

EMPREMTES DEL FANTÀSTIC EN L'ART CATALÀ¹

M. LLUÏSA FAXEDAS
Universitat de Girona
mlluisa.faxedas@udg.edu

Recibido: 01-04-2016

Aceptado: 14-09-2016



RESUM

Aquest article revisa la presència del fantàstic en tres moments concrets de la història de l'art català dels darrers dos segles: la pintura del Modernisme, *Dau al Set* i el seu context, i algunes pràctiques fotogràfiques contemporànies. S'intenta en primer lloc establir una definició operativa del fantàstic que ens permeti fixar una cronologia i delimitar-ne els aspectes principals; tot seguit s'analitza la presència del fantàstic en el context cultural català i les seves limitacions. L'article no pretén fer un inventari d'obres i autors dedicats al fantàstic en l'art català, sinó rastrejar-ne l'existència en els moments esmentats i provar d'esbossar-ne el significat.

PARAULES CLAU: Modernisme, *Dau al set*, art fantàstic, art català, fotografia

ABSTRACT

This article studies the presence of the Fantastic in three specific moments of modern Catalan art history: the painting of the *Modernisme*, *Dau al Set* and its context, and some contemporary photographic practices. The aim of the article is not to produce an inventory of Catalan works and artists that have worked on or with the Fantastic, but to discover its presence in the aforementioned moments, and to try to suggest its mean-

1. Aquest article s'ha redactat parcialment gràcies a l'ajut concedit pel projecte «Imágenes y contraimágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas (IMCOFOTO)» (Ref. HAR2014-55271-P), finançat pel Programa Estatal de Foment de la Investigació Científica i Tècnica d'Excel·lència, Subprograma Estatal de Generació de Coneixement, en el marc del Pla Estatal d'Investigació (MINECO).

ings. To do this, the article tries to establish a working definition of Fantastic art in order to define its chronology and its main aspects; it examines also the presence of the Fantastic in the Catalan cultural context.

KEY WORDS: *Modernisme, Dau al Set, fantastic art, Catalan art, photography*



Un país que fa del seny el seu tret diferencial és necessàriament un país impregnat de fantasia.

JOAN RAMON RESINA,
«La catalunya somiatruites» (2009: 37)

1. SOBRE LES CONDICIONS I POSSIBILITATS DE L'ART FANTÀSTIC A CATALUNYA

Rastrear la presència del fantàstic en la història de l'art català dels darrers dos segles és una tasca extraordinàriament complexa, com anirem fent evident en els propers paràgrafs. El primer problema, essencial, és que no disposem encara d'una definició prou operativa del propi concepte d'art fantàstic que ens porti més enllà de la identificació d'uns elements iconogràfics més o menys estereotipats. Així, en les referències bibliogràfiques més destacables que han tractat el tema ens trobem que aquest és definit exclusivament a partir d'una sèrie d'àmbits temàtics, sense establir cap criteri cronològic ni conceptual (Brion, 1989), o bé s'amplia incorporant un eclèctic conjunt d'elements de caire etnogràfic procedents de moltes cultures diverses, que només tenen en comú la seva manca de realisme (Roy, 1960); certament, hi ha qui considera que el fantàstic està present en gairebé totes les èpoques i disciplines artístiques (Schurian, 2006: 7). Roger Caillois ha escrit agudament que en aquestes síntesis el fantàstic es defineix generalment de forma negativa, és a dir, inclou «tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, s'éloigne de la reproduction photographique du réel, c'est-à-dire toute fantaisie, toute stylisation et, il va de soi, l'imaginaire dans son ensemble» (1965: 22).² És evident que si considerem art

2. Val a dir que l'autor contribueix poc a aclarir el panorama, per tal que els criteris que acaba establint en el seu text són notablement subjectius.

fantàstic tot aquell que és fruit de la imaginació humana, que en art equival a dir gairebé tot, la seva utilitat com a categoria esdevé ben escassa.

Certament, no és l'objectiu d'aquest article aprofundir en una definició del concepte d'art fantàstic ni establir-ne els límits, les categoritzacions internes o l'abast estètic o ideològic, qüestions que resten pendents per a un futur, esperem-ho, ben proper. Tanmateix, com que d'alguna manera hem de discriminar allò que provem d'identificar, creiem necessari allunyar-nos d'aquestes definicions tan genèriques i cercar d'acotar amb més precisió el concepte de l'art fantàstic. Aquí ens serà útil apropar-nos a l'àmbit de la crítica literària, que sens dubte ha treballat molt més a fons en l'elaboració d'una teoria del fantàstic, com ho demostra l'àmplia bibliografia que, pràcticament des de l'aparició del propi gènere, ha reflexionat sobre la qüestió. Així, prendrem com a punt de partida la idea de que el fantàstic es defineix per l'existència d'un element sobrenatural (entès com a irreal o impossible) que irromp en un espai real, plausible, per transgredir-ne i amenaçar-ne les lleis, o per, com a mínim, «produir la incertidumbre frente a lo real», com ho ha establert David Roas (2001: 41-42); en paraules de Martínez-Gil, l'experiència del fantàstic «s'enfronta als límits del que anomenem realitat» (2004: 9), i encara, segons Pedraza, «hace vacilar los límites espacio temporales de la realidad» (2014: 9). Aquesta idea ens condueix a plantejar-nos la qüestió de sobre quina mena de realitat estem parlant, tema que de nou ens portaria molt lluny del que pretenem tractar aquí; per ser operatius, convindrem que en el gènere fantàstic l'element sobrenatural actua en un món construït amb la màxima semblança a la idea més quotidiana, creïble i compartida que autor i lectors o, en el nostre cas, espectadors puguem tenir d'allò real. Aquesta definició allunyaria del gènere fantàstic la literatura i art de ciència-ficció i fins i tot del meravellós entès en un sentit ampli, ja que es situen i ens transporten a mons que no existeixen, on per tant no es pot produir aquesta fricció amb la realitat que identifiquem com una característica essencial del gènere. La primera exclusió no suposa un problema de gran magnitud en les arts visuals, ja que la ciència ficció hi ha estat escassament conreada (exceptuant els àmbits de la il·lustració, el còmic i el cinema). El tema del meravellós planteja més dificultats: eliminar-lo d'una definició del fantàstic en les arts visuals deixa fora gran part de la creació que fins el moment hi ha estat inclosa, amb més o menys fortuna. Així mateix, tampoc s'hi comprendrien aquelles obres en què es genera un sentiment o percepció d'inquietud, de pertorbació i d'incertesa, si aquest no es relaciona directament amb l'aparició d'algun element qualificable, com hem dit, de sobrenatural.

Acceptar aquesta definició ens permet, tanmateix, establir uns certs criteris cronològics en els que emmarcar la nostra recerca; el fantàstic, segons aquest plantejament, només pot existir una vegada establerta una noció de la realitat que de forma clara permeti definir i excloure tot allò identificable amb el sobrenatural, l'irracional o el visionari. Això, a Europa, s'esdevindrà tan sols a partir de la Il·lustració, quan l'opció per el racionalisme i la seva concreció en la investigació científica i tecnològica positivista conduiran a una especialització i compartimentació progressives del coneixement que cada vegada delimitarà més rigorosament allò que és empíricament factual i investigable d'allò que és matèria d'especulació religiosa, artística o directament esotèrica. En aquest context, aquells països on primer es donen processos de modernització a nivell econòmic, polític i social (Regne Unit, Alemanya, França) són aquells on veiem florir més aviat el gènere del fantàstic, en les seves diverses formes: novel·la gòtica, vampírica o de fantasmes, pel que fa a la literatura, i les representacions imaginàries i visionàries que s'agrupen sota el concepte molt genèric del Romanticisme negre, en les arts visuals (Fabre i Kramer, 2013); això succeeix a finals del s. XVIII. Aquest punt de vista exclou doncs que puguem considerar com a art fantàstic pròpiament dit aquell creat abans d'aquest període, que tot i que pugui contenir elements sobrenaturals i que iconogràficament podríem considerar fantàstics, no generaria cap fricció amb la realitat pel fet que sorgeix en una cosmovisió del món en la qual allò natural i allò sobrenatural no constitueixen necessàriament realitats completament diferenciables.

