

COMUNICACIONS

Presentació

Enric Cassany i Cels, Universitat Autònoma de Barcelona

Les comunicacions de Jordi Artigas i Lluïsa Suárez s'ocupen de dues formes ben distingibles d'espectacle als darrers anys de segle: les representacions d'ombres xineses a *Els Quatre Gats* i la implantació del cinematògraf a Barcelona, respectivament. S'analitzen, però, dins d'un context comú: el de les formes de diversió i el consum d'espectacles a la ciutat. Les altres tres comunicacions, degudes a Miquel-Àngel Codes, Carmen Riu de Martín i Xavier Soler, s'ocupen de tres fenòmens relacionats amb les arts plàstiques, encara que de naturalesa diferent. El terreny comú d'aquestes aportacions és, si l'hem de buscar, l'intent d'acotació de les estètiques dominants en les arts plàstiques, és a dir, realisme, simbolisme, impressionisme... Una acotació que utilitza de manera important, si més no en el cas de Codes i de Soler, la comparació amb la literatura.

Jordi Artigas sembla tenir principalment com a objectiu historiar l'episodi de les representacions d'ombres xineses a *Els Quatre Gats* el 1897 i 1898, i dintre d'aquest quadre, hi trobem un argument particular que gairebé és presentat de manera detectivesca. Es tracta de desvelar el misteri de les onze figures de cartolina úniques que es conserven de les suposadament utilitzades en les ombres d'*Els Quatre Gats* que Artigas va veure dins de dos quadres de l'exposició «Picasso» de 1981. Aquestes cartolines eren còpies de les que posseïa Carolina Meifrén i ara són propietat del seu fill. Sembla que de moment no hi ha desenllaç per a aquest falcó maltès, és a dir, per a aquesta història intrigant, perquè cap dels personatges, identificables o desconeguts, d'aquestes cartolines encaixa amb les obres representades al famós local. Altrament, podríem preguntar-nos on rau el modernisme d'aquestes ombres. No és un modernisme mans i de públic burgès en un cert sentit tot i les declaracions antiburgeses de Rusiñol? Com és que hi ha tanta temàtica religiosa en els espectacles d'ombres? Són coses que queden en l'aire i que algun dia potser s'hauran de contestar.

En la seva comunicació, Lluïsa Suárez dibuixa el mapa físic dels espectacles i les diversions, i la seva distribució en una Barcelona que ja és una societat, diguem-ho així, estratificada. Dins una visió panoràmica de les diverses ofertes d'oci presents a la ciutat a finals de segle, s'estableix un contrast entre el gust popular –el consum popular, i hi podríem incloure també el consum burgès– per determinats espectacles com la sarsuela i els toros i, d'altra banda, la condemna que en fan els artistes-intel·lectuals-catalanistes-modernistes-regeneracionistes. Aquesta panoràmica suggereix també altres coses importants, com ara la distinció entre les formes velles i les formes noves de cultura popular, de les quals el

cinematògraf en serà una, i parlo en futur. Però l'interès de la prehistòria que se'ns ofereix aquí és el de bandejar tòpics, com ara els d'un inherent caràcter popular i un consum uniforme i sostingut del cinema per les classes més baixes. La ubicació dels locals d'exhibició entre 1895 i 1901 no confirma aquesta idea d'uniformitat que acabo d'esmentar. En canvi, el mapa fet per la comunicant amb cura i detall d'aquesta distribució (plaça de Catalunya, passeig de Gràcia, Rambla, Paral·lel) i sobretot les migracions o implantacions en les noves zones d'esbarjo popular, aparegudes per la demanda massiva d'espectacles i de diversions, parlen d'una diferenciació i una estratificació del públic que consumeix i aprecia, preua diferentment, els espectacles cinematogràfics en la ciutat moderna.

La comunicació de Codes defineix la posició del novel·lista Oller davant les belles arts: arquitectura, escultura i pintura. Ho fa a partir de textos d'Oller que exposen explícitament les seves opinions i, per tant, inevitablement les referències a l'arquitectura, a l'urbanisme, a l'escultura –que es redueix a l'escultura monumental en ocasió de l'Exposició Universal– són molt més lleugeres en comparació amb la passada per la pintura, amb la qual, per la mena de novel·lista que és Oller, hi té una relació especial. La terminologia de taller dels seus títols n'és un indicatiu evident (*Croquis del natural*, *Figura i paisatge*, etc.) i és que, en la tradició de la novel·la realista, la descripció, dita sovint pintura, hi té un paper central. No hi ha realisme sense el pes, fins i tot abassegador, de la descripció. Al costat de les opinions en matèria artística es tracten en aquesta comunicació els condicionants de l'activitat artística, la condició de l'artista dins la societat burgesa, la necessitat que la burgesia s'eduqui en el gust artístic o la creació d'un mercat per a l'art, preocupacions que s'esmenten també en la comunicació de Riu, atribuïdes a la secció de belles arts de l'Ateneu Barcelonès, i específicament als crítics convidats a parlar-hi, com ara Francesc Miquel i Badia o Fontanals del Castillo que no són pas sants de la devoció de Narcís Oller. Oller i Miquel i Badia no lliguen; són com l'aigua i l'oli.

