



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Llum i Ombra

Romanticisme, fotografia i noves aportacions

Cristina Pastó i Aguilà



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

LLUM i OMBRA.

ROMANTICISME, FOTOGRAFIA i NOVES APORTACIONS

Departament de Pintura

Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona

Divisió de ciències humanes i socials

Programa de Doctorat:

*El paisatge en l'art del segle XX. Representació i intervenció*

Bienni: 1994-1996

Cristina Pastó i Aguilà

Directora de la tesi: Dra. Antònia Vilà Martínez



El meu agraïment més sincer, tant a les institucions com a les persones que m'han ajudat en aquesta investigació:

Al Museu del Cinema de Girona per la seva col·lecció fantàstica d'instruments i artefactes anteriors al descobriment de la fotografia i el cinema.

Al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid.

A La Tate Gallery de Londres. Especialment a la Sra. Sara Taft, encarregada del gabinet d'estampes i dibuixos per la seva amabilitat i bona disposició.

Al Metropolitan Museum of Art de Nova York. En aquest cas, concretament, per la sala dedicada a la fotografia que em va fer conèixer el món fascinant dels daguerreotips i calotips.

A la Khunstalle d'Hamburg, sobretot per la seva col·lecció de pintura romàntica alemanya i per les boníssimes exposicions que ha organitzat entorn d'aquest tema.

A l'Alte Nationalgalerie de Berlín i la seva deliciosa sala dedicada a la pintura de C.D. Friedrich.

A l'Antònia Vilà, Directora d'aquesta tesi, companya i amiga, que amb la seva il·lusió i les seves aportacions ha fet possible que aquesta tesi fos un dia veritat.

A en Josep, sobretot, per la seva paciència, col·laboració, generositat, confiança, .... i tantes altres coses.

Als meus pares..., al pare que ja no hi és, però que tant hi hagués volgut dir i a la mare que... sempre hi és.

A les meves germanes, Meritxell i Mireia, a en Xavier i en Joan, i també naturalment a l'Adrien i a la petita Agnès.

A la Rosa i en Francesc, la Montse i en Fausto i a tots aquells amics i amigues que m'han encoratjat amb el seu càlid interès.

I a la Tània Torres i la Maria José Botero per les seves encertades apreciacions en llengua anglesa i alemanya.

Índex 1

Introducció 5

1a PART: LA MIRADA ROMÀNTICA 13

Capítol 1: Introducció al romanticisme 13

1.1 Antecedents 17

1.2 De l'obscur al simbòlic: William Blake, Henry Fuseli i John Martin 21

1.3 *Sturm und Drang*. Herder i Kant. Schiller. Schelling 24

1.4 Escenaris de la nostàlgia 29

Capítol 2: El sentiment de la natura. Una teoria romàntica de l'art 35

2.1 Des de l'abisme. El paisatge 37

2.2 Caspar David Friedrich: una mirada diferent 42

2.3 Carl Gustav Carus: art i ciència 48

2.4 La mirada ordenadora: Goethe, Carus i Humboldt 52

2.5 Philipp Otto Runge: de l'ombra a la llum 62

Capítol 3: A través de la llum. L'origen de les imatges 77

3.1 Consideracions sobre la llum 86

3.2 La llum en la història 87

3.3 Els inicis d'una perspectiva científica 89

3.4 La llum romàntica 94

3.5 Cap a la llanterna màgica: diorames, panorames i altres efectes de llum 98

3.5.1 Orígens de la pintura sobre transparència 98

3.5.2 La llanterna màgica 99

3.5.3 Les capsas òptiques 106

3.5.4 Panorames i diorames 111

- 3.5.4.1 C.D. Friedrich i els experiments amb la llum i la transparència 117
- 3.5.5 La llanterna de por, La fantasmagoria 123
- 3.6 La cambra obscura 127

#### Capítol 4: La mirada interior. Des de la finestra 137

- 4.1 La nit com a cambra obscura 144
  - 4.1.1 Els nocturns de C.D. Friedrich i C.G. Carus 150
  - 4.1.2 Samuel Palmer: el camp anglès a la nit 156
- 4.2 De la llum a l'ombra. L'inconscient 170

### 2a PART: ART NATURAL, O TÈCNICA PURA 175

#### Capítol 1: El naixement de la fotografia 175

- 1.1 Introducció 177
- 1.2 J.N. Niépce i J.L. Mandé Daguerre. L'heliografia i el daguerreotip 181

#### Capítol 2: L'altre origen de la fotografia: William Henry Fox Talbot 197

- 2.1 Introducció 197
- 2.2 Vida i primers resultats 200
- 2.3 El Llapis de la Natura 211

#### Capítol 3: Victor Hugo: síntesi de mitjans 221

- 3.1 Vida i obra 223
- 3.2 Les siluetes i les impressions 223
- 3.3 La fotografia. Els anys d'exili 229

### 3a PART: EN UN PAISATGE SENSE MIRADA ? 235

#### Capítol 1: Entorn de la fotografia 235

- 1.1 La mirada abans i després de la fotografia 236
- 1.2 Fotografia, art i escriptura 239
- 1.3 Fotografia i veritat 246

#### Capítol 2: Christian Boltanski: la lliçó de tenebres. Ombres i memòria 253

- 2.1 Etapa de joventut 255
- 2.2 L'ús de la fotografia 256
- 2.3 Les obres dels anys setanta 259
- 2.4 Cap a la llum i l'obscuritat 260
  - 2.4.1 *Lliçons de tenebres*. El poder evocador de les ombres 262
- 2.5 Les darreres obres 272

#### Capítol 3: Kara Walker i Barbara Bloom: el retorn a les siluetes 275

- 3.1 K. Walker. Vida i obra 276
- 3.2 Significat històric. Antecedents 278
- 3.3 B. Bloom. Obra i context artístic 282
- 3.4 Les instal·lacions i els múltiples 283

#### Capítol 4: Vija Celmins: camí de retorn 289

- 4.1 Primers treballs. Camí cap a la maduresa 290
- 4.2 Fotografia i pintura 292
- 4.3 L'oceà i el cel estrellat 293
  - 4.3.1 La visió del cosmos en l'avantguarda russa 297
- 4.4 *Per fixar la imatge a la memòria* 299
- 4.5 Influències 301

4.6	L'obra gràfica: l'espai i el temps	304
4.6.1	Altres visions. El cosmos, ahir i avui	308

	Conclusió	317
--	-----------	-----

	Il·lustracions	321
--	----------------	-----

	Bibliografia	331
--	--------------	-----



## Introducció

Aquesta tesi pretén situar la sensibilitat romàntica com a element crucial en el naixement de la imatge fotogràfica: el redescobriment de la mirada per part d'artistes i poetes del romanticisme s'uneix de forma decisiva amb els treballs d'òptica i fotoquímica dels científics i inventors de principis del s. XIX. La figura de W.H. Fox Talbot, que va realitzar les primeres fotografies simultàniament a Daguerre, -malgrat que fou aquest darrer el primer a patentar-les- il·lustra de manera molt clara que la fotografia és, a més de l'assoliment d'una imatge tècnica, l'aventura per a la conquesta d'un espai íntim.

## La fosca, punt de partida

A partir de la pròpia experiència amb el gravat i -per la meua tasca docent- del coneixement de la seva evolució històrica i de l'obra d'altres artistes, em vaig plantejar inicialment, un estudi sobre l'obscuritat.

Originàriament, aquesta idea d'obscuritat, de foscor, estava estretament vinculada a la meva experiència gràfica. Era una foscor real, física, viscuda en les hores de taller, que en part ve determinada pel propi mitjà. Tradicionalment, el gravat s'ha imprès en tinta fosca, sobretot en negre. El treball sobre la planxa, en la majoria de tècniques (aiguafort, aiguatinta... ) es planteja a base d'intervencions successives en la matriu, que van configurant un espai intern entrecreuat, una taca, una massa fosca. En aquest sentit, les possibilitats que ofereix el gravat em van semblar el mitjà més convenient per interrogar-me sobre el concepte d'obscuritat com a lloc d'aparicions i irrealitats, i com a revers de la idea de llum.

Aquesta idea primigènia, ràpidament es va ampliar, i va créixer. Vaig resseguir els múltiples significats i connotacions de la foscor al llarg de la història, especialment, en el terreny de l'art. Així, la idea de tenebra va traspasar els límits del gravat i la podia veure també en la pintura, sobretot representada i associada amb la idea de nit, de nocturnitat. L'ombra podria entendre's com la no-pintura, la part més oposada a la representació però, ben al contrari, en l'origen i l'evolució de la pintura l'obscuritat hi té un protagonisme indiscutible.

En la pintura medieval i renaixentista la nit és representada, exclusivament, per la imatge d'un cel estrellat de fons. La nocturnitat s'explica a través d'un cel blau fosc ple d'estrelles daurades, però que no enfosqueix l'escena. En canvi, en la pintura barroca, l'obscuritat és diferent, passa a ser un codi de representació, un concepte.

Els pintors tenebristes experimenten els matisos cromàtics de la foscor en tota la seva riquesa. La tenebra domina el quadre.

En el romanticisme, la nit es converteix definitivament en la protagonista. Els pintors senten la necessitat de contemplar-la i

de pintar-la. Així ho veiem en les escenes nocturnes, tantes vegades pintades, amb tot tipus de variants, sobretot pels artistes romàntics alemanys Caspar David Friedrich (1774-1840) i Carl Gustav Carus (1789-1869).

Junt a la idea de nit, hi ha en totes aquestes visions, un fort sentiment de la natura, del paisatge, que vaig trobar també expressat en els escrits dels poetes i filòsofs del moment, com J.W. Goethe (1749-1832) o Novalis (1772-1801), entre d'altres. Especialment, em van interessar uns textos molt emotius de C.G. Carus, les *Nou cartes sobre la pintura de paisatge* (1831), considerats el fonament teòric de l'estètica del paisatge romàntic alemany, on es parla de la natura com d'una cosa viva i comunicativa amb l'home, i de l'Univers com un gran organisme vivent, en una visió a mig camí entre l'art i la ciència.

En aquests paisatges, llargament representats sobretot per C.D. Friedrich, hi ha sempre un primer pla amb una figura o figures petites -la majoria de vegades és una parella- gairebé sempre d'esquenes a l'espectador, i que contemplen embadalits allò que tenen al davant; el segon pla és un gran espai que s'obre a l'infinit. Quan aquest espai és la nit, els personatges semblen trobar-se dins una immensa cambra fosca, des d'on veuen travessar la llum per la lent de la lluna.

És així com a través de l'observació d'aquestes imatges, em va sorgir la idea que totes aquestes pintures de la nit o capvespre amb els seus contempladors insistents, posaven de manifest el fet que des del romanticisme neix una nova manera de mirar, de contemplar la realitat. Era precisament en aquests escenaris de llum atenuada on amb preferència tenia lloc aquesta aportació fonamental del romanticisme que, com provarem de mostrar, pocs anys després es concretarà amb un descobriment científic amb repercussions fonamentals en la nostra manera de percebre i comprendre el món: la fotografia.

D'aquesta manera, comprovo que a principis del s. XIX es produeix un salt crucial en la manera de descriure l'observador, tant per la ciència, la filosofia com per les noves tècniques i pràctiques de la visió. Hi ha un procés de modernització i sorgeixen uns nous models de visió basats en la subjectivitat. Amb Goethe apareix un nou observador actiu, autònom i capaç d'una experiència personal. Molt possiblement, tots aquests "personatges que miren" en les pintures romàntiques, ens estan anunciant aquest canvi.

La documentació i la relació epistolar molt abundant entre pintors, poetes i científics de principis del s. XIX demostra la fascinació compartida per la llum i la foscor que es va traduir en la torrencial aparició de tota mena d'artefactes basats en els principis de la cambra fosca: la llanterna màgica, el fantascopi, les capses i vistes òptiques, els panorames i diorames, que formen part de la prehistòria de la fotografia i el cinema, i que alguns pintors, com C.D. Friedrich mateix, introduïren com a tècnica en les seves pintures.

Habitualment es dona per fet que l'origen de la fotografia va de Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) a Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851), els quals es conegueren i, veient que les seves investigacions anaven en una mateixa direcció, acordaren una societat per cooperar en l'obtenció de la imatge fotogràfica.

En aquest punt és on podem parlar d'un doble origen de la fotografia, amb la figura de W.H. Fox Talbot (1800-1877), que de forma simultània a Niépce i a Daguerre aconsegueix fixar la imatge fotogràfica.

L.J. Mandé Daguerre és de manera oficial el pare de la fotografia, però, en canvi Talbot ho seria de la fotografia moderna pel seu concepte ampli, ja que inventà el procés de

positiu/negatiu, que permet la realització de múltiples reproduccions.

Per Talbot, la fotografia és un art entre la pintura i l'escriptura. La indivisió entre art i ciència, ciència i tècnica, teoria i pràctica, és mantinguda en ell al màxim de l'ambivalència; la invenció de la fotografia és una aventura, un enigma. L'imaginari científic és precedit i redoblat per una mirada d'allò íntim.<sup>1</sup> Talbot serà capaç d'establir els usos que la fotografia tindrà en el futur, fer-ne una poètica de la realitat quotidiana i obrir un camp on accediran la literatura i la pintura, a les quals es remet constantment.

És justament amb Talbot que la fotografia, alhora que una imatge, esdevé una reflexió sobre la imatge. Amb el seu llibre *The Pencil of Nature (El Llapis de la Naturalesa)* de 1844-46, la primera edició d'un llibre fotogràfic, constituït per una sèrie de fotografies acompanyades de text, hi defineix i analitza d'una manera molt nítida l'essència i la complexitat de la fotografia.

En aquesta nova exploració de la mirada, segons la meua tesi, és Talbot qui recull la tradició romàntica artística i científica, mentre que Daguerre, amb una gran habilitat, compleix la funció de la institucionalització i popularització de la imatge.

Paradoxalment, doncs, l'objectivitat característica que sempre hem atribuït a la fotografia, pel fet evident que representa alguna cosa que està davant de la càmera, -és així que la ciència l'utilitza com a comprovació de fets-, alhora, accentua la subjectivitat, el punt de vista, la visió personal que buscaven i defensaven els romàntics.

S'esdevé que la fotografia és capaç de recollir una sèrie de detalls que la nostra mirada no és capaç d'enregistrar. El fotògraf

---

<sup>1</sup> François Brunet, *La naissance d'idée de photographie* (Paris: Presses Universitaires de France, 2000 ), pàg. 156.

descobreix i és conscient d'allò que ha captat amb la màquina molt més tard, quan mira la fotografia que ha fet. La imatge mecànica ens dona una quantitat d'informació incalculable. Amb la fotografia la llum recupera la seva dimensió reveladora, i ens transmet allò que és invisible a la mirada només exterior. Aquests dos caràcters bàsics que conformen l'essència de la fotografia, la subjectivitat artística i l'objectivitat científica, com veurem, són intuïts ja des dels seus inicis.

Des del moment de l'aparició de la imatge fotogràfica es crea al seu entorn un debat intel·lectual i una reflexió teòrica que inclou la ciència, les investigacions sobre l'art, el llenguatge, el psiquisme, la comunicació, i fins i tot el règim social i polític.

Des de 1839 –any de la publicació dels descobriments de Daguerre i de Talbot– fins avui, han tingut lloc diferents “reinencions” de la fotografia, tals com l'adopció del negatiu, substituint el daguerrotip com a forma de reproducció, o l'aparició de la càmera Kodak als EEUU, que va comportar la seva popularització definitiva.

En el s. XX, el fotògraf, que en el s. XIX havia estat un personatge silenciós, esdevé narrador de la seva pròpia tasca. Allò que en el s. XIX era una reflexió sobre la invenció, la tècnica i els seus efectes va cristal·litzant progressivament en el s. XX en el concepte d'imatge i en el pensament entorn del real, el signe i la mirada.

Arribat l'estudi en aquest punt, prenc artistes contemporanis, no precisament fotògrafs, però que usen la fotografia o altre formes properes posant en joc i recreant totes aquestes idees i que formen part de la fotografia des dels seus orígens.

Aquesta qualitat de la fotografia, que li exigeix una relació directa amb el referent, la defineix com un tipus d'empremta: la

imatge fotogràfica és el rastre d'alguna cosa ara absent, és memòria. Per tant, existeix una relació que enllaça la fotografia amb l'absència, el passat i la mort i que és el nucli a partir del qual l'artista francès Christian Boltanski (París, 1944) desenvolupa la seva obra.

A Boltanski l'atrau la fotografia en el sentit que hi veu un vincle amb la idea de mort. En definitiva, fa un treball sobre la memòria, un treball nocturn, un treball sobre l'obscuritat. La llum, la foscor i les ombres són els protagonistes de la seva obra, com ho eren també en les pintures dels romàntics. És en un ambient de penombra on nosaltres com a espectadors cal que ens endinsem per poder contemplar les fotografies en blanc i negre i els personatges només il·luminats per espelmes que Boltanski ens mostra. En part, les escenografies de Boltanski tenen el seu origen en aquella sala fosca, on Friedrich pretenia mostrar les seves imatges transparents il·luminades.

Una altra artista, l'afroamericana Kara Walker (1969), basa tot el seu treball en l'ús de siluetes de grans dimensions, directament fixades sobre les parets que li serveixen per fer una crítica punyent dels estereotips socials, del poder, de la violència... A través del llenguatge dels contorns retallats, condensat i sintètic –aquesta forma d'expressió pre-fotogràfica–, proporciona un extens punt de vista a l'espectador com ho havia fet el panorama en el seu moment, i posa a la llum amb unes escenes complexes i misterioses allò ocult i amagat de la història en el passat.

Barbara Bloom (Los Angeles, 1951) també reprendrà en part de la seva obra l'estètica del treball de siluetes retallables dels segles XVIII i XIX. A través de formes diferents fa una reflexió irònica sobre el real i l'artifici, la presència i l'absència, l'original i la seva còpia. La seva obra, les instal·lacions sobretot, ens evoquen una altra època, els interiors de les llars burgeses del s.

XIX. Els dobles de la ficció i la realitat, o vida i mort són constants en la seva obra.

L'altra artista que em serveix per concloure aquest estudi és Vija Celmins (Riga, 1938) que vers els anys vuitanta recupera la pintura tradicional i el dibuix per concentrar-se en la representació del món natural, fent-ho a partir de fotografies. Aquestes pintures d'un gran realisme i precisió, fetes a base de capes fines, ens inviten a una contemplació lenta i a un recorregut precís de la vista. Demostren una intensitat de la mirada molt característica; són una meditació sobre la pròpia naturalesa de la visió. Observant la superfície d'aquests quadres ens sentim absorts i atrets cap a una experiència del temps. De la imatge fotogràfica que captura un instant i fracciona el temps, Vija Celmins retorna a la pintura feta amb temps. I, justament, aquest retorn en el temps de la pintura el fa sobretot amb unes imatges de cels nocturns, pintades reiteradament amb diferents versions, i que durant més d'una dècada són el seu tema principal.





## 1<sup>a</sup> PART: LA MIRADA ROMÀNTICA

### Capítol 1:

#### Introducció al romanticisme

Quan ens referim al romanticisme parlem d'un període històric, malgrat que alguns pensadors com Herbert Read o Kenneth Clark suggereixen que és més aviat un estat de consciència permanent que es troba al llarg de la història, i que no s'ha de monopolitzar en una època en particular. Podem parlar, doncs, d'una actitud humana, que es va expressar en unes transformacions i canvis molt determinats en el temps: de mitjans del segle XVIII a mitjans del XIX, en la literatura, les arts plàstiques, i sens dubte també la filosofia i la ciència.

Les visions romàntiques es produeixen a través de gran diversitat de llenguatges. Segurament, no existeix una obra mestra paradigmàtica del romanticisme que representi els seus objectius i ideals com pot ser-ho pels neoclàssics *El jurament dels Horacis* (1784) de Jacques-Louis David (1748-1825), la més característica visió i aguda expressió de la visió de la burgesia

francesa del moment. L'antropòleg francès Claude Lévi-Strauss (1908) diu que “no són les semblances, sinó les diferències, les que fan que s'assemblin”, els artistes romàntics. Per Baudelaire, el romanticisme representava una manera de sentir.<sup>2</sup> Pels romàntics, la sensibilitat individual era la única facultat capaç de fer judicis estètics, car la raó no podia donar resposta a totes les preguntes. Els sentiments de l'artista compten tant com les obres que crea.

Tècnicament, hom diu que neix a Anglaterra. Alguns historiadors posen com a data el 1764, quan Horace Walpole (1717-1797), un ric intel·lectual i escriptor, es fa construir un castell neogòtic i escriu *El Castell d'Otranto* (1765), una novel·la sobre l'irracional que provoca els sentiments de por i de terror en el lector.

És a Anglaterra on Edmund Burke (1729-1797), famós com a pensador contrarevolucionari, havia començat a parlar el 1756 del *sublim* com a experiència del desbordament que sentim davant determinades situacions, alhora terrible i fascinant, i que és també l'expressió de la nostra por a la mort, és a dir la forma última del nostre instint de conservació; la pròpia Bellesa té molt de sublim i poc de racional, segons ell, i així ho expressa a *Una investigació filosòfica sobre l'origen de les nostres idees del sublim i del bell* (1756),

I, vii. Tot allò que és capaç de produir les idees de dolor i perill, és a dir, tot allò que d'alguna manera és terrible, o fa referència a objectes terribles, o actua de forma anàloga al terror, és una font d'allò sublim: això és, produeix l'emoció més forta que la ment és capaç de sentir. Dic l'emoció més forta, perquèestic convençut que les idees de dolor són molt més poderoses que les que penetren per la part del plaer...

<sup>2</sup> Hugh Honour, *El Romanticisme*, versió de Remigio Gimez Díaz (Madrid: Alianza Editorial, 1996), pàg. 15.

viii. La infinitud té una tendència a omplir la ment amb aquesta espècie d'horror delitós que és l'efecte més genuí i la prova més veritable del sublim.<sup>3</sup>

Però aquest ambient fantàstic i fúnebre ja el trobàvem a Itàlia en les *Carceri*, sèrie de 16 gravats sobre presons, de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), artista i arquitecte, publicats vers 1745. Piranesi estudià dibuix de jove amb G. Vasi, un fabricant de vistes de Roma. En aquest àlbum –singular en la seva carrera– hi apareixen unes visions de somni, amb unes imatges negres, nascudes –segons sembla– d'un atac de febre. Hi percebem un món irracional on no existeixen ni el temps ni l'espai habituals, on uns visitants minúsculs es passegen per unes construccions immenses en ruïnes, en un clarobscur permanent. Les proporcions hi són modificades en funció de la pròpia emoció i en detriment de l'exactitud arqueològica. Exagera l'enormitat de les ruïnes, engrandides a la dimensió fantàstica d'un somni, i empetiteix l'home. Es tracta d'una meditació sobre la condició humana i el seu destí; en un moment històric on la immensitat de l'univers sembla que l'humilia i l'aniquila.

A França, durant el segle XVIII, s'havia produït una creença generalitzada en l'aplicació de la raó, universal, tant pel que fa a les qüestions socials i humanes com en la pràctica artística, la moral, la política i la filosofia. Entre alguns intel·lectuals de la Il·lustració, però, aviat sorgí la idea –tal vegada l'experiència– que el món dels sentiments humans havia de trobar també el seu espai. De fet, la concepció de la naixent classe mitja francesa i també de la seva literatura, art i teoria estètica, abans de la revolució i durant la revolució, no tenien un caràcter exclusivament racionalista. Havia anat apareixent un sentimentalisme, clarament un tret del nou subjectivisme burgès, del nou dret a expressar les

---

<sup>3</sup> José Maria Valverde, *Breve historia y antología de la estética* ( Barcelona: Ariel, 2000), pp. 137 i 138.

emocions lliurement i descriure-les. Molt sovint aquest sentimentalisme engendrà un interès per allò excepcional, genial, fantàstic, pintoresc; un interès que subratlla tant el propi subjectivisme com la unicitat i diversitat de la naturalesa. La gent buscava en la naturalesa una reflexió dels seus propis estats d'ànim, cercant allò patètic, macabre i sublim.<sup>4</sup> El retorn a l'emocionalisme, i alhora un interès per allò primitiu i llunyà – podriem dir-ne per l'*estat natural*, previ a la distinció entre raó i sentiment– que es manifesta en un anhel per l'Infinit, és cada vegada més evident. El pensador Isaiah Berlin (1909–1997) ho descriu així:

El romanticisme és allò primitiu, sense instrucció, jove. És el sentit de la vida exuberant de l'home en estat natural, però també és palidesa, febre, malaltia, decadència, *la maladie du siècle*, *La Belle Dame sans Merci*, la dansa de la mort i la mateixa mort [...]. També és allò familiar, el sentit de pertànyer a una única tradició, el goig per l'aspecte alegre de la naturalesa quotidiana, pels paisatges i sons costumistes d'un poble rural, simple i satisfet, per la saviesa sana i feliç d'aquells fills de la terra de galtes rosades. És allò antic, allò històric, les catedrals gòtiques, els vels de l'antiguitat, les arrels profundes i l'antic ordre amb les seves qualitats no analitzables, amb les seves lleialtats profundes encara que inexpressables; és allò impalpable, allò imponderable. És també la busca d'allò nou, del canvi revolucionari, l'interès en el present fugisser, el desig de viure el moment, el rebuig del coneixement passat i futur, l'idil·li pastoral d'una innocència feliç, el goig en l'instant passatger, en l'absència de limitació temporal. [...] És el misticisme extrem de la naturalesa i també l'esteticisme antinaturalista extrem. És energia, força, voluntat, vida, *étalage du moi*, i també és tortura d'un mateix, autoaniquilació, suïcidi. És allò primitiu, allò no sofisticat,

<sup>4</sup> Frederick Antal, *Clasicismo y romanticismo*, trad. de Leopoldo Lovelace (Madrid: Corazón editor, 1948), pág. 41.

la naturalesa, els prats verds, les esquelles, els rierols xiuxiuejants i el cel blau infinit.<sup>5</sup>

El primitivisme, com a recercador de la identitat, apareix a començaments del segle XVIII en la poesia i la prosa anglesa, celebrant l'home en estat natural i la vida senzilla. En el terreny literari es produeix una revaloració d'allò popular, tradicional; es recuperen una sèrie de cançons i llegendes, que s'havien anat seleccionant i guardant. D'aquesta vocació en són un exemple els germans Grimm, Jacob i Wilhelm, escriptors alemanys i ambdós iniciadors de la filologia moderna alemanya que es dedicaren a l'estudi i recopilació del llegendari popular. Entre les seves obres destaca *Mitologia alemanya* (1835), *Contes d'infants i de la llar* (1812-1814), molt famosos, *Llegendes alemanyes* (1816-18) i el *Diccionari alemany* (1852).

## 1.1 Antecedents

La Il·lustració del s. XVIII se sostenia sobre la base que totes les preguntes que la humanitat es fa sobre la vida tenen resposta gràcies a un bon ús de la raó; deductivament, com en la matemàtica, o inductivament com en les ciències de la naturalesa.

El model general –vull destacar– d'aquesta noció és que la vida, o la naturalesa, consisteix en un trencaclosques. Estem entre els fragments fora de lloc d'aquest trencaclosques, i hi ha d'haver alguna manera de posar aquestes peces al seu lloc. Aquell que ho sap tot, un ésser omniscient, Déu o una criatura terrestre omniscient [...] és capaç, en principi, d'encaixar totes aquestes peces en una forma única coherent. Aquell que ho pugui fer sabrà com és

<sup>5</sup> Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, trad. de Silvina Marí, ed. d'Henry Hardy (Madrid: Santillana, 2000), pp. 37 i 38.

el món: és a dir, què són les coses, què han estat, què seran, quines lleis les governen, qui és l'home, en què consisteix la relació de l'home amb les coses, i en conseqüència, què és allò que l'home necessita, desitja, i també com ha d'obtenir-ho. Totes les preguntes, tant si són de caràcter fàctic o de caràcter normatiu – “¿què he de fer?” o “¿què hauria de fer?” o “¿què és correcte o apropiat fer?” – poden ser contestades per aquell que sigui capaç de col·locar en el seu lloc totes les peces del trencaclosques.<sup>6</sup>

Isaac Newton (1642-1727) havia estat capaç de deduir per mitjà de proposicions físico-matemàtiques la posició i velocitat de qualsevol partícula de l'univers. O, si més no, furnir les eines perquè qualsevol persona pogués aplicar-les. I si aquest ordre era possible en el món de la física, els mateixos mètodes de recerca podien ser aplicables al món de la moral, la política i l'estètica.

Tot i això, les opinions sobre la naturalesa humana no trigaren a diferir, poc o molt, entre els *il·lustrats*. Voltaire (1694-1778), per exemple, cregué que l'home era dèbil i corrupte, i per tant li era necessària una disciplina rígida. D'altres creien que era moldejable. Una minoria, com el ginebrí Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) creien en la bondat humana en estat natural, adulterada per formes fallides d'organització social –i, en aquest cas–, una reforma social portaria a la manifestació d'aquesta bondat innata. També hi havia desacords respecte a l'existència mateixa de l'ànima i, evidentment, pel que fa a la seva immortalitat.

El que era comú a tots ells era la idea que la clau es trobava en el coneixement racional. Aquesta perspectiva entrà en el territori de l'art de la mateixa manera que ho havia fet en el de la ciència. La missió de l'artista era representar l'ideal intern i alhora objectiu cap on progressava l'home i la naturalesa: la bellesa i la perfecció. L'home progressava a través dels descobriments,

---

<sup>6</sup> Berlin, *Las raíces...*, pp. 45 i 46.

eliminant antics prejudicis, supersticions i ignoràncies, cap a un desenvolupament de la ciència que faria la gent feliç, lliure, virtuosa i justa.

Johann Joachim Winckelmann, teòric de l'estètica del segle XVIII, introduí el gust nostàlgic per l'art clàssic. L'artista s'havia de preocupar per les formes ideals, i això conduïa a una concepció estètica de formalitat, simetria i proporció, majoritària durant el segle XVIII.

El naturalisme obrí algunes fisures en el moviment il·lustrat. Montesquieu (1689-1755) posà en qüestió que tots els homes poguessin ser feliços de la mateixa manera, car no eren pas iguals a tot arreu i s'havia de precisar quines eren les necessitats concretes de cada grup humà tenint en compte els factors climàtics, de lloc, etc... En conseqüència, les proposicions que podien ser veritables per una cultura podien no ser-ho per una altra. D'aquesta manera era somogut el confortable fonament universalista i de les veritats i valors únics, vàlids per tothom i a tot arreu.

L'anglès David Hume (1711-1776) suggerí que, en lloc de veure la causa produint un efecte, es podien veure els fets només com una seqüència habitual de coses que succeïen anteriorment o posteriorment a d'altres. En la pràctica, aquest canvi d'enfocament suposà una gran diferència: no era possible comprovar amb certesa matemàtica que una cosa existia. Així doncs, per reconèixer el món ja no servia la certesa deductiva, sinó que calia acudir a la creença, la fe. De la mateixa manera, es qüestionava l'univers-màquina, la totalitat racional feta de lleis eternes i immutables.

En el mateix segle XVIII sorgiran formes de ciència paral·lela, o paraciència, com la "Fisiognomonía" (1792) de Johann Kaspar de Lavater (1741-1801), a qui ens referirem més endavant. També

assistim al sorgiment de les lògies maçòniques, els rosacreus, i de l'afició per tot tipus d'experiments espiritistes, ocultistes, o de vidència...

Cap al 1770, a Alemanya J.W. Goethe (1746-1832), influït per Hamann, prendrà partit contra la tendència enciclopedista francesa a generalitzar, classificar i racionalitzar excessivament el coneixement humà.

Johann Georg Hamann (1730-1788), contemporani de Kant, reconeixia que les ciències podien ser útils, però limitadament. Per a ell, la vida és un fluxe i l'intent de segmentar-la la destrueix. La benaurança de l'ànima humana està en la realització de la seva potencialitat en llibertat. Allò que desitja realment la persona és fer un ús ple de les seves facultats: crear i fer. Considerava la creació com l'acte més personal, menys descriptible i analitzable, a través del qual l'home deixava la seva empremta en la naturalesa. Hamann percep Déu tant en la història com en la natura i en el llenguatge, connectant així amb els mites de l'antigor, símbols de misteris inexpressables. La ciència del moment, incapaç de penetrar en el territori mític, havia bandejat perillosament l'energia creativa humana. D'aquí la recuperació, per part dels poetes romàntics alemanys de cançons i llegendes populars, i d'imatges tradicionals per part dels pintors.

El pensament de Hamann trobà ressò també fora de les fronteres alemanyes, i idees semblants aparegueren a Anglaterra. Aquest fou el cas del poeta i pintor William Blake (1752-1827), nascut a Londres.



## 1.2 De l'obscur al simbòlic: William Blake, Henry Fuseli i John Martin

En uns anys de fort domini del pensament racional, Blake, amb el seu temperament oníric, va conjuntar en la seva obra les vocacions de poeta i pintor, especialment en el seu vessant de gravador.

Blake fou un poeta místic, que desitjava recuperar l'element espiritual que havia quedat anul·lat pels defensors d'una realitat feta de peces massa simètriques, fredament matemàtiques.

De jove s'inicià en l'art, copiant models de l'antiguitat en una acadèmia. En aquesta època comença a llegir Shakespeare, Milton, Dante, la Bíblia. Més tard, en el taller de James Basire aprèn a gravar, ofici que ja no deixarà al llarg de la seva vida, i treballa dibuixant les escultures de l'abadia de Westminster i d'altres edificis gòtics. Aprèn així la gramàtica gràfica dominant, molt lligada a la reproducció pictòrica, i sorgeix en ell el gust i l'interès per l'edat mitjana, l'art gòtic i el fet religiós, constant en la seva personalitat.

Blake, habitant i creador del seu propi món obscur, orientarà cada cop més la seva obra cap a la manifestació d'una transcendència místico-religiosa. El dibuix fou la base formal de la seva imaginació, el seu puntal, com manifestà en diversos escrits amb molta vehemència. Del seu rebuig de dibuixar del natural deduïm la importància que otorgava a la visió interior; el resultat era un dibuix peculiar, certament artificios i deformat, que fou incomprès en el seu moment. Estava molt més interessat en explorar i expressar el seu propi món que en l'exactitud i representació de les formes externes. Aquesta actitud de Blake és un tret més de la seva personalitat transgressora, preocupada per trencar amb el concepte d'imatge hereditat de la tradició anterior.

És sobretot a través del dibuix, que Blake canalitzarà la seva mentalitat inventiva.

La fascinació pel món medieval la compartia també un contemporani seu, l'artista anglès nascut a Suïssa Henry Fuseli (1741-1825), prestigiós personatge de la Royal Academy de Londres. Tots dos restaren fortament marcats pels coneixements literaris i la passió imaginativa, i són considerats precursors del romanticisme, bo i que amb resultats plàstics ben diferents.

Fuseli s'inicià com a poeta i escriptor, i va ser després a Anglaterra quan es dedicà professionalment a la pintura. Fou sobretot il·lustrador de temes literaris i així va desitjar que se'l considerés. La seva inspiració procedia sobretot de la lectura de Milton, Shakespeare i també de la poesia anglesa emergent en aquell moment. El marc cultural de la seva joventut fou l'*Sturm und Drang*, el primer moviment romàntic intens d'Europa que es caracteritzà per la recerca de la intensitat d'emocions, l'originalitat, i la llibertat d'expressió. També, ben aviat, demostrà la influència del manierisme suís, estil apassionat que accentuava la violència i l'erotisme, i que buscava l'aspecte tràgic i emocionant de les coses. Havia conegut Rousseau i el defensava quan propugnava l'alliberació dels instints i les passions.

L'art de Fuseli, apassionat i subjectiu, fou una mescla de tendències: classicisme, manierisme i fins i tot barroc. Però el seu temperament turbulent i extravagant buscava l'aspecte dramàtic i emocionant de les coses i feia desviar el seu estil sobretot cap allò irracional i terrible. La seva pintura transcorre entre la por, la violència i el sexe, i hi reconeixem una sèrie d'éssers típicament romàntics: fantasmes, bruixes, gegants... expressió de la idea de sublim de Burke. Tot allò que és terrible i pot provocar les sensacions de dolor o perill és sublim. Fou un gran mestre del clarobscur; en les seves pintures més importants, els personatges surten un instant de la foscor, que els engoleix de nou quan no

ocupen el primer pla de l'escena. Entre elles una de les més conegudes és *El malson* (1781) on hi representa una jove dormint, oprimida per un monstre assegut sobre el seu estómac en un ambient dominat per l'obscuritat. Una altra és *El somni del pastor* (1793) on enmig d'un ambient nocturn hi ha la figura central d'un pastor adormit mentre un cor de fades, gnoms i altres éssers fantàstics l'envolten i li vetllen el son.

Tot i les coincidències, el seu estil estava lluny de la seva visió mística i religiosa de Blake i serà de caràcter molt més secular.

Per Frederick Antal (1887-1954), teòric hongarès de l'art establert a Anglaterra, tant Blake com Fuseli són l'expressió d'un nou estil que representava els sentiments d'un grup d'intel·lectuals i burgesos del moment, i se'ls pot qualificar com a romàntics primerencs o classicistes tenyits de romanticisme, ja que a finals del s. XVIII no es veia un contrast irreconciliable entre el romanticisme i el classicisme.



1. Henry Fuseli  
*El somni del pastor*  
1793, oli sobre tela

John Martin (1789-1854) fou un altre dels genis sorprenents del romanticisme anglès. Després d'estudiar pintura i dibuix amb l'artista italià Boniface Musso, s'establí a Londres el 1806. La seva font d'inspiració preferida fou la Bíblia i sobretot les escenes de l'Apocalipsi. En molts casos ens presenta una humanitat – representada de forma diminuta – que transcorre entre el cel i l'infern i que és temptada o redimida enmig d'una naturalesa salvatge i amenaçadora. La seva pintura és una mostra extraordinària de passió pel paisatge, d'atracció per la Nit, i de la capacitat de crear-se un llenguatge pictòric perfectament adaptat a allò que volia transmetre. El 1824, l'èxit dels seus quadres fa que s'inclini pel gravat i n'elabori una sèrie en color negre per il·lustrar *El Paradís Perdut* de Milton.

Martin, provinent de la ruralia, es va formar també com a enginyer, i a partir dels jocs d'òptica als quals era afeccionat – recollint els coneixements transmesos per P.J. Louthembourg – desenvolupà una concepció metafísica i plàstica de l'espai que el convertiren en el mestre del paisatge encantat, sovint inspirant-se en Milton. Entre les seves invencions més originals destaquen un dispositiu d'il·luminació escènica i un sistema de purificació de les aigües de Londres.

### 1.3 *Sturm und Drang*. Herder i Kant. Schiller. Schelling

Entre 1770 i 1785 sorgeix a Alemanya el cèlebre *Sturm und Drang*, un moviment filosòfic i poètic – que pren el seu nom d'una obra escrita pel dramaturg alemany Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831) – com a resposta a l'imperialisme cultural francès de la Il·lustració. En el centre dels postulats de l'*Sturm und Drang* hi ha una afirmació, de vegades fins i tot violenta, de

l'individu. L'obra *Els sofriments del jove Werther* de Goethe, de 1774, n'és de les obres més representatives.

En aquest punt hem d'explicar la forta influència que exerciren en el moviment romàntic els filòsofs alemanys.

Johann Gottfried Herder (1744-1803) creia que una de les funcions fonamentals de l'ésser humà era expressar-se, recuperant el pensament de Hamman. Estava convençut que, com que qualsevol persona quan s'expressa ho fa principalment a través de paraules, i com que aquestes paraules no són una invenció seva sinó que han estat heretades de la tradició, aquest home té forçosament un vincle amb aquells que comparteixen el seu llenguatge. Poble i llengua, doncs, són concebuts per ell com un aspecte (*Gestalt*) peculiar que particularitza els grups humans. El llenguatge és decisiu tant pels pobles com pels individus. I la vida espiritual de les persones es produeix únicament a través del llenguatge. Així els pobles "primitius" poden tenir una poesia tant valuosa com la dels civilitzats.

Herder pensava que els grups humans es desenvolupen de la mateixa manera que els vegetals o els animals, i que les metàfores orgàniques o biològiques eren més adequades per descriure aquest creixement que les que feien servir els científics francesos del segle XVIII. En el seu pensament, la noció de medi, de pertanyença, *d'arrelament* a un lloc, és de gran transcendència, car en la mesura que es té en compte permet comprendre els altres éssers.

Herder és el pare, l'antecessor de tots aquests viatgers, aquests aficionats que volten pel món descobrint diferents formes de vida oblidades, que gaudeixen amb tot allò que és particular, estrany, natiu, amb tot allò que està intacte. En aquest sentit Herder va alimentar en gran part corrents del sentimentalisme humà. [...]

D'aquí s'extreu la conclusió final de Herder: bàsicament, cada grup humà ha de buscar allò que està al seu interior, que és part de la seva tradició. Cada home pertany a un grup, la seva funció com a ésser humà consisteix en dir la veritat tal com la veu; la seva visió de la veritat és tan vàlida com la que tenen els altres. D'aquesta gran varietat de colors es pot construir un mosaic meravellós, però ningú el pot veure en la seva totalitat, ni la totalitat del bosc, únicament Déu pot veure tot l'univers.<sup>7</sup>

El filòsof Immanuel Kant (1724-1804) menyspreava l'extravagància, la fantasia, les exageracions, el misticisme..., tot i això, se'l considera un dels impulsors del romanticisme. D'una banda, admirava i defensava el mètode científic i creia en els seus principis, així com també en els fonaments de la lògica, però basà la seva filosofia moral en la idea de llibertat humana, i la seva filosofia estètica en el *sublim*, l'experiència del desbordament.

Va ser particularment vehement contra qualsevol forma de dominació d'un ésser humà sobre un altre. L'explotació, la degradació, la mecanització de la vida, significaven deshumanització. Les accions dels homes han de ser lliures i compromeses, i si hom no és responsable dels seus actes no és un ésser moral, deia. L'home és una finalitat en ell mateix, i els valors ho són per una tria pròpia, feta a l'interior de cadascú, lliurement, com a raó de la seva vida i de la seva lluita. Per Kant, el determinisme –és a dir, el factor imposat, de la mena que sigui– és incompatible amb qualsevol forma de llibertat, de moralitat, i conseqüentment és fals. Els homes, iguals per naturalesa, són capaços de determinar-se a si mateixos per mitjà de la voluntat, i en aquest punt és on conflueix amb els romàntics.

---

<sup>7</sup> Berlin, *Las raíces...*, pp. 94 i 95.

A finals del segle XVIII aparegueren diferents versions del pensament kantià, la més fidel de les quals fou la de Friedrich Schiller (1759-1805), deixeble de Kant. En els seus escrits es refereix constantment a la llibertat espiritual, la llibertat interior, de pensament, moral... Aquesta noció de llibertat apareix en la seva obra dramàtica i en la seva poesia, així com en els seus escrits teòrics, que influïrien tant la poesia com la pintura del romanticisme.

Per a Schiller, els artistes obeeixen les seves pròpies regles, que ells mateixos han establert. I si bé la matèria prové de la naturalesa, hi intervé sempre el creador. Els ideals, els objectius, les finalitats, no es revelen mitjançant mètodes científics, sinó que es creen com es crea l'art.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), un altre pensador idealista alemany, amic de Hölderlin i Hegel, creia en canvi en un vitalisme místic. La naturalesa era quelcom viu; el món s'originava en un estat *brut*, d'inconsciència, i progressivament aconseguia la consciència d'ell mateix. La naturalesa representava la voluntat inconscient i l'home era justament aquesta voluntat, que seguia el Principi conscient, Déu, que segons Schelling es trobava en desenvolupament continu.

El 1800, amb *Sistema de l'idealisme transcendental* troba la síntesi entre naturalesa i esperit en la intuïció artística, a través de la qual en el Jo s'uneixen la força natural (*Poesie*) i l'art (*Kunst*).

El pensament de Schelling influí profundament en l'estètica i la filosofia de l'art del seu temps. Si l'home és l'ésser de la natura amb més consciència, la funció de l'artista és mirar cap endins, a la pròpia foscor, i a través d'un procés interior de descobriment, fer sortir a l'exterior les forces de l'inconscient. Natura i esperit es troben justament en la intuïció artística. Schelling considerava

obres d'art vàlides només les que, paral·lelament a la natura mateixa, mostren els batecs d'una vida no completament conscient, fragments de l'infinit i del misteri i, alhora, la consciència mateixa del llenguatge.

L'artista ha d'esforçar-se a emular aquest veritable Esperit de la Naturalesa que parla des de dins de les coses i usa la figura i la forma com a simples símbols sensorials... Si la forma pogués subsistir amb independència del seu contingut essencial, i pel seu propi dret, únicament podria ser una estranya limitació d'aquest contingut. Però ¿com podria el significat essencial sentir-se limitat per allò que crea ell mateix, que existeix únicament amb ell i per mitjà d'ell?... La definició de la forma a la Naturalesa mai és merament negativa o formal; sempre té un caràcter positiu...<sup>8</sup>

En un pensament no dual –la raó unida a la natura i a la vida–, amb Schelling arribem al paradigma de la teoria romàntica de l'art, revers de la de la Il·lustració, de la qual van quedant al descobert les limitacions. D'aquesta manera, voluntat i forces de l'inconscient donen lloc al simbolisme, primordial en tot el pensament estètic de l'època. Els símbols, –una bandera, una dansa, un ritus religiós, una catedral gòtica...– expressarien allò que no es pot dir amb paraules: allò finit representant l'impuls infinit que sempre existeix en la realitat; el que és material representant l'immaterial; el que és espacial representant el que és temporal.