La definició de la que partim també ens condueix immediatament a pensar l'element fantàstic en relació a la qüestió del realisme i la mimesi en les arts visuals, i situa la seva aparició bàsicament en l'àmbit de la figuració: difícilment advertirem cap tensió entre realitat i impossibilitat en imatges que precisament defugen tota voluntat de mimetisme i versemblança, sigui quin sigui el sentit que donem al terme. Així, tenint en compte el marc cronològic que hem definit, quan volem referir-nos a l'element fantàstic en les arts immediatament ens remetem a moviments com el Romanticisme, el Simbolisme o el Surrealisme, que mantenint-se en l'àmbit del figuratiu, han afavorit la creació d'imatges que generen tensió entre realitat i irrealitat. La connexió entre aquests moviments ja va ser reconeguda per Alfred Barr quan va titular una gran exposició del MOMA precisament *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936), en la que reconstruïa una genealogia visual del Surrealisme que incloïa els moviments citats (i anava molt més enllà, remuntant-se de fet al s. XV, sense considerar per tant els criteris cronològics que hem esmentat). La mateixa

existència d'aquesta exposició ens dóna una de les claus del perquè l'interès pel fantàstic en l'art contemporani ha tendit a situar-se en un segon terme: la mostra formava part d'un cicle programat per Barr, la primera exposició del qual, *Cubism and Abstract art*, havia tingut lloc només uns mesos abans. La separació dels dos llinatges principals, per dir-ho així, que Barr identificava en la gènesi de l'art modern, l'abstracte (líric o geomètric) i el figuratiu-simbòlic (encarnat en el surrealisme), comportava necessàriament una prioritització entre ells, que com bé sabem en el cas de Barr es decantava clarament per la primacia de l'abstracció. El predomini del discurs formalista inspirat per aquest punt de vista fins ben bé les acaballes del s. XX és sens dubte un dels elements que durant molt temps ha fet que la reflexió sobre el fantàstic en l'art no fos un tema prioritari.

Si, com veiem, la pròpia definició del concepte d'art fantàstic ja és problemàtica, més ho és encara intentar identificar les obres que hi corresponen en el context de l'art català; la manca gairebé absoluta de bibliografia, exposicions o estudis sobre aquest tema ja ens indica que aquesta ha estat una qüestió quasi del tot inexplorada.³ De nou, doncs, el recurs a la comparació amb la literatura ens pot resultar útil; tal i com han fet avinent alguns estudis i antologies publicats en les darreres dècades (Olcina, 1998; Martínez-Gil, 2004), existeix certament una tradició de literatura fantàstica en català, tot i que és difícil confirmar que realment s'hagi arribat a constituir en un gènere clarament identificable i identificat com a tal per el públic lector. Podríem especular sobre l'existència d'alguna mena d'aptitud o disposició innata de les diverses cultures al tracte amb el sobrenatural, però tot plegat podria tenir unes causes històriques més evidents. Tal i com hem explicat quan intentàvem definir un marc cronològic per l'art fantàstic, és clar que en aquells països o àmbits culturals en què es va donar abans un procés de modernització segons els postulats derivats de la Il·lustració també va ser més factible que sorgís un art qualificable de fantàstic. Per contra, als països meridionals cal sumar, a una modernització tardana, la dificultat per imposar una visió més racional del món a una cultura dominada per una religiositat catòlica omnipresent; això hauria dificultat l'aparició del fantàstic com a gènere autònom, tant en l'art com en la literatura. Així, la tradició dels exvots pintats, per exemple, en què es produeix una aparició sobrenatural (de la Verge en alguna de les seves

3. L'any 2013 es va celebrar a València i Alacant l'exposició *La imagen fantástica*, comissariada per Carlos Arenas, que es presentava com la primera exposició a Espanya sobre el tema (Arenas, 2014: 25). La mostra es va centrar en l'obra d'artistes valencians, per afegir després en la presentació que se'n va fer a Donostia (2014) obres d'altres artistes espanyols, entre ells també de catalans.

moltes devocions, o d'un sant) en un context completament quotidià, no representa pròpiament una aportació al fantàstic, en tant que des d'una visió religiosa del món suposa la concreció d'un esdeveniment perfectament plausible. En la mateixa línia, tampoc poden ser considerades com a literatura fantàstica les rondalles i contes populars, tot i que sovint, també en el cas català, és des de la narrativa popular que s'inicia el camí cap a una literatura pròpiament dita de la imaginació (Martínez-Gil, 2004: 26).

A Catalunya, aquest factor històric i cultural s'ha vist reforçat a més per la importància adquirida pel concepte del seny com a element culturalment integrador, que en moments molt concrets, com en la Renaixença i el Noucentisme, ha jugat a més un paper polític de primer ordre, arribant fins i tot a adquirir certa entitat filosòfica (Martínez-Gil, 2004: 17-18). El fet que els trets perseverantment associats amb el caràcter català es corresponguin amb conceptes com el seny, la mesura, l'ordre, el sentit comú, la laboriositat, el positivisme, el pragmatisme o el realisme no han pas contribuït gaire a fornir un terreny favorable ni a la creativitat ni a la receptivitat envers un art o una literatura clarament fantàstics. Ara bé, com sàviament ens recorda Resina en la cita que encapçala aquest article, l'existència del seny implica necessàriament la de la rauxa, i així és com en la nostra cultura el geni ordenador ha estat sempre acompanyat d'una bona nòmina d'il·luminats, visionaris, somiatruïtes, inventors, utòpics o folls que en són més el complement que no pas el revers. Com va escriure Joan Perucho, «l'autor català l'obra fantàstica del qual (...) és més reconeguda» (Olcina, 1998: 266), pensant en Miró, Catalunya és aquell país en què «al costat de la tradicional sensatesa, del seny ostentat pel mític senyor Esteve, es pot donar també, i en altíssima mesura, la follia genial, la follia d'un Ramon Llull i d'un Antoni Gaudí» (Perucho, 1993: 31). El citat text de Resina es va publicar al catàleg de l'exposició *Il·luminacions. Catalunya visionària* (2009), que, comissariada per Pilar Parcerisas, representa un primer intent globalitzador, tot i que dispers, de reunir obres i autors que dins la tradició artística catalana han optat per un mirada que els ha portat més enllà dels límits convencionalment fixats de la realitat. Òbviament, no tota l'obra, plàstica o literària, realitzada pels autors visionaris tractats a l'exposició pot incloure's en el gènere del fantàstic, però tanmateix la seva mateixa existència obre una esclatxa per on es fa possible aquesta fricció que hem situat com a element essencial de la nostra recerca.

Vistes les dificultats intrínseques del tema i les limitacions pròpies del format en què treballem, doncs, aquest article no pretén en cap cas proposar un inventari d'obres o elements fantàstics en les arts visuals catalanes dels

darrers dos-cents anys, ni identificar-ne els autors clau. Ens fixarem, en canvi, en tres moments concrets de la nostra història (el Modernisme, la postguerra i la contemporaneïtat) per analitzar-hi la possibilitat de la presència del fantàstic i els seus potencials significats, tant en relació a allò que hi apareix, com a allò que n'ha estat exclòs.

