

# Tres estudis sobre la imatge en les arts del llibre (segles XIX i XX)

Eliseu Trenc  
eliseotrenc@noos.fr

## RESUM

Aquests tres llibres, *Lire avec des images au XIX<sup>e</sup> siècle en Europe*, *Le livre illustré européen au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, i *L'Europe des revues (1880-1920)*. *Estampes, photographies, illustrations*, són el resultat de l'encontre i de la col·laboració de tot una sèrie d'investigadors interessats pel paper de la imatge en el llibre i les revistes, especialistes de literatura comparada, historiadors de l'art, historiadors del llibre, de la premsa, dels medis de comunicació, etc., que ens varem reunir en tres col·loquis el 2000 a la Universitat de Reims, el 2003 a la Universitat de Haute-Alsace a Mulhouse i el 2006 al «Institut National d'Histoire de l'Art» (INHA) a París. Els tres es van concebre dins una perspectiva europea i això fa que en tots hi hagi una doble investigació comparatista, d'una banda mitjançant l'estudi de dos medis d'expressió, el text i la imatge i llur interferència dins un mateix objecte, el llibre o la revista, i d'altra banda gràcies als contactes i encreuaments entre els diversos dominis lingüístics i àrees culturals sobretot europees. Aquestes van ésser les de França, Gran Bretanya, Alemanya, Bèlgica, Polònia, Hongria, Suïssa, Itàlia, Japó i Catalunya.

### Palabras clave

Il·lustracions, gravats, Europa.

## ABSTRACT

### Three studies on the image in the arts of the book (xix and xxth centuries)

These three books, *Lire avec des images au XIX<sup>e</sup> siècle en Europe*, *Le livre illustré européen au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, and *L'Europe des revues (1880-1920)*. *Estampes, photographies, illustrations*, result from the meeting and the collaboration of a group of researchers interested in the role played by illustrations in books and magazines. Specialists of comparative literature and art, book, press, and mass media historians, among others, met in three colloquia: in 2000 in the University of Reims, in 2003 in the University of « Haute Alsace » in Mulhouse and in 2006 in the « National Institute of Art History » (INHA) in Paris. All the meetings were conceived in a European perspective which resulted each time in a twofold comparative study, on the one hand by exploring two means of expression which are the text and the illustration, and on the other hand the contact and mingling of the different linguistic domains and predominantly European cultural spaces, namely France, Great Britain, Germany, Belgium, Poland, Hungary, Switzerland, Italy, Japan and Catalonia.

### Keywords

Illustrations, prints, Europe.

Aquests tres llibres que ressenyaré a continuació són el resultat de la trobada i de la col·laboració entre tota una sèrie d'investigadors interessats pel paper de la imatge en el llibre i en les revistes, especialistes en literatura comparada, historiadors de l'art, historiadors del llibre, de la premsa, dels mitjans de comunicació, etc. que ens vàrem reunir en tres col·loquis. L'un va tenir lloc l'any 2000 a la Universitat de Reims; l'altre, el 2003, a la Universitat de l'Alta Alsàcia, a Mulhouse, i l'altre, el 2006, a l'Institut Nacional d'Història de l'Art (INHA), a París. Tots tres es van concebre dins una perspectiva europea, i això fa que en tots hi hagi una doble investigació comparativa, d'una banda, mitjançant l'estudi de dos mitjans d'expressió, el text i la imatge, i llur interferència dins un mateix objecte, el llibre o la revista, i, d'altra banda, gràcies als contactes i als encreuaments entre diversos dominis lingüístics i àrees culturals europees: les de França, Gran Bretanya, Alemanya, Bèlgica, Polònia, Hongria, Suïssa, Itàlia, Japó i, gràcies a les meves intervencions, Catalunya.

## Lire avec des images au XIX siècle en Europe

Aquest recull de set treballs sobre la lectura de les imatges al segle XIX es publicà al número 5-6 de la revista *La lecture littéraire*, del Centre de Recerca sobre la Lectura Literària de la Universitat de Reims l'abril del 2002, editat per Evanghélia Stead, professora de literatura comparada d'aquesta universitat. Es va decidir investigar sobre el segle XIX, ja que fou aleshores que s'inventà la paraula *il·lustració* en el sentit d'imatge intercalada en un llibre, ja que, en l'edició del diccionari Littré de

1863, la paraula francesa *illustration* apareix sobretot amb el significat d'un personatge «il·lustre» i després com un equivalent d'*explicació*, *aclariment* o *comentari*. Només en tercer rang apareix el seu sentit més corrent avui, és a dir, «gravat inserit en un llibre». La progressió i l'expansió de la il·lustració amb aquest nou sentit d'imatge va ésser frenat durant molt de temps, fins i tot al segle XX, pel fet que aquesta modalitat artística es va considerar menor. L'il·lustrador fou considerat durant molts anys un artesà i no un veritable artista, ja que no es creia que fos un creador, sinó més aviat algú que depenia de l'autor del text, algú que hi veia mitjançant la mirada d'una altra persona. La seva feina tenia un valor més explicatiu que no pas creatiu, més pedagògic que no pas inventiu, era accessori i no essencial. Aquest fet va durar molts anys. Referent a Catalunya, només cal recordar, en el darrer terç del segle XIX, les queixes d'Apel·les Mestres davant la manca de consideració dels dibuixants dins el món artístic. Nogensmenys, a finals del segle XIX, a tot Europa, grans artistes com ara Odilon Redon o Aubrey Beardsley van renovar el vocabulari del llibre il·lustrat i van donar una indubtable categoria artística a una activitat que ja no es va considerar un comentari amb imatges d'un text, sinó una reinterpretació creativa. La majoria de les comunicacions no tracten sobre la imatge com quelcom dependent del text, sinó que s'interessen pel llibre amb imatges i pels efectes de lectura que engendra com a objecte complex i global.