Això ens condueix a un fenomen que trobarem en el pensament i la sensibilitat dels segles XIX i XX, que prové de la teoria romàntica de la vida i l'art: la nostàlgia.

---

<sup>8</sup> Valverde, *Breve historia...*, pàg. 170.



## 1.4 Escenaris de la nostàlgia

La nostàlgia es basa en el fet que intentem comprendre l'infinit, però ens resulta inabarcable, raó per la qual res d'allò que fem ens donarà satisfacció. Quan se li va preguntar a Novalis cap on es dirigia, quin era el propòsit del seu art, va dir: "Estic constantment retornant a casa, sempre retornant a casa del meu pare." En un sentit, aquesta era una resposta religiosa, encara que també significava que aquestes incursions en allò exòtic, estrany, aliè, singular, aquests intents de trencar amb el marc empíric de la vida quotidiana –l'escriptura de contes fantàstics amb transformacions i estranys encantaments, els intents d'escriure contes simbòlics i al·legòrics plens de referències místiques i amagades, d'aquesta imageria esotèrica sumament peculiar– tots constitueixen intents de retorn, de tornada a una llar que reclama. És el famós *Sehnsucht* infinit dels romàntics, la busca de la flor blava, com l'anomenava Novalis, l'intent d'absorbir l'infinit dins nostre, de fondre'ns amb ell.[...]

Aquesta nostàlgia es l'oposat a allò que la Il·lustració considerava com la seva contribució fonamental. La Il·lustració creia, com he tractat d'explicar, que hi havia un model de vida perfecte i tancat; una forma específica de vida i d'art, de sensibilitat i de pensament que era la correcta, l'adequada, que era veritable i objectiva, i que si nosaltres en sabéssim prou, podríem ensenyar-la als altres.<sup>9</sup>

Aquesta nostàlgia, doncs, serà un tret determinant del romanticisme, que s'expressarà de diverses maneres, per exemple en l'Orientalisme a França i Anglaterra, com una necessitat d'evasió en l'espai, i la recreació de països on el temps té un altre valor. Igualment, l'amor per l'edat mitjana, com un viatge en el temps, que fins i tot comportarà una conversió al catolicisme, la religió unànime a Europa abans de la Reforma. L'idealisme

<sup>9</sup> Berlin, *Las raíces...*, pp. 142 i 143.

medieval es mostra sobretot en la literatura, però també arriba a les formes de la vida quotidiana i, ja no cal dir-ho, en la ressurrecció de l'arquitectura gòtica.

El romanticisme, essent en la seva essència la metafísica del temps imperfecte, la persecució meravellada o inquieta d'un ideal que s'amaga i s'escapa cap a "les llunyanies" de l'espai, del temps, de l'inefable i de l'irrealitzable, l'inassolible aspiració d'un infinit i un absolut vers els qual l'home tendeix...<sup>10</sup>

Cal recordar aquí que la Revolució Francesa es va mostrar radicalment anticristiana, i gran quantitat d'esglésies foren destruïdes pel sectarisme revolucionari. El terme *gòtic*, com tot allò que recordés l'edat mitjana, tenia un significat degradant, i es va arribar a proposar de fer de Nôtre -Dame i de l'abadia de Sant Denis mercats municipals. Paradoxalment, el mite de la Nació, que es veia capaç de substituir el cristianisme, recomanà conservar allò que el sectarisme antireligiós ordenava d'anul·lar. El nacionalisme, doncs, voldrà conservar allò artístic dels monuments saquejats pels revolucionaris.

Perquè la substitució de la Deessa Raó pel Déu dels cristians a les esglésies de França dessacralitzades i transformades en teatres ridículs i indecents, va esdevenir la conseqüència necessària de la difusió de l'Enciclopèdia i de l'escepticisme del s. XVIII...<sup>11</sup>

La llei de secularització proclamada per Napoleó s'estengué per tots els estats sota l'autoritat de França. A partir de 1803 totes les institucions religioses foren desposseïdes d'allò que els pertanyia. L'Estat francès es convertia en el guardià i administrador dels seus béns.

<sup>10</sup> Marcel Brion, *Peinture romantique* (Paris: Albin Michel, 1967), pàg. 9.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pàg. 171.

A Anglaterra el gòtic restà viu perquè era considerat l'estil religiós per excel·lència, tant per protestants com per catòlics. El romanticisme no arribà mai a crear un estil arquitectònic propi, i s'acontentà en valorar i imitar l'antic.

A Alemanya, en canvi, l'esperit de revolta contra l'aridesa racionalista fou més sentimental que intel·lectual. El retorn al catolicisme fou per molts poetes i artistes el mitjà de reconstruir la unitat perduda. Les modificacions en la fesomia de l'art i la literatura alemanya els darrers anys del segle XVIII i principis de XIX foren profundes.

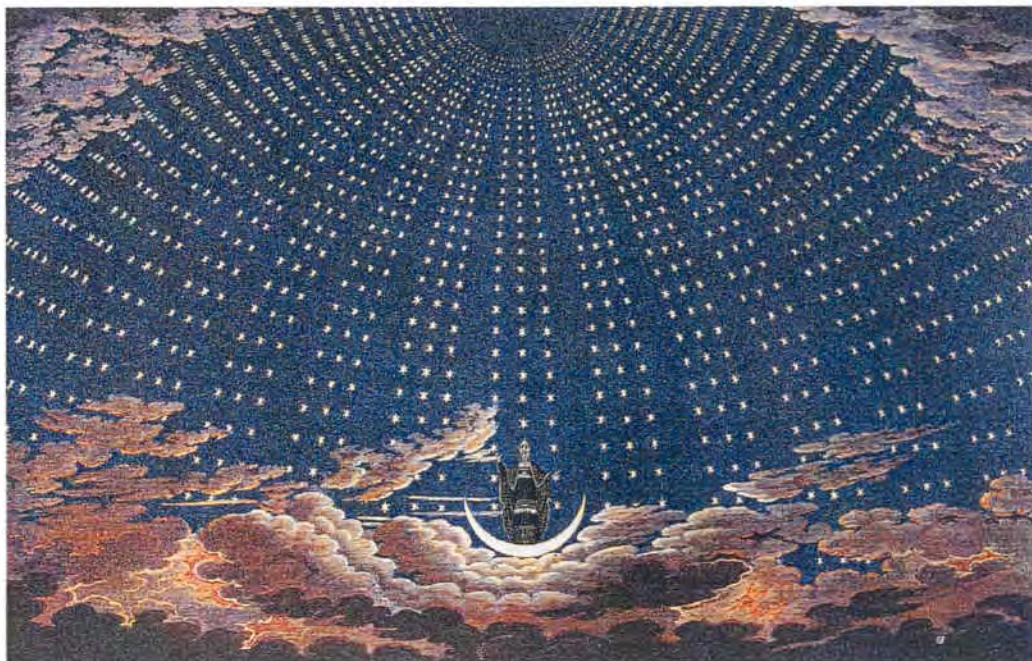
Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), arquitecte, decorador de teatre i pintor, es deixà seduir en les seves obres pel món medieval. Inicià el seu aprenentatge de pintor amb un autor de decorats, David Gilly. L'atmosfera dels paisatges de teatre l'inspirà a pintar la natura amb el mateix esperit. Viatjà a Itàlia, i hi admirà sobretot els monuments de l'edat mitjana, l'art bizantí de Sant Marc de Venècia, i sobretot el que seria el seu model per excel·lència, el Duomo de Milà. El seu ideal era fer d'arquitecte, però les circumstàncies polítiques i els recursos materials no foren els idonis i renuncià a construir per dedicar-se als decorats de teatre.

S'ha dit que fou el decorador més genial que ha tingut mai Alemanya. Estudiant les seves maquetes i decorats, hom hi veu el desig d'unir l'estil gòtic amb trets del món romà i del Renaixement. El teatre era per a Schinkel el lloc on les dificultats –que sovintejaven, en un arquitecte tan imaginatiu com ell– no trobaven obstacles. L'escena era l'espai on podia produir-se l'art total (*Gesamtkunstwerk*), el somni de molts romàntics, que Wagner portaria a terme en les seves òperes amb la fusió d'elements visuals, auditius i poètics.

Va concebre una sèrie de pintures sobre superfície transparent, inspirades en els diorames i panorames, tant populars en aquell moment. També va crear la il·luminació teatral i la música de fons per acompanyar-les. Schinkel fou el gran mestre del paisatge amb ruïnes, un tema molt característic de la pintura romàntica, que reunia el tema del paisatge amb el de l'arquitectura gòtica, i que trobarem també en Victor Hugo, C.G. Carus o C.D. Friedrich.

Entre 1816 i 1832, Schinkel feu els decorats de quaranta-dos espectacles i mostrà, en exposicions, aquests "quadres de perspectiva òptica" executats per ell mateix i que el feren cèlebre. Entre ells, el més destacable fou el que va crear per a *La flauta màgica*, òpera de Mozart (1815-1816), sobre un text alemany d'E.J. Schickaneder. Concretament el decorat de l'entrada en escena de la Reina de la Nit vestida de negre i sota una cúpula celeste, plena d'estrelles rigurosament ordenades.

Un altre concepte que està en relació amb la nostàlgia, amb el fet que som conscients que existeix quelcom més ampli fora de nosaltres, inassolible i que genera temor, és la sensació peculiar d'angoixa (*angst*) ingovernable que apareix en els contes de l'escriptor alemany Johann Ludwig Tieck (1773-1853), *El ros Eckbert*, plens de terror. És una força impersonal, immensa, una mena d'ens anomenat "Naturalesa social", "Forces de l'Inconscient" o "Idea" (I. Berlin), que actuen contra l'individu. Podem veure-ho també en les imatges negres de la novel·la -ja citada- d'Horace Walpole, del 1765, o en el món gòtic descrit per William Beckford a *Vathek*.



2. Karl Friedrich Thiele, segons l'estil de K. F. Schinkel  
Decorat per a "La falta màgica": entrada en escena de la Reina de la Nit  
1819, aiguatina de colors





## Capítol 2:

### El sentiment de la natura. Una teoria romàntica de l'art

França i Anglaterra seran els dos països capdavanters de l'evolució intel·lectual el s. XVII a Europa, que prepara la seva hegemonia cultural del s. XVIII. Cadascun amb les seves peculiaritats: en general, els francesos desenvoluparan els principis racionalistes, deductius i matemàtics, i, els anglesos els experimentalistes, inductius i físics. El pensament pràctic que s'inicià en aquesta època, permet la reaparició del coneixement de l'antiguitat clàssica, de les disciplines que són útils i estudien el món de la naturalesa.

L'ideal de la Il·lustració –contra el que es podria pensar– també fou la naturalesa; allò natural explicat i controlat per la raó. De manera que estava en oposició amb allò Sobrenatural i allò Tradicional, o històric. I es posen en circulació termes com *religió natural*, *dret natural*, *estat natural*..

En el romanticisme, la natura es converteix en centre d'interrogació filosòfica tant per a poetes, escriptors, com per als

pintors. El paisatge esdevindrà el pretext pictòric i literari per excel·lència, en substitució de la pintura de les grans descripcions formals d'escenes històriques i religioses. Els artistes romàntics veien la natura com a transmissora dels significats simbòlics, substituïnt o bé incorporant l'iconografia espiritual corrent.



3. C. D. Friedrich  
*Paisatge amb poble a l'alba (L'arbre solitari)*  
1822, oli sobre tela



## 2.1 Des de l'abisme. El paisatge

“S'esdevenen grans fets quan home i muntanya es troben”

W. Blake, *Poemes del Manuscrit a D.G. Rossetti*

El sentiment de la natura arrenca enllà en el temps i culmina en un esdeveniment que se situa a l'abril de 1335 quan el poeta Francesco Petrarca puja al mont Ventoux, aventura emblemàtica, entre mística i literària, tot portant amb ell *Les Confessions* de Sant Agustí. Mentre contempla des de la muntanya la immensitat de l'espai, obre a l'atzar el llibre i troba una invitació a deixar l'espectacle del món exterior i dirigir la mirada a l'interior de l'ànima:

I els homes van a contemplar l'alçada de les muntanyes, la gran agitació del mar, l'amplada dels rius, la immensitat de l'oceà i el moviment dels astres i s'obliden d'ells mateixos.<sup>12</sup>

Aquesta actitud, aparentment paradoxal, de contemplar en solitari el món exterior –les formes–, entrant en contacte amb el propi fons interior, il·lustra l'actitud de molts dels pintors i escriptors romàntics.

La muntanya adquireix un sentit espiritual i simbòlic. I al llarg de la història s'han anat creant un conjunt de llegendes i mites al seu entorn. La imatge de la muntanya com a punt de trobada entre el cel i la terra apareix en gran quantitat de cultures diferents: el mont Olimp de la Grècia clàssica, el mont Tabor, el Sinai dels jueus, el Fuji, el Kilimanjaro...

<sup>12</sup> Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa* (Madrid: Alfaguara, 1978), pàg. 266.

És la muntanya iniciàtica, l'espai on es retiren a meditar els profetes, messies i herois de la humanitat i d'on tornen amb un missatge renovador, revolucionari: és, també, l'espai "verge" i intacte" on es buscaran els orígens de la nació.<sup>13</sup>

En diferents països, la muntanya és un element en estreta relació amb símbols col·lectius, nacionals. És l'espai pur i sagrat on es poden retrobar els valors que donen identitat i caràcter a un poble.

La muntanya, venerada des de sempre, és "temuda" fins a principis del s. XIX. És llavors quan, amb l'estètica del *sublim*, reapareix amb força. Amb aquest terme es definirà allò inclassificable, com ho eren les escenes de la naturalesa impetuosa, les grans serralades, els cels infinits, els oceans...

A finals del s. XVIII, ja tenim constància de llibres il·lustrats sobre excursions a la muntanya. Un dels pioners fou el naturalista ginebrí Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799) amb un llibre sobre els Alps, *Voyages dans les Alpes*.

L'ascensió a la muntanya pressuposa un punt de vista singular. Ha estat dit que hom pot contemplar un paisatge en la mesura que n'ha pres distància, que n'ha sortit.

Entre els teòrics classicistes el paisatge era considerat un gènere menor, que s'havia de complementar amb la representació de la figura humana i un tema concret per assolir un cert valor reconegut. No és fins al s. XVII amb Salvatore Rosa (1615-1673), Claude Lorrain (1600-1682), i amb Jacob van Ruisdael (1628-1682) de l'escola holandesa, quan el paisatge adquireix una entitat pròpia. L'activitat d'aquests mestres es veurà progressivament

---

<sup>13</sup> Joan Nogué, "La montaña, un mito resistente", *Culturas La Vanguardia*, 22 (2002), pp. 2 i 3.

recolzada pels teòrics de l'art i per la pràctica dels exploradors i científics.

Entre els pintors holandesos cal fer esment especial a la figura d'Hercules Seghers (1590-1678), autor d'una obra molt personal, una espècie de "pintures impreses", a mig camí entre la pintura i el gravat, on el tema principal és el paisatge. Es tracta d'uns paisatges muntanyosos on fa un estudi molt atent de la vegetació i de les roques. La presència humana hi és minimitzada, de manera que resulten unes visions enigmàtiques i poètiques molt properes a la natura que pintaran anys després els pintors romàntics.

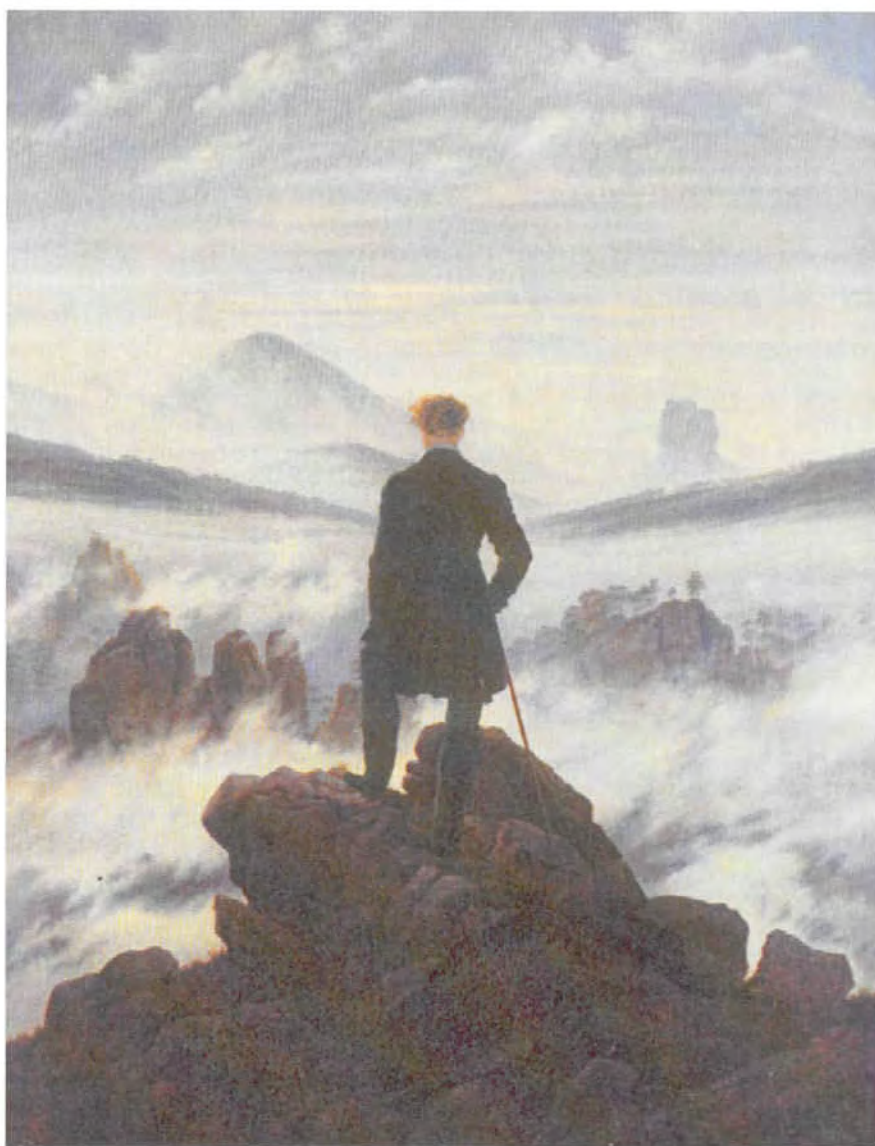
Joachim von Sandrart, en el seu tractat de 1675 *Teutsche Akademie der Bau-Bild-und Mahlerey-Künste*, ja afirmava que les figures i les històries en la pintura de paisatge eren un element afegit. Roger de Piles, el 1708, en el *Curs de pintura per a principiants*, definirà en la mateixa línia l'autonomia del gènere del paisatge i distingirà dos estils fonamentals: l'heroic, que presenta una visió idealitzada de la natura, i el pastoral o campestre, que la representa amb les seves singularitats.

Durant el segle XVIII es produeix un veritable impuls del gènere del paisatge que, havent estat fins aleshores només especialitat d'algunes escoles, s'universalitza. Tant el paisatge galant i decoratiu de l'escola francesa, com el *capriccio* venecià i romà, o les *vedute* topogràfiques i les vistes campestres *di fantasia* contribueixen al seu enfortiment.

La representació artística del paisatge afecta "l'estat d'ànim" de l'espectador; aquesta pintura "de l'ànim" esdevindrà una de les grans aficions de l'art del XVIII. Certament, el paisatge adquireix aleshores una condició de significant per a l'intel·lecte, que contribueix a l'educació del sentiment. No s'ha d'oblidar la força de la literatura il·lustrada del moment, que accentuava les qualitats pedagògiques de la pintura de paisatge. El 1774, el

tractadista alemany Johann Georg Sulzer a la *Teoria general de les belles arts* exposa les seves virtuts en la formació moral. Afirma que la pintura de paisatge afavoreix la felicitat de l'home i el bé comú, en acostar l'individu a una existència ètica regida pel model de la natura, que alimenta la comprensió i el sentiment de pertanyença a la comunitat.

De la mateixa manera, en la literatura romàntica de J.W. Goethe, Jean Paul, Ludwig Tieck... trobem descripcions entusiastes d'extensos paisatges de muntanya, on l'espectador es veu inundat per sentiments nobles en contemplar l'acció de la natura. Es va consolidant així la idea típicament romàntica del llenguatge de la naturalesa com a mitjà d'elevació i com a lloc de manifestació de la Gràcia divina. En aquest sentit, la natura passa a ser el motiu idoni de la pintura religiosa, tal com la varen entendre C.D. Friedrich i C.G. Carus.



4. Caspar David Friedrich  
*Caminant sobre un mar de núvols*  
1818, oli sobre tela

## 2.2 Caspar David Friedrich: una mirada diferent

"[...] la mà d'un mestre anima el claveci dels prats"

A. Rimbaud, *Una temporada a l'infern*

Caspar David Friedrich va néixer el 1774 a Greifswald, petit port del Bàltic i ciutat universitària. Fill d'una família nombrosa, el seu pare era saboner i fabricant de candeles. Vivien en la penombra del presbiteri de l'església de sant Nicolau. La mare mor prematurament el 1781. La situació econòmica de la família era modesta, però el pare veié amb bons ulls la vocació artística de Caspar i d'un seu germà seu, i va fer que rebessin lliçons de dibuix, de gravat, i d'escultura en fusta. Friedrich tingué una educació pietista i impregnada d'una forta religiositat. El seu pare els llegia cada nit la Bíblia, i ja d'infant va poder intuir que Déu era a tot arreu.

El seu ofici de pintor l'aprengué a partir del 1790 de Johann Gottfried Quistorp, arquitecte, pintor i professor de dibuix de la Universitat de Greifswald. Portava els seus alumnes a treballar directament als espais oberts, per a exercitar sobretot el sentit de l'observació. Posà en contacte el seu alumne Caspar David amb l'escriptor Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten, que exercia com a pastor protestant a l'illa de Rügen des de 1792. En els seus escrits filosòfics i la seva poesia s'hi llegeixen idees del pietisme i una visió panteista de la natura. Per Kosegarten, Déu s'havia manifestat no únicament en els escrits bíblics sinó també en la creació natural, i això el portava a celebrar a Rügen els oficis de diumenge a l'aire lliure.

L'entrada en els cercles universitaris de Greifswald fou, doncs, un primer pas decisiu en la formació de Friedrich. Impacient per perfeccionar el seu art, el 1794 es trasllada a Copenhaguen per estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts i s'hi queda fins el 1798.

Aquests anys seran fonamentals per a l'elaboració del seu concepte de paisatge, amb l'exercici del dibuix al natural en els parcs de la ciutat, -creats segons el model del jardí paisatgista anglès- i la lectura dels contes de Jean Paul, els poemes de Novalis, Schelling, i els escrits dels filòsofs naturals (*naturphilosophie*).

Entre 1779 i 1785 es publicà *Teoria de l'art de la jardineria*, una història de la jardineria paisatgista a Alemanya en cinc volums, de Christian Cay Lorenz Hirschfeld, que considera l'espai del jardí com una tela que el jardiner hagués pintat. Aquest nou art dels jardins se situa en la mateixa línia que la pintura de paisatge. El jardí deixa de tenir un principi i un final; tot era *paisatge*, idealitzat com si es tractés del paradís terrenal i amb fortes reminiscències clàssiques. L'arquitectura en el jardí paisatgista és tant important com les terrasses i les escales ho havien estat pels jardins formals francesos, però en un sentit diferent. Cada edifici representa un tipus d'al·legoria moral, filosòfica o poètica, i és present al jardí pel seu poder evocador. El temple antic, l'edifici gòtic o el pavelló xinès -que apareixen en els jardins anglesos des de principis del segle XVIII - són allà per incitar la imaginació, per suggerir. El jardí paisatgista vol unir en un mateix lloc diferents parts del món i diferents llocs de la història. Mentre que el jardí francès alterava la natura perquè l'ordenava segons una funció representativa, el jardí paisatgista esborra els límits aparents entre l'esfera privada i l'esfera pública, simula una continuïtat entre l'exterior i l'interior de l'espai privat: eixampla la mirada.

Marcel Brion ho interpreta així:

Les metamorfosis del jardí són a la vegada la causa, el signe i el resultat d'un canvi profund de la sensibilitat europea, modificació que es reconeix també en la pintura, i que es caracteritza sobretot per una tendència a l'"obert", a l'irregular, a l'asimètric, a tot allò, en definitiva, que representi la llibertat de la vida orgànica, els impulsos de

l'instint, els capricis de la fantasia i també els deliris de la no-raó.<sup>14</sup>

Friedrich, en acabar els estudis a l'Acadèmia de Copenhaguen, marxa cap a Dresden, ciutat de gran tradició cultural, i es matricula a l'Acadèmia de Belles Arts. El clima intel·lectual dominat pel primer romanticisme literari, amb figures com Friedrich Schlegel (1772-1829) i Ludwig Tieck (1773-1853), i les excel·lents col·leccions de pintura del segle XVII, li seran de gran estímul. Comença a ser conscient de les pròpies capacitats i va abandonant les fórmules habituals d'ensenyament de l'època. Ell mateix diu:

Massa ensenyament i normes destrueixen fàcilment, [...] l'esperit de l'home i converteixen la indigència en mediocritat. És major el dany que l'hipotètic benefici.<sup>15</sup>

Entre 1800 i 1802, en diferents estades a l'illa de Rügen, fa llargues caminades en solitari, que expressava així:

He d'estar sol i saber queestic sol per veure i sentir completament la naturalesa.<sup>16</sup>

En la totalitat del paisatge hi percebia una ànima que s'acordava amb la seva, i pintava i dibuixava per experimentar aquest acord. El costum de sortir a caminar, especialment de matinada i al capvespre, de vegades acompanyat d'algun amic, el mantindrà durant tota la seva vida. Es tracta d'una necessitat vital alhora que d'una condició de Veritat del seu art:

Feliç com ara em sento, mai no ho havia estat! Tot aquí desprèn l'amor i la pau de casa. He demanat a Déu, i li demano encara [...] que em concedeixi la felicitat de viure

<sup>14</sup> Brion, *Peinture...*, pp. 97 i 98.

<sup>15</sup> Werner Hofmann; i altres. *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*, trad. Genoveva Dieterich (Madrid: Museo del Prado, 1992), pàg. 38.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pàg. 35.



tota la meva vida al camp, en la tranquil·litat, lluny de les ciutats.<sup>17</sup>



5. Caspar David Friedrich  
*El capvespre*  
1821, oli sobre tela

---

<sup>17</sup> Brion, *Peinture ...*, pàg. 152.

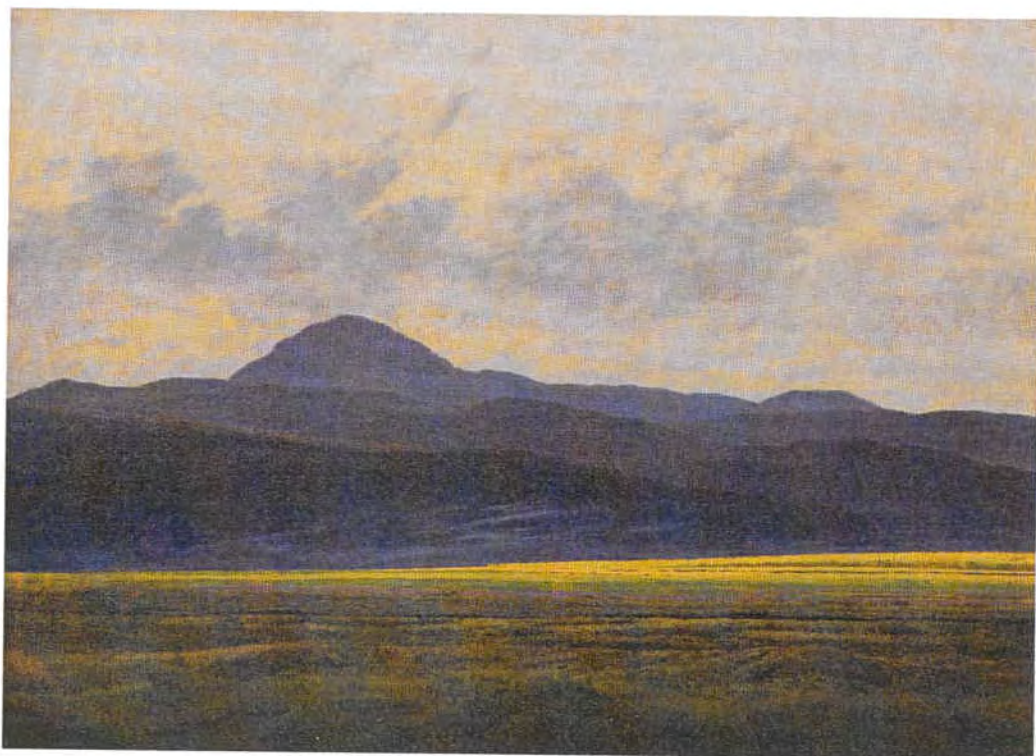
Aquesta mirada diferent de la natura va acompanyada implícitament d'un retrobament amb la transcendència (el "sobrenatural" ):

Déu es a tot arreu, fins i tot en un gra de sorra. Aquí l'he representat entre els canyers.<sup>18</sup>

Friedrich sembla sentir la necessitat de revitalitzar l'experiència de la divinitat en el món i alhora poder-la expressar fora dels límits tradicionals de la iconografia cristiana. L'exemple més clar d'aquesta convicció el tenim en el quadre *Creu a la muntanya* de 1808, el seu primer gran oli, que pintà com a retaule per al rei de Suècia Gustau Adolf IV, però que curiosament a la primavera del mateix any fou adquirit pels comtes von Thun-Hohenstein, d'arrels catòliques.

---

<sup>18</sup> Brion, *Peinture...*, pàg. 149.



6. Caspar David Friedrich  
*Paysage de Bohême*  
vers 1830, oli sobre tela

### 2.3 Carl Gustav Carus: art i ciència

Aquesta mateixa percepció de Friedrich vers la natura és compartida per C.G. Carus, deixeble seu, que així ho transmet en les seves *Cartes sobre pintura de paisatge* :

Quan l'home percep la immensa magnificència de la naturalesa, nota la seva pròpia insignificança i sentint-se amb Déu penetra en aquest infinit i abandona la seva existència individual, aleshores la seva rendició és un guany i no una pèrdua. Allò que d'una altra manera únicament veurien els ulls de l'esperit, ara es fa literalment visible: la unitat amb la infinitud de l'Univers[...].<sup>19</sup>

Carl Gustav Carus (1789-1869), metge, naturalista, pintor... és un personatge polièdric que a través dels seus escrits i la seva pintura esdevé testimoni importantíssim de les teories sobre la pintura de paisatge, que per ell era art i ciència al mateix temps. Alhora que deixeble de Friedrich, els unia una forta amistat i un mateix gust pictòric.

Estudià ciències naturals i medicina a la seva ciutat natal, Leipzig, on es va doctorar el 1811. Tres anys més tard es traslladà a Dresden per ocupar la càtedra d'obstetrícia i per a dirigir l'Acadèmia de Cirurgia i Medicina. A Dresden fixarà per sempre la seva residència.

Des dels inicis, Carus destacà pel seu talent com a anatomista i fisiòleg. Publicà diversos llibres de tipus científic: *Manual de zootomia* (1818); o *Tractat de ginecologia* (1820), l'especialitat a la qual més es va dedicar en la medicina aplicada. *Psique* (1846),

---

<sup>19</sup> Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, versió de Consuelo Luca de Tena (Madrid: Alianza Editorial, 1993), pp. 27 i 28.

tingué una forta repercussió en el moment de publicar-se per les noves aportacions en psicologia i fisiologia.

El 1811 Carus comença a pintar, i el 1816 exposa per primera vegada a l'Acadèmia de Dresden, juntament amb Friedrich. Entre 1816 i 1830 les seves obres mostren clarament la influència de les pintures del seu mestre i amic. El 1831 es publiquen les *Nou cartes sobre pintura de paisatge*<sup>20</sup>, redactades majoritàriament entre 1815 i 1824. Aquesta primera edició fou enriquida amb diferents annexes fins a l'edició de 1835, que Carus considerarà definitiva. És una obra singular i especialment llegida i apreciada perquè és dels pocs assaigs del moment dedicat a aquesta qüestió. Hi dona una visió personal com a artista, però també com a científic i filòsof de la natura: la visió contemplativa s'uneix a la interpretació objectiva i científica.

Carus defensa que el principi d'unitat de la natura afecta tant la necessitat interna de l'art com la de la ciència, que són per tant coneixements complementaris. Ho expressa així:

L'ull lliure, espiritual, que contempla en relació a la unitat, juntament amb l'observació fidel, senzilla, ordenada.<sup>21</sup>

O també, en la tercera carta:

En aquesta perspectiva també, l'home se'ns presenta com un tot, i l'art i la ciència, encara que separats en l'enteniment no ho poden estar del tot a la realitat. La presentació de la ciència no pot reeixir sense l'art (sense un art de disposar els pensaments i les paraules), i l'elaboració de l'obra d'art en compensació serà impossible

<sup>20</sup> *Briefe über Landschaftsmalerei*

<sup>21</sup> Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, trad. de José Luis Arántegui (Madrid: Visor, 1992), pàg. 39.

sense la ciència (el poder esdevindrà impossible sense el reconeixement).<sup>22</sup>

La voluntat de desplegar una teoria del coneixement de la natura a través dels procediments pictòrics de paisatge és una de les màximes ambicions de Carus. Així,

Ès sorprenent, diu Carus, de veure com tot l'ensenyament de la pintura de paisatge, tal com s'ha practicat fins avui, ha pogut negligir la necessitat d'un (...) capítol científic, mentre que en altres branques de les arts plàstiques, s'ha vist ben aviat la necessitat absoluta de revisar els estudis científics i hom s'ha adonat que per representar per exemple la figura humana s'ha de conèixer el seu estudi morfològic, de la formació dels ossos i músculs, etc., per poder entendre i recrear el tipus exacte d'una forma humana pura.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> C.D. Friedrich i C.G. Carus, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, trad. de l'alemany d'Erika Dickenherr, Alain Pernet... (París: Éditions Klincksieck, 1988), pàg. 67.

<sup>23</sup> Roland Recht, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype* (París: Christian Bourgeois Éditeur, 1989), pàg. 48.



7. Carl Gustav Carus  
*Mirada des de Chamonix al Montblanc*  
1824, oli sobre tela

## 2.4 La mirada ordenadora: Goethe, Carus i Humboldt

D'altres pensadors de l'època se situen en la mateixa línia, en què l'observació científica acompanya l'execució plàstica.

Goethe serà el gran defensor del pensament de Carus i l'apreciarà com estudiós i com artista. El 1821 té lloc la seva primera trobada a Weimar, on Carus arriba amb les seves *Cartes* sota el braç. El gran poeta alemany les rebé amb un efusiu text que Carus utilitzaria com a pròleg des de la primera edició del llibre, publicat uns anys més tard.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), escriptor i pensador alemany, és una altra de les figures centrals del moment de qui ens cal parlar. Fill d'una família de l'alta burgesia, va néixer a Frankfurt. Estudià lleis a Leipzig, on també aprèn dibuix, i després continuarà els estudis a Estrasburg on descobrirà Shakespeare i on coneixerà a Herder, que l'iniciarà en l'esperit del *Sturm und Drang*.

Per ell l'activitat literària és una eina sense valor propi. El seu major esforç consistirà en aconseguir l'èxit de la intel·ligència com a element ordenador per sobre de l'atzar i el caos. Entén la raó, no en el sentit cartesià i matemàtic dels *philosophes*, sinó en un sentit naturalista, qualitatiu i no quantitatiu: "Wir müssen uns die wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgendeine Art von Ganzheit erwarten" ("Hem de pensar necessàriament les ciències com a art si n'esperem alguna forma de totalitat").<sup>24</sup> Per això connectarà de manera tan fructífera amb C.G. Carus.

---

<sup>24</sup> José María Valverde, *Historia de la Literatura universal*, vol. VII (Barcelona: Planeta, 1985), pàg. 16.



Goethe concebeix la seva forma de treball com una observació i contemplació d'allò universal a la realitat. Es considerava a si mateix eminentment visual –com un personatge de la seva obra *Faust*, Linceo el vigilant, que diu en uns versos: “Zum sehen geboren,/Zum Shaven gestellt” (“Nascut per a veure,/ posat per a mirar”).<sup>25</sup> El sentit de l'observació l'expressarà també a través del dibuix, que exercitarà com a quelcom més que un entreteniment.

Goethe dóna a l'*Sturm und Drang* la dimensió visual i la consciència de la història de l'art, en exaltar la bellesa d'allò no clàssic, com l'art medieval, anomenat “gòtic” en el sentit de “bàrbar”. J.M. Valverde el descriu així:

Més aviat Goethe procedeix des de fora, com un escultor, configurant l'estàtua de marbre de la seva personalitat en equilibri i harmonia de superfícies, cap a l'ideal d'una contemplació que ordeni amb la mirada el món i la seva naturalesa.<sup>26</sup>

Ell remarca que parteix d'allò concret i no es perd en la pura especulació. Dóna al seu treball literari un sentit instrumental. No li interessa ser primerament un escriptor creatiu; té la voluntat de contemplar la realitat per expressar-la, allunyant-se d'allò pròpiament literari.

Explica així el seu treball: “Dein Bestreben, sagte er, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen” (“El teu esforç –va dir ell– la teva orientació indesviable és donar a la realitat una estructura poètica: els altres tracten de realitzar això que s'anomena poètic o

<sup>25</sup> Valverde, *Historia de...*, pàg. 16.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pàg. 12.

imaginatiu”)<sup>27</sup>. És a dir, el seu realisme és una actitud, una posició, en definitiva “una mirada”.

Tant Goethe com Carus estaven interessats en els mateixos camps, i tenien enfocaments semblants. Goethe ja era en aquells moments col·leccionista de pintures del paisatgista alemany Jacob Philipp Hackert (1737-1807), que havia assimilat la *veduta* italiana i francesa. El 1811 s’havia publicat pòstumament la *Pintura de paisatge*, assaig de Hackert on relacionava el domini de la pintura de paisatge amb la bona preparació científica en matemàtiques, òptica, botànica o geologia. Alumne de L’Acadèmia de Berlín viatjà a Suècia, París, i sobretot a Itàlia. Es va estar a Nàpols amb Goethe el 1787, -del qual n’escriurà la biografia- i es dedicà sobretot a la pintura de paisatge.

L’aptesa de l’art com a forma de coneixement és un tema recurrent en Goethe. El seu poema dedicat al metereòleg Luke Howard proporcionà a Carus una de les claus de volta del seu pensament, com ell mateix va deixar dit:

És aquest poema de Goethe, que m’ha fet veure de cop amb tota la seva evidència, la idea d’una altra bellesa artística, fundada sobre un ordre d’intel·ligència superior, [...]

Aquest poema sobre els núvols ha necessitat llargs i seriosos estudis de les lleis de l’atmosfera. Ha fet falta observar, jutjar i descomposar, abans d’aconseguir no únicament el coneixement de la formació dels núvols, tal com ens l’ofereix la simple intuïció sensible, sinó també la intel·ligència que és el fruit exclusiu de la recerca científica. Després d’això, l’ull de l’esperit ha reunit tots els raigs separats del fenomen i ha manifestat en una apoteosi artística, el seu origen comú. Entès en aquest sentit l’art es presenta, doncs, com la culminació de la ciència: revela clarament els seus misteris, li diposita un

<sup>27</sup> Valverde, *Historia de...*, pàg. 16.

vel graciós i així esdevé místic, en el veritable sentit del terme o bé òrfic, com Goethe l'ha qualificat.<sup>28</sup>

En el mateix moment que Carus visitava Goethe, a Anglaterra el pintor John Constable (1776-1837) estava investigant amb estudis de núvols, en els quals anotava la data, l'hora i les condicions atmosfèriques. Constable i Carus, que no arribaren a conèixer-se, havien emprès el mateix viatge sense saber-ho. El pintor anglès deia cercar “la perfecció en la font primigènia: la Natura”, i definia així el seu treball:

La pintura és una ciència, i s'ha de cultivar com si fos una investigació de les lleis de la naturalesa. Aleshores, per què no podem considerar el paisatgisme com una branca de la filosofia natural, de la qual els quadres no són sinó experiments?<sup>29</sup>

Dels molts estudis al natural que va realitzar Constable en destaca l'oli sobre paper *Tronc d'om* (1821), pintat amb gran quantitat de detalls, amb un realisme extrem, quasi fotogràfic, que complauria a qualsevol botànic alhora que comunica un gran amor a la natura.

James Jackson Jarves al seu llibre *La idea d'Art* (1864) proposaria que així com la naturalesa és “l'art” de Déu, la ciència és la progressiva revelació de la seva ànima.

La classificació tipològica dels núvols que proposava Howard resultava tan interessant a Goethe i Carus perquè es corresponia amb la seva línia d'estudi marcada pels caràcters. En la imitació de la naturalesa pensaven que s'havia d'intentar captar “allò característic dels objectes”, per tal com a les formes i els seus canvis s'hi manifestava la identitat essencial de la vida de la natura.

<sup>28</sup> C. D. Friedrich i C. G. Carus, *De la peinture de paysage...*, pp. 102 i 103.

<sup>29</sup> Honour, *El Romanticismo*, pàg. 66.



8. Carl Gustav Carus  
*Estudi de núvols*  
vers 1835, oli sobre paper



9. John Constable  
*Estudi de núvols amb arbres a l'horitzó*  
1821, oli sobre paper i fusta



10. Caspar David Friedrich  
*Núvols de pas*  
vers 1820, oli sobre tela

Heus aquí com Carus ho descriu als *Apunts per a una fisonomia de les muntanyes* –un annex de les seves *Cartes*–, on s'entreveu la substitució de les classificacions mecanicistes del s. XVIII (algunes de les quals també suposaven el descobriment de l'Ordre Diví, o l'estructura racional oculta sota la superfície de la naturalesa) per una concepció orgànica de la Creació:

O, igualment, com la reproducció de diferents formes de l'organisme animal m'ha ajudat molt en els meus estudis anatòmics i fisiològics, de la mateixa manera, aquesta aliança de l'art i de la ciència amb l'objectiu de conèixer la natura és alhora útil per a la pintura de paisatge. Acostumant-me a veure en les diferents característiques de les muntanyes i els núvols, estats diversos de la totalitat orgànica de la terra i de la seva atmosfera, he adquirit un respecte profund per cada particularitat de la natura i del meu voltant, i tot m'empeny vers una recerca de la veritat rigurosa, ja que en una muntanya, cap línia, ni cap modificació de la circumferència d'un arbre, que no ha estat artificialment retocada, no em poden semblar fortuïtes i indignes d'una reproducció exacta.<sup>30</sup>

Qui comparteix també la idea d'una morfologia universal amb Goethe i Carus, és un altre alemany, Alexander Von Humboldt (1769-1859), el savi-explorador i naturalista més important de l'època. Estudià ciències naturals i s'interessà sobretot per la geologia i la geografia. Després d'abandonar la carrera de funcionari es posà a estudiar història natural i arqueologia d'Amèrica, per realitzar el somni de la seva vida: l'exploració d'Amèrica Central i del Sud. Hi viatjà, gràcies a una herència materna, acompanyat d'Aimé Bonpland (1773-1858) cirurgià de professió i també naturalista amb una gran vocació per la botànica. El viatge, que durà cinc anys, s'inicià a les illes Canàries i acabà als EEUU. Recorreren Veneçuela, les valls de l'Orinoco i de

<sup>30</sup> C. D. Friedrich i C. G. Carus. *De la peinture de paysage...*, pàg. 135.

l'Amazones, la serralada dels Andes, el Perú, Mèxic, Cuba fins als Estats Units. Un cop de retorn a Europa, Humboldt dedicà els vint anys següents a la publicació d'un extraordinari diari de viatge.

Humboldt pretenia arribar a una descripció física del món. La seva obra abarca tant l'origen i la formació de l'escorça terrestre, com la vegetació i els éssers vius. Les muntanyes són molt importants per a les seves observacions, ja que a partir del seu exàmen podrà determinar la morfologia de la Terra. Defensà que en condicions semblants sorgeixen formacions rocoses i espècies vegetals similars, d'aquí la possibilitat de descriure els fenòmens a nivell planetari. Sistematitzà les seves observacions, amb l'ajuda d'especimens, mesures i estadístiques i usà diferents instruments geodèsics i magnètics, com també baròmetres, termòmetres i higròmetres per prendre mesures i fer càlculs de posició.

Els resultats de l'exploració feta a les muntanyes d'Amèrica del Sud quedaren sintetitzats en el cèlebre *Quadre físic dels Andes i dels països veïns* (1803), amb el perfil idealitzat del Chimborazo (6310 m d'altitud), on indica amb il·lustracions a l'esquerra i amb una secció de la muntanya a la dreta, totes les plantes que ha anat trobant entre 10 graus de latitud nord i 10 graus de latitud sud, a cada alçada.

Una vegada més pintura de paisatge i anàlisi es complementen en una concepció que tant es recolza en la ciència com en l'art. La inspiració poètica ha d'anar acompanyada, doncs, de l'observació científica. Així Humboldt va escriure:

Que interessant i instructiu seria per un pintor de paisatge, una obra que li proporcionés les setze formes principals (d'arbres), que acabo d'anunciar, primer d'una a una, després amb les seves respectives diferències!<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Recht, *La lettre de ...*, pàg. 49.