2. ENTRE EL MERAVELLÓS I EL FANTÀSTIC EN L'ART DEL TOMBANT DE SEGLE

Les peculiaritats històriques del nostre país, alguns aspectes de les quals s'han apuntat anteriorment, fan que els grans conceptes amb els que acostumem a caracteritzar l'atmosfera cultural europea del període de transició entre els segles XVIII i XIX, com els d'Il·lustració o Romanticisme, adquireixin aquí uns matisos propis. Pel que fa aquest darrer, ens hem de situar a la dècada de 1830 per considerar-lo plenament arrelat (Fontbona i Jorba, 1999); en les arts visuals, tanmateix, no hi trobarem pas elements fantàstics del tipus dels que podem identificar en les obres d'autors com Füssli o Blake, per citar els exemples més coneguts. Més aviat al contrari: la influència modernitzadora de les tendències artístiques europees es va concretar, per una banda, en una pintura d'història idealitzada emparentada amb el Natzarenisme; i de l'altra, en una evolució cada vegada més realista de la pintura de paisatge que arribaria a la seva culminació a la segona meitat del XIX amb l'obra de Ramon Martí Alsina i el sorgiment d'una potent escola de paisatgistes catalans, que hem acabat identificant com una de les grans senyes d'identitat de l'art del país. En aquest context potser només *l'Allegoria de l'hivern* de Claudi Lorenzale (1857 c.) (Figura 1), malgrat el seu títol i a diferència de les altres peces que formen part de la sèrie de les quatre estacions a la que pertany, ens permet intuir una escena que s'escapa de les estrictes convencions de gènere en les que tendeixen a encasellar-se els nostres artistes per suggerir un espai d'imaginació, obert a una interpretació fantàstica.

No serà fins que arribem al Modernisme que la proximitat i el contacte d'alguns artistes i escriptors catalans amb les tendències europees contemporànies (particularment amb el Simbolisme i el Prerafaelisme; Cerdà, 1981) faran possible, encara que sigui tènue, la presència en l'art català d'elements que podem considerar propis d'una iconografia fantàstica. Malgrat que la possibilitat d'ésser del Simbolisme artístic a Catalunya i la seva relació amb el Modernisme ha estat motiu de cert debat historiogràfic, avui podem afirmar amb convenciment l'existència d'un corrent simbolista-decadentista-idealista que va cultivar aquí, com a la resta d'Europa, una imatgeria de la



FIGURA 1. Claudi Lorenzale,
Allegoria de l'hivern, 1857 c. Oli s.
tela, 107 × 83 cm.

malaltia, la mort, les addiccions, la *femme fatale* i la dona angèlica, les ciutats i jardins abandonats..., perfectament identificable (Gras, 2009). Manquen en l'art català, tanmateix, representacions de la tendència més subversiva del moviment, aquella que explora elements eròtics, perversos o esotèrics que podrien suggerir realment la possibilitat d'obertura a altres mons de la imaginació i que permetrien generar una autèntica fricció o qüestionament de la realitat. Així, trobem bàsicament o bé obres de tipus al·legòric, com podrien ser les del Santiago Rusiñol més simbolista (els plafons dedicats a *La música*, *La poesia* i *La pintura*, 1894-1895, del Cau Ferrat, per exemple), o bé de caire idealista, amb ressonàncies religioses com en el cas d'Alexandre de Riquer (*Anunciació*, 1893), o incorporant elements clàssics de la iconografia fantàstica. Aquest darrer seria el cas d'*Ensomni* (1906), de Joan Brull, en què un grup d'éssers femenins identificables com a fades o nimfes dansen en un llac a la llum de la lluna. Les fades són un motiu procedent de la literatura popular i ja tractades per Verdaguer a *Canigó* o coetàniament per Enric Morera en la seva òpera *La fada* (1897), i, per tant, d'alguna manera acceptat en el context cultural català del moment. A *Nimfes del capvespre* (1898 c.) Brull encarna aquest personatge mitològic en la figura de dues noies nues en un paisatge boirós i de llums tamisades, de manera que els perfils es difuminen i les figu-

res es fan imprecises; l'obra desprèn sens dubte una certa sensualitat, que no esdevé però realment torbadora. El mateix to es manté en altres obres com *Nimfes* (1904 c.), *Les Hespèrides* o *Crepuscle (Fantasia)* (Figura 2), en què aconsegueix crear una atmosfera inquietant i enigmàtica a partir d'una coloració irreal del paisatge. Tant Brull com Josep M^a Tamburini, per exemple, haurien estat considerats, si haguessin treballat en un ambient artístic més ric i divers, com artistes d'allò que es coneix com el *juste-milieu*, «un[s] moderat[s] que, veient amb simpatia bona part dels camins oberts pels més innovadors, els utilitza[en] només en part, amb mesura» (Fontbona, 1989: 12). A Catalunya, tanmateix, han quedat clarament situats de la banda del Modernisme, malgrat que tot sovint la contenció de les seves propostes és evident. Una obra com *Gota de pluja* (1886) (Figura 3), d'aquest darrer, ens fa intuir però les seves possibilitats si haguessin trobat un ambient més propici a la innovació. La connexió d'aquesta peça amb un text de Victor Hugo (Soler, 1989: 62) ens situa en un espai de proximitat entre pintura i literatura que el mateix pintor va explorar en altres obres, com *Les flors del mal*, que de tota manera queda lluny d'evocar realment el seu referent.

La visió de l'art del Modernisme com a fantàstic prové en gran mesura de la lectura crítica que en va fer la generació posterior; així, Joaquim Torres-García escriu a *Notes sobre art* (1913), assaig en el que recull els elements fonamentals de la que fou la seva estètica noucentista de vocació idealista, el



FIGURA 2. Joan Brull, *Crepuscle o Fantasia*, s.d. Oli s. tela, 64 x 100 cm.



FIGURA 3. Josep Mª Tamburini, *Gota de pluja*, 1886. Oli s. tela.

següent: «Tenim per enemics de l'art a la fantasia i al realisme. A primera vista semblen oposats, mes a poc que un reflexioni veu que són una sola cosa. Perquè la fantasia no és més que un realisme que fuig de lo natural» (Torres-García, 1980: 47). Fantasia per ell correspon al Modernisme, mentre que el realisme equival al costumisme vuitcentista. També Alexandre Cirici ha emprat el concepte de post-simbolisme fantàstic per agrupar l'art d'aquells artistes que no pretenen expressar idees mitjançant els símbols, però en conserven la capacitat escenogràfica de pintar mons fabulosos i fantàstics, entenent la fantasia com el pensar en «algo que no existe, pero que tampoco puede existir» (Cirici, 1982: 18); Cirici hi inclou Anglada-Camarasa, Aleix Clapés o Josep Mª Xiró, entre els catalans.

Tanmateix, si mantenim estrictament la definició del fantàstic que hem establert en començar aquest text, haurem de convenir que la majoria d'obres i autors citats no en formen part, ja que com a molt participen d'una categoria del meravellós que hem exclòs explícitament. El mateix podríem dir, de fet, de gran part de la producció del Simbolisme pictòric europeu, especialment en la seva vessant més narrativa i literària, tot i que tanmateix són les obres d'aquests artistes (com Gustave Moreau o Carlos Schwabe, per exemple) les que tot sovint il·lustren les publicacions més generalistes dedicades al fantàs-

tic. Per això, penso que és interessant explorar l'aparició de l'element fantàstic, no tant en aquelles obres en què aquest apareix per analogia amb la literatura, sinó en aquelles en què es dona per pur contrast amb el seu pressuposat naturalisme. Precisament perquè abans hem fet referència al paisatgisme com un dels gèneres en el que més es desenvolupa el realisme en el context català, penso que val la pena també assenyalar la dimensió fantàstica que aquest acaba assolint en alguns casos concrets, particularment en alguns artistes que podem situar en el context cronològic del post-modernisme. És el cas de Joaquim Mir, que tant en alguns dels seus millors paisatges mallorquins (1900-1904) com en obres realitzades de nou a Catalunya entre 1906 i 1914 porta els seus motius a un grau tal d'abstracció i a un tractament del color tan radical que els aproxima a autèntics paisatges de fantasia, sobretot si els comparem amb la robusta tradició autòctona. En el cas dels paisatges mallorquins penso en obres com *Castell del rei* (1902) o *La cova verda* (1903) (Figura 4), en les que no ens sorprèn el seu parentiu amb el pintor simbolista belga William Degouve de Nuncques, amb qui es van tractar justament en el període mallorquí. En els paisatges catalans del període tarragoní, la dissolució de les formes els converteix en vistes realment imaginàries.