L'ordre dels articles segueix la cronologia dels llibres estudiats, de finals del segle XVIII a principis del segle XX. Així doncs, es pot considerar aquest recull com una contribució a la història de la il·lustració i, de manera més àmplia, també a la història del llibre.

Jean-Louis Haquette examina les edicions de 1789 i 1806 de *Paul et Virginie*, de Bernardin de

Saint-Pierre, on les imatges no repeteixen el text, sinó que en proposen una lectura que es focalitza en els episodis més dramàtics, que crea simetries, efectes de clausura, etc. Bernardin de Saint-Pierre va controlar ell mateix les edicions il·lustrades de la seva obra, i així proposà o imposà al lector el seu propi comentari iconogràfic del text i l'inclogué en l'acte de la creació literària.

William Blake, estudiat per Tiphaine Samoyault amb l'exemple de *Jerusalem*, constitueix l'arquetip de l'artista creador d'un llibre il·lustrat. L'obra monumental, feta de cent estampes realitzades pel mateix Blake de 1804 a 1821, es presenta en l'estudi com una obra «visible il·legible». El text escrit a mà, gravat en la mateixa planxa que la imatge, perd la seva preeminència per esdevenir també una forma lineal. Tiphaine Samoyault elabora una «lectura visió» que rebutja la lectura aïllada del text, cal llegir i mirar alhora, cal desencipar la imatge tot veient-la.

Evanghélia Stead estudia els dibuixos d'Engelbert Seibertz per a l'edició Cotta de 1854 de *Faust I*, la primera publicació monumental il·lustrada a Alemanya. Analitzant el conjunt de les il·lustracions, gravats a l'acer fora de text, xilografies inserides en les pàgines de text, i el joc de contrapunt entre les orles perifèriques i el centre de les estampes, Stead demostra que l'element central de l'obra, segons l'il·lustrador, és Mefistòfeles, la qual cosa inverteix la lectura cristiana tradicional de l'obra. Es tracta d'una aportació molt pertinent a un tema recurrent del llibre il·lustrat, és a dir, la inflexió que pot donar la imatge al text.

Paul Edwards, gran especialista de la il·lustració fotogràfica de la literatura, s'interessa per les fotografies de Julia Margaret Cameron que il·lustren els poemes d'Alfred Tennyson, *Idylls of the King and Other Poems* (1874-1875). Aquest era oposat a la il·lustració de la literatura. Nogensmenys, va deixar que la seva amiga Julia Margaret Cameron il·lustrés els seus poemes amb unes fotografies centrades en el tema de la providència que proposen una visió escatològica del text. Aquest aspecte és donat i reforçat per una estètica fotogràfica molt pictorialista, amb unes composicions de *tableaux vivants* estàtics, típics de l'època victoriana, amb l'absència de marc espaciotemporal, el desenfocament de la presa de vista, el llarg temps de *pose* i el refús de retocar les fotos.

Elisée Trenc s'interessa també per la il·lustració de la poesia, en aquest cas, però, estudia un artista total, el català Alexandre de Riquer, que és alhora l'autor, l'il·lustrador i el decorador del recull de poemes en prosa *Crisantemes* (1899). Segons Trenc, per a Riquer la presentació material del llibre, la relligadura, la portada, el format petit i molt allargat, les vinyetes i la gamma cromàtica pal·lida emprada en condicionar la lectura. Trenc parla d'una materialització plàstica de la poesia,

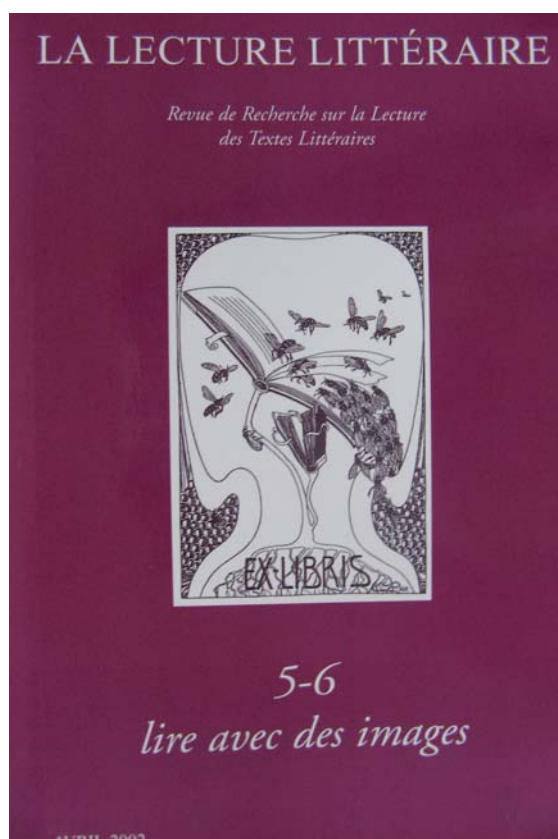


Figura 1.  
Coberta del llibre *Lire avec des images au XIX siècle en Europe*.

d'una escenificació del poema en prosa que ja és una prefiguració del llibre d'artista.