Com expressa José María Valverde,

En general, entre els pensadors d'aleshores es produeix un abandonament del paradigma geomètric per passar a la *Naturphilosophie* de paradigma biològic –i, en la naturalesa, fascinen aspectes tan “dramàtics” com la termodinàmica o l'electricitat com a atracció i descàrregues, sense fluïd de corrent encara–. Podriem dir també: la química, però entenent-la no de manera estrictament física, sinó com un tipus de biologia d'allò no orgànic.<sup>32</sup>

Aquest interès pels estudis fisonòmics durant l'època provenia també del coneixement dels *Fragments fisiognomònics* (1792) de Johann Kaspar de Lavater (1741–1801), escriptor i pensador suís amic de Herder, Fuseli i Goethe, i destacat partidari del *Sturm und Drang*. Lavater proposava una màquina per realitzar siluetes a partir de l'ombra que projecta sobre una pantalla el perfil d'un rostre humà, gràcies a la il·luminació d'una espelma. Aquest perfil delimitat per l'ombra, és la imatge mínima de l'home, però també la més veraç i fidel. Per tant, és l'objecte predilecte d'una hermenèutica del caràcter humà. En el rostre d'una persona hi ha les marques de la seva ànima i el contorn circumscrit per l'ombra és com una mena de jeroglífic susceptible de ser interpretat, pensava Lavater:

L'ombra d'un home o d'un rostre és la imatge més dèbil i més buïda que podem tenir d'una persona, però si la font lluminosa es col·loca a una distància adequada i el rostre es projecta sobre una superfície completament plana, situada correctament en paral·lel, aquesta ombra serà també la imatge més verídica i més fidel que existeixi. És

<sup>32</sup> Valverde, *Breve historia ...*, pàg. 153.

la imatge més dèbil, és solament el negatiu, ja que no representa res en positiu, el simple contorn d'un semirostre. Però alhora és la imatge més fidel perquè és l'empremta directa de la naturalesa, que ni el dibuixant més hàbil seria capaç de traçar a mà alçada del natural.<sup>33</sup>

## 2.5 Philipp Otto Runge: de l'ombra a la llum

Parlar de perfils delimitats per l'ombra em porta a citar encara un altre personatge: Philipp Otto Runge (1777-1810), pintor, poeta, i un altre dels grans teòrics de la pintura de paisatge del romanticisme, el qual es dedicà, amb gran habilitat, al retall de siluetes durant tota la seva vida.

És una figura polifacètica, artista i pensador –com ja n'hem vist d'altres–, i en la seva obra també coincideixen visió, religiositat i ciència.

Philipp Otto Runge neix el 23 de juliol de 1777 al poble de Wolgast, a la Pomerània, aleshores territori suec. És el novè d'onze germans. Fill d'un negociant acomodat que el destina al comerç abans que a les arts, malgrat els consells de Gothard Ludwig Theobul Kosegarten, director de l'escola on assisteix Philipp Otto, i que com hem assenyalat també havia estat en contacte amb C.D. Friedrich. G.T. Kosegarten, el pastor panteïsta, poeta i teòleg, quedà impressionat per l'habilitat del seu alumne en el treball de siluetes (les *Scherenschnitte*), forma artística de finals del segle XVIII que demanava bones qualitats per

<sup>33</sup> Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, versió d'Anna Maria Coderch (Madrid: Siruela, 1999), pp. 162 i 163.

l'observació i destresa de dits per retallar, en paper negre o blanc, figures, perfils, flors, arbres o animals.

El Nadal de 1797, Philipp Otto regala a la seva germana retallables de siluetes que representaven alguns familiars. Fou Maria, la seva germana gran, i també la mare qui li ensenyaren el maneig de les tisores.

El petit Runge tenia el talent de la seva mare, que posseïa una veritable virtuositat, i no podem saber del cert si en la gran quantitat de siluetes de Runge, la majoria de les quals estan a la Khunstalle d'Hamburg, a Lübeck, a Stettin i a Halle, n'hi ha algunes fetes pels dits àgils de la senyora Runge. Durant tota la seva vida el pintor es va dedicar –no diré divertir, ja que per ell es tractava d'un altre tipus de creació artística– als retallables, els quals estan plens de misteri i bellesa.<sup>34</sup>

El retall de siluetes negres sobre fons blanc era una forma molt popular del retrat, especialment entre la burgesia, durant la segona meitat del segle XVIII. Considerat com un tipus de joc de societat, un *art menor*, és malgrat tot un fenomen estètic d'una època on l'*ombra* juga un paper fonamental per transmetre les inquietuds de l'home romàntic. L'home que ha perdut o venut la seva ombra és un dels temes més característics. Les històries d'ombres de Hoffmann, Chamisso o Andersen estan carregades d'un simbolisme profund, i les tisores amb les quals el diable talla sobre terra l'ombra de Peter Schlemihl són la *demonització* dels instruments innocents amb els quals els artistes retallen gracioses figures amb paper negre.

---

<sup>34</sup> Brion, *Peinture...*, pàg. 209.



11. Philipp Otto Runge

*Karl Runge*

1789, tinta xina

\*

12. *Mare Runge*

1789, tinta xina



13. Philipp Otto Runge

*Dotze caps i un orador*

vers 1800, paper blanc i tinta negra sobre paper blau clar



14. Philipp Otto Runge

*Diptam*

\*

15. *Campanetes*

\*

16. *Narcis*

\*

17. *Clavell*

vers 1800, retallables en blanc sobre paper gris

Els retallables de Philipp Otto tenien múltiples destinacions: decoracions per a pantalles, vores per a papers pintats... i representaven escenes de gènere, animals, il·lustracions de contes o perfils humans. Les més interessants mostren vegetals: flors i plantes, fetes al camp prop d'Hamburg. N'hi ha de negres sobre fons blanc, tot i que va preferir sobretot el blanc per a la figura i el negre, el blau o el verd, per als fons, per tal de donar més força a allò representat. La silueta transcriu l'estructura de la planta d'una manera molt clara. La gran capacitat expressiva de la línia en el dibuix de contorns caracteritza de forma abstracta, resumida i completa, una realitat.

Daniel Runge, el seu germà, descriu així la inclinació i gràcia de P. Otto en el treball de retallar siluetes:

La vocació artística del nostre estimat Runge ha trobat la seva veritable expressió en el retall de siluetes. Ha fet una quantitat impressionant de gracioses obres repartides una mica pertot arreu. Com a record, els seus amics n'han guardat unes quantes. Ell havia observat des de ben petit l'habilitat manual de la seva germana gran. Ràpidament com qualsevol infant, fou propens, amb un humor particular, als animals i a la figura humana. Els esdeveniments quotidians, les faules i contes de *Wadsbecker Bote* etc., li donaren els temes pel seu treball. També elaborà cadascuna de les escenes dels *Chasseurs d'Inland*. Explotà el seu talent creant làmpades delicades (això que s'anomena avui làmpades d'aranya), com també sanefes per plats de postre, composades de fulles i flors. Ell n'oferirà als seus amics fins a l'any de la seva mort, amb decoracions per models per cosir, etc. Particularment a Hamburg feu retrats, caps, figures i tot allò que hom pot imaginar. Va arribar a confeccionar paisatges molt elaborats. Ràpidament arribà a l'especialitat d'aquesta branca artística: les flors. Freqüentment aconseguí els límits de l'imaginable —reproduint amb molt de gust les parts més delicades de les flors i de les plantes—. Ell s'exercitava per exemple durant les passejades on "botanisava", estudiant



l'objecte fins a l'arrel. Tenies l'impressió de veure la planta en moviment i amb tots els seus colors.<sup>35</sup>

Tota la vida Runge es dedicà a fer retallables; els darrers representen exclusivament flors, i són d'una exactitud botànica extraordinària.

Gràcies a la insistència de G.T. Kosegarten, el seu pare li dona permís per rebre lliçons de dibuix. Després dels divuit anys deixa Wolgast i marxa a Hamburg on comença a treballar en el comerç del seu germà Johann Daniel. Malgrat que ho intenta, no aconsegueix conciliar el treball de despatx amb la vocació artística, i el 1798 decideix escriure al seu pare per comunicar-li que vol ser pintor, únicament pintor; Johann Daniel el mantindrà. El pare cedeix i reprèn les classes de pintura. Ja amb les primeres pintures -autoretrats- mostra el desig de trencar amb el segle XVIII. Llegeix Homer, Virgili, Schiller... Les lectures li serveixen d'inspiració pels seus treballs. Es desplaça a l'Acadèmia de Belles Arts de Copenhaguen on també havia estudiat Friedrich. Hi estudia de 1799 a 1801. Quan retorna a la Pomerània, visita a Friedrich a Greifswald. Dues trobades a Dresden el 1801, marquen la vida de Runge: coneix a Pauline Bassenge, que tres anys més tard serà la seva dona, i el poeta Ludwig Tieck, un dels homes que més l'influirà i l'introduirà en els cercles cultivats. També seran importants en l'evolució de les seves idees els filòsofs de l'idealisme alemany, els *naturphilosophes*: Wilhelm Ritter i Gotthief Heinrich von Schubert. Però ben aviat va conformant el seu propi pensament artístic i del món.

En una carta al seu germà, del 9 de març de 1802, diu:

Quan veig sobre meu un cel amb infinites estrelles, quan el vent escombra els grans espais, quan les ones penetren en

<sup>35</sup> Philipp Otto Runge, *Peintures et écrits*, trad. d'Erika Dickenherr i Alain Pernet (Paris: Éditions Klincksieck, 1991), pp. 87 i 88.

l'àmplia nit, quan l'èter enrogeix els boscos i el sol il·lumina el món, quan apareix la boira a la vall i miro els prats verds, cada fulla i cada herba plenes de vida, quan la terra gira sota els meus peus, la meva ànima desborda d'entusiasme i vola cap a l'immensurable espai, ja no existeix ni el dalt ni el baix, no hi ha temps, no hi ha principi ni fi. Escolto i sento la respiració viva de Déu que sosté i confirma el món on tot viu; aquí hi ha tot allò que podem imaginar: Déu.<sup>36</sup>

I, en una altra carta també de 1802:

L'obra d'art perfecta, representi el que representi, és sempre la imatge de l'esperança (*Sehnsucht*) profunda en Déu de l'home que l'ha realitzada. Una obra d'art, en d'altres termes, intenta fer-nos sentir la nostra cohesió més íntima amb l'univers.<sup>37</sup>

Totes aquestes paraules ens recorden molt les de C.D. Friedrich. La interpretació religiosa del món de P.O. Runge es basa en el pensament teosòfic de Jacob Böhme (1575-1624), el místic barroc, inspirat en Plotí, el filòsof grec. El món és una emanació de la divinitat i una demostració de la seva activitat creadora, i l'ànima humana desitja fondre's amb Déu. "El nostre anhel més gran és el de la unió total amb la pau i l'eternitat"<sup>38</sup>, escriu el 1803. Iguament l'influïren el seu cercle d'amics, entre els quals hi havia el seu germà Daniel.

Philipp Otto, el 10 de juliol de 1803 escriu al seu germà Daniel:

No seria necessari l'art si pogués viure apartat del món com un ermità.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán* (Barcelona: Tusquets editores, 1979), pàg. 308.

<sup>37</sup> Runge, *Peintures...*, pàg. 139.

<sup>38</sup> Werner Hofmann, *Runge. Preguntas y respuestas* (Madrid: Visor, 1993), pàg. 31.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pàg. 182.

En aquesta actitud també hi reconeixem a C.D. Friedrich.

És interessant la descripció que fa Henrik Steffens de Runge. Heus aquí un fragment:

Runge era de talla mitjana, prim, els seus encants així com la seva cara denotaven una bona figura. Al veure'l es pressentia una naturalesa poètica imaginativa. Els seus grans ulls vius i somniadors, generalment girats vers l'interior, posseïen un magnetisme irresistible. [...] [...] L'esdeveniment més petit, més banal prenia un gir poètic i la cosa més insignificant li semblava màgica. He viscut vetllades extraordinàriament animades per la conversa del qual ell era l'ànima, i s'hi lliurava amb una gran dosi de poesia. La força imaginativa i infantil del baix-alemany brotava amb una màgia irresistible.<sup>40</sup>

P.O. Runge, igualment, coneix, admira i s'escriu amb Goethe, a qui li entusiasma la seva manera de dibuixar.

Més que cap altre artista es distancia de les convencions visuals i les tradicions pictòriques de la seva època. El 1802 es proposa compondre l'obra de la seva vida i la que serà la més coneguda, *Les hores del Dia* – el Matí, el Dia, el Vespre i la Nit– que havia de representar el desenvolupament de la natura en el temps, de l'alba a la nit. Ell declarava que havia tractat el tema central de *Les hores del Dia* com una simfonia on hi oferia una interpretació del sentit del món per mitjà de jeroglífics en forma d'arabesc. El seu missatge havia d'arribar a l'espectador no només a través del contingut simbòlic dels colors i les figures sinó també amb un text poètic i una composició musical com un *Gesamtkunstwerk*, una obra d'art total. La idea de la correspondència de les arts, de la

<sup>40</sup> Runge, *Peintures...*, pp. 61 i 62.

seva fusió, és molt antiga –ja es troba en el teatre dels grecs– i, durant el romanticisme tornarà a ser una preocupació artística important.

A *Les hores del Dia*, Runge expressa a través de la pintura el seu manifest *Paisatge* de 1802. Per ell, el paisatge era un art del futur, ple de significats, on tots els gèneres estarien subjectivament inclosos en una estructura pictòrica basada en el creixement de les plantes. Fou la seva principal preocupació creativa. La concepció de l'art com un creixement natural, que s'inicia aleshores, transcendirà molts anys després en l'obra d'artistes com Paul Klee (1879-1940) Max Ernst (1891-1976). Per Klee, com pels romàntics, el fer artístic serà una metàfora de la Creació i a través de l'art intentarà penetrar en la vida i sentiments secrets de la naturalesa i captar el misteri del seu desenvolupament. L'aura de l'art romàntic impregnà també l'obra de Max Ernst sobretot en la profunditat misteriosa dels boscos imaginaris que pinta o en la sèrie *Història Natural* (1925) on crea una cosmogonia fantàstica de formes vegetals, insectes, ocells..., i finalment mamífers.

La tercera fase del treball sobre *Les Hores* de Runge va començar el 1808. Aleshores, vivia de nou a Hamburg, la seva darrera residència.

També anys més tard (vers 1820), Friedrich feu una sèrie de pintures que representaven les diferents fases del dia: el matí, el migdia, la tarda i el capvespre.

Tant Goethe com Runge feren un estudi dels colors, tanmateix construït a partir d'aspectes diferents. Goethe, un dels principals teòrics del color de l'època, s'oposà a l'*Òptica* (1704) de Newton, centrant-se en la subjectivitat del receptor. D'acord amb les teories newtonianes els colors eren producte de les propietats dels raigs que componen les fonts lluminoses. Els raigs de llum

diferien, depenent del grau de refractivitat exhibien un color o un altre. Alguns raigs tenien disposició a mostrar el vermell, altres el groc, etc... Així Newton reconeixia molts tipus de raigs, intrinsecament diferents, que caracteritzava i separava pels seus diferents graus de refracció. La llum solar era la suma d'aquests raigs i apareixia blanca. En canvi, per Goethe el color estava unit, indistintament, a la llum i a l'obscuritat, al blanc i al negre, que mesclats donen el gris; era el gris, aleshores, i no el blanc, el color que reunia i fusionava tots els altres colors. Adoptava, doncs, la idea aristotèlica que els colors s'originen de la interacció de la llum i l'obscuritat. Per Goethe existien tres manifestacions del color: els *colors fisiològics* que formaven part de l'òrgan de la vista i feien referència al subjecte, eren subjectius i considerats fins aleshores com a fenòmens secundaris i fortuïts; els *colors físics*, com a fenòmens concomitants o derivats de mitjans incolors i els *colors químics*, part integrant dels objectes i perdurables.

Goethe i Runge en les qüestions fonamentals sobre el color, estaven d'acord. Per Runge el color era un mitjà de coneixement de la naturalesa i els colors havien de ser un instrument capaç de fer visible, al mateix temps, allò real i allò ideal:

La llum grandiosa del món es descomposa en mil colors. Tot intentant comprendre els colors, comprenem la llum. Si no s'hi reflexa, i si la veritat no hi és alhora reproduïda i pressentida no serà veritat. El símbol pur de la Trinitat divina és la llum pura. Però els tres colors es reflexen a l'infinit en el món.<sup>41</sup>

L'any 1806 s'inicià una correspondència entre ells. El seu intercanvi d'idees continuà fins al darrer any de la vida de P.O. Runge, el 1810.

---

<sup>41</sup> Runge, *Peintures...*, pàg. 156.

Se sap que Goethe quedà impressionat per les quatre calcografies de la sèrie de les *Hores*, que rep com a regal de l'artista el 1806 i que el 1811 encara eren penjades a la sala de música de casa seva<sup>42</sup>. Així ho mostra en la carta des de Weimar del 2 de juny de 1806, on li acaba demanant una silueta retallada:

No vull esperar més a donar-vos les gràcies, estimat senyor Runge, per la tramesa dels vostres quadres (*Les Hores del Dia*), que m'han produït un gran plaer. No puc esperar que l'art segueixi el camí que vos heu escollit. Però m'alegro molt de veure un autodidacta així ple de talent, capaç d'una perfecció que provoca l'admiració. No tenim la pretensió de comprendre totalment els vostres quadres plens de significat, però ens agrada submergir-nos sovint en el vostre univers ple de gràcia i de misteri. Som, en particular, molt sensibles a la precisió i a la finesa d'aquest treball. Digueu-me en aquest cas si heu realitzat vos mateix el gravat, com ho deixa entreveure la seva expressió directa. Voldrieu adreçar-me també un exemplar il·luminat d'un d'aquests dibuixos, sense pintar-lo totalment? Això seria la manera d'intercanviar els nostres pensaments respecte el color i el seu sentit. Em plauria moltíssim de rebre'n també alguns mots de la vostra ploma. Encara un desig! Sou molt hàbil a retallar flors i sanefes. Envieu-me, doncs, una de les vostres siluetes, que puguem gaudir de la fecunditat dels vostres dons! Desitjaria alhora una silueta del vostre retrat. Espero poder-vos retornar la vostra generositat.<sup>43</sup>

P.O. Runge, referint-se a la relació amb Goethe, escriu:

Jo també veig perfectament que en el punt culminant d'una manera particular de veure les coses, la gent s'acaba trobant; tal i com jo espero, per tant, retrobar-me amb Goethe cada vegada més.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Hofmann, *Runge. Preguntas...*, pàg. 89.

<sup>43</sup> Runge, *Peintures...*, pàg. 164.

<sup>44</sup> Hofmann, *Runge. Preguntas...*, pp. 96 i 97.

Fins a les últimes realitzacions P.O. Runge utilitzarà la línia. La decoració figurativa de la ceràmica grega i romana, l'arabesc de l'Islam i els segells antics ja posen l'atenció en la síntesi de la línia, que afaforeix l'atenció pels contorns. El gran impulsor i difusor de l'estil lineal serà John Flaxman (1755-1826), pintor i dibuixant anglès, influït per Winckelmann, que en la seva obra sintetitzava la solemnitat del primitivisme amb la vitalitat orgànica de la línia.

Amb la seva capacitat de representar sèries d'idees més complicades, fins i tot filosòfiques, l'arabesc ocupa un paper important en les reflexions dels romàntics que buscaven una obra d'art total, que recollís les diferents formes d'expressió humana i per tant també el pensament científic.<sup>45</sup>

L'arabesc, ornament de fulles i flors, es troba en els orígens de l'art islàmic. El terme va ser usat per primera vegada el 1797 per Friedrich von Schlegel (1771-1829), poeta i crític alemany i un dels teòrics més brillants del romanticisme, com un concepte estètic estructural. En el seu llibre *Discurs sobre la poesia*, Schlegel vol veure en l'arabesc "la forma més antiga i més original de la fantasia humana". Aquest principi de l'arabesc esdevindrà la base estètica de Runge i s'expandirà en la seva obra *Les Hores del Dia*, on com hem esmentat, ofereix una interpretació del sentit del món per mitjà de jeroglífics lineals. Friedrich Schlegel conclou: "El poeta únicament esdevé artista per la ciència."<sup>46</sup>

August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), germà de l'anterior, també poeta i divulgador de l'estètica romàntica, considerava que la pintura, en els seus inicis, en omplir el contorn d'un sol color era, segons un terme tècnic, monocroma, i res més que pur dibuix.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Hofmann, *Runge. Preguntas...*, pàg. 38.

<sup>46</sup> Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza* (Madrid: Editorial Visor, La balsa de la Medusa, 1990), pàg. 139.

<sup>47</sup> Recht, *La lettre de Humboldt...*, pàg. 115.

La concepció de l'arabesc es desenvolupa així a partir de la silueta botànica, reduint la planta a una forma plana, sense color i relleu. Les siluetes són per Runge un mitjà de coneixement perquè ens mostren l'estructura geomètrica de la planta.

No ens pot passar per alt l'extraordinària similitud de resultats entre els retallables de Runge, i els dibuixos fotogènics de plantes sobre paper sensible de W.H. Fox Talbot, més de tres dècades després.





### Capítol 3:

#### A través de la llum. L'origen de les imatges

Se sap molt poc sobre els orígens de la pintura però hi ha una certa tradició explicada per Plini el Vell (s. I dC) en el seu tractat *Història Natural*, on la representació neix quan per primera vegada es ressegueix amb una línia l'ombra d'un home. Diu la llegenda que la filla del terrisser Butades de Sicion (Corint), enamorada d'un jove que havia de deixar la ciutat, va fixar amb línies els contorns del perfil del seu amant sobre la paret a la llum d'una espelma.

Aquest naixement “en negatiu” de la representació artística és significatiu. La pintura neix per substituir una absència. Aquesta llegenda serà represa per Quintilià, Alberti, Leonardo, i Vasari, fins a Lavater.

Una idea que es desprèn d'aquesta llegenda és el fet d'evocar la memòria d'una presència, com a origen necessari de la representació. La primera imatge és, doncs, una empremta, el

rastrre d'una cosa que ja no hi és. Aquest primer gest de la pintura ha estat possible gràcies a un element indispensable: la llum. És ella que ha fet possible la pintura i també la fotografia.

El precedent històric més antic del tema de les ombres el trobem en Plató (s. V-IV aC), en el conegut mite de la caverna del seu llibre *La República*, on imagina l'home primitiu presoner en una cova sense poder mirar altra cosa que la paret del fons de la seva presó, on es projecten les ombres d'una realitat exterior desconeguda. Descriu el que es pot considerar un referent del teatre d'ombres: la projecció d'imatges en negre sobre una pantalla.

La llum i l'ombra són els dos elements essencials d'aquesta mena de teatre. Els seus orígens, que cal situar a l'Extrem Orient, es confonen amb la llegenda: a la Xina, l'any 121 aC Shao Wong va fer reviure l'ombra de l'estimada de l'emperador Wu mitjançant un joc d'ombres projectades en una tela, que ens recorda la llegenda de Butades de Sicion.

Les primeres proves documentals dels espectacles d'ombres daten del s. XI, a la Xina. Des d'allà durant l'edat mitjana s'anaren estenent per tot l'Orient: Java, Malí, Japó, Índia... Aquestes representacions narraven poemes èpics o llegendes d'origen mitològic, amb déus, monstres, herois, etc... com a personatges. La lluita del bé contra el mal és una constant d'aquests espectacles. Les tècniques i el repertori d'aquests primers espectacles d'ombres gairebé no van canviar al llarg dels segles. Els procedents de Xina van agafar el nom de *Yenshi* i hi predominaven els temes fantàstics i de creença popular. Les seves figures articulades estaven fetes de pell d'ase retallada i pintada, que s'engrassava perquè resultés translúcida al moure's mitjançant senzills dispositius a base de filferros, projectant ombres colorejades sobre una pantalla tensada de paper o seda.

Amb el temps, els espectacles d'ombres van passar de l'Extrem Orient fins a Pèrsia, Turquia i Grècia, amb nous repertoris. Concretament, en el segle XIV transformaren l'èpica mitològica anterior amb arguments més populars, còmics i satírics a través d'un personatge molt característic: Karagoz. Aquest esdevingué el personatge més important dels teatres d'ombres grecs o turcs i es convertí en un protagonista popular, amic de l'aventura, astut, una mica pocavergonya i enemic de la llei i l'ordre.

Els viatgers i comerciants introdueixen les tècniques d'aquests espectacles a Europa a partir del segle XVII i assoleixen popularitat a partir de la segona meitat del segle XVIII, quan se'ls comença a conèixer amb el nom d'*ombres xineses* per la seva procedència oriental. D'aquest període cal destacar François-Dominique Séraphin (1747-1800) com a impulsor d'un dels teatres d'ombres d'Europa més famosos. Els ciutadans de París, i sobretot la cort francesa, en foren espectadors. Llegendes populars, petites històries i escenes còmiques eren el seu principal repertori. Feu el seu primer espectacle a Versalles el 1772, després d'haver vist els *fantoccini* a Itàlia. Esdevé ràpidament la referència en l'art de les ombres xineses, sobretot després de rebre del rei el títol al "Spectacle des Enfants en France" (1781).



18. Anònim  
"Dona i gàbia"  
S. XIX, metall

Els que mostraven ombres el segle XVIII feien servir, generalment, una pantalla de 65 cm d'alçada per 1,30 m de llargada, aixecada 2m del terra aproximadament. Aquesta pantalla muntada sobre un bastidor estava feta de gasa d'Itàlia. Les ombres articulades de metall es movien gràcies a uns fils de ferro.

Tot i això els espectacles d'ombres a Occident mai no tingueren la difusió d'Orient, ja que també era molt popular l'espectacle de la

llanterna màgica, que es va propagar en la mateixa època que arribaren les ombres d'Orient.

Existien també unes esferes de metall perforades que s'usaven per crear figures d'ombres amb moviment. L'esfera metàl·lica amb figures retallades sobre la superfície es feia rodar per terra; en el seu interior una espelma es mantenia en posició vertical gràcies a un sistema d'anells. D'aquesta manera a les parets de l'habitació a les fosques es projectaven les ombres en moviment de les figures i formes de la superfície de l'esfera.

En temps de Lluís XIV s'inventà una manera per fer retrats que consistia en retallar en paper xarol el perfil d'amics i coneguts. Entre la burgesia francesa, les sessions d'ombres xineses eren un entreteniment de societat.



19. F. Dominique Séraphin  
*Femme dissimulant son visage...*  
1790-1830, ombres articulades de metall

Existia també una producció popular de papers retallats representant paisatges o escenes variades, coneguts com a *canivets* perquè es feien gràcies a un *canif* (navalla). Aquest procediment de retallar siluetes va donar lloc a un ofici que diverses persones hàbils exerciren tant a les festes cortesanes com a les fires populars. Agafaren el nom de *silhouette*, encara que el mot no tingué res a veure amb la invenció dels retallables. L'inventor veritable és desconegut.

La història del naixement de la paraula *silueta* és, si més no, curiosa. Fou el 1750, amb el nomenament d'Étienne de Silhouette com a Ministre de Finances, que va ser primerament molt ben acollit com a salvador del Tresor Públic i després es feu impopular, de manera que, qualsevol fantasia imaginada que no s'arribava a fer realitat es digué que era una *silhouette*. El brillant Ministre de Finances, en el seu moment valent i hàbil, ja no era més que una ombra de si mateix, i es va usar el terme per antonomàsia per designar aquest tipus de retrat.

El retrat-silueta no exigia una destresa especial en el dibuix, per això fou apreciat per una gran majoria, per la rapidesa d'execució i pel seu preu mòdic.

Al seu torn, la invenció de la silueta va provocar el naixement d'una tècnica popular a França coneguda amb el nom de fisionotraq (physionotrace), el 1786. El seu inventor fou Gilles-Louis Chrétien, nascut a Versalles el 1754. Fill d'un músic de la Cort reial, preferí l'ofici de gravador per guanyar-se millor la vida. Però gravar amb el burí requeria molta dedicació i hi havia molta competència. Els pocs gravats que aconseguia fer no li proporcionaven suficients guanys, tenint en compte el temps que hi passava. La seva situació econòmica el forçà a imaginar un mitjà amb més bon rendiment. Inventà, aleshores, un aparell que mecanitzava la tècnica del gravat. La invenció combinava dues coses: la silueta i el gravat. El *fisionotraq* es basava en el principi del pantògraf. Es tractava d'un sistema de paral·lelograms articulats que es podien desplaçar per un pla horitzontal. Amb un estilet sec, l'operador seguia els contorns d'un dibuix. Un estilet entintat seguia els desplaçaments del primer estilet i reproduïa el dibuix a una escala determinada. La distància del model respecte l'aparell, com la posició de l'estilet traçador, permetia obtenir una imatge a tamany natural o a qualsevol altra escala. Després es podia traslladar a una làmina de coure el perfil del model i, posteriorment, es retocava amb aiguatinta, es gravava, i se'n

podien imprimir còpies. No feien falta llargues sessions i s'obtenien retrats a preus mòdics, que es venien per sèries. El 1788, Chrétien va anar a París per explotar el seu invent. Quenedy, Gonord i Chrétien foren els fisionotracistes més coneguts. Els dos primers s'establiren a les galeries del Palais-Royal, aleshores el centre de París, i Chrétien es va instal·lar a la rue Saint-Honoré. L'instrument es va fer immensament popular; les personalitats més cèlebres de la Revolució, de l'Imperi i de la Restauració i moltes altres persones desconegudes posaren davant del fisionotraç. Més de 500 retrats s'exhibiren al Saló de París de 1797.



Moltes persones, desitjoses que els fessin un retrat, preferien recórrer a un fisionotracista que els demanava un preu moderat, els feia posar uns breus instants i els oferia quasi una autèntica miniatura.

20. E. Quenedy, G. L. Chrétien  
*Retrat masculí*  
vers 1789, fisionotraç

La *càmera lúcida* o *càmera clara*, dissenyada el 1807 pel científic anglès William Hyde Wollaston, fou un altre artillugi del moment que servia per a dibuixar. Funcionava de la següent manera: s'estenia ben llis el paper per a dibuix, sobre el qual es col·locava un prisma de vidre, suspès al nivell de l'ull mitjançant un braç de bronze. Mirant a través d'un orifici a l'extrem del prisma, el dibuixant podia veure, al mateix temps, l'objecte que volia representar i el paper de dibuix, de manera que el llapis s'orientava amb aquesta imatge virtual. La càmera lúcida podia ser fàcilment transportada i era molt utilitzada pels viatgers.

El 1792 havia aparegut –com ja hem dit–, *Fragments fisiognomònics* de Johann Kaspar Lavater on hi descrivia un aparell per a la realització de siluetes. L'escenari plinià dels orígens de la pintura s'ha transformat en una sessió de posa per a la reproducció mecànica d'un perfil. Mirant la il·lustració d'aquesta “màquina” que aparegué en la versió anglesa *Essays on Physiognomy*, veiem la model –una dona– asseguda en una cadira de forma especial que porta enganxada una pantalla muntada sobre un cavallet. A l'altre costat de la pantalla hi ha la persona que fixa el contorn de l'ombra projectada del perfil del rostre de la model amb l'ajuda de la llum d'una espelma, situada a l'altre cantó. La persona que fes de model havia d'estar ben immòbil i prop de la pantalla. Aquest sistema, doncs, permetia obtenir de la manera més fidel possible la imatge d'un perfil.



Aquest procediment de Lavater es va convertir al voltant de 1800 en una pràctica freqüent, ahora considerada com un exercici lúdic i com una experimentació científica.

21. Anònim  
bastó de fusta, *Napoleó*  
s. XIX, gravat

També a França, a principis del segle XIX, durant l'exili de Napoleó, un torner de fusta fabricà uns poms de bastó peculiars, l'ombra dels quals permetia identificar el perfil de Napoleó. El fet de crear ombres a partir d'un objecte quotidià era el sistema dels bonapartistes per a identificar-se i manifestar, encara que de manera subtil, les seves tendències polítiques. Aquestes ombres podien representar altres personatges proscrits de l'època, com Lluís XVI de França o Maria Antonieta.

Els invents i desitjos de l'època apuntaven doncs, majoritàriament, en una mateixa direcció. Tant el procediment de

Lavater, com el fisionotraq, la càmera lúcida o les siluetes retallades són precursors directes de la fotografia. Gisèle Freund parlant del fisionotraq fa aquesta consideració:

Constitueix el precursor immediat de l'aparell fotogràfic en una línia evolutiva en què l'obtenció més recent és, avui en dia, el procediment conegut comercialment amb el nom de photomaton i, per al color, la polaroid. De la mateixa manera que el fisionotracista de 1790 era un fabricant de retrats, el fotomatonista de la nostra època correspon a la indústria automatizada. [...]

El fisionotraq no té res a veure amb el descobriment tècnic de la fotografia. Tot i això, se'l pot considerar com el seu precursor ideològic.<sup>48</sup>

Totes aquestes pràctiques i experiments existiren de manera paral·lela a la pintura i a la literatura dels artistes i poetes romàntics on, juntament amb la representació i descripció del món natural, la preocupació pels fènomenes de la llum i la foscor era un tema central.

---

<sup>48</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, versió de Josep Elías (Barcelona: Gustavo Gili, 1983), pàg. 19.





22. Thomas Holloway  
 Máquina de dibuixar siluetes  
 1792, gravat

### 3.1 Consideracions sobre la llum

La llàntia del teu cos és el teu ull. Si el teu ull és sa, tot el teu cos està il·luminat; però si està malalt, també tot el teu cos està en tenebra. Mira, doncs, que la llum que hi ha en tu no esdevingui tenebror.

Lluc 11,34-35

Conèixer i entendre l'essència de la llum serà una de les grans preocupacions dels romàntics, tant d'artistes i poetes, com de filòsofs. Pensaven que era susceptible de ser analitzada de manera científica, però també calia mirar-la des d'una perspectiva espiritual.

La llum de la naturalesa i la llum de la ment es fonen dins de l'ull i fan possible veure-s'hi. Cadascuna d'elles per separat és estranya i fosca. Únicament hi veiem gràcies al seu encreuament. Si en falta una, estem a cegues.

Tal com explica Arthur Zajonc, científic especialista en física quàntica, els estudis fets sobre diversos casos de recuperació de vista en persones cegues de naixement mostren que la visió requereix a més d'un òrgan físic sa, un aprenentatge costós, i temps. Sense una llum interior, sense una imaginació visual formada, som cecs.

A més de la llum exterior i l'ull, la vista necessita una "llum interior" que complementa l'exterior i transforma la sensació pura en una percepció dotada de significat. La llum de la ment ha de conjugar-se amb la de la naturalesa per a suscitar un món.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup>Arthur Zajonc, *Atrapando la luz: Historia de la luz y de la mente*, trad. de Carlos Gardini (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996), pàg. 6.

Aquesta percepció de la llum ja havia dominat el pensament en altres moments de la història.

### 3.2 La llum en la història

La llum, molt abans de ser estudiada de manera científica, era venerada com una divinitat, una imatge de Déu.

En la mitologia de totes les civilitzacions, hi trobem històries del sol, la lluna, les estrelles, el foc, l'arc de Sant Martí i l'aurora. A l'antic Egipte el símbol més poderós era la mirada del *déu-sol* Ra que representava la llum del dia. El sol era un ull que en obrir-se portava el dia, i en tancar-se la nit. Buscaven una resposta espiritual i no mecanicista.

En la tradició cristiana, Jesucrist és “la llum del món” que il·lumina l'obscuritat. Sant Francesc escriu a Assís el *Càntic del Germà Sol*, un himne a la natura transcendent.

En l'obscuritat externa, en la ceguesa, una llum interior il·lumina la visió. La civilització occidental va néixer fa 3000 anys quan el cant d'un cec, Homer, en escriure l'Odissea dona veu a la poesia occidental. Com diu Plató, l'ull de la ment comença a veure-hi amb claredat, justament quan els ulls exteriors s'enterboleixen.<sup>50</sup> Així també, en la foscor externa creix la llum interior que guia la veu del poeta.

La imatge de l'ull com un fanal fou un pensament no només metafòric sinó també científic, que va dominar la filosofia durant 1500 anys. Per Empèdocles (492 aC-432 aC), filòsof grec que havia explicat la constitució de l'univers a través de les quatre

<sup>50</sup> Zajonc, *Atrapando...*, pàg. 13; apud. Platón, *Banquete*, 219 a.

substàncies fonamentals: la terra, el foc, l'aigua i l'aire –fent una síntesi del pensament d'Heràclit–, l'ull humà era com un fanal encès que desprenia els seus raigs pel món. Segons Plató, existia un foc ocular interior que emetia una llum suau. Aquesta llum interior es fusionava amb la del sol formant un cos de llum homogènia, que feia possible la sensació de vista.<sup>51</sup> A més, usava la visió com a metàfora de tot el coneixement, anomenant *ull de l'ànima* o *ull de la ment* l'òrgan de la percepció de la psique.

Plató i Aristòtil influïren fins a l'edat mitjana, quan la visió, més que una cosa física s'entenia com un procés espiritual.

Els inicis cap a una concepció mecànica de la visió es manifesten l'any 300 amb els estudis d'òptica d'Euclides, que converteix l'emanació lluminosa de l'ull en una línia recta, un raig visual que permet la lògica deductiva i la demostració geomètrica. Els seus estudis són la base de les investigacions àrabs posteriors, així com els descobriments de la perspectiva lineal de Brunelleschi, Alberti i Durero, segles més tard. A través d'Euclides el pont de llum platònic entre ull i objecte es converteix en una geometria de raigs visuals, cons i mesures angulars i es produeix un distanciament amb l'experiència subjectiva de la visió.

Amb Alhazen, famós matemàtic, filòsof, òptic i astrònom, nascut el 965 a l'Iran, la història de la visió es va allunyar més de la perspectiva espiritual per acostar-se a una teoria matemàtica i física. Considerava que la veritat era una i intentà evitar les divagacions de les ciències espirituals. Al seu tractat *Optica* substitueix la teoria platònica de la visió per una altra molt diferent: l'estudi de la cambra fosca. La primera descripció que estudia aquest fenomen apareix en els seus escrits, dels quals parlarem més detingudament en un capítol posterior.

---

<sup>51</sup> Zajonc, *Atrapando...*, pàg. 22; apud. Plató, *Timeo*, 45b; David Lindberg, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), cap. 1.

A Orient s'emfatitzà més la idea d'una llum externa que entra a l'ull des dels objectes circumdants i produeix la visió. Alhazen estableix una escrupulosa teoria de raigs físics exteriors que es poden combinar amb el llenguatge matemàtic d'Euclides per donar-nos una visió científica.

Al s. XIII Robert Grosseteste, eclesiàstic erudit i bisbe de Lincoln, demostra una gran preocupació per la naturalesa de la llum. Destaca el seu llibre *De Luce*, document fronterer on hi apareix el pensament precientífic grec i cristià, i també les troballes de la ciència i la tecnologia. En la seva cosmogonia hi ha una visió de Déu geòmetra i numerador que ordena les coses segons nombre, pes i mesura. Tota la creació material és llum condensada. *De Luce* ofereix els inicis de la ciència matemàtica. Amb els aspectes científics d'aquesta cosmogonia de la llum, Grosseteste abraçava una metafísica de la llum espiritual.

Així ho expressa Arthur Zajonc:

Amb el pas del temps, la ciència va podar els elements espirituals per a forjar una imatge material i matemàtica de la llum. Al fer-ho, va reelaborar la seva imatge de l'home i del cosmos.<sup>52</sup>

### 3.3 Els inicis d'una perspectiva científica

Entre 1412 i 1425 Filippo Brunelleschi (1377-1446) realitza el primer dibuix amb perspectiva lineal. Els seus principis deriven dels conceptes euclidians sobre el raig i el con visual. Per primera vegada a la història, l'home crea una escena tan realista que, al

---

<sup>52</sup> Zajonc, *Atrapando...*, pàg. 57.

veure-la des del lloc adequat, l'espectador es pensa que veu l'escena real. Amb el naixement de la perspectiva lineal retrocedeix la llum interpretativa.

En aquests mateixos anys estan datades les primeres pintures realitzades amb l'ajut de lents i miralls convexos amb resultats "fotogràfics", tal com ho descriu l'artista britànic David Hockney al seu llibre *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros* (2001).

El 1525, l'esperit de la percepció artísticocientífica estava tan desenvolupat que Albrecht Dürer (1471-1528), pintor, dibuixant i gravador alemany, publica *Manual del pintor* on s'inclouen descripcions i dibuixos dels diversos recursos que permeten a l'artesà aplicar la teoria euclidiana per a realitzar dibuixos en perspectiva totalment precisos.

Al s. XVI, els astrònoms i matemàtics Johannes Kepler (1571-1630) i Galileu Galilei (1564-1642) s'interessen més en la física de l'ull com un instrument físic inanimat. La vista esdevé més un tema de mecànica que d'activitat espiritual. Però Galilei creia que la Bíblia i la naturalesa provenien del Verb diví i per tant, no hi podia haver contradicció entre elles. El 1609, Galilei s'assabentà que els fabricants de lents de Middelburg (Holanda) havien aconseguit fabricar "ulleres de perspectiva", els telescopis. Ell en construirà de millors.

Galilei suggereix que la llum és un cos com els altres, només que molt més petit; potser el més minúscul de tots, però accessible gràcies als nous mètodes d'investigació científica. Amb ell desapareix el terme mig. Els filòsofs i científics posteriors marcaran un tall entre allò material i allò matemàtic, allò real i allò ideal, l'home i Déu.

A finals del s. XVII Isaac Newton (1642-1727) planteja una teoria òptica corpuscular. La seva concepció de la llum i el color prové de l'afició durant la infància pels experiments, i de l'interès per una filosofia mecànica de la naturalesa. Entre els seus èxits destaca la invenció del càlcul, la teoria de la gravetat i la dinàmica dels planetes, de la llum i del color. El seu principi fonamental era l'anàlisi, que aplicava de manera implacable, i que a partir d'ell quedaria incorporat formalment a la matemàtica i també al pensament. Així s'iniciava una manera nova de pensar i veure a Occident, que contempla un Univers mecànic fet de lleis eternes i immutables, una concepció que encara domina avui en molts àmbits.

Newton defineix la unitat fonamental de llum sobre la qual es basarà la seva òptica. El raig de llum és el concepte central de la seva teoria, que té els seus orígens en la concepció corpuscular de la llum. Els raigs de llum es creen en el sol i ens arriben a través de l'espai i cadascun produeix a l'ull una sensació diferent: vermell, verd, blau... La llum solar és la suma de molts d'aquests raigs i així apareix blanca. El prisma és l'instrument d'anàlisi que separa aquests raigs. La llum blanca està composta per raigs o àtoms de llum de diverses classes, que causen diferents sensacions cromàtiques.

Així doncs, per Newton, la llum no era només un *cos* sinó que la seva dinàmica era idèntica a la dels planetes. *La Optica* es va publicar el 1704 i als anys següents, la seva teoria es propagà entre públic ben diferent. Newton es converteix en l'esperit inspirador, en la Musa de poetes i filòsofs. Es divulga a través de les universitats com a base per a la instrucció dels conferenciantes viatgers que feien demostracions dels descobriments científics, aparentment màgics, i també amb les versions populars escrites per representants de la Il·lustració Francesa.

A França, René Descartes (1596-1650) havia iniciat una indagació paral·lela, unes dècades abans. Proposava una filosofia de la naturalesa on l'univers era un mecanisme, des de l'àtom més simple a la complexitat més gran. Igual que la visió newtoniana de la llum es basava en una visió racionalista i materialista de l'univers. La llum era "una tendència al moviment". Les teories de la llum de Newton, Descartes, i d'altres com Christiaan Huygens (1629-1695) i Thomas Young (1773-1829) diferien en els detalls però compartien una comprensió analògica de la llum, és a dir, que la llum era semblant a una altra cosa.

Arthur Zajonc emmarca el pensament científic del moment amb les següents paraules.

Una matemàtica insubstancial i una concepció materialista del món que buscava models mecànics de realitats invisibles. Aquestes eren les característiques del món mental del segle XVIII.<sup>53</sup>

La investigació, però, continuà, i un francès, Augustin Fresnel (1788-1827), enginyer de professió, desenvolupà una nova concepció que enderrocà la imatge newtoniana de la llum i establí la teoria ondulatoria de la llum.

Els contemporanis de Fresnel eren els pensadors, poetes i artistes del romanticisme pels quals l'essència de la llum no es podia resumir amb una equació matemàtica. En aquest àmbit sorgiren els experiments elèctrics de Faraday (1791-1867) i la teoria dinàmica de Maxwell (1831-1879).

Michael Faraday, nascut el 1791 en una barriada humil de Londres, inicia una concepció revolucionària de la llum, lluny de la visió materialista de l'època. La passió per la investigació

---

<sup>53</sup> Zajonc, *Atrapando...*, pp. 112 i 113.



científica objectiva i el sentiment religiós el guiaven de la mateixa manera. Creia en una profunda unitat de la naturalesa i la seva concepció de la llum se separava del materialisme dels seus contemporanis. En els discursos que feu el 1844 i el 1846 exposa la seva visió de la naturalesa de la matèria, l'electricitat i la llum. Suggereix que els àtoms són "centres de força" i usa el concepte de línies de força magnètica. S'inicia així un nou concepte científic: el "camp", que sorgeix gràcies als experiments i la seva imaginació. James C. Maxwell traduï el pensament de Faraday en una formalització matemàtica. Sintetitzà tots els coneixements dispersos sobre l'electricitat i el magnetisme en quatre equacions anomenades "equacions de Maxwell". En una sola fórmula proposava un canvi en la imatge de la llum on electricitat i magnetisme quedarien enllaçats per sempre. La llum fou descrita com una ona electromagnètica, i les seves vibracions ondulaven per l'espai.

