha dicha completa / ni sempre es fa lo que si sent" (Arxiu de la Diputació Provincial de València, Llegat Peydró, Caixa 4).

9 BLASCO MAGRANER, José Salvador / BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: "Cecilio Pla, Vicente Peydró y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: revelaciones inéditas", en *Archivo de Arte Valenciano*, 93 (2012), p. 120.



PICTURAS TEATRALES
DOLORETTES



características de su personalidad [...] son notas opuestas donde la luz y el color del momento quedaron fijados de manera perdurable y genial¹⁰. Paisatges assolellats, amarats del luminisme que a l'inici del segle XX impregnaria ja la majoria de les seves obres.

10 FRANCÉS, José, La Esfera, 1914, núm. 4, p. 203.

11 PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, op. cit, p. 42.

També Francisco Javier Pérez Roja subratlla que és en aquests petits quadres on Pla projecta millor la seva saviesa plàstica, la condensació del seu ofici. Pintura pura, l'essència de la qual és matèria, color i moviment¹¹.

[fig. 5]

Si comparem ambdues obres –el dibuix aquarel·lat publicat a *Blanco y Negro* i el petit oli *Placeta de poble*–, observarem que, tot i que la composició és idèntica en ambdós casos, en la pintura va suprimir tota referència als trets significatius de la sarsuela: la figura en primer terme ajaguda a terra, els veïns del fons i els domassos, serpentines i banderoles de les façanes. En l'oli, el paisatge esdevé, doncs, el de la placeta d'un poble rural, en la qual Pla hi afegeix unes figures esbossades i un carro. Això sí, com hem dit, la composició del quadre és idèntica a la del dibuix esmentat, amb l'espai buit de la plaça, en primer lloc, i amb el perfil i color idèntics de les cases situades en segon terme. També, el mateix joc de llums i ombres. Tanmateix, la part del cel de l'oli figura retallada en el dibuix, per poder encabir davant, la figura de la Doloretas.

Quina és l'obra que l'artista va realitzar primer, el dibuix aquarel·lat o l'oli? Va convertir la il·lustració publicada a *Blanco y Negro* –desproveïda del seu caràcter costumista– en l'oli *Placeta de poble* o, per contra, situà l'escena final de la *Doloretas* en aquella mateixa plaça que prèviament ja havia pintat? No ho sabem del cert, però, en qualsevol cas, és obvi que Cecilio Pla aprofità el mateix tema de fons per realitzar ambdues composicions, pràctica, d'altra banda, força habitual en l'obra de molts artistes.



Fig. 5 C
ecilio Pla, Placeta de poble, 1902, Col·lecció particular

12 horas con Alfredo Jaar

Anna Pérez Milán

Directora d'Emblecat. Revista d'Estudis de la Imatge,
Art i Societat - Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA)
Universitat de Barcelona

ORCID - <https://orcid.org/0009-0005-2890-7039>

DOI - <https://doi.org/10.56349/emblecat.252>

Anna Pérez Milán

Alfredo Jaar (1956, Santiago de Chile) es un artista cuya obra se centra en la imagen y las potencialidades de la misma. Arquitecto de profesión, inició su carrera artística confeccionando montajes con imágenes. Estos montajes, tenían la finalidad de cuestionar el mal uso de las imágenes, señalando como éstas pueden devenir objetos de instrumentalización y manipulación para las masas populares. De ese modo, la obra de Jaar interpelaba –y sigue interpelando– al espectador para que se posicionase como público, entendido como un sujeto potencialmente activo que está reprimido por la lógica neoliberal, el Estado Nación y el *statu quo*.

A lo largo de su carrera fue ganando notoriedad en la esfera artística contemporánea, hasta el punto de exponer en la Bienal de Venecia, la Bienal de Liverpool, la Bienal de Sídney, la Bienal de São Paulo, la Bienal Whitney, la Documenta de Kassel y en varios museos de arte contemporáneo ubicados en ciudades como Chicago, Nueva York, Roma, Chile, Estocolmo, Londres, Helsinki, Hiroshima, Ciudad del Cabo, Barcelona, etc. Con obras de arte cuyo contenido es destacablemente político, Jaar siente la necesidad de replantear el sentido de la mirada del espectador, cuestionando cómo el consumo de imágenes y su banalización afecta directamente a nuestros modos de vivir, de organizarnos socialmente y de aceptar y digerir de manera impuesta los macro-relatos propios de la hegemonía occidental.