Rémy de Gourmont té una concepció del llibre molt semblant a la de Riquer, tal com ho demostra Hélène Védrine. Ell també en vol controlar tots els elements. A la seva revista de títol revelador *L'Ymagier*, s'hi pretén que són d'una ascendència llegendària i inscriu les seves obres dins la tradició dels incunables. En manlleva la tècnica d'algunes de les il·lustracions, la xilografia, s'inspira en una iconografia i en unes tipografies antigues i de papers singulars, com es pot veure a les seves edicions publicades per *Mercure de France*. Hélène Védrine estudia particularment *Le Château Singulier* (1894), on la combinació entre les il·lustracions i el text té com a finalitat mostrar que, per a Rémy de Gourmont, els mots formen també part de l'arquitectura del llibre. A les seves obres publicades entre 1892 i 1913 per a les edicions del *Mercure de France*, el poeta aconsegueix un capgirament de la relació entre el text i la imatge, en proclamar que «els textos són solubles dins la imatge», ja que, segons ell —i amb això prefigura la poesia visual—, el mot és, abans de tot, una forma.

L'any 1908, l'editor francès Berger-Levrault publicà la primera edició il·lustrada de *Les Paraboles*, deguda al pintor i gravador suís Eugène Burnand. Per a Philippe Kaenel, això planteja el problema de

la il·lustració de les paràboles evangèliques, que ja són una manera de dir coses mitjançant imatges. Burnand, protestant de confessió, va intentar donar una visió més fidel, més naturalista d'aquests textos bíblics, en lloc de la visió convencional i històrica habitual. Per a Kaenel, les il·lustracions de Burnand constitueixen una mena de traducció o més aviat d'amplificació del text, i per això l'artista va agafar com a models habitants de la seva ciutat, Neuchâtel, representants individuals que, segons la fisiognomonia de Lavater (1775-1778), poden ésser encarnacions de tipus morals bíblics, i doncs universals, ja que, segons aquesta teoria de Lavater, per un procés de similitud, el cos és a l'ànima allò que la narració és al sentit, i que, en tots dos casos, l'instrument de la revelació és la imatge i, més particularment, el dibuix.

El títol de l'obra, *Llegir amb imatges*, indica clarament que el lector ha de tenir en compte la imatge i la seva associació amb el text. Les intervencions insisteixen totes sobre la dimensió material del llibre, de la qual cal analitzar les diverses significacions. Amb les imatges, el llibre ja no és solament un objecte de lectura, sinó que esdevé també una obra d'art que cal analitzar formalment, com si es tractés d'una escenificació del text que conté. Es reproduïxen gairebé la totalitat de les il·lustracions analitzades (102 reproduccions) i així el lector de l'obra també està invitat a llegir amb imatges. A més a més, les abundants notes bibliogràfiques són d'un gran interès per a qualsevol persona interessada per les arts del llibre i la bibliofília en general.

## Le livre illustré européen au tournant des XIX et XX siècles

Es tracta d'una obra més concentrada cronològicament, de la dècada de 1880 al final de la Primera Guerra Mundial, de temàtica, però, més àmplia, ja que, al costat dels llibres que relacionen artistes amb grans escriptors (Khnopff i Verhaeren, Beardsley i Francesco Colonna, Alfred Kubin amb Poe i Nerval, Masereel i Bille amb Pierre Jean-Jouve), també hi ha estudis de camps concrets com ara les societats de bibliòfils, la premsa il·lustrada, la il·lustració fotogràfica, l'àlbum, el llibre per a infants i el llibre d'artista. Tenim, així, 18 articles; un llibre de 352 pàgines, amb un aparat crític i unes notes encara més importants que al llibre precedent, i 54 planxes que comporten generalment tres o quatre il·lustracions en cadascuna. L'obra, actes del col·loqui de Mulhouse del 2003, fou editada l'any 2005 sota la direcció d'Hélène Védrine per les Éditions Kimé, a París.

Al costat de les obres dels grans pintors il·lustradors sobre els quals s'ha centrat l'interès de

la crítica artística i que només representen una part ínfima de la producció editorial de l'època, coexisteixen formes variades de llibres il·lustrats: els llibres barats que s'assemblen molt als fulletons de la premsa popular; les col·leccions il·lustrades de gran difusió; la bibliofília de luxe que depèn de les societats de bibliòfils, i la bibliofília d'avantguarda, els editors de la qual sovint són associats a revistes. Cada un d'aquests tipus d'il·lustració es relaciona amb tècniques, autors, il·lustradors i públics diferents. L'estudi de Pierre-Jean Foulon sobre la col·lecció bibliofílica del belga Raoul Warocqué mostra perfectament la diversitat del llibre il·lustrat de finals del segle XIX i la importància de l'aspecte tradicional dins la producció de l'època, aspecte ocultat per una historiografia que va privilegiar l'art modern, «avantguardista» del llibre degut a Manet, Toulouse-Lautrec, Redon, Denis, Dufy o Picasso en detriment dels llibres eclèctics, acadèmics, simbolistes o d'Art Nouveau il·lustrats per Rochegrosse, Urrabieta-Vierge, Lepère, Mucha, Carrière, etc., que, donant una imatge més de permanència que no pas de ruptura, constitueixen de forma més exacta l'expressió privilegiada d'una època que rendeix culte a la realitat burgesa, anecdòtica, clàssica i paternalista, la ideologia política i social de la qual està molt allunyada del progressisme. Sobre aquest caràcter essencial de l'art del llibre del temps, aquesta tensió entre permanència i innovació, la comparació que presenta Fabrice Wilhelm entre el projecte d'il·lustracions d'Eduard Munch per a *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, amb els que el van precedir i que eren deguts a il·lustradors professionals, és prou clara per distingir allò que pertany a la tradició i allò que pertany a la innovació. De la mateixa manera, la renovació de les tècniques, principalment les que depenen dels procediments fotomecànics i de la fotografia, tendeixen a esborrar les fronteres entre edicions de luxe i edicions populars, ja que, tal com demostra Paul Edwards en el seu article «L'illustration photographique de luxe des années 1890: de l'illustration naturaliste à l'illustration symbolique», l'originalitat dels procediments de reproducció, particularment del gravat, ja no és un element determinant de la qualitat bibliogràfica del llibre.