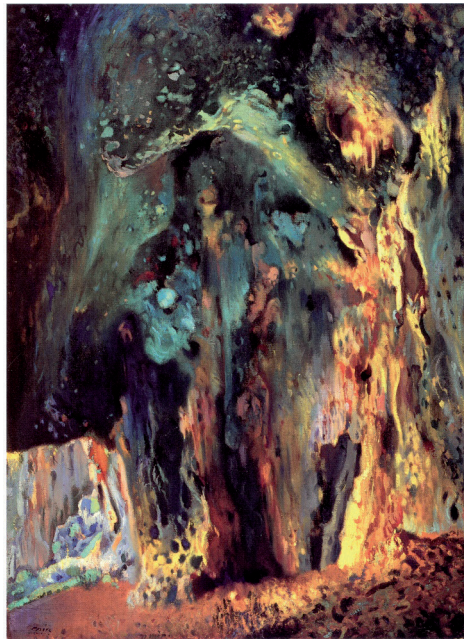


FIGURA 4. Joaquim Mir, *La cova verda*, 1903 c. Oli s. tela, 140 × 105 cm.

Un segon exemple ens el forneix la sèrie de paisatges naturals i subaquàtics pintats per Hermen Anglada-Camarasa en les seves darreres dècades d'activitat artística. En obres com *Tempesta a la platja* (1925-1930 c.), per exemple, l'ús del color ha esdevingut tan subjectiu i irreal que distorsiona veritablement les formes dels elements naturals que figuren en la composició. Els seus paisatges del fons del mar que mostren primers plans de peixos envoltats d'un laberint de corall multicolor (*Fons del mar*, 1927-1928 —Figura 5—, o *Gall de Sant Pere*, 1948-1950) esdevenen així mateix figuracions delirants i al·lucina-des, en les quals no ens sorprèn en un moment donat que el pintor hi incorpori fins i tot una sirena (*Sirena*, 1927-1928), donat el seu escàs grau de naturalisme (malgrat que aquestes obres parteixen de les seves experiències reals amb el submarinisme; Ribot, 2015: 138-139). Finalment voldria esmentar el cas de Nicolau Raurich, que així mateix assoleix aquest caràcter de fantàstic en algunes de les seves pintures mitjançant diverses tècniques: l'extraordinària densitat matèrica, que els confereix una textura molt singular; la selecció dels motius o fragments del paisatge representats, com a *Terrer llevanti* (1921 c.),

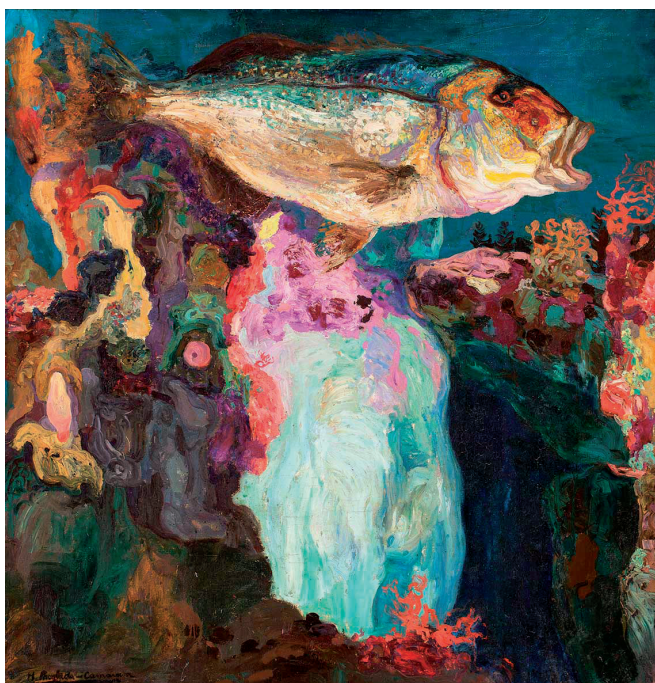


FIGURA 5. Hermen Anglada-Camarasa, *Fons del mar*, 1927-1928 c.
Oli s. tela, 120 × 120 cm.

que els sostreu qualsevol voluntat de realisme;⁴ la quantitat de paisatges nocturns que apareixen en el conjunt de la seva pintura (Perejaume, 1996: 63), i finalment el peculiar tractament del color en paisatges com *Pirineus* (1906) (Figura 6), on veiem com el sol rogent esclata en un irreal polsim d'espurnes en què l'ús personal de la llum es combina amb una composició arriscada per crear un paisatge autènticament inquietant. Entre els artistes contemporanis, Perejaume potser és el que més explícitament ha explorat les possibilitats d'una visió fantàstica del paisatge, sempre amb un toc d'humor i ironia; en una obra com *Pintura rosa* (2009) (Figura 7) la matèria pictòrica avança en el paisatge, com una monstruosa llenca de lava volcànica, amenaçant de destruir-lo per via de la seva conversió en art. A *Personatge contemplant l'informalisme* (1985), pintura i paisatge ja s'identifiquen de forma indistinta, generant una imatge ambigua i espectral.

Malgrat que en aquest article pretenem cenyir-nos a aquelles formes artístiques que més estretament i directa es vinculen al concepte d'arts visuals, no ens podem estar d'incloure una referència a un esdeveniment artístic singular que va existir a la Barcelona de principis del s. XX en què conflueixen

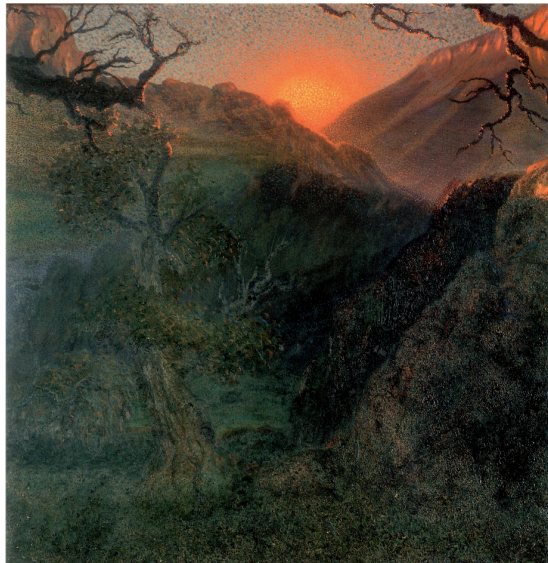


FIGURA 6. Nicolau Raurich, *Pirineus*, 1906 c. Oli s. tela, 106 × 106 cm.

4. Apunto només aquí la curiosa semblança d'aquests pintures amb alguns gravats de paisatges imaginaris de l'artista holandès Hercules Segers (c1589-c1638). Rembrandt, que és un dels autors de referència de Raurich (DD.AA., 1996: 35), posseïa vuit dels seus treballs. És molt dubtós que Raurich el conegués, el que fa encara més suggerent la seva proximitat.