En ese sentido, las obras de Jaar se crean a partir de imágenes producidas, las cuales son consumibles a pie de calle (panfletos publicitarios, portadas de periódicos, prensa rosa, fanzines, etc.). Éstas son generadas con el objetivo de crear una única narrativa o dinámica sobre un aspecto concreto. Con estas imágenes hiper-productadas, Jaar pretende otorgarles de nuevo su significado original o bien tergiversar el significante de manera crítica. En el caso de Jaar, su trabajo se fundamenta en el análisis de múltiples imágenes y soportes audiovisuales contemporáneos, los cuales han devenido agentes culturales activos y politizantes, hecho que les ha permitido devenir obras de arte (algunas de ellas comentadas en el presente escrito). Todo este consumo masivo de imágenes –junto con su sometimiento a juicio–, le han prometido al artista un excelente conocimiento sobre el funcionamiento de la teoría de la imagen, pudiendo aportar reflexiones profundas sobre ellas que merecen ser testimoniadas, tanto el punto de vista bélico como el cotidiano.

Empezando por el hecho de que es necesario reconocer que nuestro desarrollo social ha sido modificado y alterado por el uso de las imágenes

-las cuales tienen la capacidad de transmitir un considerable grado de verosimilitud de la realidad, y, por ende, parecer reales, por muy falsas que sean-, se debe poner en práctica un posicionamiento y una educación que le permita al consumidor librarse de aquellos ejercicios de dominación que le atrapan en el sistema neoliberal mediante el fortalecimiento de la desconfianza hacia las imágenes producidas. En ese sentido, Jaar promete a sus espectadores una serie de imágenes de reflexión cuyo carácter es geopolítico, social y cultural, a las cuales les devuelve su grado cero.

¹ Per què la guerra? (s. f.). El Born Centre de Cultura i Memòria (exposició del 15 de març al 29 de setembre de 2024). <https://elbornculturaimemoria.barcelona.cat/activitat/per-que-la-guerra/>

En el presente escrito se analizan algunas piezas de Jaar, junto con una serie de ideas, planteamientos, inquietudes y cuestionamientos que el artista chileno compartió con los asistentes. El objetivo de esta *review* es, transmitir lo que el artista comentó en un seminario titulado “La Política de las Imágenes”, en el marco de la exposición “Per què la guerra? Memòries, herències i representacions de les violències bèl·liques” celebrada en el Born CCM (Centre de Cultura i Memòria) en 2024. En la exposición, se podían apreciar una serie de manifestaciones artísticas que cuestionaban políticamente qué era la guerra, cómo ésta se desarrollaba y cómo afectaba a la esfera social. En términos del *statement* de la exposición:

“Desde hace 12.000 años, la guerra ha dado forma a la mayoría de los aspectos de la vida social y sigue teniendo una gran fuerza moldeadora en los comportamientos humanos. La guerra es omnipresente en el mundo actual y no es ajena a la economía imperante. Nunca, como ahora, ha sido tan visible y, al mismo tiempo, tan difícil de discernir su esencialidad y sus causas.

La guerra deteriora la democracia y la justicia y envilece la memoria; es la norma en medio de la desregulación creciente que es inherente al mundo de la globalización contemporánea. Entre otras, nutre estructuras culturales anacrónicas como el patriarcado y abre escenarios de devastación como las crisis humanitarias.

La guerra provoca secuelas profundas -traumáticas- en todos los ámbitos y, al mismo tiempo, es un “lugar” que despierta fascinación. La ambivalencia la rige y no hay camino fácil para dejarla atrás. Ante esta situación, la pregunta vigente es: ¿por qué la guerra?