Esdevé, aleshores, necessari de posar en relació el llibre il·lustrat amb un conjunt més ampli de produccions i de subratllar els lligams que la il·lustració del llibre manté amb altres modalitats de copresència de la imatge i del text, com la premsa o el cartell, tal com ho demostra Jürgend Döring a «The development of the illustrated magazine cover in the 19th century», el seu estudi de les cobertes il·lustrades de les revistes, o Luce Abélès, que explica com el dibuixant i gravador Louis Legrand treballà tant per a la premsa, particularment *Le Courrier Français*, com per a les societats de bibliofília. Aquests punts de vista di-



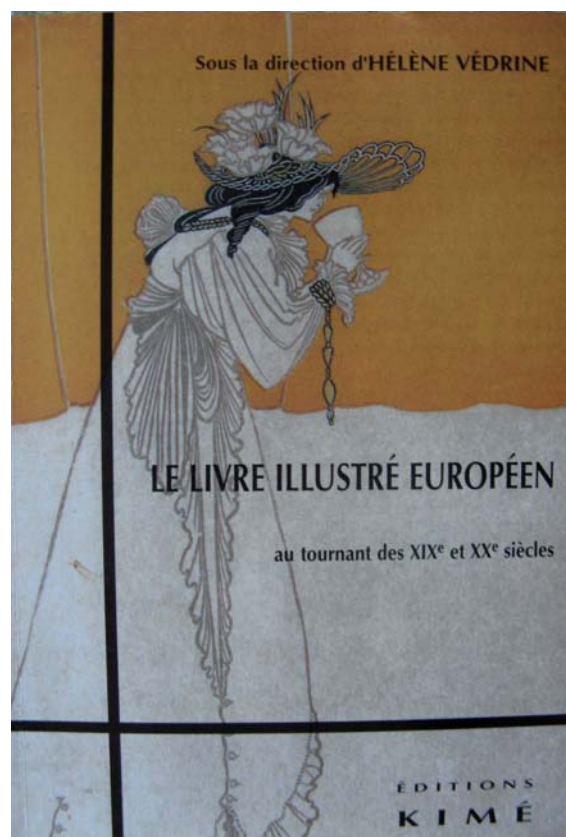


Figura 2.  
Coberta del llibre *Le livre illustré européen au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*.

ferents permeten afirmar que les innovacions en el camp del llibre il·lustrat, que van menar al llibre de pintor, estudiat per Nicolas Surlapierre mitjançant una comparació entre les edicions de Vollard i les de Tériade, tenen les seves arrels en modalitats considerades menors, com ara la premsa, el llibre d'imatges estudiat ací per Benoît Bruant en el cas paradigmàtic del gran dibuixant patriòtic alsacià Hansi, o el llibre per a infants al qual Nicole G. Albert dedica el seu treball. Una primera conclusió que es pot treure d'aquests treballs és que l'estudi del llibre de fi de segle prohibeix la jerarquitització entre menors i majors, entre reproducció i originalitat, segons la doble acceptió de la paraula *originalitat*, és a dir, la de procediment tècnic o la d'inspiració.

El final del segle XIX és, efectivament, el regne de les influències i de les remanències a les arts gràfiques. Si la influència es basa en intercanvis contemporanis i recíprocs de figures, formes i teories, és a dir, en el sincronisme, la remanència és un concepte diacrònic, «vertical», que es caracteritza per la permanència i la reinterpretació de models antics. Aquestes influències i remanències no operen per simple adjunció, sinó, al contrari, per efectes de disjunció que totes les contribucions de l'obra posen de relleu, mostrant com esdevenen condicions de la invenció. Les formes del

passat, d'ençà de l'edat mitjana i les seves *marginalia*, del Renaixement amb l'art del grotesc o les invencions emblemàtiques, fins al romanticisme, constitueixen una àmplia reserva en la qual puen els artistes de finals de segle en una perspectiva ambigua. La superposició d'influències, sempre múltiples, produeix efectes de difracció. Les il·lustracions remetent a unes altres imatges, com en el cas d'Alfred Kubin, il·lustrador de Poe i de Nerval estudiat per Norbert Bachleitner, també, però, a uns altres textos que els que il·lustren, i, de manera paral·lela, alguns textos semblen reinterpretar imatges anteriors, com ho demostren Gilles Polizzi amb la utilització del *Somni de Polifil* de Colonna per a Aubrey Bearsley en la seva obra *Under the Hill* (1895) o Anne Larue amb el treball de Champsaur sobre les il·lustracions de les obres de Victor Hugo. La imatge esdevé, així, la restitució saturada del text, de la mateixa manera que es parla d'una llum o d'un color saturat en la tècnica fotogràfica, saturació que pot arribar fins a l'ocultació.