La comprensió de la realitat que proposava la ciència des de Newton, estava canviant. Fins aleshores, un univers mecànic de matèria en moviment dominava la imaginació científica, però les investigacions de Faraday i Maxwell qüestionarien aquesta visió del món.

En vida de Faraday coexistiren aquells que acceptaven la llum analitzada i definida pels científics i altres que recordaven una llum original com Goethe, Novalis, i Friedrich a Alemanya; Coleridge a Anglaterra; i Emerson i Thoreau als Estats Units. S'esforçaven per enfocar la ciència i la llum d'una altra manera, des d'una perspectiva més orgànica.

### 3.4 La llum romàntica

Pels filòsofs, poetes i pintors romàntics, la llum –alba o crepuscle, lluna plena, o transparència...– és essencial. La representació de la llum i la recerca de la màxima sensibilitat a l'hora de captar-la i plasmar-la en les seves pintures és una característica constant, especialment en l'obra de C.D. Friedrich. Hem de recordar que les hores del dia en què preferia sortir a caminar eren sempre a l'alba o al capvespre, quan la llum té una vibració peculiar.

Segons la filosofia romàntica de la natura, la llum era un concepte oposat al de la matèria. Per l'artista, intuïtivament, la il·luminació s'identifica amb la inspiració, com un reflexe de la Divinitat. Aquesta llum, del sol o del clar de lluna, que apareix al mig del quadre en les pintures de C.D. Friedrich, és l'element espiritual que ha de ser captat per la mirada del subjecte.

Goethe, com altres, prescindint de les visions mecanicistes buscava una concepció on allò físic s'obris a allò espiritual. Buscava un mètode d'investigació que fos a la vegada objectiu i respectuós amb la naturalesa, ciència i art al mateix temps. No únicament va proposar una nova teoria de la llum, sinó que va proposar una reinterpretació de l'activitat científica. La imaginació es conjugava amb l'experimentació. S'inicià d'una manera poc convencional, a través de les il·lusions òptiques que eren per ell un punt de partida adequat i esdevenien la base d'un estudi científic del color.

Per a Goethe, a més del raonament analític era necessària una capacitat intuïtiva. L'ull que mira necessita a més de la llum natural externa, la llum de la intel·ligència, la llum interior de la qual ja havia parlat Empèdocles. Goethe emfatitzava la importància

de la llum interior i buscava la manera d'experimentar les idees i així superar l'abisme que les separava de l'experiència. Concep una ciència basada en la intuïció més que en la construcció de models.

Durant tota la seva vida, Goethe fou un entusiasta de la naturalesa i sobretot de la llum. La seva metodologia científica, suposava el desenvolupament d'òrgans cognitius adequats als diferents àmbits de l'experiència, inclosos els de l'esperit. Abans de morir demanà que obrissin els porticons de la finestra de la seva habitació; com és conegut, les seves últimes paraules van ser: "Més llum!".

En tota l'obra de Friedrich existeix també un deliri per la llum. Un dels seus quadres on es fa més palès aquest homenatge a la llum és la pintura a l'oli *Dona davant del sol ponent* (cap a 1818). Hi apareix una figura central d'esquena –com veurem, present en moltes de les seves obres–, en aquest cas una dona, segurament la seva muller Caroline. Aquesta vegada la figura és de dimensions considerables si la comparem amb la resta d'elements del quadre, i en relació amb el seu format reduït. Es distingeix la seva silueta amb els braços lleugerament estesos, amb vestit fosc, mirant endavant i amb un gest que ens fa pensar en una actitud d'oració. La interpretació més acceptada del quadre es basa en el simbolisme de la dona representant l'ànima humana que venera la Llum del món.<sup>55</sup> En una lectura més contextualitzada, aquesta figura amb els braços oberts, de cara a la llum, representa el desig de l'artista romàntic d'esdevenir un material sensible on el món hi pugui ser representat.

---

<sup>55</sup> Hofmann. *Caspar David Friedrich...*, pàg. 170.



23. Caspar David Friedrich  
*Dona davant del sol ponent*  
vers 1818, oli sobre tela

Cal dir que els estudis òptics, els descobriments de la física, la pràctica de la màgia, la pintura i la perspectiva havien fet sorgir un nou tipus d'art, ja en el segle XVII, que un viatger francès Charles Patin, va anomenar *Art Trompeur*. Les ombres, els jocs de miralls, la cambra obscura, les vistes i capsos d'òptica, les plaques de vidre per llanterna màgica realitzades des del s. XVII, les bandes zootròpiques, les imatges dels diorames i dels panorames... constitueixen una producció extraordinària i peculiar en la història de les ciències i de les arts, a vegades ignorada o poc destacada, però que, com es demostra aquí, fou important i interessà especialment als artistes romàntics perquè basava els seus principis en un element fonamental: l'ús i la manipulació de la llum, aquell element que tant els preocupava.

Molts d'aquests experiments i artilugis: llanterna màgica, les capsos òptiques, panorames i diorames... unien la llum real, l'espai i el so amb la imatge per donar lloc a una experiència artística. Durant la primera meitat del s. XIX –arran de la fascinació creixent per part del públic i dels artistes– se n'inventaren de nous i es perfeccionaren i ampliaren els que ja existien. Cal, doncs, explicar-ne els seus principis i repassar les seves característiques.

### 3.5 Cap a la llanterna màgica: diorames, panorames i altres efectes de llum

#### 3.5.1 Orígens de la pintura sobre transparència

L'experiència de pintar sobre una superfície translúcida enlloc d'opaca, permet incorporar la llum real com un element més a la pintura. Podem obtenir visions ben diferents d'una mateixa imatge, segons la intensitat i la posició d'aquesta llum.

Els orígens de la pintura feta sobre un suport transparent se situen cap a 1780, quan sorgí simultàniament a Itàlia, França, Alemanya, Anglaterra i Amèrica. El primer que va aparèixer fou l'anomenada *Transparència en nit de lluna*, a finals del segle XVIII. Molt probablement, el pioner va ser Jacob Philipp Hackert, –que ja ha estat citat per la seva relació amb Goethe–, pintor alemany que va viure a Nàpols. Se'l considerava l'inventor d'aquesta tècnica virtual. En la mateixa època, aproximadament, Louis Carmontelle (1717–1806), pseudònim de Louis Carrogis, artista i escriptor francès de la Cort de París, lector i mestre de cerimònies del duc de Chartres, Felip d'Orleans, va organitzar exhibicions públiques de pintures transparents (“els transparents”) sobre bandes de paper fi que calia mirar a contrallum. Carmontelle es féu molt popular a la Cort i era conegut com el “Rei dels il·lusionistes”.

A Anglaterra, el 1781, Thomas Gainsborough (1727–1788), pintor anglès, famós pels seus retrats i paisatges, va inventar l'anomenada caixa d'exhibició, amb la qual podia mostrar les seves transparències de paisatges pintats sobre vidre. Una exposició així significava la màxima atracció d'una festa nocturna. A més de l'expectació i l'entreteniment que suposaven aquestes trobades pictòriques, les pintures sobre suport transparent foren per

Gainsborough un estimul visual per a les seves creacions, com es pot veure en els seus darrers quadres de paisatges, en els quals els dibuixos que provocava la llum jugaven un paper fonamental.

La *caixa d'exhibició* estava, de fet, inspirada en el mecanisme ideat per un altre pintor i il·lusionista francès, Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812), instal·lat a Londres i que havia influït a John Martin. Aquest mecanisme, anomenat *Eidofusicon*, va ser presentat al públic el 1780. Era un escenari amb bastidors mòbils, que havia d'aconseguir la il·lusionisme absoluta de realitat més enllà del que suggeria la pintura de cavallet o el gravat. Es tractava de simular espectacles esplèndids: la grandiositat de les cascades del Niàgara, una posta de sol hivernal als Alps... L'escenificació anava acompanyada d'efectes acústics, -soroll d'aigua, trons, vents...- i música. Era, fins el moment, "el més sublim espectacle realitzat gràcies a la ciència"<sup>56</sup>. L'invent va donar lloc a una exposició permanent en el museu Peale, creat a Filadèlfia el 1785, pel pintor i col·leccionista Charles W. Peale, amb el títol *Exposició de vistes en perspectiva, amb efectes canviants; o Natura delineada i en moviment*.<sup>57</sup>

### 3.5.2 La llanterna màgica

Els orígens de la llanterna màgica estan en la *llanterna viva* de l'edat mitjana. Es tractava d'un cilindre de paper o de xapa foradada on s'hi posava a l'interior una tira de paper translúcid sobre la qual es pintaven figures grotesques o diabòliques. Al centre de l'aparell una espelma cremava. L'escalfor que desprenia feia rodar un hèlix situat a sota que alhora movia la banda pintada.

<sup>56</sup> Arnaldo, *Estilo y naturaleza...*, pàg. 114.

<sup>57</sup> Per la història dels orígens de les transparències vegeu: Keith Hartley; i altres, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990* (Londres: Thames and Hudson, 1994), pp. 173-175.

Com que la planxa era foradada, les imatges de colors dansaven sobre les parets de l'entorn.

Aquest espectacle lluminós fou apreciat durant molt temps. Al segle XIX, fabricada per artesans, és venuda als basars i la trobem, encara avui, en algunes botigues de joguines en una versió moderna.

El principi de la *llanterna màgica* és el mateix de la llanterna viva i es manté amb petites variacions des del s. XVII fins a finals del XIX. És una capsa òptica en fusta, metall o cartró de forma cúbica, rodona o cilíndrica, que projecta sobre una pantalla blanca (tela, paret emblanquinada...) en una sala totalment a les fosques, imatges pintades sobre una placa de vidre. La imatge és fixa o animada, si la placa té un sistema mecànic que permet fer moure's allò representat. S'introdueix la placa de dalt a baix en el passavistes davant del focus lluminós d'una candela o d'una làmpada de petroli o alcohol, perquè com deia Goethe el 1774:

Les imatges plenes de colors brillen sobre la paret blanca! I això ens dóna felicitat, quan com nens petits ens quedem allà davant encantats amb les seves aparicions meravelloses.<sup>58</sup>

La llanterna com a sistema òptic-mecànic tenia una característica molt clara: el detall tècnic de la projecció. Permetia una mirada indirecta al suport però directa a la imatge i transformava qualsevol sessió de llanterna màgica en un acte potencialment col·lectiu, precursor del cinema.

Roger Bacon és un dels primers que el 1267 descriu la llanterna màgica:

---

<sup>58</sup> Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma* (Paris: Nathan, 1995), pàg. 42.



Aquells que coneixen els principis de la Catòptrica i de la Diòptrica comprendran fàcilment el mecanisme de la llanterna màgica. Veuran com es posa al fons de la capsa un mirall concau de metall, perquè els raigs que envia l'espelma situada al centre d'aquest mirall siguin reflexats sobre les figures pintades en petit, amb colors transparents, sobre vidres molt prims col·locats al començament del tub mòbil de la *llanterna màgica*.<sup>59</sup>

En l'aparició de la llanterna màgica hi tenen a veure el pseudoinventor Athanasius Kircher i el físic Christiaan Huygens (1629-1695). A Kircher se li atribueix el mèrit d'haver inventat l'expressió "llanterna màgica" (*Lucerna magicam*) que ha sobreviscut. La seva descripció és exemplar:



24. Anònim  
*Trapezista*  
vers 1845-1890, vidre per a llanterna

Vosaltres construïu un cilindre (tal com us ho mostra la imatge). A la seva base AB poseu un mirall concau, parabòlic si és possible. Al seu centre fixeiu la flama F d'una bugia i tindreu allò que busqueu, és a dir, una llum tan viva que podreu veure de nit les lletres d'un llibre, fins i tot les més petites, com si féssiu servir un telescopi (sic). Aquells que vegin la flama a certa distància pensaran que es tracta d'un gran foc. La llum té encara més intensitat si l'interior del cilindre es revesteix d'estany polit, en forma d'elipse.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Maurice Bessy, *Le mystère de la chambre noire: histoire de la projection animée* (Paris: Pygmalion, Gérard Watelet, 1990), pàg. 26.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pàg. 41.

Christiaan Huygens (1629–1695), nascut a La Haya és el primer savi conegut que estudia, perfecciona, fabrica, ven i difon per Europa la llanterna màgica. Fill d'un poeta holandès, fou un jove brillant que estudià a la Universitat de Leyde i ben aviat s'apassionà per l'òptica i l'estudi de la diòptica. El 1655 fabrica el seu primer telescopi i el 1673 publicà la seva obra cabdal *Horologium oscillatorium*, síntesi dels seus coneixements de mecànica. Les seves descobertes el situen al costat dels grans savis del s. XVII: Kepler, Descartes, Newton...

La llanterna sempre fou considerada un mitjà per recrear la vida sobre la pantalla, però paradoxalment la primera imatge que Huygens projecta el 1659, representa la mort: un esquelet dret extret de "La danse de mort" del pintor alemany Hans Holbein (1497–1543), que mou els braços i el cap. Ho aconsegueix superposant dues plaques de vidre. És la primera representació gràfica coneguda d'una placa de vidre animada per llanterna màgica.

El s. XVII, les primeres llanternes màgiques posseïen una combinació òptica bastant simple però feia falta aconseguir unes bones lents sense bombolles d'aire, ni defectes, de color clar i transparents.

Huygens era un mestre en fondre lents. El seu país, juntament amb Itàlia, era un dels pioners amb la talla de lents òptiques. En les seves llanternes usa una lent convexa, que servia de condensador, i dues de biconvexes.

La complexitat de la fabricació de lents és el principal obstacle per a la propagació de la llanterna màgica a mitjans s. XVII. El vidre òptic, en aquell moment estava fet d'una barreja de sorra, bòrax, sosa, calç de magnesi. La fusió era delicada i podien

produir-se “llàgrimes”, i en el refredament esquerdes. Aleshores, la lent era inservible.

A partir de 1663, amb els intercanvis científics entre Anglaterra, Holanda, Itàlia i França, la propagació de la llanterna es produeix a gran velocitat. Es divulga a través dels jesuïtes, així com d'artesans, òptics, i llanternistes itinerants.



25. A. Kircher  
“llanterna màgica”  
vers 1671, gravat

Els savis alemanys la modernitzaren i també la perfeccionaren radicalment. Johann Franz Grienel, anomenat Gründel, fou el llanternista més cèlebre i amb les seves meravelloses projeccions la va propagar per tot Alemanya.

Vers 1680, l'alemany Johann C. Strum (1635-1703) hi troba altres utilitats i hi canvia la seva funció primitiva: a més de distreure servirà per a la vida quotidiana. Imagina una llanterna rellotge amb la qual és possible veure, en plena nit, l'hora projectada sobre una paret.

Johannes Zahn (1641-1707), el 1685, en el seu llibre *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium*, per primera vegada, substitueix la placa rectangular de vidre per una de circular que contenia unes imatges rodones al seu voltant. El pas de les vistes es produïa més fàcilment i la il·lusió de moviment era una mica més fluïda. Aquest disc de Zahn portava sis imatges que representaven les diverses fases successives d'un moviment. Era la primera vegada que es proposava projectar una imatge animada artificialment sobre una pantalla, encara que la sensació de

moviment fos precària. Zahn també va veure en la llanterna un excel·lent instrument pedagògic que podia servir per a l'estudi de les ciències.

A França, la llanterna es farà servir sobretot per a l'espectacle i el divertiment, més que per les funcions pedagògiques i científiques imaginades pels alemanys.

La gran voga de la física experimental, la divulgació de les ciències, i el gust cada vegada més fort del públic pels viatges, van assegurar l'èxit d'una de les sales més especials i completes de projecció lluminosa, oberta el 1838, la Royal Polytechnic Institution de Londres, amb un magnífic cabinet de curiositats on s'hi utilitzaven grans llanternes. S'hi practicava amb molta habilitat els "dissolving-views" o projeccions de fos encadenat; per exemple, mitjançant dues imatges d'un mateix paisatge, una de dia i l'altra de nit i regulant la intensitat dels focus lluminosos, hom podia canviar-les gradualment, transformant el mateix paisatge diürn, en nocturn. A més a més, les imatges anaven acompanyades de música i so.

Les plaques de la Royal Polytechnic, totalment pintades a mà, eren de gran format, 27,5 x 27,5 cm. El treball d'aquestes plaques demanava dies de treball minuciós. La pintura de les plaques de vidre per a llanterna màgica era un art delicat. La projecció amplia qualsevol detall o defecte, que esdevé una taca immensa. La transparència dels colors és difícil; una pintura massa espessa, amb massa pigment, transforma les imatges en ombres negres. Des dels inicis, la pintura a l'oli es descartà per la seva opacitat.

Normalment el vidre es tractava amb vernís o laca clara i els contorns es feien amb tinta xina i pinzell molt fi. Els colors a l'aigua, generalment amb anilines, s'aplicaven molt transparents; finalment, el vidre es recobria d'una capa de vernís copal i

s'assecava al foc. Després es posava sobre la pintura un vidre protector, per conservar les imatges el màxim.

El 1882, la Royal Polytechnic tancà les seves portes. Però, la llanterna i les seves plaques ja havien assolit l'èxit, i s'industrialitzen per tot Europa. Els francesos Louis Aubert i Auguste Lapiere, prestigiosos fabricants de llanternes màgiques d'ús domèstic, tindran molt èxit durant la segona meitat del segle amb les llanternes policromes, pintades amb vernís a l'alcohol i ricament decorades.

Aquestes plaques van fer somniar gran quantitat d'infants, entre ells l'escriptor Marcel Proust (1871-1922), que després les descriurà al seu llibre *Du côté de chez Swann*. Arthur Rimbaud (1854-1891), serà també un altre poeta fascinat per les imatges de la llanterna màgica. Les projeccions que desperten els morts, alteren els sentits, transtornen el món, coincideixen amb les seves preocupacions. Se sap, gràcies a Paul Verlaine (1844-1895) que Rimbaud havia donat al seu manuscrit titulat *Il·luminations*, un subtítol: *Coloured plates o Painted Plates (Plaques de colors)*.

A cavall entre la física recreativa i l'art del trencaclosques amb la influència oriental, l'anglès David Brewster va patentar el 1817, el calidoscopi, un artilugi conegut des de l'Antiguitat pels xinesos que el designaven amb el nom poètic de *wan-boa-tang*, que vol dir tub de mil flors.

Aquest enginy, en el seu disseny original, que ha seguit fascinant al llarg del temps era un cilindre que contenia dos miralls o dues peces polides de metall, units i formant entre si un angle de 45° i enganxats al llarg de la paret longitudinal d'un cilindre. A l'interior d'aquest tub es poden observar, a través d'un forat fet en un dels seus extrems, petits objectes -en moltes ocasions, vidres de colors- reflectits pels dos miralls col·locats en

angle. Fent giravoltar el tub apareixen infinitat de combinacions d'aquests vidres de colors.

La litofania fou una altra curiositat òptica del segle XIX. Es tracta d'una placa de porcellana blanca sobre la qual s'hi ha gravat una imatge en relleu. Si s'il·lumina la imatge per darrera, tenim una sensació de realitat i profunditat a través d'una gamma de tons grisos en transparència. Per davant, i amb llum natural, simplement observem uns relleus delicats sobre la superfície nítida i blanca de la porcellana.

Les projeccions lluminoses i els jocs òptics engendraran un nou ofici: el personatge ambulat, el llanternista que va de poble en poble amb la llanterna màgica o la capsa òptica carregada al coll.

Aquest personatge solitari recorrent el món és una imatge d'aquell que després serà el fotògraf que amb la seva càmera intentarà captar i retenir tot allò que veu en els seus viatges.

### 3.5.3 Les capsas òptiques

En l'àmbit públic, formaran part de la vida quotidiana dels segles XVIII i XIX tota una sèrie d'artefactes pel gaudi d'imatges, inspirats en la idea bàsica d'introduir-les en una caixa on s'afegeix una lent.

Estretament vinculades amb espectacles com el teatre d'ombres i la llanterna màgica, s'oferien funcions públiques itinerants amb la capsa òptica, gràcies a uns autèntics homes-espectacle. Eren sessions basades en la contemplació a l'interior d'una gran capsa de fusta -que tenia un o diferents forats-, de pintures o gravats.

Tot això anava acompanyat de música i comentaris del projeccionista.

En la *capsa òptica* no hi ha projecció com en la llanterna màgica i només podia captar l'atenció d'una desena de curiosos a la vegada. N'existien de diversos tipus. La més habitual era una capsa de forma piramidal, la part superior de la qual estava truncada i coberta d'una capsa rectangular que contenia l'òptica i un mirall. Hom veia el gravat il·luminat amagat al fons de la capsa, gràcies al joc de la lent biconvexa (situada de cara a l'espectador) i d'un mirall inclinat de 45º (fixat a l'interior, a sota del dibuix i de cara a la lent) que donaven una certa profunditat, un "relleu" a la imatge. Hi podien haver diferents forats per mirar, perquè diferents persones aprofitessin l'espectacle.

Les tècniques de registre habituals de les imatges eren l'aiguafort o la litografia, estampats sobre paper i retocats amb colors vius aplicats amb pinzell per l'editor o el particular. S'hi podien contemplar diversos temes: paisatges llunyans, vistes de ciutats, escenes fantàstiques, fets de l'actualitat...

Els principals editors de *vistes òptiques* enviaven els seus dibuixants a recórrer el món. Així s'inicia una tradició exploradora, en una línia que connecta el llanternista ambulat amb el viatger romàntic i els primers fotògrafs.

En les fires, gabinets de curiositats i salons hi apareixen durant el s. XVIII, uns tipus de capsas on s'hi veuen gravats il·luminats, que gràcies a sistemes lluminosos diferents, passen del dia a la nit amb una rapidesa extraordinària. En aquestes capsas amb efectes diürns i nocturns, la imatge pot ser il·luminada per davant o per darrera i amb llum natural o artificial.

Per Jean-Jacques Rosseau, les capsas òptiques amb les seves vistes eren un meravellós instrument d'evasió:

Jo sento que en el meu estat, malalt més de sis mesos tots els anys, tinc una gran necessitat d'entreteniments que distreguin els deliris de la meva ment i m'allunyin de consumir-me en la meva presó.<sup>61</sup>

Les capses i vistes òptiques es convertiran, durant el segle XVIII en un espectacle visual ambulant anomenat *Mondo Nuovo* o *Tutti li mundi* que es podia veure en molts pobles i ciutats d'Europa. Es tractava que l'espectador es "veiés dins la imatge" gràcies als efectes òptics (lents i miralls) i d'il·luminació, i de traslladar-lo cap a una altra realitat. En un món on no s'acostumava a viatjar, l'espectador era transportat a través de les imatges cap a una realitat diferent de la seva.

---

<sup>61</sup> Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au Cinématographe* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995), pàg. 54.





26. G. Friedrich Kersting  
*C. D. Friedrich d'excursió al Riesengebirge*  
1810, llapis i aquarel·la

27. Anònim  
*Llanterna màgica*  
1774, gravat

28. Autor desconegut  
*Fotògraf de paisatge*  
vers 1870, gravat



29. P H A Lefort

*Carrer Rivoli*

vers 1850, vista òptica translúcida, efecte de dia

\*

30. *Carrer Rivoli*

vers 1850, vista òptica translúcida, efecte de nit

### 3.5.4 Panorames i diorames

A principis del s. XIX, Europa s'interessa pels països llunyans. L'“Egiptomania” era viva; França ocupa Algèria, Delacroix atravesa els Estats Bàrbars, Victor Hugo escriu *Les Orientals*. El gran públic pot viatjar per pocs diners, gràcies al panorama i així adquireix coneixements geogràfics i culturals.

Els panorames foren un altre experiment contemporani per resoldre la ficció naturalista. En el *panorama* no hi havia projeccions; es basava en el desplegament d'una imatge en cercle, tot al voltant de l'espectador, de manera que veia en 360º la vista completa d'una ciutat, un aconteixement o un fenomen natural, executat amb la màxima fidelitat possible. En aquest truc òptic l'escena era pintada damunt una llarga tela en cilindre, bo i dissimulant el punt d'unió entre el principi i el final de la imatge. Estava molt ben elaborada, amb efectes de perspectiva, de “profunditat de camp” i clarobscur, i era il·luminada des de dalt, obliquament, per una obertura de vidre, en el sostre de la sala on hi havia el panorama. La imatge desbordava el camp de visió de l'espectador, que es col·locava sobre una plataforma elevada disposada al mig.



31. Autor desconegut  
*Panorama de Gratz*  
s. XIX, plànol anamòrfic

Oferia a la mirada un immens punt de vista que permetia al visitant sentir-se al bell mig d'una representació grandiosa. Anuncià, com ja ho havia fet, en part, la llanterna màgica, el somni d'un espectacle integral, el “cinema total”.

Aquestes rotondes, capses d'òptica gegants, van tenir un gran èxit al llarg del s. XVIII fins al 1900.

El pintor irlandès Robert Baker (1739-1806) és considerat l'inventor del panorama. El 19 de juny de 1787 obté un diploma d'invenció del rei George III, on explica els principis essencials del panorama. Al 1787, Baker n'exposa el primer a Edimburg, representant una vista d'aquesta ciutat, pintada sobre una tela estesa en mig cercle. Cinc anys després inauguraria a Londres, amb molt d'èxit, un edifici per donar caràcter permanent al panorama on es presentaven, com un noticiari visual, grans vistes dels llocs més fascinants del món, juntament amb successos d'actualitat, com uns documentals. El més conegut fou aquell que representava *La flota anglesa ancorada entre Portsmouth i l'illa de Wight* de 6,5 m d'alçada per 15 m d'allargada aproximadament, del qual aparegué el 1800 el següent comentari al diari alemany *Journal des Luxus und der Moden*:

La pintura té una superfície de més de 100 peus quadrats i està col·locada per la part interior d'un bastidor circular que té 90 peus de diàmetre. L'espectador es troba enmig d'un mar pintat, sobre el pont superior d'una fragata. Un paisatge marítim particularment fascinant... La il·lusió és tan forta que els espectadors es pensen que es troben veritablement entre el port i l'illa, a ple mar; es diu fins i tot que algunes senyores s'han marejat...<sup>62</sup>

El 1800, exporta l'invent a Alemanya segurament amb un nom diferent: *Nausorama*. Allà la invenció s'atribueix al professor Breysig, que tingué una idea semblant el 1790 sense conèixer el certificat de Baker. El 1800, amb l'ajuda dels pintors Tielker i

---

<sup>62</sup> Francisco Javier Frutos, *La fascinación de la mirada. Los aparatos cinematográficos y sus posibilidades expresivas* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996), pàg. 39.

Kaaz inaugura un panorama a Berlín. N'existiren també a Hamburg i Leipzig.

A França, Robert Fulton (1765-1815) és qui permetrà la ràpida propagació dels panorames, ja que ha vist i ha admirat el de Robert Baker a Londres.

Pierre Prévost (1766-1823), serà el més cèlebre pintor de panorames de França. Fa servir la cambra obscura i reprèn mètodes "perspectivistes" del s. XVII.

Javier Arnaldo fa la següent consideració:

Existeixen, no obstant, experiències il·lusionistes coetànies i orientades a la simulació naturalista, que tot i disposar de recursos oposats als anteriors, formen part dels experiments romàntics que buscaven la integració total dels mitjans artístics. És aquest el cas del panorama, invent que consistia en el desplegament de la imatge en cercle al voltant de l'espectador per a simular fidelment la vista completa d'una ciutat, el lloc d'un aconteixement històric o un fenomen de la naturalesa en un angle de 360<sup>º</sup>. Es tracta de la il·lusió d'un horitzó real i de la substitució completa del fenomen natural per un engany òptic amb fidelitat fotogràfica.<sup>63</sup>

De tots els enginys, el que produí jocs d'il·lusió més espectaculars fou el *diorama*, que va atraure molts aficionats. La imatge és plana i està separada de l'espectador com un decorat de teatre, a diferència del panorama, on l'observador ocupa un lloc central. En la seva realització s'utilitzen sobretot efectes pictòrics i lluminosos, com la perspectiva i el *trompe l'oeil*. Enfront de la pintura de cavallet, que pot ser percebuda amb una sola mirada, el diorama fa que l'espectador s'introdueixi en el temps de l'acció

<sup>63</sup> Arnaldo, *Estilo y naturaleza...*, pp. 113 i 114.

representada. El tema freqüent de les hores del dia responia al gust del públic del moment de veure suggerit un cicle de temps. Era una temàtica que ja havien abordat en sèries de pintures, C.D. Friedrich, Runge, i d'altres romàntics.

El diorama va ser inventat el 1823 per Louis-Jacques Mandé Daguerre (1789-1851) i Charles Marie Bouton (1781-1853) que obriren una sala a París amb el nom de *Diorama*.

Daguerre, que serà un dels pares de la fotografia, era un gran especialista com a pintor de decorats de teatre, alumne de Pierre Prévost, el pintor de panorames. Sabia treballar molt bé les ombres, els claroscurs, la llum i la perspectiva. Bouton era també un pintor enamorat de les ombres i els efectes de profunditat amb un domini de les composicions i una bona dosi d'imaginació romàntica. El 1822-23 Bouton i Daguerre fan l'acte de fundació d'una societat amb el nom: "Bouton, Daguerre et Co." per mostrar el *Diorama*.

Dins d'un edifici es col·locava una enorme tela transparent pintada amb una imatge d'un paisatge, un esdeveniment, etc... La tela, que podia mesurar 22m de llarg per 14m d'alçada, estava pintada pels dos costats. A través d'una sèrie d'enginyosos mecanismes que permetien diversos efectes de llum, per reflexió o refracció, la imatge es transformava, per exemple, passant del dia a la nit.

Arran de l'èxit, ràpidament, panorames i diorames s'obriran per tot Europa.

El 1827, a Berlín, el decorador de teatre C.W. Gropius i el pintor Schinkel -artífex de les pintures transparents a principis del segle- col·laboraren en la realització d'un gran diorama a partir d'una litografia de Daguerre, que representava l'interior de

l'església de Brou. El 1836, Schinkel realitzava un altre gran diorama en solitari: *Vista dels jardins del Ley a Alger*.

Per bé que gaudien de l'acceptació popular, no cal dir que gèneres com els diorames o les pintures sobre suport transparent, eren criticats de vegades com a un *pur décor*, i menystinguts com a espectacles de fira o teatre per a infants, lluny de la gran pintura. Va ser l'historiador de l'art Karl Friedrich Rumohr qui va sortir en defensa d'aquestes experiències, i en va definir el veritable objectiu, en ocasió d'un conjunt de pintures transparents presentades per Ernst Ferdinand Oehme (1797-1855) –deixeble de Friedrich– i pel pintor arquitectònic Otto Wagner. Era l'hivern de 1832-33, a Dresden, el centre de la pintura de paisatge del romanticisme alemany.

Rumohr va ser prou sensible per a captar el significat històric d'aquell experiment, la seva actualitat i modernitat, i li va donar un lloc clau en la futura evolució de l'art dels mitjans visuals. Des de la nostra perspectiva, podem entendre plenament que les imatges transparents il·luminades ja anunciaven la visió cinemàtica. Llum, espai i so actuaven junts per crear una experiència artística. Tant si es tractava de diorames, panorames o siluetes, hom assistia a la concepció del suport com a “placa sensible” impressionada per la llum; les imatges al principi invisibles es feien reals en presència del públic, sorgint de la foscor, en un aconeteixement col·lectiu que desvetllava la comunicació entre el públic que hi assistia.

Els temes romàntics per excel·lència –clars de lluna, ruïnes, vegetacions frondoses...– foren amplament divulgats per aquests mitjans, a tots els estaments socials d'una col·lectivitat que volia sentir-se impressionada pels efectes combinats de temps i espai, per l'atmosfera de llocs nous i la visió de països llunyans. Alexander Von Humboldt (1769-1859), personatge central del seu temps, així ho considerava:

El coneixement i el sentiment de la grandesa sublim de la Creació augmentarien si, en les grans ciutats, al costat dels museus i als espais oberts a tothom, es mostressin pintures circulars.<sup>64</sup>

Tal vegada podem entendre ara la veritable fascinació que exercien aquests artificis en el públic de l'època: era la llum real, - i ja no tan sols pintada- passant a través del llenç fins arribar a l'espectador, allò que impressionava profundament el públic. El segle XIX esdevenia testimoni excepcional d'un trànsit, alba i crepuscle, en el precís instant de deixar de veure la llum representada en imatge, per veure-hi la imatge feta de llum.

---

<sup>64</sup> Recht, *La lettre de ...*, pàg. 131.



### 3.5.4.1 C.D. Friedrich i els experiments amb la llum i la transparència

Naturalment, molts romàntics foren entusiastes d'aquests quadres lluminosos. L'artista romàntic sentia la necessitat de representar la immensitat de la natura en la seva aparença il·limitada, o, si més no, de donar la sensació d'aquesta absència de límits. La pintura tradicional no podia satisfer aquests desitjos. Les pintures sobre suport transparent, els diorames, els panorames... cercaven recursos propis en la frontera de la ciència i l'art per donar resposta al problema de la representació de l'extensió.

Aquesta obsessió per la llum serà la que portarà a C.D. Friedrich a experimentar la pintura sobre llenç transparent, que li permetia una oportunitat completament nova d'aconseguir els efectes de llum que ja havia practicat en les pintures a l'oli. No fou fins als últims anys de la seva vida quan la descobrí.

El 1835, V.A. Zukovskij, poeta i traductor rus, introductor del romanticisme en la poesia del seu país, i preceptor del tsarèvitx, demanà a Friedrich la realització de quatre imatges sobre paper transparent tensades sobre un bastidor, i que havien de ser vistes a l'interior d'una cambra completament fosca amb l'ajuda d'una capsa il·luminada per una làmpada. Es tractava d'una espècie de diorama.

En el cas d'aquestes pintures transparents de Friedrich, realitzades el 1835, l'espectador havia de quedar immers en l'obscuritat de la sala, amb l'acompanyament d'una música que s'adeïa amb la successió de les imatges, talment un avanç del cinematògraf que apareixeria pocs anys més tard.

Arnold Hauser equipara la fascinació pel paisatge nocturn que sent l'artista romàntic amb la capacitat hipnotitzadora que exerceix el cinema sobre l'espectador,

L'efecte del cinema ha estat comparat al de l'alcohol i de l'opi, i la multitud que surt vacil·lant de la sala en la nit obscura ha estat qualificada d'embriagada i d'anestesiada, que no pot ni vol adonar-se de la situació en què es troba. Però aquest efecte no és privatiu del cine; té el seu origen en l'art romàntic.<sup>65</sup>

És en la foscor que es produeixen moltes de les visions romàntiques i, també, és en l'obscuritat on és possible la ficció del cinema.

Sabem que finalment, les quatre pintures transparents i l'aparell de projecció varen arribar a Sant Petersburg, però no han pervingut fins a nosaltres.

Existeix una carta de C.D. Friedrich des de Dresden a V.A. Zukovskij, de l'octubre de 1835, parlant d'aquestes pintures.

Heus aquí un fragment:

Sr. El Conseller d'Estat,  
[...] he oblidat de parlar-vos dels quatre quadres acabats que tinc a casa meva. Aquestes pintures són completament diferents d'aquelles que he evocat en la meva primera carta, no únicament pels temes escollits sinó també per la seva execució, ja que estan pintades sobre paper transparent. Aquests quadres només poden contemplar-se gràcies a un dispositiu particular en una peça on la llum penetri per una petita obertura, tota la resta de la sala ha d'estar a les fosques. No es tracta però, d'unes vistes de

<sup>65</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte* (vol. II), trad. de A. Tovar i F. P. Varas-Reyes (Barcelona: Labor, 1985), pàg. 354.

capsa òptica. Tres d'ells poden ser considerats com un conjunt. El 1r representa dues noies joves que canten i que toquen el llaüt enmig d'unes ruïnes gòtiques il·luminades per la lluna plena. El 2n quadre: una noia jove està asseguda en un balcó tocant l'arpa; prop d'ella una columna, una mica més lluny una església amb algunes finestres feblement il·luminades. La figura femenina sembla acompanyar amb la seva arpa els sons llunyans de l'orgue. El 3r quadre: un jove músic adormit sota uns altes malves, el llaüt està prop d'ell, somnia que sent una música celestial. Entre els núvols, es veuen uns àngels músics. El quart quadre: al bosc de pícees veiem una lluna plena darrera dels troncs dels arbres. Una màgica ha traçat un cercle encantat al voltant d'un home desitjós d'or. Al centre del cercle veiem cremar el tresor tan desitjat. L'avar es precipita sobre el tresor per agafar-lo i transgredeix amb un peu el cercle protector, és la víctima del diable que el lliga immediatament. El cementiri al qual feu esment en les dues cartes vostres no està encara acabat i no ho estarà mai, almenys en pintura a l'oli. Si mai el fes, seria com aquests quadres que acabo de descriure.<sup>66</sup>

I, encara, un fragment d'una altra del 12 de desembre de 1835, també des de Dresden, on li diu que ja té les pintures preparades per enviar-li, i li dóna detalls del muntatge:

Sr el conseller d'Estat,

El muntatge d'aquests quadres es fa de la següent manera: per ensenyar el quadre nº 1, hom posarà la capsa sobre un cavallet o sobre una taula d'una alçada d'unes 17 polzades, i reomplirà una de les boles de vidre d'aigua clara i pura, preferentment bullida; es fixarà la bola a l'obertura inferior B, recolzant la capsa i el cavallet a una finestra, de manera que la bola omplerta d'aigua toqui *quasi* al vidre. [...] hom cobrirà aleshores *completament* la finestra de planxes, i per estar del tot segurs que cap raig de llum entri a la sala i que l'obscuritat sigui total, a excepció de la llum que

<sup>66</sup> Friedrich i Carus, *De la peinture...*, pp. 161 i 162.

entra dins de la capsa a través de la bola de vidre, es cobriran també les planxes amb draps foscos. Seguidament posarem el bloc de fusta D i la làmpada dins la capsa, de manera que la flama es trobi precisament darrera l'indret del quadre on crema el tresor. [...]

Per augmentar l'efecte d'aquestes pintures es podria en un moment determinat, en el cas favorable que agradessin, intentar que siguin contemplades amb acompanyament musical. [...] Expressant-me més clarament, m'imagino la posada en escena següent: quan l'espectador és conduït a la sala fosca, una música es pot fer sentir de lluny, acordant-se amb el quadre nº 1, i quan aquest ha estat contemplat, es podrà passar als quadres nº 2, 3, i 4.<sup>67</sup>

És ben clar que amb aquest experiment, C.D. Friedrich té el desig d'un tipus d'obra molt més complexa –propera a la idea d'*art total*– que inclogui el so, la llum, el temps... En definitiva, que integri diversos mitjans i que procuri el màxim de sensació de realitat a l'espectador. Es tractava de la contemplació d'una successió d'imatges acompanyades de música i en un espai fosc, talment un precedent del cinema.

Des de 1957, la Galeria Gemälde de Kassel té un altre quadre transparent de Friedrich, *Paisatge fluvial muntanyós* (76x136 cm), que es trobava al seu estudi quan va morir. Està pintat amb una barreja d'aquarel·la i guaix, en les dues cares d'un full de paper translúcid, per tal de poder veure dues versions diferents d'un mateix paisatge: l'aspecte diürn i el nocturn. La cara del dia estava il·luminada per una font lluminosa per reflexió, i en canvi, la cara de la nit estava il·luminada per refracció.

Es tracta d'un veritable diorama. De primer es veu la vall d'un riu a la llum del dia, pintat amb colors suaus – ocres, morat, verd oliva...– i al fons les muntanyes. En primer pla hi ha una barca solitària amb una parella i un barquer. El canvi de llum dóna lloc a un paisatge en la foscor. El cel ennuvolat està il·luminat per la

<sup>67</sup> Friedrich i Carus, *De la peinture...*, pp. 163-165.

lluna, que es reflexa a l'aigua. A la llunyania, contra el fons d'una serralada, s'hi distingeixen les agulles gòtiques d'una església, imperceptible amb la llum de dia. Les figures de la barca, siluetes d'esquena a l'espectador, s'han transformat en uns contempladors de l'escena natural.<sup>68</sup>

Ha arribat fins a nosaltres un altre paisatge de Friedrich, *Cignes entre les canyes*, versió realitzada en guaix, i que fou muntada sobre una pantalla per ser vista al castell de Postdam, segons una idea de l'arquitecte berlinès Schinkel -d'aquí, que se li hagi atribuït alguna vegada aquesta obra-. D'aquest quadre prové el comentari de Friedrich a l'escriptor Karl Förster, quan aquest el va visitar el 1820: "Déu és per tot arreu, en cada gra de sorra."<sup>69</sup>

Aquests procediments, -l'espectacle òptic de les pintures transparents o la llanterna màgica-, juntament amb els mètodes utilitzats per C.G. Carus per tal d'enfosquir el quadre, són solucions a un mateix desig de fer sorgir les imatges de les tenebres, i concentrar la mirada de l'espectador, com ell mateix explica:

Friedrich em va recomanar un experiment que m'aclarí moltes coses i que vull explicar perquè sigui profitós per algú. Una vegada va trobar al meu taller un paisatge de posta de lluna que li va agradar molt per la sensibilitat i l'ordre que havia fet servir, però on faltava totalment la concentració lumínica. Aleshores em va aconsellar que posés en una paleta un vernís fosc i l'apliqués al quadre, amb excepció de la zona de la lluna, progressivament cap al marc, on hi havia d'haver la màxima obscuritat, per a observar després el canvi dels efectes. Ho vaig fer i el quadre es va transformar completament. Únicament aleshores, la il·lusió de la posta de lluna es veia clarament.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Keith Hartley; i altres, *The romantic Spirit in German Art (1790-1990)* (Londres: Thames and Hudson, 1994), pp. 172 i 173.

<sup>69</sup> Mari, *El entusiasmo ...*, pàg. 312.

<sup>70</sup> Arnaldo, *Estilo ...*, pàg. 72.



32. C. D. Friedrich

*Paisatge fluvial muntanyós de dia, visió diürna*  
vers 1830-35, pintura sobre paper transparent

\*

33. *Paisatge fluvial muntanyós de nit, visió nocturna*  
vers 1830-35, pintura sobre paper transparent

És per això, que tant en l'obra de Carus com en la de de Friedrich descobrim, en molts casos, una composició on la imatge s'estructura a partir d'un centre, d'una concentració lluminosa que fixa la mirada. Per produir aquests efectes de focalització, molts pintors havien recorregut a instruments òptics com els binocles o les lents especials anomenades *verres Claude Lorrain* que permetien recollir un punt de vista sobre un paisatge.

### 3.5.5 La llanterna de por, La fantasmagoria

Encara ens cal descriure una altre artilugi, el fantascopi, ideat i presentat el 1798 a París que influirà i fascinarà molts artistes. Les imatges misterioses i intrigants fetes de llum que oferirà als espectadors en l'obscuritat connectaran de manera especial amb la sensibilitat dels artistes i escriptors romàntics.

La llanterna màgica, racionalitzada pels científics i usada per artistes i filòsofs coneguts, reapareix a finals del segle XVIII amb la fantasmagoria, que transforma completament les tècniques i temes de la llanterna.

La *fantasmagoria* revoluciona el quadre, la perspectiva i l'espai escènic de la projecció. Consistia en fer avançar sobre uns rails en retroprojecció una llanterna màgica perfeccionada, anomenada *fantascopi*. Estava equipada d'un objectiu acromàtic de cremallera i d'un diafragma, de manera que es regulava la posició de les lents a mesura que es desplaçava l'aparell. Gràcies a aquest sistema es podia mostrar una imatge sobre la tela, de primer, lluny i petita, quan s'allunyava la llanterna, i després, regulant l'objectiu, esdevenia molt més neta i clara i s'anava fent gran progressivament. Amb la tècnica de la fantasmagoria els espectadors no veien l'aparell de projecció que quedava amagat

darrera la pantalla. Les projeccions lluminoses eren animades i mòbils i es precipitaven sobre l'espectador, que no estava gens acostumat a aquest tipus d'imatges. Aquesta fantasia, un estrany invent del racionalisme científic del segle de Les Llums, va contribuir a la perfecció de la llanterna i anuncià l'espectacle cinematogràfic:

Monjos, sacerdots, papes, falsos exorcistes, falsos taumaturgs, falsos bruixots, falsos profetes, falsos il·luminats, entusiastes, presdigitadors, joglars i xerraires sagrats de totes les sectes i de tots els països, veniu a prendre nota i renunciieu a l'ofici, veient la fantasmagoria. El fantasma de Paris és un físic anglès que us diu: " jo faré venir davant vostre tots els il·lustrats morts, tots aquells de qui teniu un bon record, la imatge dels quals us és present. No us ensenyaré esperits, perquè no n'hi ha; però produiré davant vostre simulacres i figures, com si fossin esperits en els somnis de la imaginació o les al·lucinacions dels xerraires.<sup>71</sup>

Étienne-Gaspard Robert (1763-1837), anomenat Robertson és considerat l'inventor de la fantasmagoria el 1798, malgrat que existeix un personatge misteriós que s'amaga amb el nom de Paul Philidor que en compartiria també la paternitat.