FIGURA 7. Perejaume, *Pintura rosa*, 2009. Oli s. taula, 11 × 17,5 cm.

diverses manifestacions que participaren de la visió més àmplia del concepte del fantàstic lligada al del meravellós. Ens referim a l'experiència de la Sala Mercè (1904-1908) de Lluís Graner (Minguet, 1988), espai on es mostraren espectacles teatrals i cinematogràfics, i on s'assajà una versió pròpia del concepte d'obra d'art total i síntesi artística que tant d'èxit tingué arreu d'Europa, a partir de la influència simbolista i wagneriana. Graner tingué l'arriscada intuïció que espectacles com les *Visions musicals*, de temàtica fantàstica o religiosa i en les que es combinaven text, música, decorats i jocs de llum podrien interessar al públic barceloní. Tot plegat esdevé més interessant si tenim present que el local de la Sala Mercè fou concebut i realitzat per Antoni Gaudí, i incloïa al soterrani una *Gruta fantàstica*, una mena de cova en la que es van desenvolupar diverses presentacions plàstiques, de caràcter sovint religiós. Així mateix, en l'apartat cinematogràfic consta que es van exhibir vàries pel·lícules de Segundo de Chomón, referència avui indiscutible del cinema dels primers temps que, com bé sabem a partir del cas de Méliès, en una de les seves vesants es va desenvolupar en estreta vinculació amb el fantàstic.⁵ No ens podem estendre aquí parlant del concepte del fantàstic en l'arquitectura gaudiniana i en el cinema dels orígens, però sí que volem deixar constància de la trobada puntual de Gaudí i de Chomón en un espai tan concret com el de la Sala Mercè, a instàncies d'un pintor com Graner reconverint en empresari teatral, en un projecte arriscat i fins a cert punt visionari, en el context en què ens situem.

5. Méliès seria una de les referències més significatives per al grup *Dau al set*, que li van dedicar el número de maig de 1949 de la seva revista (*Sinoble*, 2011: 18)

3. REALITAT VS. FANTASIA EN EL CONTEXT DE LA POSTGUERRA

El 1953 l'artista Antonio Saura va comissariar una exposició a Madrid titulada «Exposición de Arte fantástico». El text que ell mateix va escriure pel catàleg comença així:

La exposición está presidida por la fantástica figura de un monstruo amarillo, en el cual la sangre de un crimen nocturno no mancha los maullidos agrios, irritantes, depositados en amebas para siempre estáticas. Maullidos y ladridos suenan envueltos en agudos gritos de locos en la noche y lejanas campanas submarinas dejan oírse todavía más lejos. Se respira un ambiente espectral propicio para que toda clase de apariciones maravillosas tengan lugar. Entremos sin temor en la cueva de las maravillas, porque detrás del monstruo amarillo de MIRÓ encontramos otras múltiples sorpresas, algo más jóvenes, no menos poderosas (Saura, 1953:1).

L'obra a la que es refereix Saura és el pochoir sobre paper titulat *Dona i gos davant la lluna* (Figura 8), reproduït al catàleg. El monstre groc en qüestió és doncs una figura femenina, que crida i alça els braços amb cert aire de desesperació; creada el 1936, la peça té elements comuns amb un altre pochoir de Miró de 1937 que s'ha fet més famós, el cartell conegut com *Aidez l'Espagne* editat per contribuir a les despeses del Pavelló espanyol de l'Exposició Universal de París d'aquell any. La proximitat compositiva i cromàtica entre les dues peces és evident; l'any de creació del pochoir exposat per Saura ens situa també clarament en el context de la Guerra civil, que com sabem va trasbalsar notablement Miró, tal i com ho va deixar palès en vàries obres (Balsach, 2007: 189-204). El text de Saura evita tanmateix, molt curiosament, qualsevol referència al context polític de l'obra i a alguns dels seus possibles significats, evocant en canvi una atmosfera nocturna farcida de crits, lladrucs i miols vagament evocatiu de crims i aparicions.

Per raons perfectament explicables donada la data de l'exposició, doncs, Saura va obviar completament en el catàleg tota possible explicació política per l'obra, traslladant-ne en canvi el significat al marc conceptual del fantàstic. Això ens porta a preguntar-nos quin paper va jugar precisament el fantàstic en el context de la postguerra a Espanya, i particularment a Catalunya; en l'exposició en qüestió es presentaven obres, a més de Miró, de Joan Ponç, Modest Cuixart, Josep M^a Tharrats i Antoni Tàpies (les «sorpreses» més joves a les que al·ludeix Saura), per centrar-nos només en els catalans, tots ells membres de *Dau al Set*. El vincle que es pretenia establir entre la generació



FIGURA 8. Joan Miró, *Dona i gos davant la lluna*, 1936. Pochoir s. paper, 50 × 45 cm.

d'abans de la guerra (representada també per Picasso) i la de postguerra, basant-se en una compartida fascinació per la potència artística de la imaginació creativa, era evident.

A l'hora de caracteritzar el treball dels membres de *Dau al set*, en particular pel que fa als pintors, apareixen referències reiterades en la crítica i la historiografia al caràcter misteriós de la iconografia de les seves obres, al seu ús d'una mitologia pròpia, al seu to poètic i a voltes visionari, a l'interès pel món de l'inconscient, el somni i la màgia...; per tot plegat l'aportació del grup ha estat interpretada, específicament, com una alternativa revolucionària al pensament estètic del seny, que hauria dominat el panorama artístic català contemporani (Marín-Medina, 198-?). La pintura que practicaren els membres del grup mentre en van formar part (*Dau al set* no deixa de correspondre's

amb un període concret de joventut, que podem fixar entre 1948 i 1951, en les seves trajectòries, que seguirien després recorreguts individuals diferenciats) desplega una iconografia figurativa i simbòlica (Figura 9) que reelabora el llegat surrealista que els vinculava amb l'art internacional anterior a la II Guerra Mundial i a la Guerra civil, recuperat gràcies al contacte amb Miró, que alhora els va fer conèixer Klee, Ernst o fins i tot Kandinsky. La seva connexió amb la visió més àmplia del fantàstic, associada a allò meravellós, és doncs evident, com demostren els motius iconogràfics als que recorren repetidament, i fins i tot els títols de les seves pintures.

Com hem dit en començar, el Surrealisme és un dels moviments que sol aparèixer referenciat en les visions més generalistes que pretenen compendiar l'art fantàstic. Tanmateix, caldria preguntar-nos a fons fins a quin punt l'art surrealista és fantàstic *per se*, independentment de que puguin ser-ho obres concretes que associem amb el moviment. A falta d'una anàlisi més acurada, caldrà admetre que en el context del surrealisme, que per definició ens situa en un espai que es troba més enllà de la raó o de la realitat, l'element sobrenatural en si mateix no genera estranyesa, conflicte o amenaça (en tant que sobrenatural en si), més aviat al contrari, en forma part de forma gairebé orgànica. Quan la pintura surrealista, com és el cas per exemple de l'obra de Salvador Dalí, pren com a punt de partida de forma deliberada i manifesta el món dels somnis o de l'inconscient no genera un espai fantàstic, perquè la partida no es juga en el context d'un concepte de realitat versemblant en el que irromp alguna altra cosa. Quelcom diferent, en canvi, s'esdevé per exem-



FIGURA 9. Joan Ponç, *Nocturn*, 1950. Oli s. tela, 80 × 198 cm.

ple en la pintura de René Magritte, en la qual si que hi ha una voluntat manifesta per part de l'artista de fer xocar una determinada concepció de la realitat versemblant i mimètica amb un element d'irracionalitat i d'impossible que genera, com a mínim, inquietud i malestar.