Aquesta gran sofisticació del treball de referència es fa sempre en el sentit d'una perversió, que tendeix a la paròdia, sense donar cap sentit pejoratiu al terme. Es tracta d'un art de la remanència on la permanència del motiu textual o plàstic separat del seu origen permet tots els nous desplegaments de significació, particularment en una intensió d'opacitat. La multiplicació de les referències i de les citacions, com es pot veure en les vinyetes grotesques d'Aubrey Bearsley estudiades per Evangelina Stead, produeix una desmultiplicació exponencial que no autoritza mai una interpretació unívoca.

Quin sentit té aquest retorn a formes i estils del passat? La imitació, com ho demostra Yoko Takagi en l'estudi sobre la influència de l'art del Japó, dels *ikiyo-e* a les il·lustracions de Fernand Knoppff per als llibres de Verhaeren, o Evangelina Stead mostrant el deute de Bearsley envers les grotesques del Renaixement, permet a l'artista del 1900 buscar formes de representació fonamentades en l'absència i el desviament. La il·lustració de finals de segle s'interessa per allò que el text no diu, àdhuc per allò que oculta. D'ací la seva lògica afiliació amb la psicoanàlisi, com es veu en els estudis de Kubin i Munch ja mencionats. Nogensmenys, la imatge no és pas la veritat del text, sinó que posa només de relleu el parentiu que té amb els procediments psíquics de l'inconscient, com ara, per exemple, la compressió de diversos elements en una sola forma, que esdevé aleshores molt estranya.

Els llibres del tombant del segle XIX es caracteritzen per una tensió cap a la dislocació i el retraïment, tal com es pot apreciar en els casos del «llibre fet tot de marges»; els tres minúsculs volums de *Bonts-Mots* il·lustrats per vinyetes grotesques

de Beardsley i estudiats per Evanghélia Stead; la «novel·la fragment» de Champsaur a partir de Victor Hugo, estudiada per Anne Larue, i fins i tot en el llibre monumental *Die Nibelunge*, il·lustrat per Joseph Sattler i examinat per Hélène Védérine. És cert que aquest desmembrament ja havia començat amb el llibre romàntic i la dispersió de les vinyetes, però el desplaçament de les il·lustracions vers els marges prohibeix determinar-ne un centre. La tensió irònica entre text i imatge que fonamentava la relació entre text i imatge en l'estètica romàntica es resol ara en esquivament. El tombant del segle sembla, així, apreciar la fecunditat del desviament i de la foscor, enfront d'una concepció de l'harmonia literal. Nogensmenys, si aquesta existeix en alguns exemples, com ara en una de les obres mestres del llibre modernista català, *Boires baixes*, de Josep Maria Roviralta, amb il·lustracions de Lluís Bonnin i música d'Enric Granados, estudiat per Elisée i Amandine Trenc, és mitjançant una amalgama entre una tradició medieval del llibre i el concepte modern d'obra total, de *Gesamtkunstwerk*, que uneix text, imatge i música. Cal relacionar això amb el gust particular del tombant de segle per allò grotesc, monstruós, informe, inquietant, heterogeni o descompost, és a dir, tot allò que amenaça la integritat del llibre objecte. Les ornamentacions manllevien preferentment les mónades, les gàrgoles de les catedrals, els grotescos del Renaixement, les danses macabres, i sempre, tal com ho demostra Philippe Kaenel en el seu article *Illustrer la mort: Romain Rolland, Pierre-Jean Jouve, Edmond Bille, Frantz Maereel et le genre de la danse macabre*, ho fan en termes que combinen la ideologia i l'estètica, la reflexió política i la reflexió poètica.

Aquest estudi del llibre il·lustrat europeu s'enriqueix també amb les aportacions, sota una forma de síntesi, de dos dels grans especialistes francesos de les arts del llibre, un article preliminar de Ségolène Le Men, «L'art du livre autour de 1900», i un article de cloenda de Michel Melot, «Le livre illustré comme forme symbolique». La cura extrema aportada a la materialitat del llibre, juntament amb una intenció ideològica, fan d'aquesta obra il·lustrada europea del tombant del segle XIX i principi del XX una forma simbòlica, tal com ho subratlla Michel Melot, en el sentit que li dona Panofsky. El llibre il·lustrat esdevé, així, el lloc privilegiat del *Nachleben* definit per Warburg, és a dir, la permanència de les formes del passat, sense la qual qualsevol desenvolupament futur esdevé impossible. Objecte de dos aspectes (text i imatge) en una època considerada ella mateixa com una època de transició, de separació entre dues concepcions del món, el llibre il·lustrat és el *Zwischenraum* ideal on es poden observar les tensions contradictòries entre forces culturals, semiòtiques i formals.

## L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations

Evanghélia Stead i Hélène Védérine van reunir llur energia i llur competència per organitzar a París, l'any 2006, un col·loqui europeu sobre les revistes il·lustrades a cavall entre els segles XIX i XX, les actes del qual va publicar l'any 2008 les Presses de l'Université Paris-Sorbonne. Es tracta d'un volum encara més gruixut que el precedent, de 607 pàgines, amb moltes imatges inserides en cada text i diversos quaderns d'il·lustracions en colors. Hi ha vint-i-cinc articles, i si França, Gran Bretanya i Alemanya són els països més estudiats, no hi falten treballs sobre revistes de Rússia, Polònia, Hongria, Suïssa, Itàlia i Catalunya. Com a les obres precedents, es va insistir en la força i l'ambigüitat de la imatge a les revistes literàries i artístiques europees entre 1880 i 1920, l'ampli camp d'investigació que ofereix i les qüestions de mètode que planteja. Fins fa poc, les il·lustracions eren sovint quelcom absent de l'estudi de les revistes, que preferentment es concentrava en llur contingut intel·lectual, en llur ideologia i en les persones que les feien.