Las obras de arte contemporáneo que se exponen en la muestra ¿Por qué la guerra? interroguen el fenómeno poliédrico de la guerra y, desde experiencias estéticas diversas, plantean la apertura de espacios de claridad y pensamiento que cuestionen la persistencia de las violencias bélicas.”¹

Como se puede apreciar, el posicionamiento de la muestra es altamente político. Sin entrar en debates de una posible neutralización del mensaje en la esfera institucional, me dispongo a aclarar dos puntos cruciales de la muestra, en relación a la producción artística de Jaar. Por un lado, la inquietud del posible deterioro de las democracias, las cuales ya carecen de veracidad, puesto que su transparencia se ha opacado por intereses económicos y desordenes burocráticos que no garantizan un estado del bienestar común (y si éste lo es, es casi performativo). Y, por el otro, la exploración de las dimensiones del robo y la expropiación en las guerras junto con el análisis crítico de la sociología del conflicto, con todo el devastamiento que esto comporta. En ese sentido, este segundo punto clave trata de poner de manifiesto la inherente hipocresía del conflicto bélico, la cual se sostiene a partir de una lógica antagonica. Este

antagonismo, irremediablemente tiene que tener a ese enemigo tanto dominado para obtener su control de manera 'legítima', como condenado culpable y castigado por sus presuntos pecados o errores que no encajan dentro de unos valores localizados del Norte Global (que, genéricamente no son –o no deberían ser– exportables). Recuperando esta idea, a Jaar le interesa mostrar como la hegemonización de las masas comporta un terrible riesgo de despolitización y sometimiento de la gran masa, sin dejar espacio para la insurgencia, la autonomía, la autodeterminación o el cuestionamiento de todo aquello impuesto.

En otras palabras, la guerra –presente en nuestros contextos y constitutiva de la ambición humana–, se basa en una lógica de acción y reacción, o bien, de problematización y acusación (teniendo a ésta última como recurso o fianza que autoriza y valida la barbarie cometida). A grades rasgos, una conducta que opera bajo los preceptos propios de la manipulación.

Volviendo a la exposición en cuestión, la cual gozaba de un alto contenido político, participaron múltiples artistas contemporáneos con obras de temática bélica, las cuales invitaban al espectador a reflexionar sobre el estado de la guerra. Los artistas participantes fueron: Francesc Abad (con *Zeitgeist* de 1985), Isabel Banal (con una pieza sin título de 2002), Kader Attia (con *Culture, Another Nature Repaired* de 2024), Juan Manuel Echevarría (con *La guerra que no hemos visto*, de 2007–2009), Rula Halawani (con *Gates to Heaven* de 2013), Francesc Torres (con *La maldat benvinguda* de 2023), Bleda y Rosa (con *Campos de batalla*, de 1994–2016), Fernando Sánchez Castillo (con *Tesoro efímero* de 2023), Shirin Neshat (con *Turbulent* de 1998) y el mismo Alfredo Jaar (con tres piezas: *May 1* de 2011, *War Criminal* y *Mea Culpa* de 2022).

La exposición también contenía una pieza histórica, un mapa impreso en Viena en 1718 que documenta con precisión el sitio de Barcelona durante 1713 y 1714, cuando las tropas borbónicas procedieron a invadir Cataluña. La incorporación de este mapa –vinculado a la Guerra de Sucesión española– tenía la intención de visibilizar cómo afectó dicho conflicto a la ciudad, teniendo como propósito fomentar la memoria histórica y la visualización de cómo esta guerra afectó al propio lugar de la exposición, el Born.

Una vez comentada la exposición de la cual nace el mencionado seminario con Jaar, procedemos a comentar el foco de este escrito, el cual tiene la ambición de reflejar las inquietudes del artista sobre la política de las imágenes.