Robertson, físic aeronauta, que estudià humanitats i es dedicà a l'ordre eclesiàstic, trobà amb les projeccions lluminoses la seva gran vocació i fou una personalitat influent i el més cèlebre i hàbil dels projeccionistes del seu temps. El 1798, inaugura a París el seu espectacle *Fantasmagoria*. Ell mateix es presentava així:

<sup>71</sup> "La Phantasmagorie, Description d'un spectacle nouveau, curieux et instructif", *La Feuille villageoise*, n° 22, février 1793 (An II), Jérôme Prieur, *Séance de lanterne magique* (Mayenne: Éditions Gallimard, 1985), pàg. 115.



Robertson és un físic, mecànic, pintor, òptic; ell és tot allò que cal per produir en la imaginació els efectes més forts pels sentits, exceptuant allò que no vol ser, màgic o nigromàntic en un segle on tots els prestigis han desaparegut davant la raó humana.<sup>72</sup>

Les seves fantasmagories estan documentades des dels seus orígens a través de les dades i anotacions que va deixar en dos volums titulats: *Memòries recreatives, científiques i anecdòtiques*, escrites entre 1831 i 1833. Hi ha informació sobre els guions que inspiraven les peces, comentaris relacionats amb la posada en escena i les intervencions que durant la representació recitava el propi autor. Robertson tenia una bona formació clàssica i extreia part dels seus temes de l'Antic Testament, de la literatura anglesa i de la mitologia grega i d'altres eren de caràcter més profà amb escenes tràgiques, còmiques o moralitzants, com el tema de l'avar buscant un tresor que feu servir també C.D. Friedrich en les seves pintures transparents.



La mort era una de les principals fonts d'inspiració, representada a través d'esquelets, sepulcres, màscares mortuòries, cementiris... També hi apareixien monstres, dimonis, éssers híbrids i figures mitològiques.

34. Anònim  
"Fantasmagoria" de Robertson  
1833, fragment d'un gravat del llibre *Memòries recreatives...*

Sota la influència del claustre del Convent dels Caputxins de París, que va veure néixer l'espectacle, les escenes evocaven l'atmosfera misteriosa de les novel·les gòtiques d'èxit a finals del s. XVIII: ruïnes sota la llum de la lluna, cementiris...

<sup>72</sup> Mannoni, *Le grand art de la lumière...*, pàg. 101.

Acompanyaven els espectacles de fantasmagoria diversos instruments. Entre ells hi havia el tam-tam xino i sobretot l'harmònica que feia servir Robertson, que constava d'una trentena de copes de vidre muntades horitzontalment sobre un eix rotatiu, que es posava en moviment amb l'acció del peu. La pressió dels dits mullats sobre les vores del vidre produeix un so vibrant i penetrant. Aquesta harmònica de vidre havia estat inventada per Benjamin Franklin cap al 1773.

Recordem que C.D. Friedrich volia també que aquest instrument acompanyés la projecció de les seves pintures sobre suport transparent, la qual cosa demostra que coneixia aquests espectacles, potser directament com a espectador o, que si més no, en tenia notícia. En una carta, del 9 de febrer de 1830, escrita consecutivament amb dues més –ja reproduïdes–, a Zukovskij, així ho diu. Heus aquí un fragment:

Aquests quadres s'han de contemplar amb acompanyament musical. El primer amb cant i guitarra, el segon amb cant i música d'arpa, el tercer amb orgue de vidre i el quart acompanyat d'una música creixent que se sent de lluny.<sup>73</sup>

És evident, doncs, que la fantasmagoria s'enllaça amb el romanticisme, especialment el romanticisme més nocturn, present a Anglaterra i Alemanya amb les pintures de Blake i Fuseli, els contes d'Ann Radcliffe de 1794, *Els Himnes a la Nit* de Novalis del 1800, els universos fantàstics de Goethe, les pintures nocturnes de C.G. Carus i C.D. Friedrich...

---

<sup>73</sup> Friedrich i Carus, *De la peinture de paysage ...*, pàg. 161.

### 3.6 La cambra obscura

“Aquí en la fosca els secrets es guarden densament, això es tot”

John Ashbery, *Galeones de Abril*

Juntament amb tots aquests instruments, cal tenir en compte i afegir-hi el coneixement que tenien artistes i científics des de temps reculats del fenomen de la cambra obscura, que alguns feien servir per millorar els seus dibuixos i pintures.

La *cambra obscura* és una mena de *domesticació* o amansiment de la llum: fent-la entrar per un forat minúscul practicat en la paret d'una habitació fosca, es forma sobre la paret oposada una imatge invertida d'allò que hi ha a l'exterior. Tal com ho va descriure Leonardo, el funcionament de l'ull humà és el mateix de la cambra obscura.

Aquest fenomen es pot donar de forma natural amb relativa facilitat en climes meridionals en època de calor, i és probable que s'hagués observat en èpoques molt llunyanes. El coneixement del seu principi òptic es remunta a Aristòtil (384-322 aC). A principis del segle XI, Alhazen –del qual hem parlat en relació a la llanterna màgica–, en feu una descripció en el seu llibre d'òptica, font bàsica d'informació del monjo anglès Roger Bacon (1214-1294) que en el seu text *De multiplicatione specierum* de 1267 hi afegeix un element: una pantalla sobre la qual es projecten els raigs de llum.

Durant els segles següents, l'ús de la cambra fosca per poder observar eclipsis de sol sense fer-se mal a la vista és citat per diferents estudiosos, Roger Bacon entre ells:

Si la imatge del sol durant un eclipse –sempre que no sigui un eclipse total–, passa a través d'un petit forat rodó i es projecta sobre una superfície plana oposada al forat, aquesta imatge tindrà forma de lúnula... La imatge del sol

mostra aquesta propietat únicament quan el forat és molt petit.<sup>74</sup>

Del s. XIII fins a principis del s. XVI, el principi i l'estructura de la cambra obscura no canvien: el forat està perforat en una paret o en una contrafinestra. Cap al 1515, Leonardo Da Vinci fa en les seves notes una descripció minuciosa d'aquest efecte òptic, amb les seves possibilitats:

Un experiment que demostra com els objectes transmeten imatges o simulacres que interseccionen dins l'ull a l'humor cristal·lí. Això queda demostrat quan per un petit orifici circular penetren en una habitació molt fosca imatges d'objectes molt il·luminats. Si tu reculls aquestes imatges sobre un paper blanc situat dins d'aquesta habitació i molt a la vora de l'orifici, hi veuràs aquests aquests objectes amb les seves formes i colors, encara que per culpa de la intersecció de tamany més petit i de cap per avall. Si aquestes imatges provenen d'un lloc il·luminat pel sol, semblarà com si fossin pintades al paper, que haurà de ser subtil i vist del revés. L'orifici s'obrirà en un placa de ferro molt prima.<sup>75</sup>

Entre 1521 i 1550 es produeix una modificació important: una lent biconvexa es col·loca a l'obertura de la cambra i millora moltíssim la qualitat de les imatges, concentrant tots els raigs lluminosos.

El matemàtic i filòsof milanès Gerolamo Cardano (1501-1576) és qui explica el seu perfeccionament en el llibre *De subtilitate*, el 1550.

Si voleu veure allò que passa al carrer quan brilla el sol, poseu a la finestra un disc de vidre i -estant la finestra

<sup>74</sup> Helmut Gernsheim, *Historia gràfica de la fotografia*, trad. d'Emma Gifre (Barcelona: Omega, 1967), pàg. 10.

<sup>75</sup> Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, trad. d'Angel González García (Madrid: Editora Nacional, 1980), pàg. 130.

tancada-, veureu les imatges projectades a través de l'obertura sobre la paret oposada; però els colors són apagats. Poseu així un paper molt blanc al lloc on les imatges seran projectades.<sup>76</sup>

La primera i més completa descripció de la cambra fosca o càmera obscura com a element auxiliar del dibuixant, fou del científic napolità Giovanni Battista della Porta (1540-1615), en el llibre *Magiae Naturalis* (1558):

Si no sabeu pintar, amb aquest procediment podeu dibuixar (el contorn de les imatges) amb un llapis. Aleshores només cal que apliqueu els colors. Això s'aconsegueix projectant la imatge sobre una taula de dibuix amb un paper. I per una persona que sigui hàbil resulta molt senzill.<sup>77</sup>

La *Magiae Naturalis* fou una de les obres més conegudes de ciència popular publicada el segle XVI; aparegué en diferents edicions i fou traduïda del llatí a l'italià, l'anglès, l'alemany i el francès. Per aquesta raó durant molt de temps es considerà el seu autor com a l'inventor de la cambra fosca. Anys després, Daniello Barbaro, professor de la Universitat de Pàdua, demostrà a *La Pratica della prospettiva* (1568), com es pot aconseguir una imatge més brillant posant una lent en l'orifici d'entrada, seguint les recomanacions del matemàtic Gerolamo Cardano a *De subtilitate* (1550):

Tanqueu les persianes i les portes fins que no entri gens de llum a la càmera excepte per aquesta lent, i del costat oposat aguanteu un full de paper, que podeu moure endavant o endarrera fins que l'escena aparegui el màxim de nítida. Allà al paper apareixerà tota la imatge, tal com és, amb les seves mides, els seus colors, les seves ombres i els seus moviments, els núvols, el centelleig de l'aigua, els ocells en ple vol. Si el paper es fixa, es podrà dibuixar

<sup>76</sup> Mannoni, *Le grand art de la lumière ...*, pàg. 19.

<sup>77</sup> Gernsheim, *Historia gráfica...*, pàg. 11.

tota la perspectiva amb una ploma, fer-li ombres, reproduir els colors del natural.<sup>78</sup>

En una edició de 1588 hi apareix la idea d'organitzar un espectacle lluminós gràcies a la cambra obscura: "No existeix res tan agradable per ensenyar al gran públic, ..." <sup>79</sup>

L'espectacle de Della Porta anuncià les projeccions de llanterna màgica, de les quals hem parlat. Gràcies a ell la cambra obscura, nascuda en principi amb una finalitat científica, esdevé "un teatre òptic", un procediment lluminós, que fa possible la projecció d'històries i ficcions. S'aparta del domini de la ciència per endinsar-se en el de l'artifici i la il·lusió.

Ja, el s. XVII, Jean Leurechon el 1626 al seu llibre *Recreació matemàtica* diu de la cambra obscura una "de les més belles experiències d'òptica " i que permet als pintors de captar,

El moviment dels ocells, dels homes o d'altres animals, el tremolar de les plantes mogudes pel vent... aquesta bella pintura, o una altra en perspectiva, representa de manera naïf allò que mai un pintor ha pogut dibuixar, el moviment d'un lloc a un altre.<sup>80</sup>

El 1630 s'obre al públic de París, una sala fosca al costat del Pont-Neuf, a *La Samaritaine*. Aquesta cambra obscura captava el Louvre, el cel, els ocells, el Sena i l'animació del pont.

Pierre Le Lorrain, abat de Vallemont, descriu també la cambra obscura el 1691.

<sup>78</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, versió d'Homero Alsina Thevenet (Barcelona: Editorial Gustavi Gili, 1983), pàg. 9.

<sup>79</sup> Mannoni, *Le grand art de la lumière ...*, pàg. 20.

<sup>80</sup> Mannoni, *Trois siècles de ...*, pàg. 33.

Es fa, doncs, un forat en una paret que tingui vistes sobre un jardí o un mercat; es posa en aquest forat una lent de vidre. Pot ser un dels vidres de les ulleres d'un ancià. Seguidament enfosquim la sala, després d'això apropem al forat els objectes que són a la plaça que volem pintar; i aquests petits fantasmes imiten tots els mateixos moviments dels objectes. Veiem els ocells com passen volant, les flors amb tota la seva riquesa de colors.<sup>81</sup>

Altres científics hi afegiren més perfeccionaments, però la seva forma original d'habitació fosca en una casa limitava l'artista a dibuixar la imatge que tenia immediatament a l'exterior o models situats davant del forat.

Durant els segles XVII i XVIII es va col·locar la lent a l'extrem d'una capsa d'uns 60 cm, mentre que l'altre quedava cobert amb un vidre esmerilat o semiopac. La imatge procedent de la lent arribava al vidre, i es podia veure des de fora de la càmera. Un model perfeccionat, semblant a una càmera *reflex*, col·locava el vidre sobre la superfície horitzontal superior de la capsa, on la imatge arribava, mitjançant un mirall posat en un angle de 45 graus. Així, la imatge no quedava invertida i el dibuixant podia calcar-la, posant un paper fi sobre el vidre.

Llavors les càmeres es feren portàtils, de manera que es convertiren en un estri habitual dels dibuixants. En el segle XVII l'astrònom Johannes Kepler (1571-1630) disposava d'una petita tenda negra portàtil que podia col·locar-se on fos, d'on sortia per la part superior una mena de periscopi amb una lent biconvexa i un mirall que reflexava la imatge sobre el seu tauler de dibuix situat a l'interior, per tal de poder fer les seves topografies.

---

<sup>81</sup> Mannoni, *Trois siècles de...*, pàg. 15.



Goethe posseirà una versió d'aquest tipus de cambra, que avui es conserva al Museu Nacional de Goethe a Weimar.

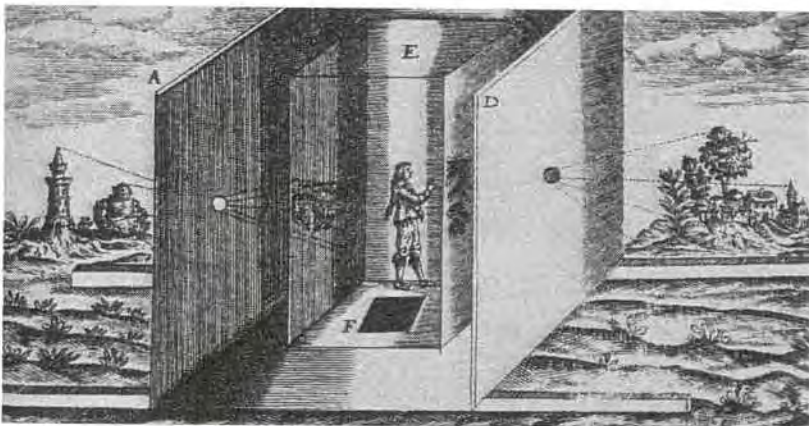
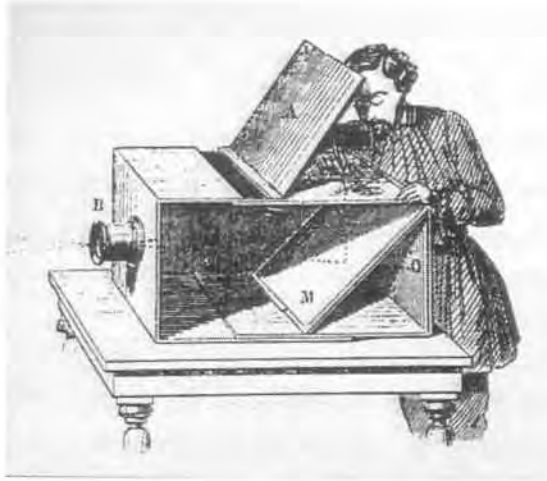
35. Autor desconegut  
"Càmera obscura en forma de tenda, mod. Kepler"  
vers 1800-1850, gravat

Athanasius Kircher (1602-1680), jesuïta i professor a Roma, il·lustrà i va descriure a *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) una cambra obscura que havia vist a Alemanya, prou lleugera per ser duta a coll per dos homes. Eren dos cubs tancats, l'un dins de l'altre; el cub exterior era opac, de metall sòlid però lleuger, amb un orifici amb una lent al centre de cada costat, i el cub interior era de paper transparent per poder-hi dibuixar. L'observador entrava dins l'aparell per una portella. El conjunt descansava sobre dos pals que permetien el seu transport com si fos un baiard.

Kircher, nascut a Geisa (Alemanya), el 1620, havia entrat a la Companyia de Jesús i ben aviat ensenyà gramàtica, matemàtiques, hebreu... Al mateix temps, sent una gran passió per les il·lusions òptiques i els artificis escènics i és un col·leccionista de curiositats. El seu llibre és un dels millors reculls d'òptica del segle XVII. Tots els elements de refracció i reflexió hi són tractats: llum, ombra, il·lusions, colors, projecció, distorsió, miralls, lents... i també l'astronomia: el sol, la lluna i les estrelles.

El matemàtic bavarès Johann Christoph Sturm (1635-1703) inventà el 1670 una cambra obscura més simple i manejable i s'adoptà a tot Europa. Explica la construcció de les seves càmeres portàtils al llibre *Collegium experimentale sive curiosum*, editat el 1676.





36. Autor desconegut

"Cámara fosca de sobretaula" del llibre *Museum of Science and Art*  
1855, gravat

37. A. Kircher

"Cámara fosca transportable" descrita a *Ars Magna Lucis et Umbrae*  
1646, gravat

El 1685, el monjo alemany Johann Zahn, de Würzburg, autor de *Oculus artificialis*, descriu diversos tipus de cambres obscures de capsa, suficientment petites per portar-les arreu. Disposaven de lents i miralls que posaven la imatge projectada del dret, i es pintava de negre l'interior de la caixa i el tub on s'ajustava la lent per evitar reflexos. Aquestes cambres foren, per tamany i forma, els prototipus de les càmeres *reflex* i de caixò dels inicis de la fotografia.

En definitiva, en arribar al segle XVIII, el coneixement de la cambra obscura entre la gent culta era força generalitzat, i trobem llargues descripcions en gran part de les obres d'òptica o de pintura del moment. Hi havia cambres de tota mena: en forma de llibre, fent de puny de bastó, integrades en taules o cadires. També s'adaptaven carruatges com a cambra, tot tapissant l'interior amb un material fosc i cobrint bé les finestres, i s'hi instal·lava a l'interior una taula de dibuix. La lent estava col·locada al sostre del cotxe i la imatge apareixia sobre la taula gràcies a un mirall, de manera que el viatger podia prendre apunts cada vegada que trobava un paisatge que li interessava sense haver de baixar del vehicle.

Tal com diu el comte Francesco Algarotti en el seu llibre *Sopra la Pittura* (1764),

Els millors pintors italians moderns han aprofitat considerablement aquest recurs, d'altra manera no hauria estat possible que representessin les coses amb tanta naturalitat.<sup>82</sup>

El francès Edmé-Gilles Guyot, evoca el 1769, l'espectacle que ell ha vist:

---

<sup>82</sup> Newhall, *Historia de la fotografia...*, pàg. 9.

No hi ha res tan agradable de veure com l'efecte d'aquesta cambra fosca, particularment quan els objectes de l'exterior són il·luminats pel sol: és la natura ella mateixa transportada sobre aquest cartró, amb els efectes més bells i amb els colors més bonics. He vist dins una cambra fosca un port de mar, un dia de temps oratjós; i en una altra, quan el sol es ponia a l'horitzó, a través dels núvols esclatants de diverses llums, i puc assegurar que no hi ha res tan agradable. És el model més bell que poden fer servir els pintors per donar a les pintures de paisatge, vistes i marines tota la profusió admirable de colors, i la degradació atmosfèrica de les tintes ocasionada per la interposició de l'aire....<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Mannoni, *Trois siècles...*, pàg. 19.





## Capítol 4:

### La mirada interior. Des de la finestra

L'analogia del quadre com una finestra oberta al món apareix en la pintura de l'Alemanya romàntica, heretada dels teòrics del Renaixement. En paraules de Leon Battista Alberti (1404-1472): "Us diré què faig quan pinto. Abans que res dibuixo un rectangle del tamany que necessito a la superfície on he de pintar, que considero com una finestra oberta a través de la qual es veu el tema per pintar."<sup>84</sup> Ara, però, prendrà una nova significació: la finestra -el quadre- és el punt de contacte entre l'exterior i l'interior.

Alguns dibuixos de C.D. Friedrich, i sobretot una pintura, il·lustren aquest tema. En dues vistes fetes en sèpia, *Vista des de la finestra esquerra del meu estudi*, i *Vista des de la finestra dreta del meu estudi*, ambdues de 1805-1806, hom pot veure des de la finestra oberta el riu Elba amb el seu trànsit de vaixells, fins a l'altra riba. A *Finestra amb vistes a un parc* (1836-37), ploma i pinzell en sèpia sobre llapis, ens trobem amb una visió frontal

<sup>84</sup> Newhall, *Historia de la fotografia...*, pàg. 9.

d'uns testos amb plantes a l'ampit de la finestra i una vegetació frondosa al fons, aquesta vegada amb les ventalles tancades.

Intercalada en el temps entre els dos dibuixos descrits, la pintura a l'oli *Dona a la finestra* (1822) representa novament una de les finestres del seu estudi, amb una figura que contempla l'exterior. És Caroline, l'esposa del pintor, que mira per la finestra d'aquest mateix estudi de Dresden situat a la riba de l'Elba, donant l'esquena a l'espectador. Pareds i terra de l'estudi són com un gran marc de tons terrosos que delimita la finestra lluminosa. L'interior és fosc i d'una gran austeritat d'objectes. La figura central, lleugerament inclinada, ens obstrueix la vista exterior, a diferència dels personatges que sovint apareixen en els seus paisatges.

Friedrich havia dit:

El pintor no ha de pintar únicament allò que veu al seu davant, sinó també allò que veu en si mateix. Si no veu res en ell, farà bé de no pintar tampoc allò que té davant seu.<sup>85</sup>

Dos olis del pintor Georg Friedrich Kersting (1785-1847), semblen il·lustrar la coneguda sentència de Friedrich, lligada novament al tema de la finestra. A *C.D. Friedrich al seu estudi*, de 1811, veiem el pintor al seu estudi, pintant assegut en una cadira. La llum que entra per la part superior d'una finestra cau directament sobre la tela recolzada en un cavallet. Amb la mà esquerra Friedrich sosté la paleta, alguns pinzells i una perxa per aguantar el pols; amb la dreta pinta, amb un pinzell fi, una mena de cascada blanca. Al costat hi ha una taula amb la capsa de pintures i algunes ampolletes de vidre amb pigments i essències, que ressalten en la sobrietat de l'estudi. A la paret del fons hi veiem les dues finestres del seu estudi, de les quals hem parlat; la de la dreta està cegada pels porticons, i la de l'esquerra té el terç

<sup>85</sup> Friedrich i Carus, *De la peinture de paysage...*, pàg. 170.

inferior completament tancat, i deixa passar la llum per la part de dalt, per on podem veure el cel blau i alguns núvols. Aquesta part de la finestra es presenta com un quadre dins el quadre, i atrau especialment la mirada de l'espectador. Però la part de baix de la finestra, per on es veuria el paisatge, està tancada. El pintor no el pot veure.

L'oli del mateix títol, però realitzat un any més tard, el 1812, representa una escena molt semblant però vista de més a la vora. Les finestres estan idènticament obertes, i aquesta vegada veiem el llenç per la part del darrera. La foscor i l'austeritat d'elements és la mateixa:

Tanca l'ull físic per poder veure el quadre amb l'ull de l'esperit. Després posa a la llum allò que has vist en la foscor, de manera que la teva visió intervingui sobre les coses, de l'exterior cap a l'interior.<sup>86</sup>

Els recursos per a l'activitat artística, coneguts per altres representacions de taller, aquí no hi són. Només la llum que entra per la finestra il·lumina la visió del quadre en procés i ens remet a la inspiració, l'ull interior de l'artista.

Carus comenta la manera de treballar de Friedrich:

Ell no feia mai esbossos, croquis de colors per a les seves pintures, ja que pensava (i segurament amb raó) que amb aquests auxilis la fantasia perdia frescor. No començava un quadre fins que no tenia la seva imatge clara en la seva ànima. Després dibuixava sobre el llenç, primer lleugerament amb llapis i pastel, i seguidament, amb més precisió, utilitzant ploma i tinta xina, per avançar ràpid el color de fons. Així els seus quadres són clars i ordenats en tots els passos de la seva realització i han mantingut

---

<sup>86</sup> Friedrich i Carus, *De la peinture de paysage...*, pàg. 168.

sempre el segell d'originalitat i l'ànima amb la qual se li havien manifestat interiorment des d'un principi.<sup>87</sup>

Així es confirma novament el fet que per Friedrich una pintura és el resultat de l'elaboració d'una idea a l'estudi del pintor, i moltes vegades és una construcció simbòlica on tots els elements estan perfectament delimitats i tenen el seu sentit.

Tanmateix, és C.G. Carus qui arriba a donar un extrem protagonisme a la finestra, entesa com a espai de llum, com a pantalla, un ull amb vida pròpia. El 1823-24 a *La finestra del taller* pinta el seu estudi, però ho fa assenyalant un fet nou: el cavallet resta buit; al seu costat, la tela vista de darrera s'arpenja al llindar de la finestra, ocupant-ne tot l'espai. No podem veure l'exterior, ni la pintura, només la forta llum impregnant el llenç com una placa sensible que l'artista hagués disposat per a ser impressionada per la llum exterior.<sup>88</sup>

En una altra pintura seva, *Taller al clar de lluna* (1826), la cortina transparent davant de la finestra deixa passar la llum de la lluna a la cambra fosca on veiem la silueta del cavallet, una taula-tamboret i una cadira. El taller està desert. La pintura recolzada al cavallet està en plena penombra. Aquesta obra ha estat amplament comentada per Roland Recht: "Aquí, la finestra vista de cara no és un lloc de pas de l'interior vers l'exterior: és una pantalla alhora opaca i diàfana, un tipus de precipitat de la llum. La cortina és l'equivalent de la tela sobre la qual la llum diposita les formes, i la finestra és el xassís."<sup>89</sup>

Com veurem més endavant, la que es considera la primera imatge fotogràfica del món, obtinguda el 1826 per Niépce, representa justament una vista exterior des d'una finestra.

<sup>87</sup> Arnaldo, *Estilo y Naturaleza...*, pàg. 159

<sup>88</sup> Recht, *La lettre de...*, pàg. 107.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pàg. 106.





38. C.D. Friedrich  
*Dona a la finestra*  
1822, oli sobre tela



39. G. F. Kersting

*C. D. Friedrich al seu estudi*

1811, oli sobre tela

\*

40. *C. D. Friedrich al seu estudi*

vers 1812, oli sobre tela



41. C.G. Carus  
*La finestra del taller*  
1823-24, oli sobre tela

#### 4.1 La nit com a cambra obscura

En la noche dichosa  
 en secreto, que nadie me veía,  
 ni yo miraba cosa,  
 sin otra luz y guía,  
 sino la que en el corazón ardía.

San Juan de la Cruz, *Noche oscura*

La Nit de l'ànima, que paradoxalment permet la màxima aproximació amb Déu, -la Llum-, és el símbol capital de l'experiència de Sant Joan de la Creu. Per motius semblants, i expressat amb llenguatges diversos, la nit va ser un dels objectes de predilecció del romanticisme, per la necessitat de completar l'ordre lògic que s'assolia a través de la raó.

Els romàntics inverteixen les connotacions negatives que arrossegava la nit, i la converteixen en el centre al voltant del qual giren els somnis, la poesia, la solitud fecunda, les revelacions del transcendent... , tot generant en les activitats de l'artista un poderós vincle d'associacions. De la mateixa manera que Joan de la Creu desfà el símbol teològic unívoc de la tenebra com a representació del càstig i l'allunyament de Déu, els romàntics adopten "el principi nocturn" com un repte per respondre a les insuficiències del racionalisme exclusivista. La foscor, per a ells, no tan sols no és el que priva de facultats l'ésser humà, sinó que insisteixen poèticament que és aleshores quan es relaciona amb l'univers de manera més íntima. Així com ho il·lustren aquestes paraules de John Berger,

Cuando se puso el sol, el bosque se llenó de negrura, no del color negro, sino del misterio, de la invitación del negro. Negrura como en un abrigo negro, como en unos cabellos negros, como en un roce que no supieras que existe.<sup>90</sup>

Entre la llum i l'obscuritat existeix una regió intermèdia, el clarobscur, pel qual alguns artistes del Renaixement mostren ja una atracció especial. La recerca del clarobscur, la necessitat d'un equilibri entre les tenebres i la llum, d'una harmonia entre el dia i la nit és, des del segle XVI, una constant en la pintura alemanya.

En la pintura barroca, és a partir de la foscor que es construeix l'escena pictòrica, i els tenebristes experimenten tot tipus de llums i resplendors sobre uns fons totalment foscos. El negre aconsegueix gran quantitat de matisos i tons.

La representació de la nit, de les tenebres, de l'ombra... obria novament l'exploració d'un territori tan vast com inconegut de l'existència humana. La nit temporal com a metàfora de la nit espiritual s'intuïa com el camí més "breu i segur"<sup>91</sup> cap al trobament amb el que "mou i guia l'ànima"<sup>92</sup>.

El capvespre representa pels romàntics alemanys, doncs, un aconeteixement especial. Per a alguns pintors, com Caspar David Friedrich o Carl Gustav Carus, el crepuscle és el moment llindar, – quan les ombres creixen, allargant-se, i la llum diürna perd intensitat –, que es produeixen un seguit d'experiències que parlen a la imaginació i a l'esperit. En l'esfera de la penombra, d'allò que resta indefinit a la mirada, s'endinsarà el pintor romàntic per a

<sup>90</sup> John Christie i John Berger, *Te mando este rojo cadmio... Una correspondencia entre John Berger y John Christie*, trad. de Rosa Roig i John Stone ( Barcelona: Ed. Actar, 2000 ), pàg. 91.

<sup>91</sup> San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*, ed. de Raquel Asún (Barcelona: Planeta/Autores Hispánicos, 1986), pàg. 156.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pàg. 156.

buscar un nou ordre de certesa, ancestralment enigmàtic i misteriós, però alhora fortament persuasiu per a un esperit amb aspiracions científiques.

“Lluny d’ella, em decanto envers la sagrada Nit, la inefable i misteriosa Nit” diu Novalis (1772-1801) en el seu llibre *Himnes a la Nit (Hymnen an die Nacht)*, el 1800, referint-s’hi com a la porta mítica que condueix a una existència sublim més enllà del món terrenal visible. A Dresden, l’any 1808, el jove filòsof naturalista Gotthilf Heinrich von Schubert, en el cicle de lectures públiques amb el títol “Aspectes de la part nocturna de les ciències naturals”, exposava la seva teoria segons la qual el coneixement de la natura només podia avançar si se la considerava com una cosa completament viva i comunicativa amb l’home i no com un objecte inert i passiu, maquinal. Tal com defensava també Carus, Von Schubert casava la intuïció amb l’observació intensa pròpia dels científics, compaginant la ciència amb la poesia, la filosofia i la pintura, per un acostament multidisciplinari del coneixement.

És just citar el pintor anglès Joseph Wright of Derby (1734-1797), retratista i amic dels “filòsofs naturals” que havia treballat a la Cort anglesa i, anys abans, ja s’havia dedicat a fer experiments pictòrics amb efectes lumínics, sobretot en vistes nocturnes d’escenes industrials –ferrerries, forns per a la fabricació de vidre, alts forns- i volcans en erupció. En un dels seus quadres *Experiment amb un ocell en una bombolla d’aire* (1768) representa amb un gran realisme, quasi fotogràfic, la demostració d’un experiment científic en un ambient domèstic, de nit i a l’entorn d’una taula. En la pintura, veiem com un filòsof naturalista mostra els efectes del buit i la necessitat d’aire dels éssers vius a un grup familiar. Amb una bomba ha extret l’aire d’un recipient de vidre, que conté una cacatua blanca al seu interior i està situat sobre d’un aparell al centre de la taula. L’animal lluita per aconseguir l’aire i està punt de morir-se; només el científic pot salvar-lo obrint la vàlvula superior del recipient.

Nens, joves i adults ho contemplen, uns amb fascinació i altres horroritzats. L'escena es produeix enmig d'una gran obscuritat matisada només per la llum intensa d'una espelma central. Un segon focus de llum, més dèbil, és la lluna que es veu a través d'una finestra situada a la dreta.



42. J. Wright of Derby  
*Experiment amb un ocell en una bombolla d'aire*  
 1768, oli sobre tela

Podem imaginar com, en aquell temps, mantenir-se despert a l'interior d'una casa un cop entrada la nit significava estar a la vora de la llum d'una espelma, que convertia el lloc en un espai partit per zones de claror i de penombra, poblat per les ombres dels objectes i les persones que hi havia. A fora l'escena era molt semblant, sovint il·luminada únicament per la llum de la lluna, més o menys tènue. La poca contaminació lumínica i atmosfèrica d'aquella època feia possible la visió de la volta celeste amb les seves estrelles com un fet habitual i molt suggerent. Novalis entenia el cel com un criptograma del pensament poètic:

Encara més celestials que totes les seves estrelles guspirejants ens semblen els interminables ulls que la Nit obre en nosaltres.<sup>93</sup>

L'associació de l'arribada de la nit i la sortida de la lluna amb tot un seguit de fenòmens era habitual. El clar de lluna exerceix sobre els romàntics, pintors i escriptors, una gran fascinació. Carus s'hi refereix en diverses ocasions a les *Cartes*:

És cert que la Lluna ronda sense descans la seva estimada Terra, que la segueix en el seu camí al voltant del Sol, que fins i tot escampa la llum que en rep abocant-la amb les mans planes sobre la Terra per il·luminar les seves nits obscures, però aquesta bella relació mútua, basada en una similitud íntima de les seves naturaleses no suposa una servitud, com la d'un satèl·lit, sinó una amorosa ofrena de si mateixa i una entrega incondicional, car aquell que s'hi entrega rep de la mateixa manera l'influx amorós de la Terra, gràcies al qual aconsegueix les condicions necessàries per existir. I, vist d'aquesta manera, s'entén més clarament la influència de la llum de la Lluna sobre el nostre estat d'ànim, d'aquells que habitem la Terra! Doncs, de la mateixa manera que la Lluna que ronda la Terra determina el moviment de les aigües, el flux i reflux de les marees, amb absoluta certesa podem dir que la llum lunar actua també sobre el batec de la nostra vida anímica, sobre la nostra ànima. I, com ressonaran les cordes de la nostra ànima quan les toqui un raig de llum amb la seva bellesa tan diversa, com quan l'alè del vent toca l'arpa d'Eol!<sup>94</sup>

Friedrich també se sentia especialment atret per l'astre de la nit, ja des de la infantesa, i afirmava que si els homes després de la mort eren transportats a un altre món, seria a la Lluna.<sup>95</sup> Aquesta fal·lera per la lluna no només la trobem reflexada en la pintura, sinó que també la veiem en la poesia, literatura i filosofia germàniques. En la poesia s'inicia a mitjans s. XVIII amb poetes

<sup>93</sup> Novalis, *Himnes a la Nit*, versió catalana d'A. Tàpies-Barba, edició bilingüe (Barcelona: Ed. Llibres del Mall, 1975), pàg. 37.

<sup>94</sup> Carus, *Cartas y anotaciones...*, pp. 188 i 189.

<sup>95</sup> Brion, *Peinture romantique...*, pàg. 163.



lírics com Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) que s'adreça a ella com una amiga molt estimada. També el poeta Ludwig Tieck (1773-1853) parla en els seus poemes de la força de la seva llum i Goethe el 1778 escriurà *De la Lluna*, dedicat a la seva amiga Charlotte von Stein, on descriu la serenitat durant les passejades sota la llum de la lluna a la vall del riu Ilm, prop de Weimar.

En música, Ludwig van Beethoven també tracta el tema a *Sonata a la llum de la Lluna* el 1801, Frédéric Chopin composa els seus vint-i-un Nocturns des de 1827 a 1846, i Robert Schumann (1810-1856) també elabora per a piano les *Peces Nocturnes* (1839).

Llibres d'astronomia, enciclopèdies, diccionaris i atlas sobre la lluna havien anat proliferant des de que s'havia inventat el telescopi cap a 1608. Galilei el 1610 havia publicat per primera vegada uns gravats sobre la lluna creixent i decreixent.

L'artista anglès John Russell (1745-1806) va publicar el 1805 un gravat, *Mapa topogràfic de la Lluna*, d'una imatge de la lluna plena d'una gran bellesa i precisió. A Dresden, on vivia Friedrich, el cartògraf i agrimensor Wilhelm Lohrmann (1796-1840) havia publicat el 1824 un mapa de la lluna on s'oferien, amb tot detall, les seves característiques més conegudes. Entre 1834 i 1837, dos contemporanis de Friedrich, l'astrònom Johann Heinrich von Mädler (1794-1874) i el seu amic Wilhelm Beer (1797-1850) van crear un monument a la lluna, que consistia en un mapa i un llibre espectacular, *La Lluna*, que contenia 400 pàgines amb petits dibuixos on es podia saber tot sobre la lluna.

La nit, un cop reconeguda com a espai interior de l'artista, es converteix en un repte i adquireix un valor pictòric, plàstic, alhora que metafísic. També és en l'entranya de la cambra fosca on els esperits científics pretendran fixar el món.

#### 4.1.1 Els nocturns de C. D. Friedrich i C.G. Carus

Així doncs, constatem que tant l'obra de C.D. Friedrich, com la de Carus, són inconfusibles per la seva devoció al crepuscle i a la llum de la lluna. En l'obra pictòrica de Friedrich comptabilitzem un gran nombre de nocturns, que fan pensar en la seva infantesa a Greiswald, en l'obscuritat del presbiteri de l'església de Sant Nicolau, quan el seu pare feia l'ofici de candeler.



43. Jens Juel

*La cruïlla a Snoghoj, Lilleboelt: sortida de Lluna*  
1787, oli sobre tela

Mentre Friedrich va estudiar a Copenhaguen, de 1794 a 1798, molt possiblement va poder veure pintures nocturnes amb lluna del seu professor, el pintor danès Jens Juel (1745-1802).

I també a Dresden, segurament havia vist dues escenes il·luminades per la llum de la lluna del s. XVII, del pintor holandès Aert van der Neer (1603-1677), que es podien veure a les sales de la Gemäldegalerie de la ciutat en aquell moment.

Una bona part de les pintures de Friedrich té una estructura comuna: un primer pla amb una figura o diverses, petites i de factura molt realista, gairebé sempre d'esquenes a l'espectador, estàtiques i abstretes, que miren allò que tenen al davant; el segon pla és un gran espai, un paisatge que s'obre a l'infinit. D'aquesta manera es produeix una identificació de l'espectador amb els absorts contempladors. Però allò que és realment característic del

seu treball és l'ambient nocturn, únicament il·luminat pel clar de lluna o la posta de sol, remarcant la màgia i la intimitat de l'instant de moltes d'aquestes escenes.

Entre aquestes pintures nocturnes podem destacar *Dos homes contemplant la Lluna*, pintura emblemàtica de la qual en va fer tres versions molt semblants, i que assolí una gran popularitat en el seu temps. A la primera versió de 1819, en un ambient totalment nocturn veiem dos personatges d'esquena a nosaltres, desplaçats a l'esquerra que contemplen la Lluna i Venus, que il·luminen l'escena des del bell mig del quadre. Sembla que les dues figures eren el propi Friedrich, amb un bastó de caminar, i August Heinrich (1794-1822), un altre jove pintor amic. La segona versió, *Home i dona contemplant la Lluna* de 1824, és la més diferent, i com indica el títol els dos protagonistes són aquesta vegada un home i una dona, segurament Friedrich i la seva dona Caroline. La composició i els altres elements que formen el quadre són els mateixos, no canvien. Mentre a la versió de 1819, la més fosca de totes, un color bistre fosc cobreix i domina el cel i el paisatge d'una manera uniforme i el morat lluminós del cel nocturn contrasta amb la foscor opaca de les figures i el paisatge. La tercera variant amb el mateix títol original és de 1830. Friedrich hi manté la lluminositat de la segona versió, encara més accentuada i recupera les mateixes figures, els dos homes de la primera versió. Tots els altres elements són exactament els mateixos, però tota l'escena és molt més diàfana i clara.<sup>96</sup>

Sens dubte, en tots tres casos, Friedrich parla de la contemplació humana i il·lustra alhora la "interioritat", com en moltes de la seves obres.

Altres nocturns, també destacables i que em transmeten unes sensacions molt semblants són *La Lluna sobre el mar* de 1822. En

---

<sup>96</sup> Sabine Rewald, *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*, (Nova York: The Metropolitan Museum of Art, Yale university press, 2001), pp. 30-35.

aquest hi veiem tres figures –dues dones molt semblants i un home–, al mig del quadre, assegudes sobre una roca i mirant enllà de l'horitzó, uns velers i la sortida de la lluna. *Dos homes a la platja sota el clar de lluna* de 1817 o *Paisatge al capvespre amb dues figures* de 1830-35 mostren escenes en una atmosfera molt similar.

Carus, influït per Friedrich, també dedica part de les seves pintures al capvespre o a la nit. Entre els més significatius podem citar l'oli *Vista de Dresden al capvespre* de 1822, on un home i una dona contemplen des de lluny la posta de sol sobre la ciutat, o la pintura nocturna *Finestra d'Oybin al clar de lluna* de 1828, on dues persones miren la lluna a través d'una finestra.



44. C. D. Friedrich  
*Dos homes contemplant la Lluna*  
 1819, oli sobre tela

45. *Home i dona contemplant la Lluna*  
 1824, oli sobre tela



46. C. D. Friedrich  
*Sortida de la Lluna sobre el mar*  
1822, oli sobre tela



47. C. D. Friedrich  
*Paisatge al capvespre amb dues figures*  
 1830-35, oli sobre tela

48. C.G. Carus  
*Vista de Dresden al capvespre*  
 1822, oli sobre tela

#### 4.1.2 Samuel Palmer: el camp anglès a la nit

En aquesta mateixa època a Anglaterra, un altre artista, Samuel Palmer (1805-1881), també dedicarà gran part de la seva obra a representar el camp anglès a la nit sota la llum de la lluna d'una manera molt sensible i poètica. Els seus nocturns, pintats o gravats, -més desconeguts, malhauradament, per la majoria- ens remetent ràpidament als dels pintors alemanys.

Fortament influït per Blake i Fuseli, el seu sentiment de la natura es matisava amb una solemnitat misteriosa que expressarà en les seves pintures. Admirava els paisatges de Kent, on s'havia retirat a viure, després d'un període a Londres. Apreciava els escrits de Wordsworth i Coleridge i, alhora buscava un acostament directe i immediat a les coses.

Palmer provenia d'una família cultivada -el seu pare era llibreter-, i li fou fàcil participar de les teories panteïstes. Cap a 1819 exposà petits estudis de paisatges a la Royal Academy. Els treballs de 1819 a 1821 demostren habilitat, però encara dins d'unes convencions. Els següents anys existeixen signes d'un canvi profund en el seu pensament, relacionat amb la conversió a la fe baptista i la descoberta de l'art medieval. En la seva llibreta de notes de 1824 (British Museum, Londres), redescoberta el 1956, ja mostra tots els elements del seu estil visionari on veiem una mística i precisa descripció de la natura, amb una desbordant intensitat religiosa junt amb una recreació molt sentida de la vida dels pastors. Tenia una idea de l'àngel semblant a la de Blake; era aquest àngel invisible, immens, vast com el paisatge del qual era l'ànima. Així, era possible sentir l'emanació de Déu en els aspectes més familiars del camp.



Ben aviat llegí *El viatge del pelegrí* de John Bunyan (1628-1688), escriptor místic britànic, i la Bíblia; també, més endavant, s'interessa pel filòsof l'alemany Jakob Böhme (1575-1624), que en el seu pensament conciliava la teosofia panteista amb la fe luterana i que havia interessat tant també a Friedrich, Carus i Runge. Ràpidament quedà impressionat pel sentit profund de la Creació, i creix amb una sensibilitat propensa a la melancolia, però amb períodes d'una gran energia creativa.

Palmer trobà els paisatges més amables al poble de Shoreham, a la vall de Darent, -on visqué entre 1825 i 1835- i és aquí on produí el seu treball més característic i personal. Allà s'envoltà d'un petit grup de joves pintors com George Richmond i Edward Calvert que s'anomenaven "The Ancients" perquè no treballaven com els seus contemporanis, i eren coneguts al poble per les seves estranyes activitats i hàbits nocturns.

William Wates li fou professor, i el pintor i dibuixant anglès John Linnell (1792-1882) l'influí també, en els continguts més que en la tècnica, i el 1824 el presentà a William Blake, que l'encoratjà en la direcció que havia pres. Tenim diversos exemples en el treball de Palmer on es veu la influència d'aquest darrer. És molt clara en *Repos de la Sagrada Família* (1824-25) i en la sèrie de sis dibuixos de color sèpia del 1825 (Ashmolean Museum, Oxford), fets amb una combinació de materials molt especial.

Des de bon principi, ja experimenta amb una àmplia varietat de tècniques, que demostren una certa independència d'esperit. En aquests dibuixos, que es troben avui a l'Ashmolean Museum d'Oxford, combina ploma amb tinta marró fosc, barrejada amb goma i vernís. Són uns dibuixos que originàriament anaven acompanyats amb unes cites poètiques que evocaven la vida dels pastors. Per exemple *Escena Rústica* (1825), representa una escena tretada de *Les Geòrgiques* de Virgili, que exhorta el pagès que fa la sembra de tardor.

La tècnica que hi fa servir és única i singular. Palmer usa la ploma per dibuixar en detall cada element amb una barreja de tinta color castany fosc i goma, de manera que les línies agafen un relleu que fa que sembin aiguaforts o xilografies. El vernís final unifica la composició i dona als dibuixos l'aparença d'una espècie de marfils esculpits.