Per tant, si en el cas dels pintors catalans de *Dau al set* ens fixéssim exclusivament en els elements iconogràfics difícilment els podríem situar en el marc de l'art fantàstic que hem vingut utilitzant en aquest text. De fet, quan Antonio Saura els va incloure en la seva exposició ho va fer amb tota probabilitat contemplant una visió molt àmplia del fantàstic en què precisament aquests elements hi eren determinants. Tanmateix, si les obres d'aquests artistes, i els textos dels altres components escriptors i poetes del grup, poden ser inclosos dins una certa definició del fantàstic és justament perquè és la seva pròpia existència com a objecte artístic autònom i alienat de la realitat social específica en què van sorgir el que els fa d'alguna manera sobrenaturals, amenaçants i inquietants respecte al seu context sòcio-polític: «no oblidem que en el moment [1948] era entès ràpidament que qui no era un pintor realista estava contra la realitat, és a dir contra aquell complex entramat polític i social en què es trobaven Espanya, Catalunya i Barcelona en particular. Refusar la realitat era, també en el món de l'art, apropar-se a la il·legalitat» (Granel, 1998: 16-18). Que en els anys més foscos del franquisme una generació de joves artistes reivindicés el llegat surrealista i fins i tot dadaïsta de l'avantguarda catalana i internacional com un lloc des del qual construir una proposta artística subjectiva i individual en un marc polític ofegador és el que els converteix, des del meu punt de vista, en un poderós element de fricció respecte la realitat que es fonamenta en l'apropiació i ús del fantàstic, tot encetant, en el nostre context, una nova perspectiva política. Perucho, que a més d'escriptor, com ja hem citat, fou crític d'art i es sentí molt proper al grup tant des d'un punt de vista generacional com artístic i emocional,⁶ ho descriu així:

Hi va haver una força insidiosa i terrible en la pintura que es feia a Barcelona a la segona meitat dels anys quaranta. Era com si submergits en la pau i en la serenitat d'un paisatge, quiet vers la posta, apte per ser mesurat somrientment a través de l'òpal d'una copa, sorgís de sobte l'esperit filtrat de la terra deslligada,

6. Segons Daniel Giralt-Miracle, Perucho «ha esdevingut l'interpret per antonomàsia dels pintors del "Dau al Set", dels quals no solament és coetani per raons generacionals, sinó també pel fet de compartir-ne les inquietuds, les angoixes, les fantasies i les idees de renovació, que buscaven en el surrealisme, el magicisme i l'abstracció, l'esperit i la llibertat de l'avantguarda anterior al 1936 i en la filosofia existencialista (heideggeriana i sartriana) una resposta ontològica radical i, per tant, revulsiva amb el context social i polític» (Giralt-Miracle, 1993: 10). Aquest context compartit ens ajuda a entendre la seva pròpia evolució literària, com a escriptor, cap al gènere del fantàstic.

alguna cosa malèfica, demoníaca, que ens oferís impúdicament les arrels de l'instint i de la condemnció, aquest crit que no volem sentir i, tanmateix, ens fascina, aquest riure que prové del fons dels segles i ens atura davant la porta que l'home ha mantingut sempre tancada. La porta, però, es veia forçada aleshores a obrir-se, i una força gelada ens impulsava a entrar (Perucho, 1993b: 198).

Un altre aspecte important que ens vincula amb *Dau al set* i la seva relació amb el fantàstic també des d'aquest punt de vista polític el configura el contacte puntual amb la mèdium i artista Josefa Tolrà. Certament, les obres en les quals l'element sobrenatural no està tant en el que es representa, sinó en els seus processos de creació obren tota una altra dimensió a l'estudi del fantàstic en l'art; seria el cas de les imatges creades per mèdiums i visionàries, com Hilma af Klint i la mateixa Tolrà, ambdues recentment revisades (Müller-Westermann, 2013; DD.AA., 2014). La presència de l'element sobrenatural en aquests casos és tan forta, que de fet ha portat a un qüestionament continuat respecte la pròpia essència artística d'aquests treballs. La naturalesa mediúmica de l'artista és un element clarament controvertit: com a recurs poètic o metafòric és gairebé un lloc comú i recurrent, sobretot en la creació artística simbolista i post-simbolista, però tanmateix és inacceptable des d'un punt de vista acadèmic quan es planteja com una realitat viscuda i artísticament productiva. El lloc de l'experiència mediúmica, esotèrica i visionària en les arts, tanmateix, ha estat en els darrers anys, i ho continua essent, un camp d'investigació molt interessant,⁷ i que pot resultar molt profitós en qualsevol recerca sobre la qüestió del fantàstic en l'art.

Tornant al cas que ens ocupa, el recent treball sobre Tolrà ha recuperat la seva relació amb *Dau al set* a través de les visites que li van fer alguns dels membres del grup, i sobretot del contacte amb Joan Brossa, que tenia alguns dibuixos seus (Guerrero, 2014). Guerrero situa l'arrel de l'interès de Brossa per Tolrà en la seva proximitat a Foix, Miró i Prats i al llegat surrealista que aquests compartien i van transmetre a la generació d'artistes de postguerra, que incloïa l'admiració per l'art de l'inconscient creat per visionaris i pacients de malalties mentals, entre altres. El propi Brossa es va esforçar per descobrir, com ell mateix en va dir, el mèdium que portem dins (Guerrero, 2014: 82); com a mínim des del 1940 es detecta en els seus textos l'interès per l'escriptura hipnagògica i de l'inconscient, com es manifesta palesament, per exemple, en els oracles dedicats a Ponç, Tàpies i Cuixart i publicats a *Dau al set* (1949).

7. Voldria destacar en aquest aspecte el treball de recerca de Pascal Rousseau, desenvolupat entorn de la relació entre les avantguardes i les cultures psíquiques, incloent l'hipnosi, l'empatia i la comunicació mental, i els estats alterats de consciència.

El primer encontre de Brossa amb Tolrà devia tenir lloc cap al 1955, abans que es presentés l'obra de la visionària a la Sala Gaspar de Barcelona, organitzada pel Club 49, i la va visitar en diverses ocasions fins a la mort d'ella el 1959. Brossa sentia admiració per l'obra de Tolrà (Figura 10), a la que descriu com una pagesa que no tenia cap coneixement formal adquirit mitjançant una educació reglada, però que en contacte «amb els seus protectors» podia crear unes obres i donar unes respostes que ell mateix qualifica de meravelloses.⁸

Tal i com ha estat estudiat recentment (Horta, 2004), l'espiritisme fou a Catalunya, entre els anys seixanta del segle XIX i 1939, una força revolucionària extraordinàriament innovadora i potencialment emancipadora de les classes subalternes, i particularment de les dones. L'experiència de Tolrà es produeix precisament en el marc de la dictadura, en el període, com hem dit, més dur i fosc de la postguerra (Horta, 2014). La capacitat alliberadora de les seves experiències espiritistes com a força disruptiva d'una realitat (tant a nivell social com personal) gairebé insuportable connecta clarament amb l'ús de l'imaginari fantàstic per part dels artistes de *Dau al Set*, malgrat que aquests participessin d'un àmbit molt més normativitzat que Pepeta Tolrà. La fricció



FIGURA 10. Josefa Tolrà, *Dibujo fuerza fluídica. El recibo cristiano de un vidente*, 1953.

Tinta retolador i aquarel·la s. paper, 52 × 66 cm.

8. Veure la pàgina web <http://josefatolra.org/>, amb un vídeo on Brossa explica personalment la seva relació; última consulta: 4 de març de 2016

entre el sobrenatural i la realitat a la que al·ludíem en començar aquest text com a element definitori del fantàstic assoleix aquí un altre nivell que ens situa en un pla clarament polític, en què l'element sobrenatural no només col·lideix, sinó que allibera respecte a un context que, altrament, és difícilment habitable, i adquireix així, potser paradoxalment, un sentit que el connecta molt més profundament amb l'experiència vital i artística del moment del que sovint estem acostumats a relacionar amb el propi concepte de fantàstic.