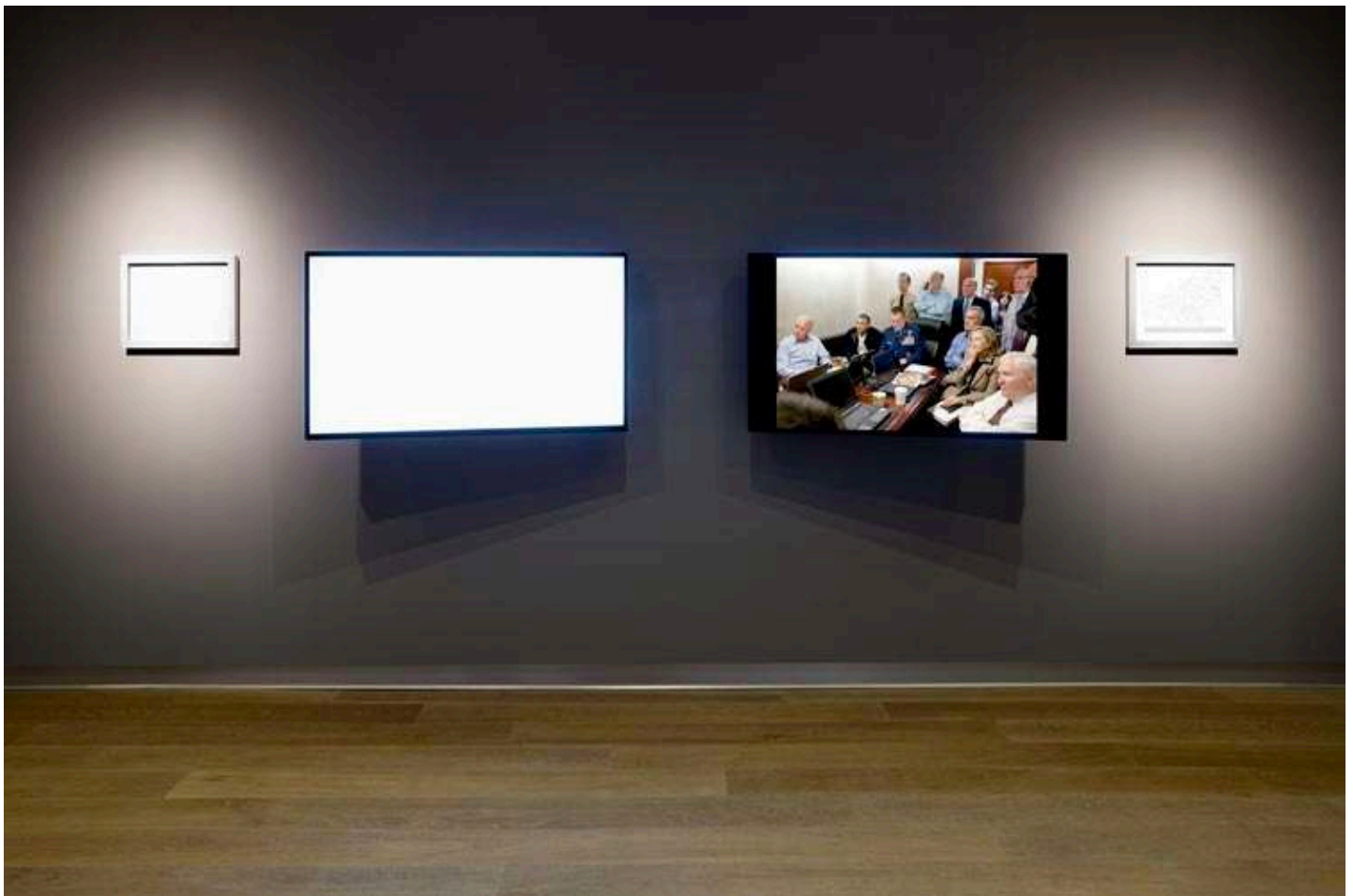
Las sesiones formativas tuvieron lugar entre el 18 y el 20 de marzo de 2024. En ellas, Jaar estructuró una serie de ejercicios prácticos para las personas asistentes, con el objetivo de abrir ciertos debates como: ¿es posible, hoy en día, la reflexión crítica?, ¿es posible, la resistencia política en nuestra contemporaneidad?, ¿el exceso y la sobreabundancia de las imágenes (aquellas que no se suprimen) saturan estas capacidades hasta reducirlas a una simple ilusión o ejercicio vacuo? Y, finalmente ¿pueden las imágenes del sufrimiento, transformadas a la vez en mercaderías e iconos publicitarios, exceder los canales que integran los circuitos mundiales del mero consumo, el rechazo instantáneo o a la indiferencia ética y política?