Jo diria que qualsevol lector d'Oller pot assentir davant la descripció que aquí es fa del gust realista de l'escriptor en matèria de pintura. La definició d'aquest gust, d'aquesta preferència estètica es va fent –vull dir el comunicant la va fent– per passos. Realisme és el contrari d'historicisme, és el contrari de convencionalisme. Realisme és matèria viva, presència, objecte a la vista, però sobretot realisme és veritat. Aquest concepte eticoestètic és naturalment esmunyedís i Codes intenta atrapar-lo amb una comparació enginyosa amb Torres Garcia, és a dir el compara de fet amb un noucentista. Però aquest concepte és utilitzat per gent contemporània d'Oller d'una manera molt expressiva, diguem-ho així. És utilitzat per Yxart, que en un moment determinat declara com a mig empenyat que està tip de flors de drap i de fruites de cera, és a dir, del falsejament sistemàtic sota forma realista de la realitat. I és un concepte també elaborat per Casellas que l'aplica a la pintura i a la literatura com a sortida dels estrets marges del realisme tal com l'entén Oller. Una limitació d'Oller davant la pintura moderna és, segons Codes, la necessitat de trobar en el quadre “el asunto”; l'obsessió d'Oller davant d'una pintura és trobar-hi l'assumpte i el que exigeix la pintura, pel que sembla, és això. Aquí s'obre un camp d'infinites possibilitats per als qui tenim tafaneria literària, perquè la temptació davant d'aquesta observació, molt encertada, és dir que en la literatura de

Narcís Oller hi ha la mateixa obsessió: “el asunto”, que és gairebé confós amb una cosa que no diem mai de Narcís Oller, que és la tesi.

La comunicació de Carmen Riu ofereix una anàlisi de l'activitat de la secció de belles arts de l'Ateneu Barcelonès entre mitjan dècada dels setanta i els primers anys noranta. La conclusió a què s'arriba és que no és negligible, encara que no és la funció que l'Ateneu Barcelonès considera principal, el paper d'aquesta institució en el foment de les belles arts, que les seves activitats reflecteixen els gustos i les orientacions generals del moment, que en l'àmbit de la plàstica es nota especialment el seu eclecticisme, l'admissió de tot: paisatgisme, costumisme, simbolisme, modernisme (que no sé si vol dir impressionisme a la francesa). En les mostres artístiques, la pintura i el dibuix hi tenen –anota– més presència que l'escultura; després s'hi guanyen un lloc la fotografia i les tècniques de l'esmalt, la ceràmica i el vidre, pròpies de les arts sumptuàries, que es recorda que reivindiquen els modernistes, alguns dels quals són membres de la secció. Va acollir tradicionals i conservadors; es va obrir a les noves propostes que venien de fora, o no s'hi va tancar almenys; no va prohibir l'exhibició de la pintura que seguia la moda parisenca, encara que no agradés a tots els socis.

Es podria comparar i, per tant, sospesar el que passa dins de l'Ateneu i el que passa fora. És a dir, posar a prova la conclusió que les activitats de l'Ateneu reflecteixen les orientacions generals del moment. És allò de sempre: hi ha molts moments en aquest dilatat arc cronològic, i es tractaria de veure què entenem per orientacions generals. Un exemple d'aquestes complicacions, que ens permet enllaçar amb les altres dues comunicacions d'aquest grup, són les conferències que s'esmenten pronunciades per Miquel i Badia, Fontanals del Castillo, Pellicer i Sanpere i Miquel. Es diu que contribueixen totes a crear una mentalitat o una sensibilitat entorn de l'art, però ens podríem preguntar: què deixen entreveure o expliciten sobre l'art que defensen aquests senyors? Almenys de Miquel i Badia es pot desitjar, després de llegir aquesta comunicació, una consideració sobre el seu paper com a crític d'art oficial, un paper que s'allarga durant moltes dècades i que entra de ple en el moment modernista. Recordem que Miquel i Badia és un tipus implicat en una revista aparentment modernista com és *Hispania*, però que és llegida pels experts en modernisme com el cavall de Troia del modernisme, és a dir, que tota l'aparença vol ser modernista i el seu contingut no ho és en absolut. De Miquel i Badia hi ha algun primer estudi, tot i que falta un llibre sobre ell com a crític literari, però faltaria evidentment que algú es dediqués a la crítica artística d'aquest senyor perquè és, insisteixo, crític oficial. I quan dic crític “oficial” vull dir oficial de la burgesia i, per tant, des d'aquest centre que representa Miquel i Badia podríem sospesar una mica quins són els gustos corrents, els gustos autoritzats, si més no. Bé, en qualsevol cas aquesta no era la intenció de la comunicant.