El volum està dividit en diversos apartats. Després d'una presentació de les editores Evanghélia Stead i Hélène Védérine que intenta donar una idea sintètica d'aquestes revistes, Michel Melot, a la introducció, recorda que el període considerat (1880-1920) fou el d'una crisi profunda del llibre i de l'edició, que han de competir amb la premsa abundant, desvaloritzada als ulls de les elits intel·lectuals, amb la irrupció massiva de la imatge en la premsa que implica la fragmentació del pensament i una ruptura rítmica de l'escriptura en zones visuals, la temporalitat de les quals és diferent. El món canvia, i només l'aliança entre el periòdic i la imatge podia respondre a aquests canvis de noció del temps i d'inestabilitat de les riqueses materials que es produeixen a finals del segle XIX.

Una primera part està dedicada a la revista i als seus contextos i la trobem dividida en tres capítols. El primer té com a títol «Miralls d'un món que canvia». D'una banda, Jean-Pierre Bacot hi estudia els «Numéraires spéciaux de *L'Illustration* (1880-1930)» i en demostra la funció de vulgarització; una funció pedagògica, sobretot científica però també estètica; la funció cultural, sobretot respecte als números extraordinaris dedicats als salons, a les belles arts, i la funció de construcció de la memòria, especialment del nacionalisme amb els números dedicats a la Primera Guerra Mundial, després de l'armistici de 1918, tant a França com a Gran Bretanya o a Alemanya. D'altra banda, hi ha tres comunicacions que s'interessen per la introducció de la fotografia a les

revistes il·lustrades. L'una, la de Charles Grivel, és una reflexió teòrica sobre l'estatus de la fotografia com a il·lustració en els periòdics especialitzats d'aquest gènere, la segona, la de Paul Edwards, és un estudi de l'imaginari fotoliterari a revistes tan diverses com una de colonial, *L'Algérie artistique et littéraire*, una de regional, *Bretagne-Revue*, una de parisenca, *La Grande Vie*, i una de dedicada a les arts plàstiques, *L'Art et le beau*. Totes tenen en comú l'elecció d'una il·lustració exclusivament fotogràfica en el darrer decenni del segle XIX. I la tercera, la de Barbara Duttenhöfer, s'interessa per la relació entre fotografia i feminisme a la premsa il·lustrada del començament del segle XX a Rússia i Alemanya.

El segon capítol, titulat «Tradicions i innovacions: Les revistes, l'estampa d'art i el llibre», s'interessa pel paper del gravat en diverses revistes artístiques que de vegades s'assemblen més a àlbums artístics que no pas a revistes i que pretenen atorgar-los una qualitat de llibre d'art. Això es veu en l'estudi de Sophie Pauliac sobre la segona època de la gran revista romàntica francesa *L'Artiste*, d'ençà l'any 1881, que esdevé aleshores una mena de «museu del gravat», és a dir, que té la funció de ser una font de coneixement i d'aprenentatge artístic per al gran públic, mitjançant la reproducció de les obres mestres de la pintura. La finalitat de la revista *Le Japon artistique* (1888-1891) es bastant semblant, tal com ho explica Geneviève Lacambre, però, en aquest cas, reduïda a l'art japonès, del qual la revista pretén ser una mena d'enciclopèdia gràfica. La qualitat de les reproduccions en color pel nou procediment del fotogratat dona també molta categoria a aquesta revista, que es presenta com una publicació mensual amb articles monogràfics sense relació amb l'actualitat, la qual cosa, com en el cas de *L'Artiste*, la relaciona amb el llibre d'art. Una altra revista que vol ésser de gran luxe és *Les Lettres et les Arts* (1886-1889), publicada per La Maison Goupil de París, que és el màxim representant de la revolució industrial al món de l'art i de les imatges, amb l'edició de reproduccions d'obres d'art que comercialitza a tot el món civilitzat amb sucursals a Berlín, Londres, La Haia, Brussel·les i Nova York. Pierre-Lin Rénie, conservador del museu Goupil de Bordeus, ens explica que, malgrat la qualitat de les tècniques modernes de reproducció, *Les Lettres et les Arts* roman una publicació conservadora, marcada per un esperit bibliofílic tradicional, una mena de reactualització de la fórmula editorial del *keepsake* de l'època romàntica, però ara mensual, amb l'eclecticisme dels temes, el conservadorisme, un públic femení i una preciositat de la forma marcada pel «bon gust» francès del segle XVIII. No deixa d'ésser curiós i contradictori que una empresa industrial que té com a base el concepte de reproducció, com la casa Goupil, hagi decidit crear