4. FOTOGRAFIA, FANTASIA I VERITAT

La primavera de 1869 el fotògraf nord-americà William H. Mumler va ser jutjat sota l'acusació de frau en les seves fotografies espiritistes, en les quals els seus clients apareixien acompanyats d'espectres recognoscibles com a familiars difunts. Mumler havia produït la primera d'aquestes imatges el 1861 per casualitat, pensant ell mateix que havia utilitzat, sense adonar-se'n, una placa ja exposada. La publicació d'aquesta experiència a la premsa espiritista de l'època com a exemple de la primera fotografia d'un esperit, tanmateix, va suposar l'inici d'una activitat molt lucrativa per a Mumler, no exempta de crítiques i acusacions. Al llarg del judici Mumler va mantenir la seva innocència i, amb l'ajut de diversos testimonis i proves científiques, va argumentar que ell era un simple transmissor, i que només els esperits eren responsables de la seva aparició; finalment va ser declarat innocent, davant la impossibilitat del jutge de demostrar-ne de forma irrefutable la culpabilitat (Cloutier, 2004). Alguns anys més tard, el 1875, el fotògraf espiritista francès Édouard Isidore Buguet fou jutjat a París pels mateixos càrrecs; en aquesta ocasió, tanmateix, el fotògraf es declarà culpable des del primer moment, admetent que havia obtingut les seves imatges mitjançant diverses tècniques de sobreimpresió i ajudant-se de la manipulació i persuasió enganyosa dels seus clients. Lògicament, fou trobat culpable; però el més sorprenent és que molts dels retratats no van admetre l'engany i van continuar defensant que les imatges mostraven els espectres o fantasmes dels seus éssers estimats, perfectament recognoscibles (Cheroux, 2004). Certament, la fe d'aquestes persones en l'espiritisme és un element central en la seva posició, altrament incomprendible; però sens dubte, la credibilitat de la fotografia, en una època encara relativament auroral, com a peça de convicció i prova de veritat també hi va jugar el seu paper. Per això tampoc ens ha d'estranyar que fins i tot Arthur Conan Doyle, reputat espiritista, s'impliqués personalment en la defensa pública de l'autenticitat de les (falses) fotografies de fades captades per les

cosines Frances Griffiths i Elsie Wright entre 1917 i 1920; en el llibre *The Coming of the Fairies* (1920) donava testimoni de la recerca de la veritat sobre el tema, tot publicant les fotografies en qüestió acompanyades d'una notícia tècnica molt detallada (que incloïa la distància des de la que es va prendre la fotografia o el temps d'exposició), per garantir-ne un major valor probatori (Schmit, 2004).

L'actitud de Conan Doyle sobre aquesta qüestió és similar a la que adopta el professor Peter Ameisenhaufen en rebre les fotografies del *Wolpertinger bacchabundus* de mans del seu ajudant Hans von Kubert; malgrat que els problemes etfics d'aquest el fan dubtar de l'autenticitat de la descoberta, pensant que podrien ser resultat de les seves al·lucinacions, és l'existència de les pròpies fotografies el que fa que finalment accepti la realitat d'aquests animals fins aleshores desconeguts, perquè com ell mateix diu, «ja no he pogut dubtar de l'existència real dels *Wolpertinger*. Les al·lucinacions no són fotografiables» (Fontcuberta i Formiguera, 1990: 58). És partint d'aquest argument que Joan Fontcuberta i Pere Formiguera qüestionen a consciència, en el seu ja cèlebre projecte *Fauna* (1985-87) del que forma part la història de la descoberta del *Wolpertinger* (Figura 11), l'estatus de la fotografia, tradicionalment utilitza-



FIGURA 11. Joan Fontcuberta i Pere Formiguera, *Wolpertinger bacchabundus*. Parella jugant prop del cau (1985-1987). Fotografia.

da com a evidència de veritat en el discurs científic, sense tenir sempre en compte que és precisament el propi discurs el que, de fet, li confereix la credibilitat que la fa esdevenir prova irrefutable, en una mena de cercle viciós que es trenca tan bon punt es qüestiona críticament. Com escriu el mateix Fontcuberta, l'èxit del projecte i l'impacte en el públic, una quarta part del qual va creure que els animals que s'hi presentaven eren veritables, es va deure a dos elements: «la força de la convicció de la fotografia (la cambra fotogràfica no menteix; proporciona missatges que són evidències) i l'aura autenticadora del museu» (Fontcuberta, 1990: 41). En qualsevol cas, els éssers documentats per Fontcuberta i Formiguera (com les plantes «classificades» per Fontcuberta en un projecte anterior, *Herbarium*, 1982, i els esquelets «trobat» en un de posterior, *Sirenes*, 2000) formen part plenament de la categoria del fantàstic: són monstres, en un dels sentits de la paraula («ésser viu o cosa que no és normal en la seva espècie i que té malformacions o alteracions contràries a l'ordre natural»); la diferència és que en el cas d'aquests éssers, la «mutació» de la que sorgeixen no prové d'una manipulació mèdica o genètica, com en el cas de molts dels monstres tradicionals, sinó estrictament fotogràfica (Flusser, 1984), i que és possible crear per ells un «nou ordre», una Nova Zoologia que, emparant-se en l'aparent versemblança del discurs científic, els proporciona una nova realitat en la que esdevenen possibles. Que el projecte expositiu en què es presenten, que es mou entre la instal·lació i l'arxiu i que posa en joc un dispositiu de materials molt diversos, es basi en la fotografia no fa més que recalcar que és precisament allà on presumptament rau la «veritat» de les coses que més probable és l'aparició del fantàstic.

En aquest projecte concret Fontcuberta i Formiguera beuen, entre moltes altres fonts, de la tradició de la zoologia o dels bestiari fantàstics de la que també participa la cultura catalana, per bé que els éssers fantàstics, en general, no són tan abundants en l'imaginari popular català com en el d'altres indrets (Martínez-Gil, 2004: 18). Algun precedent relativament proper podria oferir un context per el treball dels dos fotògrafs; seria el cas, de nou, de Perucho i el seu text *La zoologia fantàstica a Catalunya en la cultura de la Il·lustració* (1976), el discurs d'entrada a l'Acadèmia de les bones lletres, en el qual repassa una sèrie de monstres singulars apareguts a diversos personatges del període en qüestió. Sembla necessari també citar aquí el treball de Zush/Evru, que tot i que abasta molts temes i preocupacions diferents, inclou també, en part degut a la seva relació inicial amb el Surrealisme i Dau al Set i al seu interès en les relacions entre art, ciència i mística, el de creador d'éssers imaginari de tipologies ben diverses. En el cas del projecte *Miracles & Co* (2000), Fontcuberta

homenatja en canvi, molt més explícitament, la fotografia espiritista amb la que començàvem aquest capítol. Aquí el projecte del fotògraf, que vol revelar una ficció mitjançant una ficció, té com a objectiu precisament demostrar que, a vegades, la innata curiositat per allò sobrenatural es posa al servei d'uns determinats interessos econòmics i fins i tot polítics. La seva eina principal, com en molts dels seus treballs, no és altra que l'humor i la ironia, decapitadora de monstres i restauradora de realitats, com apunta Díaz-Plaja (1962: 97-99), i característica essencial del nostre tarannà cultural.

El tema de les aparicions en general és un terreny en què la fotografia catalana no sembla haver-se prodigat massa, si exceptuem potser la sèrie de *Les parques* (1930 c.) o *L'hora del fantasma* (s.d.) (Figura 12), del fotògraf pictorialista català Joaquim Pla Janini; no ens trobem en aquest cas, tanmateix, amb la voluntat de documentar esdeveniments sobrenaturals, sinó amb la d'elaborar una posada en escena d'alt valor simbòlic, i fins i tot moral. En l'obra de l'artista Carles Congost la teatralització i la narrativitat també són elements fonamentals, tal i com es pot comprovar en els seus vídeos i fotografies. La sèrie fotogràfica que es va presentar a l'exposició *Children of the revolution* (Girona, 2004) (Figura 13) tracta directament el tema de l'aparició sobrenatural, tot i que els fenòmens inexplicables són presents també en altres treballs seus, com ara en el vídeo *Easy Katz / Bad Painting Series* (2013). A les fotografies (*The*



FIGURA 12. Joaquim Pla Janini, *La hora del fantasma*, s.d. Fotografia (bromoli transportat s. paper), 22,5 × 40 cm.