*Crepuscle final* (1825) és un dels més poètics i complet i m'interessa especialment perquè es una visió nocturna. Hi apareixen els elements característics i peculiars de la majoria de les seves obres: el pastor, el ramat, els camps de blat, l'església... Mirant-lo veiem a l'esquerra un pastor que dorm estirat sobre les ovelles, mentre al centre, damunt d'una tanca, una óliba contempla l'escena sota la llum poderosa de la lluna creixent. Al darrera hi ha un camp de blat segat, recollit en garbes. Més lluny, a l'esquerra, veiem una casa de camp amb el sostre de palla i una església enmig dels arbres. Tota l'escena desprèn placidesa i serenor. Sembla que existeixi una harmonia completa entre totes les coses: la natura, els animals i l'home.

Certament, fonts literàries com *El viatge del pelegrí* de Bunyan i el *Llibre d'Isaïes*, que Palmer coneixia bé, foren les inspiradores d'aquesta sèrie excepcional de sis dibuixos de 1825. Palmer, hi representa una natura esplendorosa, amb arbres rics i forts, plens de fulles i fruits.

Un altre conjunt de dibuixos fets amb tinta xina negra, del període de Shoreham (vers 1830), són també descripcions nocturnes del camp anglès amb els pastors i les ovelles. Hi fa servir la tinta com si practiqués l'aquarel·la, prescindint de la funció tradicional del mitjà que s'usava des del s. XVIII en els dibuixos topogràfics. Són uns dibuixos monocroms, i s'hi endevina una gran atracció per treballar amb blanc i negre. Es coneixen popularment com els "blacks"(negres) i els exposà el 1832 a la

Royal Academy. Igualment, hi usa la ploma i la tinta xina aplicada amb pinzell, però a més hi incorpora els rascats –fets amb una punta o ganivet– sobre el mateix dibuix, aixecant el paper, molt possiblement influït per la manera com es treballa el *mezzotinto* –tècnica gràfica on després de gravar completament la planxa per aconseguir un negre, amb el brunyidor s'obtenen els blancs–. Els resultats de Palmer són espectaculars, ja que aconsegueix blancs amb qualitats ben diferents, que a primera vista es fa difícil determinar com estan fets. Amb una observació molt detallada i de la vora, –amb una lent d'augment– es pot veure aquesta tècnica insòlita del rascat de Palmer per obtenir uns resultats propers al *mezzotinto*.

Al gabinet d'estampes i dibuixos de la Tate Gallery de Londres podem veure dos dibuixos a tinta d'aquest tipus, i la sensació visual és realment molt singular. Són *La Lluna de la sega: dibuix per a una escena pastoral* (1831–32) fet a ploma amb tinta i guaix negre, i *El núvol clar*, també amb ploma i tinta.

El primer és un paisatge nocturn damunt d'un paper d'un to cru rosat que dona una gran riquesa de matisos. En la foscor, distingim dues figures a la dreta del dibuix, no del tot definides, només insinuades i situades a primer terme –el pastor i la seva dona– amb les ovelles a la vora. Al fons a l'esquerra, una lluna de grans dimensions il·lumina el paisatge. En segon pla, en un prat il·luminat, segadors treballen en un camp de blat. Sembla que els raigs del sol ponent es mesclen amb els de la lluna i donen al conjunt una sensació de pau i harmonia. De *La Lluna de la sega: dibuix per a una escena pastoral* n'existeix una versió diürna molt semblant, que possiblement fou exhibida a la Royal Academy el 1835, i està feta amb colors de pintura a l'oli i guaix. Encara que el lloc precís no ha estat ben identificat, és una vista típica del nord de la costa de Devon.



49. Samuel Palmer

*Crepuscle final*

1825, llapis i raspall amb tinta marró, goma i vernís



50. Samuel Palmer

*La lluna de la sega: dibuix per a una escena pastoral*

1831-32, llapis, tinta i guaix sobre paper

\*

51. *Pastors sota la Lluna plena*

1831-32, llapis, tinta sèpia a pinzell i goma, intensificat amb color sobre cartró

A *El gran núvol*, de dimensions superiors, hi ha una gran varietat de tonalitats de gris, negre i blanc. Fa servir la mateixa tècnica del rascat del paper i també sobreposa alguns blancs amb guaix, aconseguint així una gran vibració de blanc. A primer terme, al mig de l'escena hi ha dos pastors ajaguts a l'herba amb les ovelles. Mirant-los de ben a la vora podem veure els rascats fets damunt dels personatges i de les fulles dels arbres que hi ha més enllà. Al fons, al cel, hi ha uns grans núvols que donen el títol a l'obra. El dibuix està fet sobre un paper gruixut i sense marges blancs.

Palmer també havia iniciat el 1819 estudis de núvols, i aconsegueix unes qualitats pictòriques interessants, però no ho fa amb la voluntat científica de Constable. Aquests estudis els incorporarà en diferents treballs de 1825.

El 1837 es casà amb Hannah, filla de John Linnell, i la parella viatjà durant dos anys per Itàlia. S'instal·len a Roma i visiten Florència, Nàpols... D'aquesta època existeixen diverses aquarel·les i dibuixos en colors on representa aquells paisatges i ciutats.

Palmer recorre al gravat tardanament en la seva carrera, possiblement per una certa insatisfacció amb la pintura i comenta: "Si aquest tipus de treball d'agulla es pogués fer justament remunerat, jo estaria satisfet de fer tota la resta..."<sup>97</sup> Efectivament, únicament treballà de manera intermitent amb el gravat i va fer al voltant de 30 planxes abans de la seva mort, el 1881.

En ser escollit membre de l'*Etching Club*, escriu: "El gravat em sembla que es manté sol enmig de les arts i és compatible amb una activitat d'autor".<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Colin Harrison, *Samuel Palmer* (Oxford: Ashmolean Museum, 1997), pàg. 72.

<sup>98</sup> Sara Herring, "Samuel Palmer's Shoreham drawings in Indian Ink", *Apollo*, n° 441, (1998), pp. 38 i 39.

Palmer admirava els poemes de Milton des de la infància i coneixia *L'Allegro* i *Il Penseroso*. Va concebre un projecte per il·lustrar-los el 1840, però no s'inicià fins al 1863 quan Leonard Rowe Valpy li encarrega pintar alguna cosa que fos del seu grat. El resultat fou una sèrie d'aquarel·les que treballà fins al final de la seva vida i que intentarà traslladar també al gravat. Arribà a completar vuit aquarel·les, però només alguns gravats. Dos d'ells, els podem veure al Gabinet de la Tate Gallery, *El cansat llaurador* i *La torre solitària*. Són dos aiguaforts estampats amb tinta negra sobre paper que il·lustren dos paisatges nocturns amb la lluna al fons. Per anar descobrint tots els elements i els seus detalls, cal acostumar-hi la vista, com en una habitació a les fosques.

A *El cansat llaurador* veiem un poble de nit al centre de la imatge amb les muntanyes al fons des d'on treu el cap la lluna. A primer terme, hi ha un ramader, dos bous i un gos a l'esquerra. La foscor que domina tota l'escena està feta a base de minúscules línies entrecreuades que van construint un negre cada vegada més tupit. El delicat fum que surt de les xemeneies, les finestres il·luminades llunyanes, les minúscules estrelles, els reflexes platejats de les fulles... fan que la nit sigui càlida i serena, sense cap sentiment d'horror. Palmer escrivia aquest comentari:

Aquí s'aprecia reclusió sense desolació, i obscuritat sense horror. Mentre la llum és suficient per veure que el poble està aixopugat de manera confortable, i que el lloc és abundantment boscós, a l'augmentar la foscor, a vegades, es reforça el sentiment d'exhuberància que dona més joc a la imaginació.<sup>99</sup>

A *la torre solitària*, el traç de l'aiguafort és més gruixut i vast que en l'anterior gravat. També és una escena nocturna i il·lustra concretament aquests versos de Milton:

<sup>99</sup> Harrison, *Samuel Palmer...*, pàg. 76.

Or let my lamp at midnight hour,  
 Be seen in some high lonely tow'r,  
 Where I may oft out-watch the Bear,  
 With thrice-great Hermes

*// Penseroso, II. 85-8*

Palmer, malgrat escollir temes semblants als de Blake, s'allunya però del dramatisme dels seus dibuixos i els transforma en escenes plàcides i contingudes. Els pastors i les ovelles, tan habituals en l'obra de Palmer, són imatges que provenen de Blake. Concretament, veiem una influència molt clara de la sèrie de xilografies de Blake de l'edició de Thornton de 1821, que il·lustren *Les Èglogues* de Virgili. Palmer en el dibuix a tinta *Pastors sota la lluna plena*, per exemple, reprèn les figures de *Thenot i Colinet*, de la primera d'aquestes xilografies de Blake.

De manera encertada el descriu M. Brion:

Pocs són els pintors que han expressat amb tanta beatitud i discreció, allò sagrat que hi ha al camp anglès i aquesta quasi sobrenatural immobilitat que s'hi percep quan les boires del capvespre puguen des dels prats, o quan aquesta enorme lluna ascendent i vermellosa que a ell tant li agrada representar, apareix darrera les muntanyes i els terrats dels pobles.<sup>100</sup>

---

Brion, *Peinture...*, pp. 123 i 124.





52. Samuel Palmer  
*La torre solitaria*  
vers 1863, aiguafort

Com hem vist, les escenes a la llum de la lluna començaren a ser populars el s. XVIII. De tota manera, els exemples més propers, on -com en els dibuixos de Palmer- unes figures contemplen la lluna, són algunes de les pintures de Friedrich com *Dos homes contemplant la lluna* de 1819 i les seves versions que ja hem analitzat.

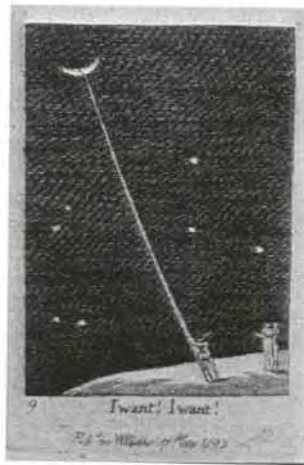
Palmer advertirà als seus alumnes que és més fàcil captar els efectes de llum i ombra durant el crepuscle, tal com ho practicaven i defensaven Friedrich i Carus. La mateixa idea de natura es torna més màgica al capvespre; el concepte de poders visionaris esdevé més intens en aquest moment o ja entrada la nit.

La fascinació de Palmer amb la llum i la fosca provenia del neoplatonisme, filosofia que tingué importància a finals del s. XVIII, i que havia arribat a través de Plotí i Thomas Taylor. Una filosofia on la visió de l'eternitat parteix de la contemplació del món natural, on la natura s'entén com a símbol d'una gran veritat i la Terra és com una ombra del Cel, el paradís. Així, llum i ombra són intercanviables amb els conceptes de cel i de terra. Cel és llum i Terra és foscor.

El 1864, descrivint una jornada amb carruatge, Palmer escrivia:

Jo veia en el vell camí un dia d'aquest mes i ho tinc a la memòria totalment de manera suprema ja que, viatjant abans de l'alba, és meravellós el contrast entre llum i foscor, l'enllaç entre cel i terra, enmig de boires platejades i vapors radiants.<sup>101</sup>

<sup>101</sup> Herring, "Samuel Palmer's Shoreham drawings in Indian ink"... , pàg. 41.



53. William Blake  
*Aire (Air)*  
 1793, buri

54. *Jo vull! Jo vull! (I want! I want!)*  
 1793, buri

Aquest sentiment poètic i líric del paisatge que Palmer transmet a través dels seus dibuixos o pintures, també l'expressa en les seves notes:

Sembla, a vegades, com si la lluna al sortir es mantingués dreta sobre la punta dels peus al cim d'una muntanya verda per veure si el dia se'n va ben aviat.<sup>102</sup>

La temàtica del paisatge i de la nit serà també la que dominarà en les seves pintures de color. Hi feia servir una tècnica personal molt curiosa: barrejava la pintura a l'oli, l'aquarel·la i el guaix, i després recobria tota la tela amb diverses capes de vernís que donaven a la pintura la consistència d'una laca espessa amb textura. Aquesta mescla sedueix completament la curiositat de l'espectador.

En contemplar l'obra de Palmer tenim la sensació que un moment fugisser s'eternitza, es dilata, i que el misteri que impregna les seves nits es torna més màgic.

---

<sup>102</sup> Brion., *Peinture...*, pàg. 123.



## 55. William Blake

Il·lustracions per a *Imitació (Imitation)* de l'ègloga primera de Virgili  
1820-21, xilografies (gravats sobre fusta)

## 4.2 De la llum a l'ombra. L'inconscient

“En el cor  
tens silenci, paraules  
engolides. Ets fosca”

Cesare Pavese a *Vindrà la mort i tindrà els teus ulls*

Carus no coneixeria les primeres impressions fotogràfiques fins força anys més tard. Només llavors sabia que els mateixos anys que ell feia de la llum el motor mateix de la seva obra, en un poble del centre de França, Chalon-sûr-Saône, Joseph-Nicéphore Niépce provava de registrar imatges sobre plaques cobertes de betum de Judea: les primeres heliografies, que daten de 1827, fent servir la llum. Va ser Alexander Von Humboldt qui, el febrer de 1839, posaria en contacte aquells dos móns paral·lels en informar Carus de l'existència de les primeres fotografies, els daguerreotips, en una carta de sintaxi atropellada, escrita sota l'impacte i l'alegria del gran descobriment:

París, el 25 de febrer de 1839

Sobre Daguerre, no sé més que allò que s'ha publicat d'Arago o sobre mi mateix. Es tracta, en tot cas, d'una de les descobertes més importants i més dignes d'admiració. No té res a veure amb l'efecte del clorur de plata; en aquest cas, la llum porta la llum, un procés de decoloració comparable a la manera com una reixa acaba per reproduir-se després de mesos sobre una cortina tenyida de rosa artificial. Hom pot veure amb Daguerre [...] els més bells degradats i semitons, la diversitat de l'aigua del Sena sota els ponts, o al mig del riu, els cavalls, els homes pescant, amb les seves ombres projectades de la manera més precisa [...]

El to general, suau, fi, però com ennegrit, gris, una mica trist, [...] -Hi havia palla que es trobava sobre el moll. [...]

M'ha deixat una lupa i he vist brins de palla a totes les finestres.<sup>104</sup>

A Alexander Von Humboldt, el gran viatger i l'entusiasta defensor de les pintures circulars i sobre suport transparent, del qual ja hem parlat, les estades que feu a París li permeteren conciliar les funcions diplomàtiques amb l'ampliació en el camp científic a l'entrar en contacte amb altres personalitats –Arago, Gay-Lussac, Bonpland– mitjançant l'intercanvi epistolar, del qual era un gran afeccionat. A la carta citada, que dirigeix a Carus el 1839, reconeix haver treballat en el descobriment de Daguerre. Humboldt i Carus compartien la creença d'una profunda unitat entre les coses del món, de la qual estaven convençuts molts altres artistes i pensadors de l'època. Carus, en les seves investigacions lligades a la ciència i l'art, va descriure les relacions entre cos i ànima. Però no es va quedar amb l'estudi d'una i altra sinó que s'interessà pel territori obscur que les unia. El seu llibre *Psyché* (1846), –ja citat–, és una meditació de l'activitat física per sota de la consciència.

La clau pel coneixement de l'essència de la vida conscient de l'ànima, està en la regió de l'inconscient [...]. Serà una impossibilitat absoluta trobar l'inconscient en el conscient, aleshores l'home es desesperarà per conèixer la seva ànima, és a dir, tenir un veritable coneixement de si mateix.<sup>105</sup>

Per Carus, l'inconscient és la part més amagada, allà on la consciència és inaccessible a la llum. A l'inconscient s'hi troba la imatge oculta de la natura en tota la seva profunditat. “El misteriós camí que porta cap a l'interior” (Novalis), passa pel “bosc de símbols” (Baudelaire) i pel “pou de les aigües brutes” on simbolistes i surrealistes hi cercaran l'autenticitat per la via dels

<sup>104</sup> Recht, *La lettre...*, pàg.10.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pàg. 107.

somnis, els automatismes psíquics, o els anomenats paradisos artificials.

El moment de tancar els ulls i deixar que desaparegui la consciència es converteix en l'accés a un coneixement misteriós. Els romàntics alemanys construïren una filosofia completa de la creativitat entorn del procés oníric. Schubert, Carus i d'altres pensadors varen dedicar seriosos treballs filosòfics al seu estudi. Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter; 1763-1825) i E.T.A. Hoffmann (1776-1822), com molts escriptors, varen incorporar els somnis a les seves històries. Les composicions de piano de Robert Schumann (1810-1856), com el *Papillon* (1832) o les *Peces de Fantasia* (1838) inclouen fragments de somnieig.

Un altre punt important era el principi que afirmava que la intuïció subjectiva és més estimada que les dades objectives; els artistes se senten més atrets per allò que s'obté del pressentiment o la inspiració. En aquest sentit, el programa romàntic constitueix una proposta per legitimar aparents "anormalitats" com els somnis o la clarividència, que passaren a ser considerats veritables mètodes de coneixement.

Cal dir que en aquell moment, el metge alemany Franz Anton Mesmer (1734-1815) havia descobert una tècnica per guarir, basada en la suggestió. El 1799 pressuposà que els fluids que corren pels cossos actuen sobre el sistema nerviós i el fan moure en sentit d'atracció o repulsió (*magnetisme animal*) i usà la hipnosi com a sistema per controlar aquestes forces en el cos humà en cas de malaltia. Les teories de Mesmer contribuïren al descobriment de les forces inconscients, desenvolupades després pel psicoanàlisi.

Així escriurà Walter Benjamin, molts anys després en la seva *Petita història de la fotografia*:



La natura que parla a la màquina fotogràfica és, en efecte, una natura diferent sobretot perquè en el lloc d'un espai elaborat conscientment per l'home hi trobem un espai elaborat inconscientment. [...] Només a través de la fotografia pot descobrir aquest inconscient òptic, igual que a través del psicoanàlisi descobreix l'inconscient instintiu.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, trad. de Jaume Creus (Barcelona: Edicions 62, 1983), pàg. 79.





## 2a PART: ART NATURAL, O TÈCNICA PURA

### Capítol 1:

#### El naixement de la fotografia

Aquesta finestra, aquest vast horitzó, aquells núvols negres i el mar embravit no són més que una imatge.[...]

Vosaltres sabeu que els raigs de llum reflexats pels diferents cossos formen una imatge i la pinten sobre qualsevol superfície polida, com ho són, per exemple, la retina de l'ull, l'aigua o un vidre. Els "esperits elementals" han intentat fixar aquestes imatges fugisseres; han elaborat una matèria subtil, molt viscosa i que s'endureix i s'eixuga ràpidament, i amb la qual pot formar-se una imatge en un obrir i tancar d'ulls. Recobreixen un tros de tela amb aquesta matèria i l'aguanten davant dels objectes que desitgen pintar. El primer efecte d'aquesta tela és semblant al d'un mirall: s'hi veuen tots els objectes, propers i llunyans, la imatge dels quals pot ser transmesa per la llum. Però allò que no

pot fer un mirall com és retenir les imatges, ho pot fer aquesta tela gràcies a la matèria viscosa que la recobreix. El mirall ens retorna els objectes amb fidelitat, però no guarda la seva imatge; la nostra tela els representa amb la màxima exactitud i, a més a més, els reté tots. Aquesta impressió de la imatge és instantània i cal portar la tela immediatament en algun lloc fosc. Una hora més tard la impressió està seca i teniu una pintura molt valiosa, ja que no pot ser imitada per l'Art o destruïda pel temps... La correcció del dibuix, la veracitat de l'expressió, les pinzellades més gruixudes i més tènues, la gradació d'ombres i les regles de perspectiva, tot això ho deixem en mans de la naturalesa, que amb traç segur i sense error possible dibuixa sobre les nostres teles imatges que enganyen els ulls.

(*Giphantie*, Tiphaigne de La Roche, 1760)<sup>107</sup>

Aquest fragment d'una novel·la de ciència-ficció, *Giphantie* (1760), és un precedent, una anticipació en clau literària, que de manera certament intuïtiva ens parla de la tècnica fotogràfica en el seu doble vessant: òptic i químic. L'autor, Tiphaigne de la Roche (1729-1774), era un francès de la Normandia que exercí la medicina a Caen. En aquest llibre de viatges imaginaris, el títol del qual és anagrama del seu propi nom, hi descriu un somni desitjat pels homes des de feia molt de temps: aconseguir fixar les imatges del mirall i obtenir pintures sense necessitat de mitjancer. Coneixia, sens dubte, la llanterna màgica i la càmera fosca, i potser les propietats del clorur de plata.

<sup>107</sup> Bessy, *Le mystère de la chambre noire...*, pp. 51 i 52.

## 1.1 Introducció

La fotografia és l'art de fixar i reproduir per mitjà de reaccions químiques la imatge de la cambra fosca, aprofitant l'acció que la llum exerceix sobre substàncies que hi són sensibles. En un sentit purament tècnic faltava, doncs, l'element químic per completar la part òptica investigada al llarg de segles. Des de l'antigor es coneixia l'acció que la llum exercia sobre alguns materials: la clorofil·la i el fototropisme de la vegetació, el descoloriment dels teixits, la modificació de les tonalitats de l'ametista i l'òpal...

També d'antic era conegut que el nitrat de plata o el clorur de plata s'enfosquien amb l'acció de la llum, però fins al segle XVIII no s'estudiaren de forma sistemàtica. Aquest fenomen va ser observat pel metge i naturalista alemany, professor d'anatomia a la Universitat d'Altdorf, Johann-Heinrich Schulze el 1727, mentre intentava repetir un experiment realitzat per l'alquimista Cristoph Adolph Balduin, amb la finalitat de produir una substància luminescent. El 1674, Balduin havia descobert que el guix (carbonat de calci) dissolt amb àcid nítric formava un compost (nitrat de calci) que absorbia la pols de l'aire, i va pensar que destil·lant aquesta mescla podria atrapar el *Weltgeist* o Esperit Universal. Per atzar, va observar que la resta que havia quedat al recipient escalfat, brillava en la foscor fins i tot després de refredar-se, i el va anomenar *Phosphorous*, "el portador de la llum".

En la seva repetició de l'experiment, Schulze va fer servir un àcid nítric impur, perquè contenia plata. La seva dissolució era una combinació de nitrat de calci i de carbonat de calci. Aquest compost es va tornar de color porpra fosc quan va ser tocat per la llum solar, però amb escalfor sola no es va modificar: així doncs, la reacció es produïa amb la llum. Per comprovar-ho va omplir una

ampolla de vidre amb una barreja de plata, àcid nítric i guix, i va explicar les següents reaccions:

Vaig recobrir la major part del vidre amb un material fosc, deixant una petita part lliure perquè hi entrés la llum. De seguida vaig escriure noms i frases completes sobre el paper i després les vaig retallar amb molt de compte amb un ganivet ben esmolat. Vaig fregar amb una cera, sobre el vidre, el paper així perforat. Al cap d'una estona els raigs de sol, a l'arribar al vidre, a través de les parts perforades del paper, van escriure cada paraula i cada frase sobre el precipitat de guix, de manera tan exacta i nítida que molta gent va sentir curiositat per l'experiment, però ignorant la seva naturalesa van atribuir el fenomen a algun tipus de truc.<sup>108</sup>

Aquest compost sensible a la llum fou anomenat per Schulze *Scotophorus*, “portador de l'obscuritat”. La troballa fou publicada a les actes de l'Acadèmia de Filòsofs Naturals de Nuremberg el 1727, amb el títol *Un Notable Experiment sobre l'acció dels raigs del sol*. Altres químics, com el suec Carl Wilhelm Scheele (1747-1786) o el ginebrí Jean Senebier (1742-1809), repetiren l'experiment de Schulze i ampliaren les seves observacions, de manera que a finals del segle XVIII existien, latents, els fonaments per fixar la imatge de la cambra fosca. Un dels primers a intentar-ho fou Thomas Wedgwood (1771-1805), fill de Josiah Wedgwood, cèlebre ceramista anglès inventor del piròmetre. Josiah estava acostumat a la cambra fosca, que s'usava per fer els esbossos de les cases de camp que decoraven les vaixelles fabricades als tallers de ceràmica d'Etruria. Poc abans de 1800, Thomas començà els seus experiments, sensibilitzant paper o cuir amb nitrat de plata; al damunt hi col·locava transparències pintades o objectes plans i ho exposava a la llum. Aquests experiments van

<sup>108</sup> Newhall, *Historia de la fotografia...*, pàg. 10.

ser publicats pel seu amic Sir Humphrey Davy (1778-1829) als *Journals of the royal institution* de Londres, el 1802. El seu resultat tenia un paral·lel extraordinari amb les siluetes retallades blanques de P.O. Runge que hem descrit.

El paper blanc o cuir blanc, humitejat amb una solució de nítrat de plata, no experimenta cap canvi si se'l manté en un lloc fosc, però quan s'exposa a la llum diürna, canvia ràpidament de color, i després de passar per diferents tons de gris i de marró es converteix, a la llarga, en quasi negre...

Quan l'ombra d'una figura es projecta sobre la superfície preparada així, la part tapada es manté blanca i les altres es tornen ràpidament negres.<sup>109</sup>

Wedgwood i Davy van aconseguir fer còpies de fulles, ales d'insectes i pintures sobre vidre, simplement posant-les directament sobre el paper o cuir sensibilitzat amb el nítrat de plata.

Però aquells "gravats al sol" no eren permanents. Només conservant-los en la foscor, hom evitava que es tornessin completament negres, i per això eren mostrats a la llum d'una espelma als joves membres del Lunatic Club, afeccionats a les lletres i a les ciències, del qual Wedgwood n'havia estat cofundador. La poca salut obligà Wedgwood a abandonar els experiments, que continuaren en mans d'investigadors que eren científics i artistes al mateix temps, com ho eren Carus o Runge.

És just precisar que el descobriment de la fotografia fou fruit de diverses temptatives d'una mateixa època en el camp de la Física, de la Química, i en alguns casos estretament relacionades amb

<sup>109</sup> Newhall, *Historia de la...*, pàg. 13.

l'art. J.N. Niépce (1765–1833), J.L. Mandé Daguerre (1789–1851), i W.H. Fox Talbot (1800–1877), com a mínim, comparteixen aquesta paternitat, i fan que puguem parlar d'un doble origen de la fotografia, simultani i independent l'un de l'altre.

La primera línia genealògica, més coneguda, té lloc a França amb les investigacions de Niépce, continuades tècnicament i publicades de manera oficial per Daguerre. Però la fotografia té un altre origen, perfectament datat en el temps, en la figura de l'anglès W.H. Fox Talbot, que, tot assolint igualment fixar la imatge de la cambra obscura, en fa l'instrument d'una pintura i una escriptura del subjecte. Amb Talbot, la mirada fotogràfica s'enllaça amb la mirada romàntica.



56. Autor desconegut

"Tenda de campanya usada com a càmera obscura"  
vers 1875, gravat



## 1.2 J.N. Niépce i J.L. Mandé Daguerre. L'heliografia i el daguerreotip

Joseph-Nicéphore Niepce de Châlon-sur-Saône (1765-1833), inventor i amb experiència en el gravat, aconseguí fixar les imatges de la cambra obscura per mitjans químics, juntament amb el seu germà Claude. Niépce, fill d'un advocat de la Borgonya, procedia de la burgesia més inquieta, la burgesia intel·lectual, i començà fent estudis religiosos. La Revolució l'atrapà fent classes de ciències al Col·legi dels Pares de l'Oratori a Angers, i en dissoldre's la congregació el 1792 passà a oficial de l'exèrcit i va formar part de la campanya a Itàlia com a tinent. Les activitats militars no s'adeien amb el seu caràcter i anys més tard s'instal·là prop de la ciutat de Saint-Roch, on vivia de les rendes de les seves finques borgonyeses. Allí va néixer el seu fill Isidore.

Nicéphore i el seu germà Claude foren uns entusiastes inventors. El 1807 havien patentat una màquina de combustió interna moguda per l'explosió intermitent de pols de licopodi, que anomenaren *Pyréolophore*, i amb la qual desplaçaren una barca pel riu Saône.

Mentre des de la casa familiar de Châlon, o des de la casa d'estiu a Saint-Loup de Varennes, controlaven les seves finques agrícoles, els Niépce prosseguiren amb les seves investigacions després dels anys revolts.

Sens dubte, un moment clau fou la dedicació de Nicéphore a la litografia, que s'havia introduït a França el 1810 vinguda d'Alemanya. Hom pot comprovar de seguida per què. El procés litogràfic consisteix en dibuixar sobre una pedra calcària especial amb materials grassos (tinta, llapis... ); seguidament es mulla la pedra amb àcid en dissolució, de manera que el dibuix queda fixat.

D'aquella imatge, després, se'n poden obtenir múltiples còpies, a través d'un procés d'entintat i estampació. A això hi hem d'afegir un argument més general de Gisèle Freund:

Amb la litografia, inventada el 1798 per Alois Senefelder i importada a França anys més tard per Philippe de Lasterye, que va obrir taller a París, s'havia fet un gran pas cap a la democratització de l'art. La invenció de la fotografia fou decisiva en aquesta evolució.<sup>110</sup>

El 1813, Nicéphore es dedicava a la litografia amb entusiasme, i com que tenia dificultats amb el dibuix era el seu fill Isidore, més destre, qui dibuixava sobre les pedres que el seu pare després processava i en feia tirades. Però en quedar-se sense dibuixant, quan Isidore s'hagué d'allistar a la guàrdia del cos de Lluís XVIII, va concebre la idea de fer els dibuixos mitjançant la llum. Més endavant l'1 d'abril de 1816 va escriure al seu germà a Londres – on intentava difondre el *Pyréolophore* –, explicant els resultats obtinguts al fer servir un paper sensibilitzat amb clorur de plata:

Els experiments que he fet fins ara em fan pensar que el meu procés triomfarà sobretot per l'efecte principal, però he d'aconseguir encara fixar els colors: ara estic treballant amb això i és molt difícil.<sup>111</sup>

L'abril i maig de 1816, aconsegueix imatges sobre paper per mitjà de la cambra fosca. Descriu al seu germà la càmera que feia servir com “una espècie d'ull artificial, simplement una petita capsa quadrada, de sis polzades de costat (poc més de 15 cm) on s'hi col·loca un tub que pot allargar-se i porta un vidre

<sup>110</sup> Gisèle Freund, *La fotografia como documento social*, versió de Josep Elias (Barcelona: Gustavo Gili, 1986), pàg. 8.

<sup>111</sup> Newhall, *Historia de la...*, pàg. 13.

lenticular".<sup>112</sup> Quan la lent se li trenca, ha de construir una càmera més petita (3 cm de costat) amb una lent de microscopi solar. El 5 de maig escriu novament al seu germà:

He posat l'aparell a la cambra on treballo, davant el paller i amb els porticons oberts. He fet l'experiència amb el procediment que coneixes, estimat amic, i he vist sobre el paper blanc tota la part del paller que es pot veure des de la finestra i una lleugera imatge dels porticons, menys il·luminats que els objectes exteriors.

Es distingeixen els efectes de la llum en la representació del paller fins al xassis de al finestra. És encara un assaig imperfecte i la imatge dels objectes és extremadament petita. [...]

No dubto pas que hi ha dificultats importants, sobretot per fixar els colors; però amb treball i molta paciència pots arribar a fer moltes coses. Allò que havies previst s'ha produït. El fons del quadre és negre i els objectes són blancs, és a dir més clars que el fons. Crec que aquesta manera de pintar no és inusitada i he vist gravats d'aquest tipus: la resta, com la disposició dels colors, potser no serà impossible de canviar.<sup>113</sup>; jo mateix tinc algunes dades que tinc curiositat per verificar.<sup>114</sup>

Com podem comprovar es tracta de la descripció d'un negatiu, que Nicéphore va veure de seguida que calia positivar.

Així doncs, el 1816, Nicéphore Niépce havia aconseguit fixar les imatges de la cambra obscura damunt un paper sensibilitzat amb clorur de plata, mitjançant l'àcid nítric. Aquestes imatges es podien mirar a plena llum, sense por, però no sabia encara com invertir els tons.

<sup>112</sup> Bessy, *Le mystère de la...*, pp. 66 i 67.

<sup>113</sup> *color* significa aquí "valor".

<sup>114</sup> André Rouillé, *La Photographie en France, Textes et controverses: une Anthologie 1816-1871* (Paris: Macula, 1989), pàg. 24.

Intenta obtenir sense èxit un positiu, a partir d'un d'aquests negatius. Com que no troba la forma de fer-ho, és aleshores quan inicia experiments amb una altra substància, el "betum de Judea", sensible a la llum, que serveix de base dels vernissos protectors de l'acció de l'àcid de les planxes de gravat. Aquesta substància la utilitzaven els gravadors per recobrir les planxes de metall (coure, zenc, etc...) abans de dibuixar-hi. El betum les protegia de ser mossegades per l'àcid, es dissolia amb oli de lavanda o amb oli de Dippel (petroli blanc) i s'estenia amb una capa fina. Una vegada eixuta la dissolució, s'exposava a la llum, es tornava insoluble i s'emblanquia enlloc d'ennegrir-se.

Així Niépce va protegir una planxa de peltre -aliatge d'estany amb plom o zinc- ben polida, amb betum de Judea dissolt amb oli de Dippel<sup>115</sup>. Aquesta preparació s'havia de fer a les fosques. A sobre, hi va col·locar el gravat que volia reproduir, que havia empapat d'oli per fer-lo translúcid, i va exposar-ho tot a la llum solar. L'exposició va durar unes hores. Els negres del gravat, les línies impreses, privaven el pas de la llum de manera que només elles esdevenien solubles, les parts insolades s'emblanquien amb la llum i esdevenien insolubles. Només feia falta submergir la planxa en un líquid dissolvent que, poc a poc, feia aparèixer la imatge fins aleshores invisible i després posar la planxa en una dissolució d'àcid per a gravar-la com un aiguafort, que posteriorment podria imprimir de forma tradicional. Així va obtenir diverses proves del retrat del Cardenal d'Amboise fet el s. XVII per Isaac Briot, a partir d'un gravat, d'una estampa. Aquesta placa encara existeix i amb ella es pogueren imprimir còpies bones fins a 1870.

Aquest descobriment és una de les contribucions més importants fetes per Niépce. Es tracta de l'*heliografia*, o gravat realitzat gràcies al sol, la primera de les tècniques fotomecàniques

---

<sup>115</sup> Prové de Johann Konrad Dippel (1673-1734), metge i químic alemany que va preparar un oli curatiu, destil·lant ossos animals.

que suprimeix el traç manual per reproduir imatges. Niépce la feu servir per obtenir positius directament sobre planxes de metall i vidre. Després de l'exposició netejava amb dissolvent la placa recoberta de betum, de manera que quedaven al descobert aquelles parts on no havia incidit la llum. Seguidament, posava la placa cara avall, sobre un recipient que contenia iode. Els vapors del iode enfosquien el peltre descobert.



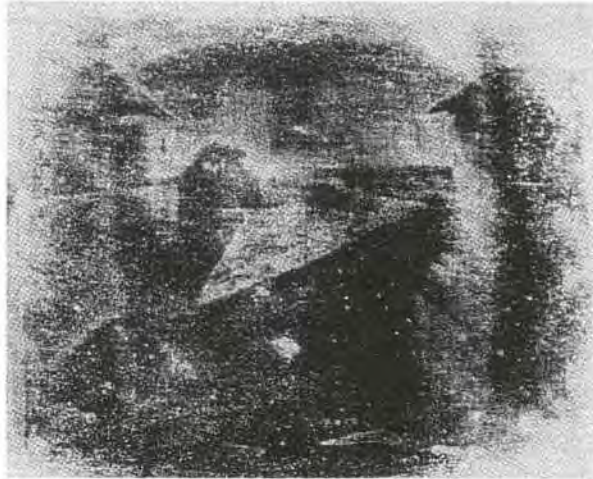
57. N. Niépce  
*Dibuix heliogràfic*  
1820, gravat translúcid

Més endavant, va intentar enregistrar les imatges de la càmera construïda per l'òptic parisenc Charles Chevalier sobre aquestes planxes cobertes de betum de Judea, de les quals n'existeix un únic exemple: una vista des de la finestra de la cambra de treball de Niépce de la seva casa de camp Le Gras, a Saint-Loup de Varenne. S'hi veuen els marcs de la finestra oberta, un colomar a l'esquerra i al centre, el sostre inclinat del paller. És diu que l'exposició va durar unes vuit hores, de manera que el sol, en desplaçar-se, il·luminà els edificis per tots costats. La imatge és invertida, com en un mirall. La planxa de peltre, sense data escrita, portava una inscripció en anglès que deia: "La primera fotografia del món, per N.N. Vista des de la seva finestra, a Gras"<sup>116</sup>, i se situa aproximadament el 1826.

Disposem d'una altra imatge obtinguda per Niépce, molt més aconseguida: una heliografia realitzada sobre vidre, que fou entregada per un membre de la família Niépce a la Societat Francesa de la Fotografia el 1890. S'hi mostra una taula parada, amb una ampolla, una copa, una tassa, un plat, cullera, ganivet, i un tros de pa, força definits, amb grisos i semitons. La placa original de vidre desaparegué misteriosament i la data de realització resta imprecisa. La imatge existeix únicament en una reproducció del Butlletí d'aquesta institució.

---

<sup>116</sup> Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía* (Madrid:Ediciones Cátedra, 1999), pàg. 38.



58. N. Niépce

*Punt de vista des de la finestra de la casa de Gras a Saint-Loup de Varennes*

1826, heliografia

\*

59. *Taula parada*

1827, heliografia

El setembre de 1827, Nicéphore va decidir anar a Kew, prop de Londres, per visitar el seu germà Claude, que havia emmalaltit. Amb la imatge feta amb la càmera a Gras i altres heliografies, aprofità el viatge per aturar-se a París i visitar Louis-Jacques Mandé Daguerre, que estava fent investigacions en el mateix sentit. En aquell moment, junt amb el seu soci Charles-Marie Bouton, treballaven al *Diorama*, aquell teatre on s'exhibien enormes quadres de tipus il·lusionista, els diorames. Per fer-los, Daguerre havia fet ús de la cambra obscura, amb la qual obtenia bones perspectives, i havia acabat desembocant cap a l'experimentació fotogràfica, sabedor dels treballs de Niépce a través de l'òptic Charles-Louis Chevalier, que subministrava les lents a ambdós.

Niépce va comunicar la seva trobada amb Daguerre al seu fill Isidore, en una carta del setembre de 1827:

"He tingut freqüents i llargues entrevistes amb Daguerre. Va venir a veure'm ahir. La reunió es va allargar tres hores... i la conversa sobre aquest tema que ens interessa és inacabable... No havia vist mai res que m'impressionés tant i em produís tant plaer com el Diorama. Ens hi va portar Daguerre i vam poder contemplar, amb tota comoditat, els *quadres* allà exposats... Res és millor que els dos paisatges pintats per Daguerre: [...].

Aquestes representacions són tan reals, fins i tot en el detall més petit, que hom s'arriba a creure que està veient la naturalesa rústica i salvatge amb tota la fantasia que pot aportar l'encant dels colors i la màgia del clarobscur. La il·lusió és tan gran que hom se sent temptat a deixar la butaca, passejar-se a l'aire lliure i pujar fins al cim de la muntanya. T'asseguro que no exagero gens, perquè els objectes són, o semblen, de tamany natural.<sup>117</sup>

<sup>117</sup> Newhall, *Historia de la...*, pàg. 17.



Després, Niépce va visitar a Londres a Francis Bauer, pintor botànic, que li suggerí que comunicés les seves troballes a la Royal Society, de la qual formava part. Però Niépce es negava a exposar els detalls tècnics dels seus experiments, i la Royal Society no va voler acceptar una comunicació que no expliqués clarament el procés.

Desanimat per la falta d'interès que Anglaterra va mostrar per l'heliografia, i afectat per la mort del seu germà, Niépce va retornar a França el 1829, i es concentrà en l'únic objectiu de copiar la naturalesa amb la major fidelitat. Després d'un intercanvi epistolar amb Daguerre, el desembre de 1829 firmaren un acord de Societat que havia de durar 10 anys, on es reconeixia a Niépce com a inventor d' "un mitjà nou [...] per a fixar les vistes que ens ofereix la naturalesa sense haver de recórrer a un dibuixant"<sup>118</sup>. Daguerre no aportava més que un perfeccionament de la cambra obscura.

L'acta de l'acord anava acompanyada d'una nota de Niépce, datada el novembre-desembre de 1829, on donava detalls del procediment: en una planxa de coure platejada, molt polida, s'hi estenia una capa de vernís format per betum de Judea dissolt amb oli essencial de lavanda, la qual era exposada a la llum. Les parts del vernís afectades per la llum es tornaven insolubles o es dissolien en proporció amb l'exposició lluminosa rebuda. Després que la planxa se submergia en una dissolució d'oli essencial de lavanda i d'oli de petroli blanc; les parts de vernís no afectades per la llum es desfeien. Un cop netejada la planxa amb aigua temperada, es podia distingir una imatge feta per la capa de betum que corresponia a les parts lluminoses, mentre la superfície platejada de la mateixa planxa representava les ombres.

Daguerre es traslladà a Châlon per signar el contracte, tornà a París, i fou la darrera vegada que es veieren amb Niépce, car

---

<sup>118</sup> Sougez, *Historia de...*, pàg. 47.

aquest morí el juliol de 1833 a Saint-Loup de Varennes després d'un atac d'apoplèxia. Isidore, el fill de Niépce, va substituir el seu pare a la Societat, tal com s'especificava a les clàusules del contracte.

Daguerre continuà les investigacions tot sol, i com que no tenia la formació científica de Nicéphore Niépce, treballava de forma empírica. El 1837, Daguerre feu una fotografia molt aconseguida, d'un gran realisme en la textura i els volums, i molt rica de detalls. Es tracta d'una natura morta amb figures de guix, una ampolla recoberta amb vímet i un dibuix emmarcat, tot amb molta precisió i una àmplia gamma de tons grisos i de llums. És l'exemple més antic –conservat per la Société Française de Photographie– d'allò que ell mateix anomenà *daguerreotip*, realitzat en una làmina de coure recoberta de plata, d'un tamany de 16,5x21,5 cm.

Segons explicaria el mateix Daguerre, la seva tècnica consistia a polir el costat platejat de la planxa fins que quedés net i brillant com un mirall. Després sensibilitzava la fina capa de plata, posant la planxa sobre una capsa que contenia partícules de iode, els vapors del qual es barrejaven amb la plata, formant a la superfície el iodur de plata, que és sensible a la llum. Llavors col·locava la placa dins una càmera i l'exposava a la llum. La llum reduïa el iodur de plata, reconvertint-lo en plata, mes o menys segons la intensitat. Més tard posava aquesta planxa, –on encara no es distingia encara cap imatge–, sobre una capsa que contenia mercuri escalfat, que feia aparèixer la imatge. Gràcies a aquest procés, les zones revelades i exposades prenen una morfologia rugosa, i les zones corresponents als negres de la imatge es mantenen planes i polides com al principi. Per aconseguir que no s'esborrés, la submergia en una solució concentrada de sal comú, que feia que el iodur de plata exposat fos insensible, relativament, a la posterior acció de la llum. Finalment, la placa es netejava amb aigua i es deixava eixugar.

Daguerre, considerant aquest procés d'invenció pròpia, va proposar un nou contracte a Isidore, on aquest procediment portés únicament el nom de Daguerre. Isidore, que es trobava en una precària situació econòmica, hi accedí perquè els interessos materials es mantenien, però sense gaire entusiasme ja que el considerava injust pel seu pare. De totes maneres Daguerre tenia raó en considerar el nou procés com a propi, ja que era diferent al de Niépce.

François Arago (1786-1853), reconegut home de ciència, astrònom i físic, director de l'Observatori de París, secretari de l'Acadèmia de Ciències i membre de la Cambra dels Diputats del Govern francès, va acordar amb Daguerre la compra per part de l'Estat d'ambdós processos.

El diari *Gazette de France* en l'edició del 6 de gener de 1839 publicà:

Anunciem un descobriment important de Daguerre, el nostre famós pintor del Diorama. Aquesta descoberta és prodigiosa. Altera totes les teories sobre la llum i l'òptica i arribarà a revolucionar l'art del dibuix.

Daguerre ha trobat la forma de fixar les imatges que apareixen per sí soles a la *cambra obscura*, de manera que ja no són reflexos efimers dels objectes, sinó que la seva impressió és fixa i durable i com una pintura o gravat pot ser apartada de la presència d'aquests objectes.

[...] Els senyors Arago, Biot i Humboldt han verificat l'autenticitat d'aquest descobriment, que ha suscitat la seva admiració, i Arago el donarà a conèixer d'aquí a pocs dies a l'Acadèmia de Ciències...

[...] Buscant alguna cosa que s'assembli als efectes obtinguts pel nou procés, diria que s'acosta als gravats en coure o als *mezzotintos*. Sobretot a aquests darrers... <sup>119</sup>

<sup>119</sup> Newhall, *Historia de la...*, pp. 18 i 19.

Efectivament, amb l'observació directa d'un daguerreotip m'adono, -si el miro de ben a la vora-, que vist frontalment és una fotografia amb una gran definició i precisió (especialment quan es tracta d'una escena fixa: grups d'edificis, carrers...) i té la mateixa nitidesa i qualitat que una fotografia actual. En canvi, amb una mirada de biaix, el daguerreotip és una planxa de metall extremadament polida -allò que és realment- on s'hi reconeix una imatge gravada en negatiu. Així doncs, un daguerreotip pot aparèixer en positiu o en negatiu, segons la posició de l'ull que l'observa.