Con este marco conceptual, el artista inició sus intervenciones preguntando a las personas participantes por su cultura audiovisual,

estableciendo así cual debería ser el punto de partida. Algunos respondieron sobre películas del expresionismo alemán, otros de cine de autor, algunos sobre exposiciones o vídeo-ensayos, etc. Entonces, se armó un debate acerca la potencialidad del uso de las imágenes y cómo las consumimos, dando pie a una primera tentativa que demostraba, en cierto modo, el grado de falsedad de las imágenes que consumimos a diario.

El artista procedió a mostrar sus piezas expuestas en la exposición. En primer lugar, comentó la obra *May 1* [fig. 1], de 2011. La obra está configurada como una instalación que contiene dos monitores LCD y dos serigrafías enmarcadas. La pieza representa la noche del 1 de mayo de 2011, muestra una imagen que quedaría en la memoria colectiva relacionada con la muerte de Osama bin Laden, la cual fue transmitida a nivel mundial. Tomada en la Sala de Crisis de la Casa Blanca, se aprecia en ella al presidente Barack Obama se muestra concentrado y tenso, reunido con su equipo de seguridad nacional, mientras observa atentamente una gran pantalla fuera del encuadre. Sentado en una esquina de la Sala de Emergencias, su expresión refleja preocupación; a su lado, el vicepresidente Joe Biden y el general de brigada Marshall B. Webb lo acompañan. A la derecha, Hillary Clinton, visiblemente conmovida, con la mano a la boca, mientras que cerca de ella se encuentra Robert Gates, exdirector de la CIA y secretario de Defensa. Se presume en la imagen que la operación en la que cayó el líder de Al Qaeda está siendo transmitida en directo. La icónica fotografía de Pete Souza, en la instalación de Alfredo Jaar, se transforma en un emblema del malestar contemporáneo. El resplandor de una luz blanca en el fuera de campo simboliza el poder absoluto de Estados Unidos como guardián global, demostrando su dominio total sobre la circulación de imágenes. Con esta instalación dicotómica, el artista pretende generar un espacio de reflexión sobre la soberanía política con esta sugestiva imagen.

Fig. 1
Alfredo Jaar. May 1, 2011.



En la pieza *War Criminal*, de 2022 [figs. 2 y 3] Jaar expone una serie de presidentes de los gobiernos de las potencias mundiales. Se trata de una serie fotográfica que contiene imágenes de noticiarios de los líderes de países como Estados Unidos de América y Rusia (Ronald Reagan, George W. Bush, Richard Nixon y Vladímir Putin, entre otros como los ex secretarios de defensa y de estado de los EUA Robert McnNamara, Donald Rumsfeld y Henry Kissinger). Todas las imágenes contienen en sí el titular “How Do We Deal With a Superpower Led by a War?” (trad.) ¿Cómo hacer frente a una superpotencia liderada por una guerra? con el logo del periódico *The New York Times*. Además de cuestionar la criminalidad por parte de los líderes políticos, la serie partía de un artículo de opinión de Thomas L. Friedman sobre Putin de carácter neoliberal. Con esta noticia, Jaar quedó sorprendido dándose cuenta de la relevancia del emisor del mensaje y la imagen que acompaña al mensaje. En esas imágenes, vemos a esos hombres heterosexuales retratados en primer plano y plano medio con una ligera inclinación de la cámara, en posición contrapicada, propia de la representación del poder, aportando una noción de grandeza al sujeto fotografiado.

En términos de jerarquías sociales, quien tiene más visibilidad –y poder– tiene la oportunidad de generar discursos persuasivos que convencen a la masa popular. Este “juego”, término peligroso según Jaar, legitima asimetrías, permitiendo que se produzcan mentiras y bulos que persisten en el ámbito geopolítico.

Fig. 2 (Arriba)
Alfredo Jaar ante la obra *War Criminal* (abajo) y *Mea Culpa* (arriba), de 2022 en el Born CCM.

Fig. 3 (Abajo)
Alfredo Jaar, *War Criminal*, 2022.