una de les revistes més luxoses de l'època, però aquest és un dels temes constants del segle XIX, la indústria al servei de l'art i, al mateix temps, la concepció d'allò que esdevindrà un èxit al segle XX, la indústria de luxe. Si aquest fet pot semblar, a primera vista, paradoxal per a La Maison Goupil, aquesta concepció elitista i favorable al llibre de luxe, en contra de la democratització de l'imprès, és compresa perfectament per part de les societats de bibliofília, les quals publiquen, durant la dècada de 1890, tota una sèrie de revistes que analitza Luce Abélès. Octave Uzanne, un dels grans bibliòfils del temps, crea *Le Livre moderne* (1890-1891), on defensa el llibre original, decoratiu, ple de fantasia de l'època i on critica el llibre de bibliòfil clàssic, impecable però monòton i fred. És també per això que, l'any 1889, Uzanne havia creat la societat Les Bibliophiles Contemporains, per mostrar el seu desacord amb la societat de bibliòfils que defensaven l'ortodòxia del llibre de qualitat, la Société des Amis des Livres. Dos anys més tard, Uzanne funda una nova revista que destina més a les arts, *L'Art et l'Idée* (1892), on privilegia la literatura simbolista i sobretot les arts decoratives, ja que, d'acord amb el que pregonaven l'Arts and Crafts Movement britànic i Eugène Grasset a França, veu que el futur és la unió de les arts. Un altre gran bibliòfil especialista de la caricatura, John Grand-Carteret, funda una nova revista especialitzada, *Le Livre et l'Image* (1893-1894), on defensa una concepció del llibre de bibliòfil més clàssica que Uzanne, i sobretot la funció documental, històrica de la imatge. Finalment, l'any 1897, surt *L'Estampe et l'Affiche*, que posa l'accent sobre el valor estètic de la imatge i promou el llibre de pintor, on l'artista crea una obra original i lliure respecte al text i dona com a exemples les il·lustracions de Rodin, les d'Odilon Redon i les de Maurice Denis.

El tercer capítol, «L'élan du spectacle. Les revues et la scène», comporta tres articles que tracten de les relacions entre les revistes i diverses formes d'espectacles molt típiques del 1900. Romain Piana s'interessa per l'estreta relació entre la revista impresa de cap d'any que es publica molt sovint en revistes satíriques il·lustrades, com ara *La Caricature*, *Le Grelot*, etc., i la revista de cap d'any al teatre, dos gèneres que es retroalimenten i que constitueixen un exemple perfecte de concepte intermediari. Phillip Dennis Cate tracta sobre el paper de promoció del primer cabaret artístic de Montmartre, Le Chat Noir, a les revistes parisenques del període, i particularment a la revista homònima *Le Chat Noir*, editada per Rodolphe Salis, propietari del cabaret. Philippe Kaenel s'interessa pels intercanvis artístics entre París i Suïssa mitjançant la creació d'un teatre d'ombres, Le Sapajou (un mico d'Amèrica del Sud), i d'una revista il·lustrada del mateix nom, arran de la segona



exposició nacional suïssa de Ginebra del 1896. Es tracta d'importar al país helvètic l'esperit bohemí i paròdic de *Le Chat Noir*, una mica com va passar a Catalunya amb Els Quatre Gats.

La segona part del llibre intenta oferir un panorama de les revistes a Europa. Conté quatre capítols. El primer està dedicat a les «petites revues françaises». Bénédicte Didier ens hi explica com les «revues bohêmes» de finals del segle XIX, *L'Hydropathe*, *La Plume*, *Panurge*, *Le Chat Noir*, *Le Décadent*, esdevenen un lloc d'experimentació, de síntesi entre el text i la imatge mitjançant una descomposició de les formes plàstiques o literàries que prefiguren les avantguardes del segle XX. Alexia Kalantzis s'interessa per un personatge fonamental i revolucionari per a les arts del llibre, el poeta Remy de Gourmont, creador de la revista *L'Ymagier*, on la imatge, ideal de síntesi i de deformació, esdevé un model per al text que conté, també ell mateix, una dimensió visionària i material. Així, la recerca simbolista de l'absolut del llibre, considerat com un temple, es pot realitzar. Nathalie Froloff estudia les relacions entre dues revistes de luxe angleses, *The Pageant* i *The Yellow Book*, i la revista francesa *Le Centaure*. Totes tres s'assemblen més a llibres que a revistes i estableixen correspondències entre la literatura i l'art. *Le Centaure* troba la seva identitat en el tema de la malenconia, simbolitzat per la figura del centaure, sublimat, però, en l'objecte de luxe perfecte que esdevé la revista.

El segon capítol està dedicat al «Modernisme de les petites revistes britàniques», modernisme en el sentit de modernitat i d'avantguardisme que té la paraula en anglès. Imogen Hart estudia la relació entre el moviment Arts & Crafts i tres revistes *The Century Guild Hobby Horse*, *The Evergreen* i *The Acorn*. Això li permet posar en dubte una pretesa unitat del moviment Arts & Crafts i sobretot veure, centrant-se en l'estudi de les imatges, que, en aquestes revistes, hi ha una alteració de les fronteres entre el moviment Arts & Crafts, l'Aesthetic Movement i l'Art Nouveau. David Peters Corbett s'interessa per la repercussió del simbolisme i de la seva estètica elitista de separació total entre l'artista i un públic majoritari incapaç de comprendre la seva obra en dues petites revistes de finals del segle XIX, *The Dial*, editada per Charles Ricketts i Charles Shannon, i *The Dome*, editada per E.J. Oldmeadow, ajudat per Laurence Binyon. Peter Brooker estudia una revista de 1911, *Rhythm*, aquesta ja plenament «modernista» i que constitueix una rama del Modernism britànic, paral·lelament al Vorticism de Wyndham Lewis i al grup de Bloomsbury. Finalment, mitjançant l'estudi de la introducció de la publicitat en les petites revistes «modernistes» britàniques i nord-americanes, Andrew Thacker posa en dubte la tradicional oposició entre art i