El 7 de gener de 1839, François Arago llegia una ponència en la sessió de l'Acadèmia de Ciències, on anunciava el descobriment de Daguerre:

El Sr. Daguerre ha descobert unes pantalles particulars sobre les quals la imatge òptica deixa una empremta perfecta; unes pantalles on tot s'hi reproduïx amb els detalls més minuciosos, amb una exactitud i una finor increïbles. No seria exagerat dir que l'inventor ha descobert els mitjans de fixar les imatges, si aquest mètode conservés els colors; però s'ha de dir aviat per desenganyar una part del públic, només hi ha als quadres, a les còpies de Daguerre, com en un llapis negre, com en un gravat al burí, o millor encara (l'assimilació serà més exacta) com en un gravat a la manera negra o a l'aiguatina, blanc, negre i gris, llum, obscuritat i mitges tintes.<sup>120</sup>

El daguerreotip, doncs, reproduïx la realitat amb una gran fidelitat, però, no amb els seus colors. Es tracta d'una imatge positiva única, invertida i sobre metall que només podem apreciar bé si la mirem des d'un determinat angle de visió.

<sup>120</sup> Brunet, *La naissance de ...*, pàg. 63.



60. L.J. Mandé Daguerre  
*Conquilles*  
1839, daguerreotyp

La nit del 8 de març de 1839, el Diorama quedà totalment destruït per un incendi. D'aquesta manera, l'actuació iniciada per Arago, per la qual l'Estat compraria l'invent, tirà endavant, i es va decidir que Daguerre cediria a l'Estat els procediments secrets del *diorama* i el *daguerreotip*. A canvi d'aquesta cessió, la Cambra de Diputats va presentar un projecte de Llei que donava una pensió vitalícia anual de 6.000 francs a Daguerre i una altra de 4.000 francs al fill de Niépce.

El 19 d'agost de 1839, en una sessió de l'Acadèmia de ciències, Arago fa saber públicament el procediment del *daguerreotip* i vaticina les aplicacions de la fotografia tant en el camp de l'art com de la biologia, l'arqueologia, la meteorologia o l'astronomia.

Per a copiar els milions i milions de jeroglífics que cobreixen fins i tot l'exterior dels grans monumens de Tebes, de Menfis, de Karnak, etc... farien falta vintenes d'anys i de legions de dibuixants. Amb el daguerreotip una única persona podrà portar a terme aquest treball immens.<sup>121</sup>

Daguerre, considerat per tothom com un inventor genial, va escriure un document *Història i descripció del procediment del Daguerreotip i del Diorama* que va aparèixer amb més de 30 edicions i amb diverses traduccions. Contenia l'informe d'Arago davant la Cambra de diputats, un registre de les mesures adoptades pel govern, una descripció de l'heliografia de Niépce i els detalls tècnics del procés del daguerreotip amb unes instruccions molt clares. El ressò de l'invent arribà arreu, i Daguerre començà a prendre vistes en ple carrer, recollint diferents impressions de la ciutat amb l'ajuda d'alguns col·laboradors, i emprengué la fabricació en sèrie del material fotogràfic, associat amb el seu cunyat Alphonse Giroux, a la

<sup>121</sup> Sougez, *La historia de...*, pp. 57 i 58.

papereria del qual venien les càmeres amb l'òptica subministrada per Chevalier. La càmera, anomenada "Daguerréotype" era numerada i portava la firma de l'inventor.

El "Daguerréotype" inicial amb els elements per a la preparació de la placa i el trípede pesava prop de 50 kg i el 1839 costava 400 francs d'or. Anava acompanyat d'un manual d'instruccions traduït als principals idiomes.

Ben aviat el volum i el pes de les màquines es reduí, alhora que baixà el preu. El 1841, es podia aconseguir una càmera per 250 o 300 francs, i les plaques no valien més d'un franc i mig. El temps d'exposició també es reduí: el 1841 eren necessaris de dos a tres minuts, i el 1842 eren suficients 20 o 30 segons.

El procediment es difongué ràpidament per tot el món occidental, gràcies a una afició que creixia, i un cert afany de lucre -les falsificacions proliferaren- i anà penetrant en totes les capes socials. Es pot dir que entre 1840 i 1850, la fotografia amb la forma de daguerreotip es desenvolupà massivament arreu. Com assenyala Marie-Loup Sougez, possiblement,

Daguerre diametralment oposat al callat i pusil·lànime Niépce, va aportar el costat mercantilista i espectacular, amb un procediment original, però que no tindria gaire futur perquè era car, de manipulació difícil i que produïa tan sols una prova única, no multiplicable. Tot i els seus defectes, el daguerreotip -que no era més que una variant del procediment- es va propagar pel món, obrint definitivament el camí a la fotografia.<sup>122</sup>

Els primers daguerreotips foren, sobretot, de temes d'arquitectura, paisatges i llocs importants de països llunyans. Les còpies de daguerreotips mitjançant tècniques convencionals de

---

<sup>122</sup> Sougez, *La historia de...*, pp. 66 i 67.

gravat es van fer molt populars. Entre 1840 i 1844 es publicaren a París vistes de paisatges, com les sèries *Excursions daguerrianes* que eren gravats fets a través del procés de l'aiguatinta a partir d'un daguerreotip.

D'entre tots els països, EEUU fou el que va adoptar-lo amb més entusiasme i hi aportaren millores mecàniques. Allà, es va estendre ràpidament i el procediment va resistir molt més temps que a Europa, on aviat va ser substituït per altres.

La primera revista fotogràfica del món *The Daguerreian Journal: devoted to the Daguerreian and photogenic Arts* fou fundada a Nova York el 1850. A la riba del riu Hudson, va néixer la ciutat de Daguerreville, al voltant d'una fàbrica de subministrament fotogràfic.

James Ambrose, un americà de Boston, va popularitzar una altra tècnica fotogràfica l'*ambrotip*, a partir de 1851. És considerat "el parent pobre" del daguerreotip, ja que el seu cost era molt inferior al de les imatges daguerrianes. Es tracta de l'aplicació d'un fenomen que afecta als negatius subexposats: segons la incidència de la llum, aquests negatius apareixen positius. L'*ambrotip* és una emulsió al col·lodió sobre una placa de vidre en negatiu que, situada davant un fons negre, es veu en positiu. Igual que el daguerreotip, és una peça única.

Encara podem citar una altra variant de l'*ambrotip*, que també va tenir molta acceptació als EEUU, el *ferrotip*. L'emulsió que forma la imatge és la mateixa per tots dos procediments, però en el ferrotip el suport es una placa de metall (ferro o llautó). Resultava molt econòmic i es podia fer de manera automàtica. Els fotògrafs que anaven de poble en poble en van ser els màxims divulgadors.





## Capítol 2:

### L'altre origen de la fotografia: William Henry Fox Talbot

Aconsegueix que les forces de la naturalesa treballin per tu, i no et sorprenguis que la teva obra es faci ràpidament i bé. Hi ha alguna cosa en aquesta velocitat i perfecció que és meravellós. Què és la naturalesa si no, un gran terreny de meravelles que superen la nostra comprensió?

W.H. Fox Talbot, *Literary Gazette*, 1839<sup>123</sup>

#### 2.1 Introducció

La notícia dels descobriments de Niépce i Daguerre, anunciada el 7 gener de 1839 a través de l'Acadèmia de Ciències, sorprengué a William Henry Fox Talbot (1800-1877), home de ciència anglès, físic, matemàtic, botànic, escriptor romàntic, diputat, arqueòleg aficionat, i lingüista erudit en els clàssics, que estava investigant una tècnica molt semblant.

---

<sup>123</sup> Russel Roberts; i altres, *Huellas de Luz. El arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot* (Madrid: Aldeasa, 2001), pàg.115.

Talbot decidí llavors informar dels seus resultats sobre “l’art del dibuix fotogràfic” i la tècnica dels anomenats *calotips*, el 25 de gener a la Royal Society, que ho publicaria el 31 del mateix mes; Talbot va explicar amb detall el seu procediment el mes de febrer, mentre Daguerre no ho faria fins l’agost del mateix any.

És per aquesta raó que parlem del doble origen de la fotografia.

El pensament de Talbot, com veurem, estava format per la mescla de romanticisme i ciència experimental de finals del segle XVIII, com en el cas de C.G. Carus o P.O. Runge, amb els quals comparteix inquietuds i recerques.

Com vèiem, l’heliografia de Niépce combinava execució i reproducció de la imatge, de manera que el seu mètode pertany a la lògica de la reproducció de l’estampa.

El valor del daguerreotip estava en la nitidesa de la imatge, la perfecció dels detalls i la degradació delicada dels tons. Inicia la lògica de la imatge com a entitat independent, no reproduïble, més propera a la pintura –perquè es exemplar únic, no com a qualitat– que a l’estampa. Permetia l’obtenció d’una imatge positiva única i sobre metall.

Talbot, en canvi, és el pare de la fotografia moderna ja que inventarà el procés negatiu/positiu. A partir d’una imatge en negatiu i sobre paper, obtindrà el positiu i farà possible la multiplicació d’aquella imatge.

La institucionalització del daguerreotip per part d’Arago representava la unió entre ciència i política i la transformació de la ciència en objecte social i cultural. La preeminència del racionalisme francès, on la Il·lustració és constantment associada a la promoció de les ciències i les tècniques, és evident. En aquest sentit, a França, el daguerreotip és hereu del Segle de les Llums.

“La loi Daguerre”, que significa una retribució econòmica de l'Estat a l'inventor, fou un fet nou molt significatiu tant a nivell jurídic com ideològic.

A Anglaterra es desenvolupa un procés ben diferent, amb un ús privat de la fotografia, gairebé aristocràtic, que és el que fa el seu inventor, Talbot. Es presenta com una pràctica subjectiva, contrària a la institució i molt més propera a la màgia de la fotogènia com a trobada de la llum i la matèria.

Recordem que les observacions que feia Roland Recht<sup>124</sup> sobre el jardí paisatgista anglès, –“lloc de manipulacions on les relacions socials es redistribueixen en funció de criteris estètics i s'esborra els límits aparents entre l'esfera privada i l'esfera pública”–, s'assemblen a la visió romàntica de Talbot que il·lustra o recrea des del domini privat un microcosmos capaç de tenir un lloc en l'espai públic.<sup>125</sup>

Com veurem, la invenció anglesa, centrada en l'obra de Talbot, és ben diferent de la visió republicana francesa “d'un art sense art, puix que art per a tots”, tal com l'ha definit F. Brunet. En la figura de Talbot, l'inventor i el savi es confonien, mentre que la separació d'aquests dos criteris va determinar a França el procés d'institucionalització.

El vocabulari primerenc per descriure la fotografia que apareix en el *Quadern de Notes* de Talbot inclou termes com “imatges màgiques”, “meravelles de la naturalesa”, “paraules de llum”, “imatges sobrenaturals”. Per una banda, la fotografia era una obra de “màgia natural” en l'esperit de la filosofia natural; per l'altra, era fruit del raonament deductiu, propi de la ciència moderna.

<sup>124</sup> Recht, *La lettre de...*, pàg. 34.

<sup>125</sup> Brunet, *La naissance de...*, pàg. 133.

## 2.2 Vida i primers resultats

W.H. Fox Talbot havia nascut a Melbury (Dorset-Anglaterra) el 1800, fill d'una classe mitjana alta. Estudià a Harrow, on destacà la seva capacitat per les matemàtiques i les llengües, i es va graduar a la Universitat de Cambridge, on el 1826 va rebre el Doctorat en Arts. Viatjà per Europa i ben aviat fou membre de la "Linnean Society" i de la "Royal Astronomical Society". El 1830 publicà l'antologia *Contes llegendaris en vers i prosa*, una recopilació de tradició gòtica amb esperit romàntic. Aquests contes ja eren més que un exercici literari. En algun d'ells s'hi entreveuen els principis de la fotografia, com en la peça que s'anomena *El mirall màgic*. El 1832 fou candidat del partit liberal com a diputat parlamentari, i es casa amb Constance Mundy. L'any següent, el 1833, després de publicar uns treballs sobre òptica i llum, marxen al nord d'Itàlia de viatge de noces, acompanyats d'altres familiars. És allà, al voltant del llac Como, on se li acudí la idea d'imprimir imatges sobre paper a partir de l'acció de la llum. Fox Talbot provava de dibuixar el paisatge, com feien la seva muller i la seva germanastra, però no dominava la tècnica, i decidí recórrer a la càmera lúcida o càmera clara, que l'acompanyava en molts viatges. Ell mateix ho descriu així:

Durant els primers dies del mes d'octubre de 1833 (recordaria més endavant) m'entretenia, a les adorables ribes del llac Como a Itàlia, fent esbossos amb la *càmera lúcida* de Wollaston, o més ben dit, ho he de dir, intentant realitzar-los, però sense cap èxit... Després de diversos intents infructuosos vaig deixar de banda l'instrument i vaig arribar a la conclusió que usar-lo requeria un coneixement previ de dibuix, que lamentablement jo no posseïa. Vaig pensar aleshores a provar un mètode que havia experimentat molts anys endarrera. Aquest mètode consistia a utilitzar una *càmera obscura* i projectar la imatge dels objectes sobre un full de paper, col·locat al seu

focus: imatges màgiques, creacions d'un moment apareixien, destinades a desaparèixer ràpidament. Fou durant aquestes reflexions que se'm va ocórrer la idea: que bonic seria que aquestes imatges naturals fossin impreses de forma durable i quedessin fixes sobre el paper.<sup>126</sup>

Recordem que Niépce sembla que també tenia dificultats en el dibuix. Són interessants les reflexions que Charles, el fill de Talbot, feu del seu pare, anys més tard:

El meu pare era quasi cec d'un ull, de manera que no podia veure un efecte estereoscòpic. No recordo de quin ull es tractava. És a dir, devia veure-hi molt defectuosament amb un dels ulls. Sempre usava un monocle i, a vegades, ulleres. Crec que fou miop durant tota la seva vida.<sup>127</sup>

Tan aviat com va tornar a Anglaterra aquella tardor W.H. Fox Talbot va començar a experimentar. No va saber dels experiments de Thomas Wedgwood fins el 1836. Coneixia com es feien servir les transferències que formaven part del procés litogràfic i del gravat. Els seus quaderns demostren la gran varietat de relacions interdisciplinàries que aportaren els fonaments per a la idea essencial de la fotografia.

Als inicis, Talbot es va inspirar en el recurs teatral de les ombres, i decideix captar les ombres dels objectes. Ell mateix ho dona a entendre així en els seus escrits:

La més transitòria de les coses, una ombra, el símbol proverbial de tot allò que és fugisser i momentani, es pot retenir mitjançant el sortilegi de la nostra *màgia natural* i

<sup>126</sup> Newhall, *Historia de la...*, pàg 19.

<sup>127</sup> Roberts, *Huellas de Luz...*, pàg. 42, nota 25.

fixar-se per sempre en la posició, que estava destinada ocupar uns instants únicament.<sup>128</sup>

Així, un dels primers noms que Talbot escollí per anomenar el seu art fou: *esquiagrafia* o *shadowgraph*, que vol dir il·lustració dels objectes a través de la seva ombra. Recordem que aquest és el mateix principi que havia usat P.O. Runge quan elaborava les seves siluetes retallades i J.K. Lavater, en els seus estudis fisiognomònics.

En iniciar l'experimentació, Talbot va empapar un full de bon paper d'escriure amb una solució de sal comú (clorur de sodi); un cop eixut, estenia sobre una de les seves cares una solució de nitrat de plata i ho tornava a deixar eixugar. D'aquesta manera el clorur de plata, sensible a la llum, es precipitava entre les fibres de cel·lulosa del paper. La seva capacitat d'observació i deducció el portaren, però, a una fórmula més efectiva. Es va adonar que la imatge era més intensa on justament hi havia una falta de sal en el paper. En conseqüència a partir d'aleshores, la solució de sal fou diluïda (1%) i la de nitrat de plata concentrada (20%). Va anomenar "paper per a dibuixos fotogènics" a aquest preparat i el va utilitzar per a fer fotogrames, negatius, i còpies en positiu d'aquests fotogrames.

El fotograma consisteix en aconseguir la imatge d'un objecte, a través de l'empremta que deixa el contacte directe amb un paper sensibilitzat

Es així com, un cop feta la base, va disposar una fulla vegetal, una ploma, i un tros de teixit de punta en contacte amb el paper, així preparat i ho va exposar a la llum solar. El paper s'enfosquia progressivament, allà on l'opacitat de l'objecte no protegia de la llum la seva superfície. El resultat fou una silueta blanca enmig del

---

<sup>128</sup> W.H. Fox Talbot, "Un informe sobre el arte del dibujo fotogénico", *Archivos de la fotografía*, vol. III, núm. 1, 1997, pàg. 14.

fons obscur del paper enfosquit que fou allò que ell va anomenar *shadowgraph* o *esquiografia*. L'objecte i la imatge, la realitat i la seva representació es trobaven juntes, en contacte.

Aquests primers experiments de Talbot són la base de l'obra d'artistes d'avantguarda dels anys 1920, com els "rayogrames" de Man Ray, les "shadografies" de Christian Schad o els fotogrames de Lázló Moholy-Nagy.

El 1835, Talbot, en el seu *Quadern de notes M*, ja preveu el positiu:

En el procés fotogènic o esquiagràfic, si el paper és transparent, el primer dibuix pot servir per produir un segon dibuix, on les llums i les ombres estaran invertides.<sup>129</sup>

Abans d'aconseguir aquest pas, la imatge negativa (la silueta blanca sobre fons fosc) havia de ser "fixada", és a dir, havia de ser insensible a l'acció posterior de la llum. Talbot ho va aconseguir netejant el paper amb una solució concentrada de sal o amb iodur de potassi. El 1839, l'astrònom i home de ciència Sir John Herschel (1792-1871) li ensenyà un fixador més eficaç, l'hiposulfit sòdic, que elimina tot el material sensible a la llum, i segueix sent el mètode de fixació que es fa servir actualment.

Herschel que era també un lingüista, va proposar la paraula "fotografia" per substituir l'expressió "dibuix fotogènic" que usava Talbot, així com les paraules "positiu" i "negatiu", enlloc de "còpia revertida" i "còpia re-revertida".

---

<sup>129</sup> Roberts, *Huellas de Luz...*, pàg. 26.

Com interpreta Talbot,

Per mitjà d'aquest enginy, no és l'artista qui aconsegueix la imatge, sinó que la imatge s'obté a si mateixa.<sup>130</sup>

El mateix desig que es desprèn d'algunes pintures de C.D. Friedrich i C.G. Carus. Recordem, per exemple aquella pintura tant singular de Carus, *La finestra del taller* (1823-24) on el tema central és un quadre arrenpenjat a l'ampit d'una finestra i d'esquena a nosaltres, de manera que no veiem què hi ha pintat. Imatge que apuntava la possibilitat que la tela pogués arribar a ser com una "placa sensible" susceptible de ser impressionada per la llum. O també aquella altra pintura de Friedrich *Dona davant del sol ponent*, que podia voler transmetre una idea molt semblant.

---

<sup>130</sup> Roberts, *Huellas de Luz...*, pàg. 53.





61. W. H. Fox Talbot  
*Espècie botànica*  
 1842, negatiu de dibuix fotogràfic

62. *Espècie botànica*  
 1842, còpia sobre paper salat a partir d'un negatiu de dibuix fotogràfic



63. P.O. Runge

*Fulles d'arbust i lliris de foc*

vers 1800, paper blanc retallat sobre paper negre



64. W H. Fox Talbot

*Espècie botànica*

vers 1840, negatiu de dibuix fotogràfic

Aquestes primeres fotografies, o dibuixos fotogènics, tal com els anomenava Talbot, són sobretot d'espècies vegetals – segurament li interessava registrar-les com a botànic– i de puntes de fil. La matriu de la punta era un producte del qual Anglaterra se sentia orgullosa ja que demostrava el desenvolupament de la indústria anglesa de puntes fetes a màquina. Els fabricants de puntes podien ser clients potencials del seu nou procés. Aquests primers dibuixos fotogènics mostren una representació tan real que la imatge sembla un veritable tros de punta a la mirada de l'espectador.

L'observació directa d'aquests dibuixos fotogènics en la foscor de la sala dedicada a l'obra de Talbot, al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, l'any 2001 –precedents del National Museum of Photography Film & Television i del Fox Talbot Museum Lacock Abbey Collection d'Anglaterra, entre d'altres–, em transportava a un ambient també de mitja llum, semblant a aquell on ell devia passar moltes hores treballant, en aquell moment crucial del descobriment. Els negatius de dibuixos fotogènics d'espècies botàniques (1839-1842), dels quals n'existeixen diversos exemplars, em fan pensar ràpidament amb les siluetes blanques retallades, també de vegetals que havia fet, uns quants anys abans, cap allà el 1790, P.O. Runge. Els resultats, com es pot comprovar, són molt propers.

La majoria d'aquests negatius fotogènics estan acompanyats de la seva imatge positiva també sobre paper. Aquestes còpies tenen força menys precisió i nitidesa que la imatge metàl·lica dels daguerreotips; els seus colors oscil·len des d'un ataronjat vermellós fins a un sèpia morat, i la seva factura té una qualitat semblant aquella que podrien tenir uns dibuixos extremadament pulcres, quasi perfectes i fets a tinta xina. És com si fossin una prolongació natural de les aquarel·les, dibuixos i pintures d'aquell moment, la primera meitat del segle XIX. Les qualitats del traç i les gradacions tonals, veritablement sorprenents, són més pròpies

d'un treball perfeccionista fet amb tinta o aquarel·la que d'una fotografia. El gra del paper, els dóna un aspecte avellutat, pictòric.

Talbot començà, aleshores, a usar el seu invent per fixar les imatges produïdes per la càmera. Amb petites càmeres dotades amb lents va tenir força èxit i aconseguí bones imatges, però extremadament petites. Una es conserva al Museu de la Ciència de Londres; és un negatiu aproximadament de 2,5 cm d'una finestra amb persianes de Lacock Abbey. Talbot tenia una col·lecció de càmeres de capsa –la seva dona les anomenava “petites rateres”– que en els dies d'estiu exposava a l'exterior de casa seva per obtenir fotografies. Així aconseguia imatges en miniatura dels llocs i objectes davant dels quals havia col·locat les càmeres. L'exposició a la llum donava una imatge invisible –una imatge latent– que es feia visible gràcies al mateix tractament químic dels dibuixos fotogènics. Aquest nou invent l'anomenarà *calotip*.

Envià mostres d'aquests treballs, dibuixos fotogènics i calotips, a la Royal Society de Londres que foren mostrats als seus socis en la sessió del 25 de gener de 1839, –uns dies després de l'anunci del descobriment de Daguerre– a través del físic Michael Faraday (1791-1867), un dels autors que hem citat justament per les seves innovadores teories sobre la llum. El 31 de gener es va llegir a la Royal Society el text de Talbot titulat: *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil* (*Un Informe sobre l'Art del Dibuix Fotogènic, o el Procés mitjançant el qual s'obté que els Objectes Naturals es tracin a sí mateixos sense l'ajuda del Llapis de l'Artista*). Es tractava d'una descripció general dels resultats i d'algunes de les seves possibles aplicacions. En un moment determinat escriu:

Un altre propòsit que crec que serà possible resoldre amb el meu mètode és la realització de retrats de contorn, o

*siluetes*. Avui en dia es realitzen sovint manualment, a partir de l'ombra projectada per una espelma. Però, pot ser que la mà s'allunyi del contorn real i una desviació molt petita causi una disminució important de la semblança. Crec que aquest procés manual no pot comparar-se amb la fidelitat del retrat quan s'ha fet per mitjà de la llum del sol.

131



65. W. H. Fox Talbot

*Punta de fil*

1845, negatiu de dibuix fotogràfic

Els detalls tècnics perquè fos possible que qualsevol persona obtingués els mateixos resultats sortiren en un segon text el mes de febrer següent.

<sup>131</sup> Talbot, "Un informe sobre el arte del dibujo fotogràfic", *Archivos de la fotografía...*, pàg. 15.

L'agost de 1839, en la reunió de la British Association for the Advancement of Science, Talbot fa una exposició de dibuixos fotogènics i de les primeres fotografies o *calotips*, obtingudes amb càmera. De 93 obres, la majoria eren fotogrames (dibuixos fotogènics): imatges a tamany real d'espècies botàniques o puntes de fil, obtingudes per contacte i llum solar. També hi havia còpies de gravats i vistes preses amb càmera a la seva residència de Lacock Abbey.

Els materials i aparells per executar els processos de Talbot aparegueren ràpidament al mercat. La firma Ackerman&Co., que era a Londres la principal impressora i proveïdora de "Colors i Requisits pel dibuix" va anunciar una Photogenic Drawing Box (caixa de dibuix fotogènic), que no era una càmera sinó un estoig amb productes químics per sensibilitzar el paper i un manual d'instruccions per fer còpies de contacte.

### 2.3 El Llapis de la Natura

Per Talbot, com hem vist, era essencial trobar el camí de representar la naturalesa de la forma més directa. I va adonar-se que l'element clau era la llum.

Va defensar des del principi que el dibuix fotogènic no era perjudicial per l'art ni tampoc era una tasca únicament mecànica, ans al contrari, va situar la fotografia en el terreny de l'art.

Talbot fou el primer a publicar un llibre que alternava text i fotografies. Fins aleshores encara no ho havia fet ningú. Entre 1844-1846 portà a terme l'edició del seu llibre més significatiu *The Pencil of Nature (El Llapis de la Naturalesa)*, una obra

realitzada amb 6 entregues. Era una col·lecció de 24 calotips amb una introducció i una breu història de la invenció, on Talbot insistia en el seu origen:

Tal vegada és suficient dir que les planxes d'aquesta obra s'han obtingut amb la simple acció de la llum sobre paper sensible. Han estat formades o representades solament per mitjans òptics i químics, sense l'assistència de cap persona familiaritzada amb l'art del dibuix. Per tant, no cal dir que es diferencien en tots els aspectes, i tan àmpliament com és possible en el seu origen, de les plaques ordinàries, les quals existeixen gràcies a la destresa combinada de l'artista i el gravador. Són impreses per la mà de la Naturalesa, i la falta de delicadesa o acabat sorgeix principalment per la nostra ignorància de les seves lleis. Quan gràcies a l'experiència hàgim après més sobre la formació d'aquestes imatges, seran cada vegada més perfectes. I encara que no puguem saber amb certesa si seran en el futur com unes produccions pictòriques, segurament trobaran la seva pròpia esfera d'utilitat, gràcies al seu gran detall i a la seva perspectiva correcta. L'autor d'aquesta obra, havent descobert fa uns deu anys els principis i la pràctica del dibuix fotogràfic, desitja que la primera mostra d'un art que molt possiblement serà àmpliament usat en un futur, es publiqui al país on ha estat descobert.<sup>132</sup>

Veiem com Talbot remarca que les imatges s'han aconseguit gràcies a l'acció de la llum, que suposava en aquell moment una pràctica absolutament revolucionària.

Talbot hi narra també les circumstàncies –ja explicades– a l'entorn del Llac de Como que portaren al seu descobriment, i hi parla de Daguerre:

Així era el progrés que s'havia aconseguit en aquesta investigació a finals de 1838, quan va ocórrer en el món

<sup>132</sup> Talbot, "El Lapiz de la Naturaleza", *Archivos de la fotografía...*, pàg. 33.



científic un aconeteixement que fins a cert punt va frustrar l'esperança amb la qual havia perseguit, durant quasi cinc anys, aquesta llarga i complicada, però interessant sèrie d'experiments –és a dir, l'esperança de ser el primer a anunciar al món l'existència d'un nou art– que des d'aleshores ha estat anomenat fotografia.

Faig referència, evidentment, a la publicació el gener de 1839 del gran descobriment del Sr. Daguerre del procés fotogràfic que s'ha anomenat el Daguerreotip.<sup>133</sup>

Les imatges d'*El Llapis de la Natura* anaven acompanyades de títol, i de textos on es donaven explicacions i es remarcava la importància dels motius fotografiats. La fotografia se situava com un art entre la pintura –o el gravat– i l'escriptura.

Subratlla les qualitats diferents de la fotografia perquè l'observador no ho confongui amb gravats. La varietat de temes fotografiats és significativa: obres d'art, escultures, arquitectura, natures mortes... Cada làmina demostrava un ús possible de la fotografia i es recolzava en un comentari escrit.

En les imatges de Talbot descobrim una preferència per un món petit, diferent a la visió macroscòpica de Daguerre. Hi ha fotogrames de flors i de fulles entre els seus primers dibuixos fotogràfics, còpies fotogràfiques de manuscrits, de pàgines de llibres, vistes de microscopi. La majoria de coses fotografiades formaven part de les seves col·leccions personals i provenen d'un territori veritablement íntim.

Es tracta d'una actitud pròpia del romanticisme, d'una nova manera de mirar: la realitat més trivial i que podria semblar poc interessant, per efecte de la fotografia es converteix en tema de visió i observació, “un lirisme de les coses comunes”.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Talbot, “El Lapiz de la Naturaleza”, *Archivos de la fotografía...*, pàg. 38.

<sup>134</sup> Brunet, *La naissance...*, pàg. 148.

També trobem a *El Llapis de la Natura* nombroses relacions de la fotografia amb l'escriptura i la lectura. Hi ha jeroglífics, els prestatges de la seva biblioteca, llibres i pàgines de llibres, i els propis manuscrits. De fet, la seva primera prova fotogràfica mostrava ja un alfabet.

Les còpies del llibre es van fer a l'empresa Talbotype Printing Establishment de Reading, que ell mateix va muntar el 1843, regentada pel seu assistent Nicolaas Hennemann (1813-1898) i destinada a la producció de còpies positives de negatius calotips.

*El Llapis de la Natura* és una espècie de museu-arxiu del futur, una exposició anticipada de les possibilitats de la fotografia. Fou una idea que s'avançà al seu temps. Ens proporciona una història de l'invent i és la primera filosofia de la fotografia, una primera demostració de les seves causes, efectes i possibilitats. Preveu els avantatges que la fotografia aportarà a l'art, la ciència i el comerç, i com la fotografia podrà ajudar a conservar i interpretar la història, així com la seva relació amb el temps. Veiem com Talbot va anticipar, amb un sentit extraordinari, allò que seria capaç d'aconseguir la fotografia com a mitjà de reproducció i com a forma d'entendre el món.

Hom pot pensar que es produeix una contradicció en parlar del "llapis de la Natura" i al mateix temps de la veu d'un autor, d'una subjectivitat. Però justament la figura de Talbot concentra en la seva persona i la seva obra aquestes dues vessants, i per això el podem entendre com una figura plenament romàntica. Com expressa F. Brunet.

Si Talbot és una figura cardinal de la invenció de la fotografia, és en el sentit que la tecnologia retorna sobre si mateixa del procediment positiu/negatiu, per fer-ne l'instrument d'una pintura i d'una escriptura del subjecte. No es tracta solament d'oposar una "subjectivitat" (un art) a una "objectivitat" (una ciència) de la fotografia: [...] es

tracta abans que res d'observar que Talbot –molt abans que la modernitat– concreta la paradoxa d'una imatge natural representant el seu procés tècnic com emanació d'una singularitat. Allà on Arago havia instituït la fotografia com un art per tots perquè era un art sense art, Talbot va crear la fotografia com a art de l'individu perquè és un art de la natura.<sup>135</sup>

Amb Talbot, la invenció de la fotografia és una aventura, un enigma, el mateix que sentim en contemplar les pintures de C.D. Friedrich o de C.G. Carus.

La fotografia representa al mateix temps una veritat per analogia i una informació parcial o punt de vista. Per un costat és la representació del positivisme, el model d'anàlisi de la ciència, la descripció objectiva i la prova de fets veritables. Alhora ens dona una visió forçosament limitada, fragmentada.

Recordem el títol de la primera imatge de Niépce, una heliografia, *Punt de vista des de la finestra de la casa de Gras a Saint-Loup de Varennes*, vers 1826. Anuncia, ja, la visió parcial que significarà sempre qualsevol fotografia.

L'enquadrament necessari, al qual es veu obligat el fotògraf, fa que no hi hagi imatges innocents. Sempre hi ha una tria, una selecció subjectiva per part d'aquell que fa la fotografia.

Un fotògraf és algú que mira les coses per fotografiar-les.<sup>136</sup>

<sup>135</sup> Brunet, *La naissance de...*, pp. 149 i 150.

<sup>136</sup> Antonio Ansón, *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura* (Múrcia: Mestizo A.C., 2000), pàg. 42.

La fotografia, simultàniament, marcarà una tendència habitual en les formes artístiques del s. XX: el fragment i la trobada d'elements dispersos que construeixen un nou significat.

L'enquadrament dona lloc a una successió de fragments.

La fotografia no és només una fracció de temps, sinó també d'espai. [...] Qualsevol cosa pot tornar-se discontinua, qualsevol cosa pot separar-se de qualsevol altra: només cal emmarcar el tema d'una altra manera.<sup>137</sup>

També, a *El Llapis de la Natura* Talbot ja fa referència a les capacitats de la fotografia més enllà de la consciència, idea que recollirà, anys després, Walter Benjamin.

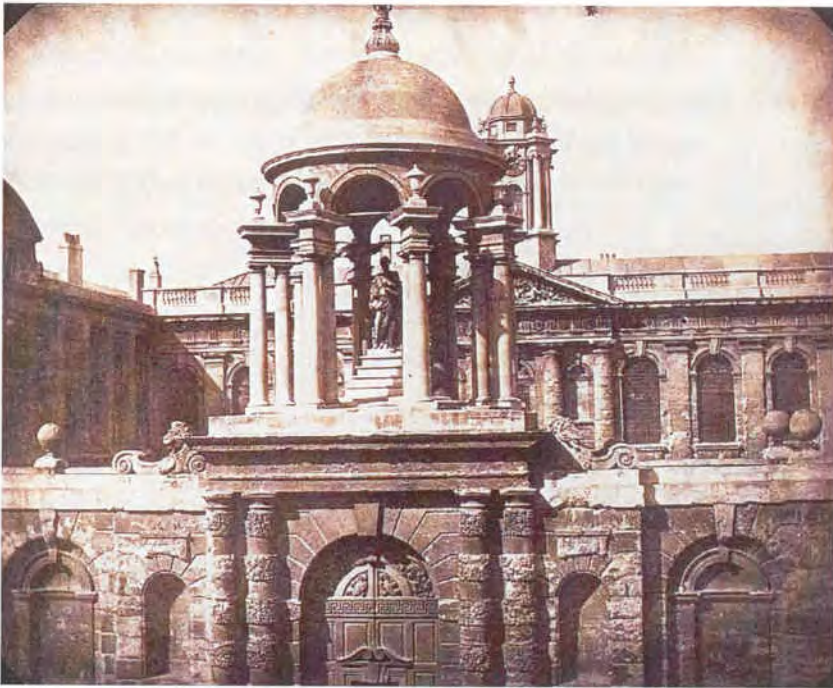
En un dels textos que acompanyen les imatges del llibre, concretament al de la imatge VIII *Una escena en una biblioteca*, on el tema és un primer pla frontal de dos prestatges plens de llibres, dels quals veiem els llocs, diu:

Si usem una altra vegada una metàfora utilitzada anteriorment, podem dir que l'ull de la càmera veurà clarament on l'ull humà no pot trobar res més que obscuritat.

Ai! Aquesta especulació és una mica massa refinada per a introduir-se amb bon efecte en una novel·la o relat modern, quin desenllaç tindriem si els secrets de la càmera fosca poguessin ser revelats pel testimoni del paper imprès!<sup>138</sup>

<sup>137</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografia*, trad. Carlos Gardini (Barcelona: Editorial Edhasa, 1996), pàg. 31.

<sup>138</sup> Talbot, "El Lapiz de la Naturaleza", *Archivos de la fotografía...*, pàg. 55.



66. W. H. Fox Talbot

*Una escena en una biblioteca*

1845, còpia sobre paper salat a partir d'un negatiu de calotip

67. *Porta d'entrada al Queen's College*

1845, còpia sobre paper salat a partir d'un negatiu de calotip

Com assenyala Rosalind Krauss,

En la breu reflexió que Talbot desenvolupa entorn d'*Una escena en una biblioteca*, la càmera obscura apareix com una doble metàfora del mecanisme registrador i de l'esperit.<sup>139</sup>

En la imatge XIII, *Porta d'entrada al Queen's College*, encara ho explicita més:

Per a examinar les imatges fotogràfiques amb un cert grau de perfecció és aconsellable usar una lupa gran, tal com la fan servir els ancians quan llegeixen. Això amplia els objectes dos o tres vegades, i moltes vegades revela una multitud de detalls diminuts que abans no es veien ni s'esperaven. A més passa amb freqüència (i això és un dels encants de la fotografia) que el propi operador descobreix, potser al cap d'un temps, que ha captat moltes coses de les quals no tenia cap constància quan va fer la fotografia. A vegades es troben inscripcions i dates sobre els edificis, o hi ha sobre les seves parets cartells impresos no pertinents en absolut. En altres ocasions es veu l'esfera llunyana d'un rellotge, amb l'hora, registrada inconscientment, en què es va fer la fotografia.<sup>140</sup>

Talbot fa referència, doncs, a l'inconscient del fotògraf, que descobreix més tard allò que ha enregistrat en tots els sentits. La imatge mecànica pot donar-nos gran quantitat de detalls que la vista natural no és capaç de registrar; fins i tot, pot mostrar escenes que cap ull humà no ha percebut mai. La fotografia és un mirall, però un mirall més complexe.

<sup>139</sup> Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, trad. de Marc Bloch i Jean Kempf (París: Macula, 1990), pp. 34 i 35.

<sup>140</sup> Talbot, "El Lapid de la Naturaleza", *Archivos de la fotografía...*, pàg. 65.

Per la mateixa raó, la fotografia com a il·lustració esdevé quelcom molt més ric. Rosalind Krauss comenta així la fotografia dels llibres de la biblioteca de Talbot feta per ell mateix:

La fotografia dels llibres, essent l'encarnació d'una projecció especulativa, el seu rol és, en un cert nivell, conceptual. Però aquest rol que s'imposa a l'objecte fotogràfic està totalment integrat al subjecte de la imatge en qüestió. En efecte, com a contenidor de llenguatge escrit, el llibre és un lloc on s'hi troben signes totalment culturals, en oposició als signes naturals. Operar amb el llenguatge, és tenir la facultat de conceptualitzar, es a dir d'evocar, de fer abstraccions, de postular, i ben entès també la de traspasar els objectes accessibles a la visió. L'escriptura és la transcripció del pensament i no simplement l'empremta d'un objecte material.<sup>141</sup>

Amb la imatge fotogràfica allò privat i ocult passa a ser públic,

Però encara aquí quelcom més insidiós, més penetrant que la semblança: algunes vegades la fotografia mostra allò que mai es percep d'un rostre real (o reflexat en un mirall): un tret genètic, el tros de si mateix o d'un parent que prové d'un ascendent.<sup>142</sup>

D'aquí se'n desprèn la il·lusió que mirant detingudament la superfície d'una fotografia podem accedir a alguna cosa que hi ha al darrera, més profunda i amagada.

<sup>141</sup> Krauss, *Le Photographique...*, pàg. 29.

<sup>142</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografia*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja (Barcelona: Paidós, 1990), pàg. 177.







### Capítol 3:

#### Victor Hugo: síntesi de mitjans

A França, Victor Hugo (1802–1885), artista complexe, que s'expressarà en diversos mitjans i mostrarà el seu talent creatiu en moltes direccions, també s'interessarà i exercirà la fotografia.

Hugo, com molts romàntics havien fet, s'inclinà pel llenguatge obscur, i la foscor serà la seva gran inspiradora, tant en la seva obra escrita com plàstica. Uns versos seus ho confirmen i diuen així:

Oh! Les souffles! Craignez les souffles de la nuit!  
 Où vous emportent-ils? Ceux qu'un rêve conduit  
 Deviennent rêve eux-mêmes et sans être coupables  
 Tombent dans l'essaim noir des faces impalpables!<sup>143</sup>

Aquesta musa, la nit, actua en els dibuixos i pintures del poeta de dues maneres: la transformació del real en fantàstic i la percepció visionària i onírica de la nit. Es podria dir que el seu

<sup>143</sup> Brion, *Peinture romantique...*, pàg. 31.

culte al “negre” el situa entre Giambattista Piranesi (1720–1778) i Odilon Redon (1840–1916). Pintura i dibuix esdevenen per a ell, una mena d’escriptura automàtica on es fixa més immediatament i directament que amb la paraula, el misteri.

Victor Hugo intentà, al llarg dels anys, fusionar art i vida, la imatge pública i la imatge íntima en una unitat. La seva obra és punt de referència pels artistes del segle XX, especialment per a tot el moviment surrealista.

Els seus dibuixos sorgeixen de la llum i l’ombra; en són la matèria bàsica. L’obscuritat és el seu punt de partida, tant en la faceta de poeta com la de pintor. En una línia del seu vast poema de 800 versos *Ce que dit la bouche d’ombre* (1856), parla d’“un horrible sol negre des d’on brilla la nit”.<sup>144</sup>

Se sap que portava sempre un bloc de notes a sobre, quan viatjava, per enregistrar les imatges que li havien cridat l’atenció. Els seus dibuixos documentals acostumen a superar l’estricta objectivitat, i les coses representades hi són transformades segons la pròpia visió.

En paraules de Baudelaire, Hugo “expressa amb la indispensable obscuritat allò que és obscur i ens és confusament revelat”.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Valverde, *Historia de la Literatura...*, pàg. 193.

<sup>145</sup> Jean-Jacques Lebel i Marie-Laure Prévost, *Victor Hugo “caos en el pincel...” dibujos*, trad. del francès Magali Martínez i Maribel Villarino (Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2000), pàg. 26.

### 3.1 Vida i obra

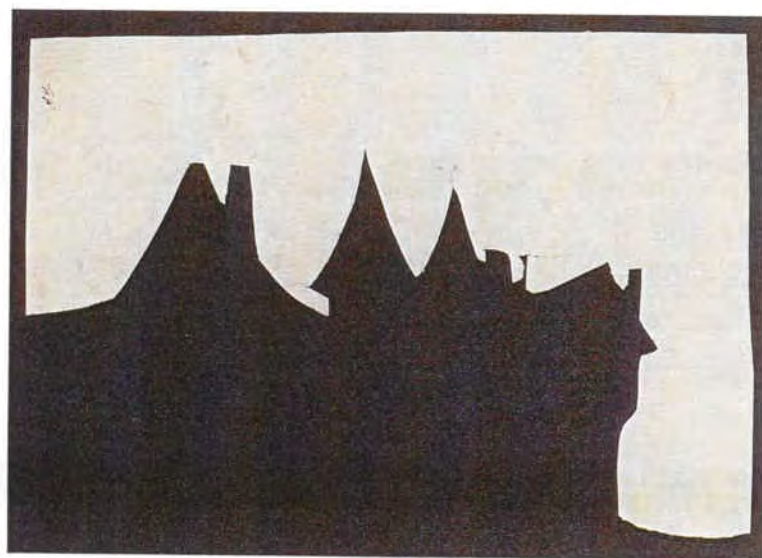
La seva vida i obra es poden ordenar en tres etapes, al voltant dels anys d'exili. Amb la repressió posterior al cop d'estat de Louis Bonaparte, el republicà Victor Hugo s'exilia amenaçat de mort. Apartat de França, perd la casa i propietats i acostumat a ser el centre de la vida literària, política i social del seu país es trobarà en terra estrangera, en un petit cercle de familiars i amics i entregat a si mateix. Però, d'altra banda, l'exili li permetrà una veritable renovació i li deixarà molt temps per escriure; en aquest període escriurà algunes de les seves obres més importants. El 1856 publicarà el primer dels seus grans llibres còsmic-teològics, *Les contemplations*; el segon, *La légende des siècles*, més vast, quedarà incomplet.

### 3.2 Les siluetes i les impressions

Una de les aportacions importants que feu Victor Hugo en el terreny de l'art, en el camp de la plàstica, fou també l'ús dels papers retallats o siluetes. Potser s'inspirà en les ombres il·luminades del dibuixant i gravador francès Grandville (1803-1847) o havia vist retallables d'altres artistes, molt possiblement.

Sembla que començà els papers retallats el 1850. Aquesta exploració s'inicia amb les siluetes fosques de castells, sobretot, i d'algunes altres architectures. Són simplificacions a dues dimensions de realitats tridimensionals. Els espais estan, per tant, comprimits, reduïts; buits i plens tenen el mateix pes.

Com indica Pierre Georgel, és a partir de 1850, quan comença a retallar papers per aconseguir la reserva de la forma del sol o de la lluna.



68. Victor Hugo

*Silueta de terrats i torres*

1855-56, paper crema i retall de *pochoir*

\*

69. *Silueta de terrats i torres*

1855-56, *pochoir* retallat amb paper crema

Del 1852 a 1855 estarà exilat a Jersey, illes anglonormandes que li permetran un retrobament amb la natura; l'espectacle de l'illa que és un goig veritable: les tempestes, la visió de l'oceà... que ell expressarà i definirà així: "Ô nature, alphabet des grandes lettres d'ombres".<sup>146</sup>

La nitidesa de l'aire, a les illes, dóna una gran precisió als contorns de les coses que, molt possiblement, l'incitarà encara més a recuperar aquest procediment.