La otra pieza presentada por el artista, titulada *Mea Culpa*, de 2022, partió de una portada de *The Economist* del 6 de marzo de 2022 [figs. 4 y 5], en la que se mostraba la bandera amarilla y azul de Ucrania, con sangre derramada en la parte central, justo en la unión de ambos colores.² Esta imagen parecía empatizar con el pueblo ucranio, pero Jaar no pudo resistirse a la tentación de apropiarse de esta idea, aplicando el mismo esquema para las banderas de países como el Yemen, Sudán del Sur, Myanmar, Siria, Afganistán, Etiopía, Iraq y Palestina.³ Con esta operación, Jaar quiso poner el foco en la mirada crítica, puesto que en este caso solamente se visibilizó Ucrania, mientras que seguía habiendo conflictos armados tan o más peligrosos por todo el globo. De este modo, con la obra de Jaar “se muestra el sesgo de los medios, los cuales establecen categorizaciones de los conflictos armados según los intereses geopolíticos y, a menudo, algunos quedan relegados al olvido.”⁴ Mediante la reproducción de este diseño (manteniendo el de Ucrania idéntico al de su publicación, trasladando a la esfera artística la barbaridad e hipocresía de la portada para su revisión crítica, fig. 4), Jaar problematiza la noción de la imagen, la cual nos distrae de la realidad sociopolítica. Lo que pretendía ser un acto de empatía, pasa a mostrarse como un telón maquiavélico, sesgado y manipulador con la intervención del artista chileno. En sus palabras, “estamos asistiendo al nacimiento de un nuevo orden mundial”, el cual tiene como objetivo polarizar los discursos, puesto que, aunque “la guerra de Ucrania sea una tragedia, no es la única tragedia del mundo de hoy. En el momento de la publicación de la portada había 35 conflictos mundiales, y al menos 7 guerras de más magnitud que la de Ucrania.”⁵ En otros términos, el objetivo era demostrar que se nos muestra como el eje post-soviético y comunista (Rusia y China, respectivamente) es presentado como una potencial amenaza, mientras que no se rinden cuentas a las atrocidades cometidas por Occidente (Estados Unidos o Europa). De este modo, Jaar invita a cuestionar hasta qué punto es ética la metodología de distorsión usada por nuestros líderes, quienes legitiman sus propios actos de violencia –exculpándose de ellos–, sin atender a ninguna perspectiva autocrítica.

Al día siguiente, después de múltiples reflexiones más enfocadas a la guerra, Jaar comentó acerca su metodología de trabajo. En primer lugar, comentó que nunca interviene en el mundo si no lo comprende, alegando que siempre debe haber un mínimo de investigación en cualquier producción de saber: debe estar comparada, tiene que contener las versiones y tiene que estar comprometida con las vicisitudes del lugar. En ese sentido, Jaar afirmó “me prohíbo producir ideas antes de entender lo que tengo delante”. De este modo, compartió una pertinente consideración, en la que apelaba por el rigor en sus trabajos, puesto que, si éste no se trabaja, se pueden generar más falsos.

2 Véase en: McDonough, T. (2023), *Slips of the Eye*. Alfredo Jaar's Media Critique. *Osmos Magazine*, N° 24, Nueva York. p. 78.

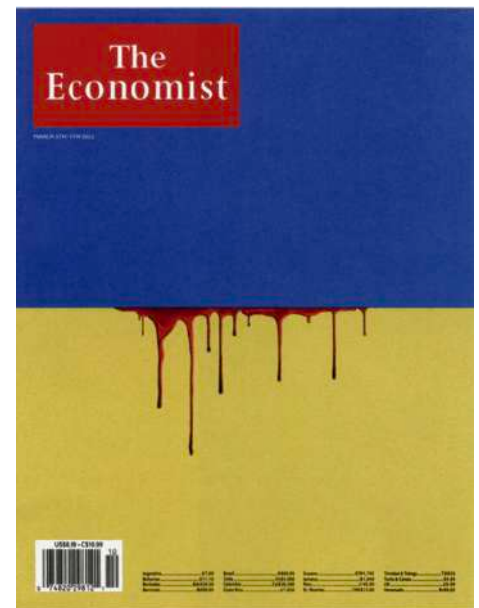
3 Véase el listado en el Dossier de prensa de la exposición.