Xavier Soler, finalment, s'ocupa en la seva comunicació dels pintors catalans anomenats postmodernistes, etiqueta que justifica generacionalment. Es tracta dels artistes nascuts als anys setanta del segle XIX i que es donen a conèixer a principis dels noranta. En el període 1891-1906 fan les seves propostes plàstiques davant la crisi del modernisme artístic i es desmarquen, tant del modernisme pictòric –es diu que el seu l'impressionisme va més enllà de la inspiració

parisenca- com del noucentisme. Soler troba, però, que no es pot parlar amb propietat d'un moviment pictòric homogeni, sinó d'una fase polièdrica de superació de la pintura modernista. Per tant, tot el seu discurs es mou entre dos pols. D'una banda, es tracta de fer justícia als trets o l'evolució particular de cada artista pintor resseguint-la fins al segle xx, més enllà de la data límit de 1906. D'una altra banda, es tracta de fer aflorar els trets comuns que ens parlen d'una voluntat compartida de superar el modernisme pictòric.

Soler destaca el paper de Raimon Casellas, que, com a novel·lista i com a crític d'art, busca l'alternativa al naturalisme, sense negar-lo. No s'esmenta aquella fórmula del realisme paradoxal que s'inventa Casellas i que aplica, si més no, a la narrativa, però vull recordar que existeix una bibliografia específica que ajuda a fer les connexions entre crítica d'art, crítica de literatura, pintura i literatura. Soler parla del fonament impressionista dels pintors postmodernistes, demostrat a partir de l'anàlisi d'algunes pintures de Nonell i de Mir i d'altres en les quals s'adverteix –diu l'autor– un nou impressionisme. Es ressegueix la *Colla del Safrà* (Nonell, Mir, Canals, Vallmitjana, Pichot, Sunyer) i es mostra com aquests pintors s'obren pas davant d'una crítica no sempre comprensiva –i aquí reapareix Miquel i Badia, després més matisat– i s'exposa com es donen a conèixer públicament en els certàmens oficials promoguts per l'Ajuntament de Barcelona i, en especial, en el certamen de 1896, la III Exposición General de Bellas Artes, en ocasió de la qual Casellas –se'ns diu– ja no té cap dubte sobre la importància d'aquests joves en la història de l'art català. S'ocupa també Soler del grup del *Rovell de l'Ou*, Marià Pidelaserra i Pere Ysern, dels quals s'esmenten els nous motius paisatgístics parisencs i un impressionisme notòriament diferent del dels modernistes precedents. Aquest grup compartiria amb “els safrans” la recerca d'una nova expressivitat, en termes genèrics, sense dubte. En aquesta recerca, també hi trobaríem altres pintors més o menys excèntrics al postmodernisme, i l'encaix dels quals potser caldria explicar més. La nova modernitat que representen els joves pintors es justifica amb la seva més gran inquietud vital –se'ns diu–, amb la seva més gran implicació en la dura realitat social i política en els agitats anys noranta, amb clímax en el desastre del norantavuit. Aquesta nova modernitat es detecta en el seu més punyent sentiment d'alienació, de l'alienació i de la brutalitat dels temps moderns. Tot això es tradueix en les insanes atmosferes de la seva pintura i en tota una iconografia que captura la sensació de crisi. L'equivalent d'aquest postmodernisme pictòric, diu, el trobem en una certa literatura. Bertrana i Vallmitjana van de la pintura a la literatura i practiquen una cosa i l'altra, i aquí hi ha la diferència amb Oller. L'afinitat estètica, entenent el terme en el sentit més general, és innegable. Però demostrar-la exigiria fer un viatge que el comunicant evidentment no pretenia fer aquí.