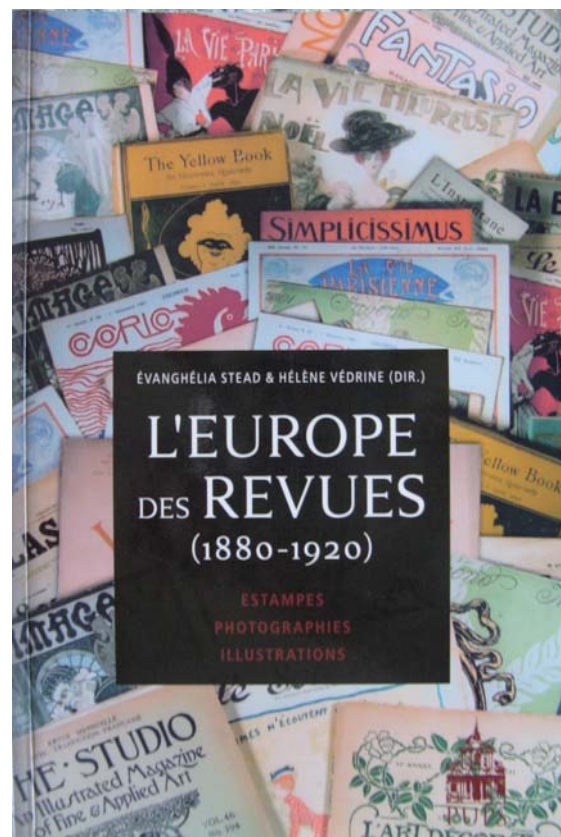


Figura 3.  
Coberta del llibre *L'Europe des revues (1880-1920)*. Estampes, photographies, illustrations.

comerç que es considerava inherent a l'avantguardisme anglosaxó.

El tercer capítol mostra com l'Art Nouveau s'ha imposat a tot Europa en el món de les revistes literàries i artístiques, amb una estètica que tendeix a establir un diàleg nou i més fusionador entre text i imatge. Això es veu clarament amb els exemples de l'extraordinària revista simbolista polonesa de Varsòvia, *La Quimera* (1901-1907), analitzada per Danuta Knysz-Tomaszewska i Grzegorz Pawel Babiak, i l'estudi de quatre revistes hongareses per part de Katalin Gellér, *Magyar Iparművészet* (*L'Art Decoratiu Hongarès*), *Művészet* (*L'Art*), *A Megfagyott Muzsikusz* (*El Músic Gelat*) i *A Kéve könyve* (*El Llibre de la Garba*), òrgan del grup artístic del mateix nom. En totes aquestes revistes, hi trobem la concepció de la il·lustració com a decoració, una decoració que, mitjançant l'elecció de motius folklòrics, vehicula un contingut nacionalista. Eliseu Trenc intenta establir una tipologia de la relació entre text i imatge dins la pàgina que va de la separació total entre ells fins a la juxtaposició i la superposició que poden engendrar problemes de llegibilitat, tot això dins d'una estètica de l'art total i de l'horror al buit molt Art Nouveau, prenent els exemples de les revistes catalanes modernistes *Garba*, *Hispania*, *Joventut*, *Hojas Selectas*, *Album*



*Salón* i de la madrilenya *Blanco y Negro*. En un panorama de les grans revistes europees del tombant del segle XIX, no hi podia faltar la gran publicació artística, literària, política i satírica de Munic, *Jugend*, de la qual Ursula E. Koch, després de fer-ne una ressenya històrica, n'analitza la relació entre text i imatge.

Finalment, hi trobem un quart capítol dedicat als perllongaments futuristes, amb l'estudi, per part de François Livi, de *Lacerba* (1913-1915), la gran revista futurista italiana de Florència que va intentar bastir un pont avantguardista entre París i Florència i l'anàlisi d'Ada Ackermann de la dotzena d'almanacs futuristes russos publicats entre 1910 i 1920, centrant-se en un, *Vzorval* (*Que ve d'explotar*). Aquests almanacs es caracteritzen per llur oposició al simbolisme i, sobretot, per la destrucció dels codis tipogràfics de presentació i de lectura i una concepció utòpica del llenguatge que ja no seria conceptual, sinó essencial, extàtic, vital.

M'ha semblat important ressenyar aquests tres conjunts de treballs sobre la imatge dins les arts

gràfiques, el llibre o la premsa il·lustrada, ja que penso que és molt important que els futurs estudis de la imatge i de la relació amb el text dins del món de les obres impreses a Catalunya els tinguin en compte, d'una banda, a nivell de les diverses metodologies emprades, amb una interdisciplinarietat necessària entre els historiadors economistes, els de les tècniques, els de la premsa i els especialistes de les ciències de la informació, els lingüistes i els especialistes de literatura, com també els historiadors de l'art, especialitzats en la imatge impresa, reproductible, i, d'altra banda, a nivell de la comparació necessària amb els productes coetanis europeus i nord-americans, ja que, d'ençà de mitjan segle XIX, amb el fenomen de les Il·lustracions, la circulació del llibre i de les revistes il·lustrades a tot Europa des dels grans centres de producció gràfica que són París, Londres i Alemanya és constant, i no deixa d'influir en els centres perifèrics com ara Varsòvia, Budapest, Milà o Barcelona, amb les adaptacions i les conformacions evidents a les diverses cultures autòctones.