4 *Ibíd.*

5 Mas, A. (19/03/2024), *Per què la guerra?* *El Temps de les Arts*, Barcelona.

Fig. 4 (Derecha)
Alfredo Jaar, *Mea Culpa*, 2022.

Fig. 5 (Abajo)
Detalle. Alfredo Jaar, *Mea Culpa*, 2022.



contexto, pues da lugar a ideas irresponsables, comentando que “muy pocas ideas se resisten al tiempo de dos semanas”. Siguiendo, añadió que las ideas deberían dejarse reposar durante ese lapso temporal, habilitando así una perspectiva más crítica y permitiendo que se rescate para valorar si ésta funciona o no. Según Jaar, su método clave se define en tres aspectos: 1) respetar la identidad propia del artista; 2) la puesta en valor del posicionamiento crítico y 3) el interés por mostrar la eficiencia y la dialéctica en las imágenes que se producen.

Para justificar su maestría en el re-otorgamiento del significado de las imágenes, repasó una serie de obras primerizas como *Union Carbide fights for its life* (en la que se protagoniza el dolor de la empresa por encima de la catástrofe que mató a miles de civiles y dejó ciegos a miles más en un desastre ocurrido en Bhopal, India) o bien *Killing on camera is wrong*, ambas de 1984 (en la que se muestra el conflicto de Irlanda del Norte y Gran Bretaña, con un civil muerto a manos de policías). En la primera pieza, Jaar tuvo la tentación de intervenirla, pero finalmente pensó que, si no manipulaba la imagen de la portada y la dejaba tal cual estaba presentada, se generaba un *punctum* (en términos de Roland Barthes) necesario para acceder a la esfera cultural. En la segunda, sin embargo, recurrió a la *inscriptio*, demostrando que la propia imagen usada delata y desnuda la ideología derechista del bloque autoritario.

Continuó su intervención en la línea de la defensa de la igualdad y el no-racismo, explicando su proyecto de 1996 *Searching for Africa in LIFE*, el cual muestra más de 2.000 portadas de la revista *LIFE*, la cual fue creada en 1936. En este conjunto de imágenes [fig. 6], se aprecia el paso del blanco y negro al color junto con el hecho de que solamente hay cinco revistas dedicadas a África, con animales como elementos protagónicos. Una manera sutil de demostrar el racismo ejercido por parte de la revista y el reflejo de la situación racial en los Estados Unidos de América.

Más adelante, mostró la obra *L'Empire Epire* (del francés, traducible como ‘El Imperio Empeora’), producida en 2004. En esa imagen del periódico ‘Libération’ se muestra a Georges W. Bush practicando un saludo que se asimila al *Hitlergruß* nazi. Jaar aprovechó esta imagen para visibilizar la gravedad de la normalización de gestos fascistas, los cuales quedan simplificados a meros titulares, olvidando la carga simbólica de los mismos.

El artista mostró más piezas como *3 killings*, otra que representaba un proyecto sobre el genocidio de Uganda y Ruanda, y muchas otras más que hicieron pensar sobre la ligereza con la que se muestran algunas imágenes ciertamente desastrosas. Con esas imágenes devenidas obras, se desprende la evidente sospecha de la sobresaturación de la retina a la que asistimos día tras día, sin cuestionarnos cual es la intención que hay detrás de cada una de las imágenes que consumimos.

Concluyendo con estas aportaciones, durante el último día de su intervención Jaar confirmó que “comunicar no es igual a enviar un mensaje, sino más bien recibir una respuesta”. Por esa misma razón, sostenía que para recibir una respuesta “la obra de arte debe ser capaz de comunicar y de exigir una respuesta”, generando así una simplificación del contenido de la imagen -haciendo que, en muchos casos se mantenga una imagen original- a la vez que se complejiza el significante con el objetivo de reducirlo a lo que es, una mentira. Es en ese ejercicio donde Jaar se distingue, puesto que su proceso artístico trata de analizar aquellas imágenes instrumentalizadas por el poder analizándolas de manera crítica,

devolviéndoles así su dimensión frívola y macabra. En ese sentido, el artista contextualiza correctamente las imágenes descontextualizándolas, y es en esa descontextualización dónde se señala la violencia subyacente, ofreciéndonos una segunda oportunidad de revisar aquellos mensajes de dominación. En sus palabras: “Las imágenes no son inocentes. Todas tienen algo”.