FIGURA 13. Carles Congost, *The revolutionary*, 2004. Fotografia, 114 × 150 cm.

revolutionary I, II, III) Congost posa en joc una sèrie de referències culturals molt diverses, d'origen religiós (el profeta i els deixebles, Sant Pere, l'últim sopar, la revelació), completament imbricades en la cultura pop (la moda i la cultura adolescents, Gandalf, el menjar ràpid, l'estètica televisiva), o clares interpretacions de referències artístiques (el paisatge nocturn, la il·luminació transcendent, l'halo dels personatges). La tècnica hiperrealista i l'acurada composició reforcen el caràcter inquietant i potencialment sobrenatural de l'escena; d'altra banda, la banalitat del tema en contrast amb el seu suposat caràcter «revolucionari» i, de nou, el punt irònic amb el que es tracta suggereixen una invitació a posar els peus a terra. Sense cap pretensió de fer-ne un paradigma ni d'extreure'n conclusions generalistes, aquest equilibri sembla prou característic, com hem vist, de l'aproximació visual catalana al fantàstic; no és descartable que la relativament escassa penetració del gènere en la seva vessant potencialment més transgressora es degui, malauradament, a que la mateixa existència d'una cultura catalana com a tal s'hagi mostrat, històricament, com una realitat massa poc consistent.

BIBLIOGRAFIA

- ARENAS, Carlos (2014): «La pintura fantástica en España», a DD.AA., *La imagen fantástica*, Kutxa Fundazioa, Donostia, pp. 21-35.
- BALSACH, M^a Josep (2007): *Joan Miró. Cosmogonies d'un món originari (1918-1939)*, Galàxia Gutenberg, Barcelona.
- BRION, Marcel (1989): *L'Art fantastique*, Michel, París.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París.
- CERDÀ, Mariàngela (1981): *Els Pre-rafaelites a Catalunya: una literatura i uns símbols*, Curial, Barcelona.
- CHEROUX, Clement (2004): «La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction», a DD.AA., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, Éditions Gallimard, París, pp. 45-55.
- CIRICI, Alexandre (1982): «Anglada-Camarasa o el postsimbolismo fantástico», a *Anglada-Camarasa*, Fundació La Caixa, Barcelona, pp. 13-18.
- CLOUTIER, Crista (2004): «Les fantômes de Mumler», a DD.AA., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, Éditions Gallimard, París, pp. 20-23.
- DD.AA. (1996): *Nicolau Raurich, 1871-1945. Visions méditerranéennes*, MNAC i AUSA, Barcelona i Sabadell.
- DD.AA. (1998): *Joaquim Mir, itinerari vital*, Fundació la Caixa, Barcelona.
- DD.AA. (2014): *Josefa Tolrà, mèdiu i artista*, ACM - Ajuntament de Mataró, Mataró.
- DD.AA. (2014b): *La imagen fantástica*, Kutxa Fundazioa, Donostia.
- DIAZ-PLAJA, Guillem (1962): *Viatge a l'Atlàntida i retorn a Ítaca. Una interpretació de la cultura catalana*, Destino, Barcelona.
- FABRE, Côme, i Felix KRAMER (2013): *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Musée d'Orsay, París.
- FLUSSER, Vilém (1984): «Introducció», a Joan Fontcuberta, *Herbarium*, Gustavo Gili, Barcelona.
- FONTBONA, Francesc (1989): «Pròleg», a Jaume Soler, J. M. Tamburini, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, pp. 11-13.
- FONTBONA, Francesc, i Manel JORBA (1999): *El Romanticisme a Catalunya*, Generalitat de Catalunya i Ed. Pòrtic, Barcelona.
- FONTCUBERTA, Joan, i Pere FORMIGUERA (1990): *Fauna secreta*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona.
- FONTCUBERTA, Joan (1990): «Fauna secreta», *Nexus*, núm. 4 (juliol), pp. 34-41.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (1993): «Introducció. Joan Perucho, l'art entre el real i l'imaginari», a Joan Perucho, *Obres completes, vol. 7. Crítica d'art*, Ed. 62, Barcelona, pp. 7-13.
- GRANELL, Enric (1998): *Dau al set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- GRAS VALERO, Irene (2009): *El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, Tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona.
- GUERRERO, Manel (2014): «Joan Brossa i Josefa Tolrà», a *Josefa Tolrà. Mèdiu i artista*, ACM-Ajuntament de Mataró, Mataró, pp. 81-88.

- HORTA, Gerard (2004): *Cos i revolució. L'espiritisme català o les paradoxes de la modernitat*, Edicions de 1984, Barcelona
- (2014): «L'espiritisme català: potència popular a l'encalç d'una vida diferent per sempre», a *Josefa Tolrà. Mèdiu i artista*, ACM-Ajuntament de Mataró, Mataró, pp. 111-122.
- MARÍN-MEDINA, José (198-?): «Dau al set: contexto y plenitud», *Rayuela*, col. Cuadernos Guadalimar, Madrid, pp. 35-41.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2004): «Introducció. Els somnis de la literatura: un itinerari català», a Víctor Martínez-Gil (ed.), *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Galàxia Gutenberg — Cercle de lectors, Barcelona, pp. 9-40.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (1988): «La "Sala Mercè" de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?», *D'Art*, núm. 14, pp. 99-117.
- MÜLLER-WESTERMANN, Iris (ed.) (2013): *Hilma af Klint: a pioneer of abstraction*, Moderna Museet, Ostfildern.
- OLCINA, Emili (1998): *Antologia de narrativa fantàstica catalana*, Laertes, Barcelona.
- PARCERISAS, Pilar (ed.) (2009): *Il·luminacions. Catalunya visionària*, CCCB, Barcelona.
- PEREJAUME (1996): «Visions», a DD.AA., *Nicolau Raurich, 1871-1945. Visions mediterrànies*, MNAC i AUSA, Barcelona i Sabadell, pp. 60-64.
- PEDRAZA, Pilar (2014): «Mundos de terror y fantasía», a DD.AA., *La imagen fantástica*, Kutxa Fundazioa, Donostia, pp. 9-19.
- PERUCHO, Joan (1993): «Joan Miró i Catalunya» [1969], a Joan Perucho, *Obres completes, vol. 7. Crítica d'art*, Ed. 62, Barcelona, pp. 29-45.
- (1993b): «Joan Ponç o el retorn des d'una solitud», a Joan Perucho, *Obres completes, vol. 7. Crítica d'art*, Ed. 62, Barcelona, pp. 198-200.
- RESINA, Joan Ramon (2009): «La catalunya somiatruites», a Pilar Parcerisas (ed.), *Il·luminacions. Catalunya visionària*, CCCB, Barcelona, pp. 37-45.
- RIBOT, Cristina (2015): *La representació de la dona en l'obra d'Hermen Anglada-Camarasa*, Tesi doctoral presentada a la Universitat de Girona.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», a David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- ROY, Claude (1960): *Arts fantastiques*, Encyclopedie essentielle, París.
- SAURA, Antonio (1953): *Arte fantástico*, Galería Clan, Madrid.
- SCHMIT, Sophie (2004): «Conan Doyle: une étude en noir et blanc», a DD.AA., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, Éditions Gallimard, París, pp. 92-95.
- SCHURIAN, Walter (2006): *Arte fantástico*, Taschen, Colònia.
- SINOBLE, Alèxia (2011): «Dau al Set i les avantguardes anteriors a la Guerra Civil», a *Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, Fundació Lluís Carulla, Barcelona, pp. 10-21.
- SOLER, Jaume (1989): *J. M. Tamburini*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona.
- TORRES-GARCIA, Joaquim (1980): *Escrits sobre art*, Edicions 62 i La Caixa, Barcelona.