Fig. 6
Alfredo Jaar, Searching for Africa in LIFE, 1996.

CALL FOR PAPERS EMBLECAT

Benvolguts acadèmics, en aquesta Call For Papers, a EMBLECAT busquem articles amb una mirada fresca, crítica i profunda sobre aquests temes, que ens ajudin a explorar l'art contemporani des de perspectives i disciplines que desafïin els paradigmes establerts. Volem que Emblecat es converteixi en un espai dinàmic, on la diversitat de veus i enfocaments nodreixen el debat cultural i acadèmic, tant a nivell local de Barcelona com en el context llatinoamericà i internacional.

Us animem a publicar en aquesta revista, la qual té un enfocament crític i multidisciplinari amb els eixos temàtics següents per als articles científics:

- Estudis sobre obres d'art i autors dels segles XX i XXI.
- Crítiques i reflexions sobre les darreres tendències de l'art contemporani a Llatinoamèrica i al món.
- Decolonialisme en les arts visuals i la praxi cultural, estudis decolonials que desmuntin el cànon a les arts.
- Estudis sobre ecologia i art, reflexions sobre la crisi climàtica.
- Nous enfocaments a la teoria i pràctica de l'art des de la perspectiva de gènere interseccional.
- Cultura visual i activisme: el poder de la imatge.
- El rol de la crítica institucional i el seu impacte a la configuració de l'art.
- Crisis i renovacions de les institucions artístiques.
- Anàlisi de la historiografia de l'art contemporània i els estudis visuals.

A més d'aquestes temàtiques suggerides, es valoraran altres aportacions, assaigs o publicacions no acadèmiques que contemplin anàlisis de biennals, fires d'art i d'altres espais d'exhibició contemporanis; entrevistes amb artistes (emergents o consolidats), curadors, i adreces de museus, per incorporar-lo a altres seccions de la revista que no se sotmeten a revisió per parells cecs (Posicionaments i reflexions, reviews i entrevistes). Aquestes aportacions són revisades per la direcció i el consell editorial.

Requisits de participació:

- Articles originals i inèdits, escrits en català, castellà, anglès, francès, italià o portuguès.
- Títol: Times New Roman 14 (no subratllat, ni en majúscules).
- Text: Times New Roman 12, interlineat 1,5.

2025 (Vol. 1. Núm. 14)

- Notes a peu de pàgina: Times New Roman 10 (destinades a fer aclariments, comentaris i citacions bibliogràfiques si són necessàries).
- Autors: El text serà anònim, havent de presentar el document de declaració d'autors en PDF.
- Extensió: entre 10-15 pàgines, incloent-hi notes i bibliografia.
- Format: Word o PDF, amb estil de citació APA 7a edició.
- Data límit d'enviament: 30 d'abril del 2025.
- Els articles i les declaracions jurades han de ser enviats al correu electrònic de la revista: revista@emblecat.com.

Procés d'avaluació:

Tots els articles seran sotmesos a una revisió per parells de doble cec. Els resultats de l'avaluació es comunicaran als autors seleccionats en un termini de tres mesos després de la data de tancament de la convocatòria. Aquest és un moment de renovació per a Emblecat, i estem entusiasmats per rebre propostes que capturin la vitalitat i rellevància de les arts contemporànies. Esperem comptar amb contribucions que enriqueixin el diàleg crític sobre l'art i la societat, i que ens ajudin a posicionar la revista a l'escenari internacional.

- Als escrits acceptats, se'ls assignarà un DOI per a la publicació.
- Data de publicació del número 14: Gener de 2026.
- Polítiques editorials: Es poden consultar les polítiques editorials al lloc web del sistema OJS de la revista.
- Bases de la revista: Es poden consultar les bases al lloc web del sistema OJS de la revista.
- Indexació: RACO.CAT (actual), DOAJ, Scielo, Dialnet i Latindex (en tràmit).

Emblecat. Revista d'Estudis de la Imatge, Art i Societat
Barcelona, 2025

REVISTA D'ESTUDIS DE LA IMATGE, ART I SOCIETAT