Usa els papers retallats per reservar en blanc una silueta sobre un fons fosc o, al contrari, el procediment més habitual: el retall d'una plantilla per aconseguir una silueta fosca sobre un fons clar. Després el propi paper retallat, impregnat de tinta, servirà per definir un contorn.

Més endavant, farà servir altres tipus de plantilles d'impressió: puntes de fil, elements vegetals, monedes... Encara que el *pochoir* suposa la idea d'estergit i de reproducció, hi ha pocs exemples que en mostrin usos molt repetits. Les impressions de puntes de fil, una fulla de falguera o una moneda, substitueixen el pinzell. Moltes d'aquestes obres les feia servir de regal per a any nou o com a targeta de visita.

L'empremta de puntes apareix a finals de 1855. Se sap gràcies a un quadern del poeta de l'estiu de 1856, i que es trobà el 1992. Sembla que en totes aquestes imatges impreses usa una mateixa punta que no se sap realment si era de fil o metàl·lica, ja que no se'n coneix el model.

Per aconseguir les impressions fa servir, entre dos fulls, la punta impregnada amb tinta o mina de grafit; així aconsegueix la seva

---

<sup>146</sup> Françoise Heilbrun i Danielle Molinari, *Victor Hugo: photographies de l'exil* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998), pàg. 32.

petjada de manera directa i les impressions tenen el seu simètric, com els papers retallats el seu complementari.

Paral·lelament a l'obra escrita d'aquest període, també apareixen les xarxes que refermen el seu sentiment d'empresonament i aïllament a l'exili.

Nous rampons, oiseaux pris sous le filet de l'être;  
 Libres et prisonniers, l'immuable pénètre  
 Toutes nos volontés;  
 Captifs sous le réseau des choses nécessaires  
 Nous sentons se lier des fils à nos misères  
 Dans les immensités.

( *Pleur dans la Nuit*, I)<sup>147</sup>

El poeta se sentia atrapat dins la pròpia obra, com l'aranya ho està al centre de la teranyina. I es així, com ho mostrarà en un dibuix on el seu nom està atrapat entre els fils d'una punta.

Tant les empremtes de puntes de fil com la impressió d'una fulla de falguera, ens remetent ràpidament als *dibuixos fotogràfics* d'elements botànics que W.H. Fox Talbot havia realitzat, allà els anys 1840, a Anglaterra. Molt possiblement Hugo els coneixia. Aquesta actitud d'Hugo i també de Talbot d'observar un microcosmos i redimensionar-lo, serà recuperada, anys després, per artistes surrealistes com Max Ernst, André Masson o Joan Miró.

El 1853, l'arribada a l'illa de Delphine Girardin, amiga espiritista, afavorirà la seva tendència a allò misteriós i oníric. Hugo feia servir la tècnica al·lucinatòria de la "Kleksografia" usada per certs poetes i pintors per estimular la imaginació. La "Klekso" tingué un auge com el de la silueta durant el segle XVIII: una taca de tinta a l'atzar oferia un món enigmàtic, pretext per a riques mutacions.

<sup>147</sup> Lebel, *Victor Hugo...*, pàg. 153.

Entre 1853 i 1855 passaren innumbrables hores nocturnes, en les quals feien “parlar” els morts i els mites. “I certament el període esperitista de Jersey evoca l’època dels somnis, l’escriptura automàtica dels surrealistes”.<sup>148</sup>

Hugo mantindrà una relació estreta amb els surrealistes. Seran uns grans admiradors dels seus dibuixos i de les seves aiguades. Una d’elles, la més petita, anticipa l’obra de Mallarmé, al canviar la cosa per la paraula.

Negatiu, positiu, simetria, impressions, és així com es pot esquematitzar la investigació gràfica portada a terme per Victor Hugo a partir del seu exili a Jersey, investigació que adopta múltiples formes: fotografies, ús de papers retallats, de puntes de fil i d’objectes tan diversos com plantes, una moneda, un envàs d’ampolla o papers plegats.<sup>149</sup>



70. Victor Hugo  
*Impressions de puntes de fil*  
1855-56, impregnat de tinta sèpia sobre paper blau turquesa

<sup>148</sup> Lebel, *Victor Hugo...*, pàg. 188.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pàg. 111.



71. Victor Hugo  
*Impressió de fulla de falguera*  
1855-56, tinta sèpia sobre paper verjurat crema



### 3.3 La fotografia. Els anys d'exili

Durant el mes de novembre de 1852, la família Hugo instal·len un taller de daguerreotipia a Jersey, a Marine Terrace. Sembla que fou Jean-Jacques Sabatier qui ensenyà a Charles Hugo, fill de Victor Hugo, la tècnica del daguerreotip. Charles i François-Victor adquiriren un gran domini de la tècnica. Victor Hugo no feia els daguerreotips personalment, però estava sempre darrera dels projectes com ho proven les cartes que s'escrivia amb Juliette Drouet, durant aquell temps.

La família Hugo posseïa tota una galeria de retrats al menjador de Marine Terrace. Des del principi, les activitats del taller de Jersey anaren relacionades amb la idea de Victor Hugo d'una publicació amb retrats seus.

Victor Hugo mostrà un entusiasme immediat per la fotografia i la seva edició, encara poc acceptada per alguns intel·lectuals i artistes d'aquell moment. Nicole Savy ho expressa així:

Aquest treball constant i conjunt del pensament i de la mirada és potser un dels punts d'identitat més forts de l'home i de l'obra. De l'ull de la consciència al camp d'estrelles, del món invisible que el dibuix s'exposa a fer sorgir i que "les tables tournantes" fan parlar, als paisatges i als éssers reals dels quals la fotografia fixa la imatge màgica, al mateix temps recerca apassionada de la unitat de l'ésser.<sup>150</sup>

La fotografia, doncs, esdevingué central en els anys d'exili i Victor Hugo reconegué de seguida la superioritat de la imatge fotogràfica enfront de la litografia, per a il·lustrar llibres, i el retrat com a mitjà per a la publicitat i la propaganda. A més, la

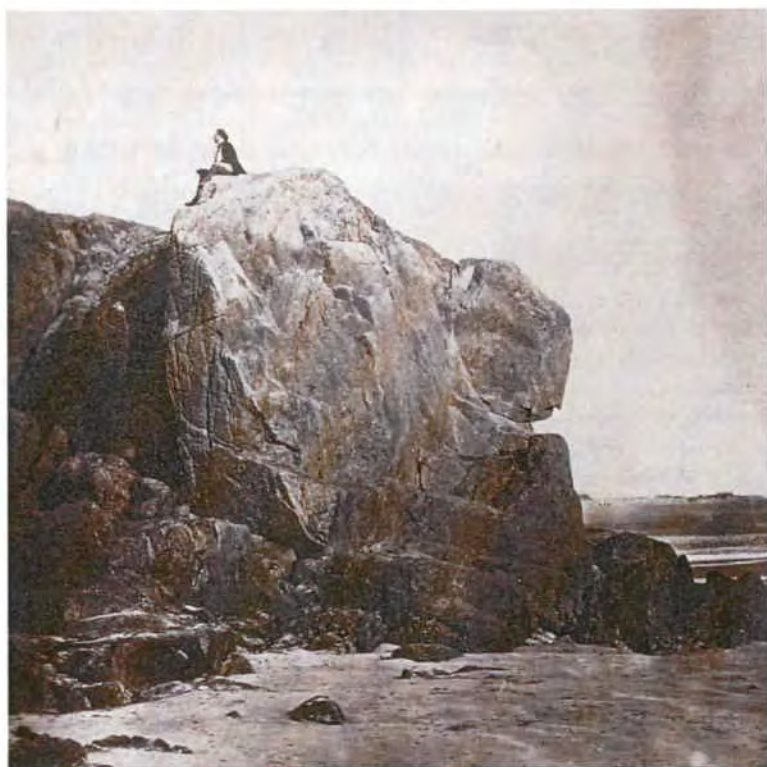
<sup>150</sup> Heilbrun, *Victor Hugo...*, pàg.32.

imatge fotogràfica donava una realitat intemporal, tot buscant allò essencial de l'ésser.

Ben aviat, Victor Hugo amplià les ambicions del taller de Jersey amb una publicació on la fotografia tindria un paper principal. El 1853 comunicà a Hetzel, el seu editor, el projecte de fer un llibre sobre les illes amb vers, prosa, dibuixos i fotografies. El juliol, l'òptic Charles Chevalier envià als Hugo un gran aparell amb el qual podran reproduir paisatges.

Aquest ambiciós projecte, concebut per Victor Hugo, era fruit de la col·laboració d'Auguste Vacquerie i els fills, François-Victor Hugo i Charles. Hi hauria versos, textos històrics en prosa sobre les illes, fotografies de paisatges, vistes de Jersey i les illes de l'arxipèlag i retrats de Victor Hugo, la seva família i altres proscrits. Al mateix temps, era la manera, sota l'aparença inofensiva d'una narració pintoresca, d'explicar l'existència a Jersey d'un nucli de resistència a l'Imperi, del qual ell era l'ànima. El projecte s'inicià l'estiu de 1853 i requeri una compra important de material fotogràfic.

Charles començà a reproduir els llocs de l'arxipèlag presos en nombroses excursions. N'existeix tota una sèrie fets amb paper salat a partir d'uns negatius sobre vidre al col·lodió on apareix Victor Hugo a *La Grève d'Azette (La Platja d'Azette)* i sobretot al *Rocher des Proscrits (Penyal dels Proscrits)*. Eren dos llocs on li agradava col·locar-se mirant l'oceà. Són unes visions plenament romàntiques. Hi apareix la seva figura, dreta o asseguda, i de perfil, contemplant la immensitat. Al *penyal*, Charles -com sempre- en realitzà una de les més cèlebres de la producció del taller, *Victor Hugo sobre el penyal dels Proscrits (1853)* i de format important, 17,4x17,4 cm. És una vista del penyassegat on, situat al capdamunt, hi veiem de talla molt petita el perfil del poeta assegut, amb el cap alt i mirant enllà, a l'infinit.



72. Charles Hugo

*Victor Hugo sobre el Penyal dels Proscrits*

1853, fotografia sobre paper salat a partir d'un negatiu sobre vidre a l'albúmina

73. *Victor Hugo sobre una roca vist de costat dominant l'escullera*

1853, fotografia sobre paper salat a partir d'un negatiu sobre vidre a l'albúmina

La seva visió, immediatament, ens suggereix alguna d'aquelles pintures de C.D. Friedrich, on apareix un personatge de talla petita, contemplant la immensitat que té al davant, com la pintura *Monjo mirant el mar* (1808-10) o *Caminant sobre el mar de núvols* (1825), entre d'altres. A diferència dels personatges de Friedrich, que es presenten, quasi sempre, totalment d'esquenes a l'espectador, a Victor Hugo el veiem sempre de perfil o de tres quarts.

Existeix un altre retrat del poeta, mig amagat entre les roques del penyal, però vist de més a la vora, en actitud pensativa i mirant endavant, que representa una visió molt curiosa. En aquest retrat s'hi juxtaposa un dibuix fotogènic –objectes simplement exposats sobre un full prèviament sensibilitzat– d'uns vegetals, unes fulles de diferents espècies i unes lletres a primer terme i la fotografia a segon terme, formant un dels primers exemples de fotomuntatge. La paternitat d'aquesta invenció del “collage” s'atribueix a Victor Hugo.

En aquest cas, ens tornem a trobar amb un efecte molt semblant als perfils blancs retallats d'algunes de les obres de P.O. Runge i exactament amb el mateix procés que feu servir Talbot cap a 1840 amb les seves mostres botàniques de dibuixos fotogènics. En aquesta imatge de Victor Hugo, però, hi ha la fusió entre les dues tècniques: el dibuix fotogènic i la fotografia sobre paper salat.

Tenint en compte la seva capacitat experimental amb la tinta, el collage, els efectes de l'atzar, els *pochoirs* i *frottages* en els seus dibuixos i pintures, no ens estranya el seu interès per la fotografia i les seves variants. Fer sortir, mitjançant la llum, una imatge de la foscor havia de ser per ell, home amb una curiositat tant aguda, una pràctica apassionant i totalment misteriosa.



74. Charles Hugo

*Victor Hugo sobre el Penyal dels Proscrits*

1853, fotografia, prova sobre paper salat/negatiu sobre vidre al col·lodió

A Jersey, durant tres anys produïren 350 obres: retrats, paisatges de l'illa, vistes de Marine Terrace... La majoria, a excepció dels daguerreotips, fets gràcies a l'ajuda dels negatius sobre paper o de plaques de vidre de col·lodió. Els de format més gran estaven fets a partir de negatius sobre vidre a l'albúmina i els tiratges es feren sobretot damunt paper salat.

Tota l'activitat al taller de Jersey, la vida quotidiana a Marine Terrace, la coneixem a través d'un diari íntim de la filla de Victor Hugo, *Le Journal d'Adèle Hugo*, i també de les missives que Juliette Drouet adreçava al seu estimat Victor Hugo. A aquestes fonts literàries s'hi uneixen altres cartes de la Sra. Hugo, de Charles Hugo i del mateix Victor Hugo amb Gustave Flaubert.



### 3a PART: EN UN PAISATGE SENSE MIRADA?

#### Capítol 1: Entorn de la fotografia

Hem de reconèixer que la imatge tècnica per excel·lència, la fotografia, només es va poder inventar com a obra de l'arquetip antropològic de la imatge a-tècnica; [...] Si la imatge natural és la idea arqueològica de la fotografia, ho és en la mesura que els diferents procediments publicats a partir de 1839 sobrepassen aquesta idea per transformar-la en esquema tècnic on hi ha invenció.<sup>151</sup>

El naixement de la fotografia, per a aquelles persones que el van viure d'aprop, fou ben segur, una experiència d'una gran intensitat física i emocional. Avui podem comprovar com aquell descobriment ha modificat la nostra percepció de les coses i com les seves estratègies visuals han influït profundament en el conjunt de les arts.

<sup>151</sup> Brunet, *La naissance de...*, pp. 54 i 55.

El descobriment de la fotografia conté, com ja hem explicat, pràctiques i teories diferents sobre la imatge.

Hi ha, en la seva gènesi, dos conceptes que han marcat la història de la fotografia. Per una banda, el procés de descobriment ha estat descrit de manera antropològica com a recerca d'una imatge natural, no produïda per la mà de l'home, la imatge del mite de Dibutades (el mite del naixement de la pintura), és a dir, la imatge no-tècnica: el cas d'una ombra o d'un reflexe a l'aigua quieta. Aquesta és una definició profundament idealista, contraposada a la de la invenció de la fotografia com a imatge tècnica. Des d'Aristòtil aquestes dues nocions són contràries, i la tensió entre *Natura* i *Teknê* també es troba en l'arrel de la fotografia i dins mateix de l'obra dels pioners de la fotografia. Això converteix la imatge fotogràfica en una de les bases de discurs i de reflexió sobre la mirada en la modernitat.

### 1.1 La mirada abans i després de la fotografia

Jonathan Crary fa un planteig proper d'allò que s'exposa en aquesta tesi: l'evolució en el concepte de visió s'havia produït, en aquells anys, ja abans de la invenció de la fotografia. Hi ha un procés de modernització i comencen a sorgir models de visió basats en la subjectivitat. El fet de mirar, de contemplar, és l'activitat principal de molts dels personatges que apareixen en les pintures romàntiques.

D'aquesta manera, tal com hem analitzat, a principis del segle XIX canvia la manera de descriure l'observador tant per la ciència o la filosofia, com per les noves tècniques i pràctiques de la visió. Fins aleshores, l'autenticitat de les representacions de la *cambrà*



*obscura* com aparell mecànic i monocular era inqüestionable. Amb Goethe sorgeix un nou observador actiu capaç d'una experiència personal. Recordem que un dels seus personatges del *Faust*, Linceu, el vigilant, deia d'ell mateix: "Nascut per veure, / posat per a mirar". En els seus estudis definia la visió com una barreja de processos fisiològics i estimulació externa, amb un paper productiu del subjecte en la visió.

Òbviament, les imatges retinals han estat mencionades i registrades des de l'antiguitat, però sempre s'havien mantingut al marge o fora del terreny de l'òptica. Es consideraven il·lusions -enganyoses, espectrals i irreal- . Als principis del s. XIX, aquestes experiències, que anteriorment havien estat una expressió de fragilitat i de poca fiabilitat del cos, constituïen ara la positivitat de la visió. A més, i potser és més important, la nova posició de privilegi del cos com a productor visual començà a desfer la distinció interior i exterior, de la qual depenia la cambra fosca. Quan els objectes de la visió passen a ser una prolongació del propi cos, la visió es desplaça i es situa en un únic pla immanent. El sistema bipolar s'esfuma. Encara més, la visió subjectiva resulta ser clarament temporal, un desplegament de processos dins del cos, de tal manera que les idees d'una correspondència directa entre percepció i objecte queden anul·lades. Cap allà els anys 1820, per tant, comptem efectivament amb un model de visió autònoma.<sup>152</sup>

L'observador és un personatge autònom, mòbil i productiu, susceptible a gran quantitat de signes i imatges intercanviables dels quals en dona una visió pròpia.

Tant l'historiador francès Pierre Francastel com Peter Galassi han fonamentat la idea que la fotografia pertany a la història de la representació pictòrica. La veracitat de la fotografia rau en el fet que és indiscutible que la imatge fotogràfica és la representació

<sup>152</sup> J. Crary a Steve Yates, *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, trad. d'Antonio Fernández Lera (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), pp. 136 i 137.

d'alguna cosa que està realment davant la càmera, i per tant manté amb ella un vincle necessari. En aquest sentit la imatge fotogràfica és objectiva però, alhora, hi ha la tria personal i la visió individual i subjectiva que transmet el fotògraf d'allò que fotografia. Es així com la imatge fotogràfica reforça, contràriament a allò que es podria pensar, la mirada personal que tant havien defensat els romàntics,

Paradoxalment, l'objectiva visió fotogràfica depenia d'uns mitjans que accentuaven els elements subjectius de la percepció. El nou angle de visió i l'enquadrament aparentment com a l'atzar, que s'havien desenvolupat abans de la fotografia i que ella continuà, poden entendre's com una manera de reforçar la necessària presència de la manera de percebre característica del subjecte, del punt de vista individual. És comprensible que això passés durant el període romàntic, quan la percepció subjectiva del món exterior ocupava un lloc central del pensament; i en la mesura que l'ull de la càmera –o el jo de la càmera– institucionalitza i reforça l'autoritat del “punt de vista” personal, es compleix amb la fotografia un dels objectius del moviment romàntic. La invenció de la fotografia fou meravellosament oportuna.<sup>153</sup>

Susan Sontag també recull i confirma aquesta idea quan diu:

La suposició que les càmeres subministren una imatge objectiva i impersonal va cedir davant del fet que les fotografies no únicament evidencien allò que hi ha al davant, sinó també allò que un individu veu, no són únicament un registre sinó també una avaluació del món.<sup>154</sup>

És així com podem afirmar que la fotografia és una tècnica per apropiar-se del món objectiu i l'expressió d'un jo singular, d'un

<sup>153</sup> Charles Rosen i Henri Zerner, *Romanticismo y realismo*, trad. de Pilar Vazquez Alvarez (Madrid: Hermann Blume 1988), pàg. 112.

<sup>154</sup> Sontag, *Sobre la ...*, pàg. 98.

temperament. En qualsevol fotografia hi ha sempre allò que sent el fotògraf per allò que fotografia.

## 1.2 Fotografia, art i escriptura

El surrealisme es troba en el cor de l'empresa fotogràfica: en la creació d'un duplicat del món, d'una realitat de segon grau, més estreta però més dramàtica que la percebuda per la visió natural.[...] Què és més surrealista que un objecte es produeixi virtualment a si mateix amb un esforç mínim, un objecte del qual la bellesa, les seves obertures fantàstiques, el seu pes emocional s'intensificaran segurament gràcies als esdeveniments ?<sup>155</sup>

Les relacions i influències mútues entre fotografia i art són moltíssimes. La decadència que sofreix la pintura de retrats al s. XIX s'explica per l'aparició de la fotografia. El retrat fotogràfic es converteix ràpidament en una indústria, tant a Anglaterra com a França. El cost d'un daguerreotip és molt inferior a un retrat pintat, de manera que arracona el retrat en miniatura. Per altra banda, els pintors de retrats que es mantingueren en l'ofici utilitzaren la fotografia. S'acceptava que qualsevol pintor, encara que tingués molt talent, usés models fotogràfics.

A mesura que es feu evident que els artistes depenien de la fotografia, alguns fotògrafs enginyaren la manera de facilitar la feina als pintors i cap els anys seixanta del s. XIX era possible projectar o fixar la imatge fotogràfica a la tela perquè servis de guia i després poder pintar-hi a sobre.

---

<sup>155</sup> Sontag, *Sobre la...*, pàg. 62.

Els pintors de paisatge també reberen les mateixes pressions que els retratistes i estaven “obligats” a plasmar la realitat amb la màxima verossimilitud. La imatge fotogràfica es convertí en el patró per a la representació dels objectes naturals.

Però també hi havia qui pensava que era absurd intentar imitar la naturalesa amb la mateixa precisió que ho feia la càmera fotogràfica. La mà humana no podia arribar a l'extraordinari detall que aconseguia captar una fotografia, però sí que podia interpretar la realitat espiritualment, cosa que la fotografia no era capaç de fer. D'altres pensaven que tant fotògrafs com pintors interpretaven els seus temes. Realisme i idealisme formaven part de l'art i de la fotografia.

Al Saló de 1853 a París ja era evident una influència generalitzada de la imatge fotogràfica en totes les escoles pictòriques.

El moviment impressionista apareix a París, cap allà el 1860, en plena “lluita” entre fotografia i pintura. El naturalisme i el desig de plasmar la transitorietat de la llum i els efectes atmosfèrics que perseguïen els impressionistes feu que molt possiblement s'interessessin i examinessin fotografies amb la màxima atenció. Així, van introduir les característiques de la fotografia instantània: la distribució com a l'atzar de les figures, la fragmentació d'objectes i cossos retallats pel marc, els punts de vista elevats, etc... a la pintura. Tot això també es produïa en les vistes estereoscòpiques<sup>156</sup> que proliferaren en grans quantitats a partir de 1860. És clar que en el cas de la pintura de Degas, les fotografies instantànies foren crucials i en la seva obra és fàcil reconèixer-hi les qualitats i característiques de les formes fotogràfiques.

---

<sup>156</sup> Fa referència a la visió a través d'un *estereoscopi*, aparell que produeix la sensació d'imatge en relleu, a través d'una visió binocular, fusionant dues imatges planes d'un mateix objecte preses des de punts de vista lleugerament diferents.

I serà en aquells mateixos anys que Baudelaire (1821-1867) a *Saló de 1859, el públic modern i la fotografia* farà una crítica molt severa de la fotografia. Hi expressarà un doble rebuig, per un costat a la indústria, segons ell, la gran enemiga de l'art i, per l'altre a la visió realista que creu que amb la fotografia és possible una reproducció exacta de la natura. Per Baudelaire la fotografia, desposseïda d'*aura*, no té ànima i esdevé únicament "la serventa de les ciències i de les arts, però la més humil serventa" i la seva funció es limita a "salvar de l'oblit [...] les coses precioses de les quals desapareixerà la forma".<sup>157</sup> Alhora identifica l'expansió de la fotografia amb el progrés econòmic de la burgesia que únicament pretén contemplar la pròpia imatge de manera vanitosa:

En aquests temps deplorables, una indústria nova ha nascut, que no contribueix pas poc a confirmar una injúria i a arruïnar allò que podria restar de diví en l'esperit francès. [...] A partir d'aquest moment, la societat immunda es llança com un sol Narcís, per contemplar la seva trivial imatge sobre el metall. Una follia, un fanatisme s'empara d'aquests nous adoradors del sol.<sup>158</sup>

No serà fins l'últim quart de s. XIX quan es produirà un rebuig actiu de la visió realista de la càmera fotogràfica i una reivindicació d'allò subjectiu. Un concepte més abstracte de la realitat va anar penetrant en la pintura. Així ho expressa Susan Sontag, parlant de la fotografia:

En apropiar-se de la tasca de retratar de manera realista, fins aleshores monopolitzada per la pintura, la fotografia va deixar la pintura en llibertat per la seva gran vocació moderna: l'abstracció.<sup>159</sup>

<sup>157</sup> Rouillé, *La Photographie en France...*, pàg. 325.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pàg. 327.

<sup>159</sup> Sontag, *Sobre...*, pàg. 104.



75. Autor desconegut  
 Ús de l'estereoscopi durant el Segon Imperi  
 Vers 1850, fotografia

Els artistes expressionistes i simbolistes foren unànimes en el seu allunyament de la fotografia. Creien que l'artista veritable sabia extreure de la naturalesa una veritat més profunda i així ho havia de fer. En el *Manifest* del Die Brücke els expressionistes alemanys deien:

Avui en dia la fotografia es fa càrrec de la representació exacta. D'aquesta manera, la pintura alleugerida d'aquesta càrrega, recupera la seva antiga llibertat d'acció.<sup>160</sup>

De la mateixa manera, el 1920, André Breton feia la següent observació:

<sup>160</sup> Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, versió de Jesús Pardo de Santayana (Madrid: Alianza, 1994), pàg. 269.

La invenció de la fotografia ha proporcionat un cop mortal a les antigues formes d'expressió tant en pintura com en poesia, on l'escriptura automàtica, que va aparèixer a finals del s. XIX, és una autèntica fotografia del pensament. Veient que un instrument cec els garantitzava de cop, la consecució dels objectius que portaven tant temps imposant-se, els artistes es disposaren, no sense certa temeritat, a trencar amb la simple imitació de les coses.<sup>161</sup>

Max Ernst, cap allà el 1925, inicià una sèrie de treballs amb la tècnica del *frottage* a través de la qual obté la forma i el dibuix de qualsevol cosa a partir del relleu de la seva superfície. No es tractava de dibuixar, sinó de calcar. Per fregament d'un llapis o grafit, posant en contacte paper i objecte, podia aconseguir la imatge d'una realitat concreta amb un mínim d'intervenció. Es reduïa la part activa de l'autor, com en l'escriptura automàtica. Els resultats que s'aconsegueixen són d'una gran precisió i responen a la lògica de la fotografia com a imatge a-tècnica per la qual l'objecte, pràcticament, s'obté a si mateix; es tracta d'una empremta directa.

Per altra banda, l'ús d'imatges fotogràfiques en collages i muntatges serà un mitjà molt adequat per als dadaïstes, que buscaven imatges desconcertants. La imatge fotogràfica, fragmentada i barrejada amb altres elements gràfics, adquiria així nous significats. Era totalment coherent amb la idea dadaïsta de la posició casual i la juxtaposició inesperada d'elements. El fotomuntatge també serà una contrapartida visual a l'escriptura automàtica, a la literatura subconscient que apreciaven dadaïstes i surrealistes. S'arribà a definir-lo com a "una espècie de pel·lícula cinematogràfica estàtica" per la facilitat que oferia de poder barrejar diferents punts de vista i temes repetits.

---

<sup>161</sup> Scharf, *Arte...*, pàg. 270.

La fotografia també connectarà perfectament amb el programa creatiu dels constructivistes russos. Era el resultat d'una màquina i la podia practicar i comprendre tothom. A més, era adequada per a la il·lustració de llibres i revistes i per a la propaganda visual a través dels cartells. El Lissitzky (1890-1940), entre d'altres, va practicar el fotomuntatge en grans murals els anys vint i trenta del s. XX.

És evident que la nova idea d'espai estava influïda per la nova perspectiva que havia descobert la fotografia aèrea. El desenvolupament de l'aviació i les fotografies a vista d'ocell influiran a Kasimir Malevic (1878-1935) a l'hora d'elaborar els seus dibuixos i pintures. Un exemple n'és la *Composició suprematista que comunica una sensació d'espai universal* (1916) on hi podem reconèixer una al·lusió abstracta a una fotografia aèrea d'un estol d'avions atravesant el cel.

Intentar establir una separació entre l'artista i el fotògraf es veurà cada vegada més com una cosa anacrònica. Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) parlava d'un nou espai creat per la llum. De manera que la fotografia es convertia en el mitjà més important de producció de l'artista. Especialment els fotogrames –la versió moderna dels dibuixos fotogènics de Talbot– els considerava com unes pintures objectives de llum, productores d'un nou espai pictòric i visual. Les eines, màquines i materials de la civilització industrial contribuïen a la formulació d'un art nou.

Tant El Lissitzky com Malevic sentiren també una gran fascinació pel cinema i aquest darrer, a finals dels anys vint, va escriure una sèrie de textos sobre cine i feu alguns experiments en aquest gènere. Sembla que la primera vegada que es va presentar la pintura *El Quadrat negre* fou a l'exposició *0,10* de 1915, la primera manifestació pública del suprematisme. En aquest cas l'obra es va col·locar en un punt molt alt i en una cantonada, aguantant-se entre els dos envans, de manera que l'espectador



veia un quadre flotant. Semblava realment una pantalla on s'hi hagués projectat una imatge negra plana. La influència del cinema era evident.<sup>162</sup>

En el terreny de les lletres, la literatura que sorgeix amb la fotografia també es recolza en aquests dos fets: la idea de veritat o veracitat, i la parcialitat. Per Antonio Ansón, amb la influència de la fotografia, es produeix un canvi important en la literatura de finals del s. XIX, i aquestes dues capacitats de la fotografia que hem anat veient i analitzant es posen de manifest una vegada més:

Amb la fotografia sorgeix una literatura que és una prova de la realitat, en el document irrefutable que són les imatges per l'ull de l'espectador, del televident, de l'informe criminal, de l'estudi zoològic o del fulletó turístic. [...]

Junt amb aquesta opció analògica de la fotografia n'hi ha una altra tan important i que apunta just en direcció oposada, qüestionant aquesta creença primitiva en la veritat visual de les coses. Enfrontada al testimoni crèdul del realisme apareix la literatura del dubte, que trenca el pacte primer amb la realitat, i en conseqüència amb el lector, substituint la certesa per la parcialitat del punt de vista.<sup>163</sup>

És a dir que la fotografia és una prova de la realitat objectiva potser alhora, subjectiva i parcial.

A més, la fotogènia s'identifica amb la capacitat de la imatge per destacar qualsevol aspecte trivial de la vida i convertir-lo en una cosa important. Aquest efecte es manifesta en la literatura amb la incorporació de temes nous fins aleshores no-poètics. Així ho recull Antonio Ansón,

<sup>162</sup> Margarita Tupitsyn; i altres, *Malevich y el cine*, versió d'Adela Morán i Encarnación F. Lena (Barcelona: Fundació La Caixa, 2002), pp. 10 i 14.

<sup>163</sup> Ansón, *Novelas como álbumes...*, pàg. 32.

La modernitat de Rimbaud a *Illuminations* (1872)\*, entre altres coses respon a aquest tret específic de la fotogènia pel qual aconteixements anodins aconseguen la categoria poètica. Rimbaud prefigura d'aquesta manera una tendència fonamental en la cruïlla que condueix a les avantguardes, ampliant el camp d'acció del poema, acostant-lo a allò insignificant, és a dir, a allò fins aleshores mancat de significat literari.<sup>164</sup>

\*Rimbaud havia donat al manuscrit d'aquest llibre un subtítol que deia *Coloured Plates* o *Painted Plates* és a dir *Plaques de colors*, tot fent referència a les plaques de vidre de la llanterna màgica.

La realitat més opaca i que podria semblar anodina, per efecte de la fotografia es converteix en tema de visió i observació. La fotografia arriba a transformar la realitat. La vida quotidiana, l'espai domèstic "insignificant" agafen una magnitud nova, que no tenien. Qualsevol objecte, rarsa o desferra pot ser material artístic. Temes que fins aleshores no tenien cap interès prenen una dimensió poètica inesperada.

La visió fotogràfica ens ha descobert la bellesa de les coses humils, ordinàries, fins i tot desagradables. Ha ampliat el nostre concepte de bellesa, d'allò estèticament agradable:

Lúgubres fàbriques i avingudes plenes de cartells llueixen tan belles, a través de l'ull de la càmera, com esglésies i paisatges bucòlics.<sup>165</sup>

### 1.3 Fotografia i veritat

Roland Barthes, fotògraf i un dels representants més significatiu de l'anàlisi semiològic de la cultura del s. XX, basa la certesa de la fotografia en l'existència garantida d'un referent, tot dient: "El

<sup>164</sup> Ansón, *Novelas como...*, pàg. 16.

<sup>165</sup> Sontag, *Sobre...*, pàg. 89.

principi de la Fotografia és simple, trivial; no té cap profunditat: “Això ha estat”.<sup>166</sup>

Dit d’una altra manera, qualsevol fotografia certifica una presència ara absent. La fotografia té una relació directa necessària amb el seu referent. La proximitat física n’és la condició.

El procés de la fotografia es basa en l’empremta, la marca, el traç. Nadar, (1820–1910), un dels primers grans fotògrafs, ja defineix el signe fotogràfic com a indicatiu, com a marca significant on la unió amb allò que representa és haver estat produït físicament pel seu referent. En el seu llibre de records, *Quand j’étais photographe* (publicat el 1900) hi ha un capítol on parla d’Honoré de Balzac (1799–1850) i explica la relació supersticiosa que l’escriptor va tenir amb la fotografia i amb la qual va elaborar una teoria: la “Théorie des Spectres”,

Així, segons Balzac, cada cos a la naturalesa es troba format de sèries d’espectres, en capes superposades fins a l’infinit, esfoliades en pel·lícules infinitessimals en tots els sentits on l’òptica percep aquest cos. L’home sense poder crear –una aparició, allò impalpable, una cosa sòlida, o qualsevol altra cosa–, cada operació daguerriana el sorprèn, separant i retenint una de les capes del cos escollit.

Per això aquest cos a cada operació renovada, perd un espectre, és a dir una part de la seva essència constitutiva.<sup>167</sup>

Així doncs, els processos òptics i físics de la fotografia seran propensos a especulacions metafísiques des de l’època del daguerreotip. Segons aquesta “Teoria dels espectres” de Balzac que recull Nadar, cada operació fotogràfica agafa del cos

<sup>166</sup> Barthes, *La càmera lúcida...*, pàg. 193.

<sup>167</sup> Krauss, *Le photographique...*, pàg. 21.

fotografiat una de les pel·lícules infinitessimals que el constitueixen, una part de la seva essència. Cada operació daguerriana aconsegueix retenir una d'aquestes capes superposades i infinites. L'obra de Johann Kaspar Lavater basava els seus principis amb la idea d'indici. La fisiognomia era un sistema de signes indicials o de trets físics reveladors d'un caràcter.

És així com també el fotògraf Joan Fontcuberta (1955), en el seu llibre *El beso de Judas. Fotografía y verdad* fa un recorregut i analitza diferents tipus d'empremtes que ens ofereix la realitat. La imatge fotogràfica és un rastre, una petjada. En la fotografia l'objecte es representa a si mateix, mitjançant la llum que reflecteix, la qual queda registrada sobre el paper fotosensible.

Perquè Balzac pogués elaborar la seva "Teoria dels espectres" era necessari un element: la llum; el mitjà a través del qual es realitza la transferència aparentment màgica que existeix en la fotografia. La llum és el pont entre el món de les impressions sensibles i el món de l'esperit. Recordem que era sota la forma de imatge lluminosa que els morts reapareixen en les sessions d'esperitisme de finals del s. XVIII amb Robertson al Claustre del Convent dels Caputxins a París.



Hem vist com Victor hugo, el 1853, exilat a l'illa de Jersey, s'inicia en les sessions d'esperitisme a través d'una amiga, Delphine de Girardin, i al mateix temps munta un laboratori fotogràfic amb els seus fills.

76. Louis-Auguste Bisson  
*Honoré de Balzac*  
1842, daguerreotip

La fotografia està unida a la memòria. I hi ha en ella, una doble situació: de passat i de realitat. La presència de les coses fotografiades és metafòrica, i al mateix temps és física. Aquesta idea de la fotografia com una emanació del referent, serà recuperada, anys després per Roland Barthes en les seves disquisicions en el llibre *La cámara lúcida* (1980),

La foto és literalment una emanació del referent. D'un cos real, que estava allà, han sortit unes radiacions que vénen a impressionar-me a mí, queestic aquí; és poc important el temps que dura la transmissió; la fotografia de l'ésser desaparegut ve a impressionar-me com els raigs diferits d'una estrella.<sup>168</sup>

La fotografia ens demostra que el passat és tan segur com el present, allò que veiem en el paper és tan possible com allò que podem tocar. Fotografiar-se és d'alguna manera avançar-se, i veure la nostra absència en un futur, amb una mirada que encara no existeix. Les imatges fotogràfiques són testimoni de quelcom que va passar i ha deixat de ser. Tenen sempre un component de memòria. Al mirar fotografies, intentem acostar-nos a quelcom que ja no existeix en el moment present.

Per altra banda, veiem com la veracitat de la fotografia es concreta en l'ús que en fan diverses pràctiques determinades com la psiquiatria, l'antropologia, la biologia, l'etnografia, els museus... Ja a partir de 1850, la fotografia és la forma organitzativa que fa servir la ciència per a la creació d'arxius. Impulsa la ciència del segle XIX, modernitzant-la.

---

<sup>168</sup> Barthes, *La cámara lúcida...*, pp. 142 i 143.

Les càmeres es van llançar a duplicar el món en uns moments en què el paisatge humà començava a sofrir canvis vertiginosos: mentre es destruïa una gran quantitat de formes de vida biològica i social, s'obtenia un mitjà per a registrar allò que estava desapareixent.<sup>169</sup>

Entre 1852 i 1856, el Dr. G. B. Duchenne de Boulogne (1806-1875) pretén llegir en el cos humà "els signes del llenguatge mut de l'ànima" i sotmet els múscles de la cara dels seus pacients a impulsos elèctrics. Els resultats queden recollits en el llibre *Mécanisme de la physionomie humaine o Analyse électro-physiologique de l'expression des passions* (1862), acompanyat amb una sèrie de fotografies que donaven suport a les seves investigacions i constituïen un veritable retaule sinòptic de les expressions del rostre: dolor, tristesa, alegria, ràbia... Sense l'ús de la fotografia difícilment hagués pogut registrar les expressions produïdes pels experiments electrofisiològics. Com intenta demostrar, la frontera entre art i ciència no és exacta i es dirigeix tant als científics com als artistes, de forma que en el llibre hi ha una part científica i una part estètica on confronta les seves experiències a formes escultòriques.

L'aparell fotogràfic, junt amb el microscopi i el telescopi, s'associarà a l'exploració de móns invisibles i infinits, de manera que la fotografia també estarà fortament vinculada a les recerques astronòmiques. El 1856 Auguste Berch i Camille d'Arnaud fotografien un eclipse de lluna.

En el camp científic, progressivament, la fotografia facilitarà les demostracions, l'ensenyament i el treball del savi, renovarà radicalment l'imatgeria científica i obrirà noves perspectives a la recerca i a la forma de difondre'n els resultats.

---

<sup>169</sup> Sontag, *Sobre...*, pàg. 26.

Neix una era fotogràfica i de l'experiència fotogràfica: la de l'espectador d'imatges, com a representació de l'exactitud, la seva relació amb l'absència, el passat i la mort.

Tots aquests fotògrafs joves que es mouen pel món consagrant-se a la captura de l'actualitat no saben que són agents de la Mort. És la forma com el nostre temps assumeix la mort: amb l'excusa denegadora d'allò absolutament viu, del qual el fotògraf és en certa manera el professional. Perquè la fotografia deu tenir històricament, algun tipus de relació amb la "crisis de mort" que s'inicia la segona meitat del s. XIX; i jo preferiria que enlloc de tornar a situar una altra vegada l'adveniment de la Fotografia en el seu context social i econòmic, ens preguntéssim sobre el vincle antropològic de la Mort amb la nova imatge. És necessari, sens dubte, que en una societat, la Mort estigui en algun lloc; si ja no hi és (o hi és menys) en la religió, haurà de ser en un altre lloc: potser en aquesta imatge que produeix la Mort al voler conservar la vida. Contemporània al retrocés dels ritus, la Fotografia es correspondrà potser amb la intrusió en la nostra societat moderna d'una Mort no simbòlica, al marge de la religió, al marge del ritus, com una espècie d'immersió brusca en la Mort literal. *Vida/Mort*: el paradigma es redueix a un simple clic del disparador, aquell que separa la posa inicial del paper final.<sup>170</sup>

L'expansió de la fotografia es desenvolupa amb la necessitat de l'home de "salvaguardar la seva integritat més enllà de la descomposició", conclou Edgar Morin a *L'homme et la mort* (1970).

Cal recordar que Sigmund Freud (1856-1939) per explicar la noció d'inconscient recorrerà a la metàfora fotogràfica, en el sentit que qualsevol fenomen físic passa per una fase anterior, obscura,

<sup>170</sup> Barthes, *La cámara lúcida...*, pp. 160 i 161.

el negatiu, abans d'arribar a la consciència. L'aparell fotogràfic, aparentment destinat a la visió exterior, esdevé una metàfora dels processos mentals. No és estrany, si tenim en compte que un parentiu històric i estructural uneix el dispositiu fotogràfic i la dinàmica de l'inconscient des del romanticisme. Car és justament en el mateix moment que sorgeix la idea d'inconscient –que no prendrà aquest nom, fins molt més tard– amb C.G. Carus i d'altres pensadors romàntics que es comencen a fer les primeres fotografies amb la cambra fosca.





## Capítol 2:

### Christian Boltanski: la lliçó de tenebres. Ombres i memòria

El sentit que Roland Barthes dóna a la fotografia, com a "Això ha estat" serà el mateix que usarà, en gran part de la seva obra, Christian Boltanski.

Boltanski, nascut a París el 1944, en plena Guerra Mundial, planteja, a través de la seva obra, els dubtes i preocupacions existencials de la societat postmoderna de finals del segle XX.

Il·lusionista ple de malícia, a vegades lleuger, d'altres tràgic o les dues coses alhora, ha produït una obra difícil de definir a partir d'elements tan senzills com retalls de diari, caps de ferro rovellades, fotografies velles, vestits usats, ombres vacil·lants. Els treballs així realitzats, tot i els seus materials modestos, són a la vegada extremadament complexos i completament accessibles, algunes vegades desconcertants, no són sempre fàcilment percebuts com "obres d'art".<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, trad. d'Anne Rochette (Paris: Flammarion, 1992), pàg. 9.

Mostra una trajectòria artística consolidada, que s'inicia a finals dels anys 60, i un interès constant pel treball de les noves generacions d'artistes. L'impuls creatiu ve motivat per un plantejament existencial on es pot dir que accepta la incertesa com un element inherent en l'home.

L'obra de Boltanski és representativa entre les manifestacions artístiques dels últims anys. Inclou formes d'expressió ben diverses: pintura, fotografia, cinema, video, performance i instal·lacions, combinats de diferents maneres al llarg dels anys.

Amb la seva obra demostra que en l'art hi ha d'haver sentiment, màgia, creença i sàtira. I hi reconeixem un amor permanent per la condició humana i una estranya convivència entre allò tètric i allò sagrat, entre allò sòrdid i allò màgic. La seva iconografia recurrent es transforma i torna a transformar al voltant de les mateixes motivacions. Ell mateix analitza què significa per ell ser artista i la necessitat de fer una reflexió sobre allò que li ha tocat viure:

Jo vull dir que tot és molt complicat, que ser pintor significa segurament, almenys per mi, fer un tipus de teràpia salvatge, però també inscriure's formalment en l'art del meu temps.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> Gumpert, *Christian...*, pàg. 176.

## 2.1 Etapa de joventut

Les primeres obres daten de finals dels anys 60, inicis dels 70. Aquells anys es produeix una transformació en el camp de l'art en el fet de considerar l'obra no únicament com un objecte separat sinó com una entitat que forma part d'un context més ampli on conviuen llenguatges diferents tot desafiant així qualsevol classificació.

Es marca l'inici de la seva carrera el 1958, quan comença a pintar. Durant temps, aquestes primeres pintures foren sistemàticament rebutjades pel *Saló anual de la Pintura Jove*. Eren pintures de caire expressionista, poblades per personatges horroritzats enmig d'escenes intenses, violentes o de desordre.

Boltanski és un autodidacta que fa estades curtes a l'Acadèmia Julian i a la Grande Chaumière de París. Feu la primera exposició individual, el maig de 1968, en una sala de cinema, el Ranelagh. Exposà al *foyer* diferents caixes grans, com unes petites habitacions. En una s'hi podia entrar i hi havia a dins, asseguts, alguns dels titelles rudimentaris fabricats per ell mateix. En una de les parets s'hi projectava el seu primer film titulat *La vida impossible de Christian Boltanski* que era també el títol de l'exposició. Aquest curtmetratge durava uns deu minuts i els actors eren els mateixos titelles en un espai fantàstic, i que també havia fet servir en altres films en colors, d'aquesta mateixa època, però de durada encara més curta i que s'havien de projectar entre films comercials.

Aquesta primera exposició té lloc durant els fets del maig de 1968 a París, on les manifestacions d'estudiants paralitzen la ciutat. En un moment convuls com aquell es produí, doncs, la necessitat de transformació del sistema i de l'art. La conseqüència fou l'abandonament de la pintura per buscar una nova definició de

significats i finalitats en l'art. Alguns artistes aprofiten per introduir la noció de context i la importància de les obres efímeres construïdes amb materials diferents que fins aleshores no s'havien usat com a material artístic. Boltanski demostra una gran habilitat per organitzar objectes i col·locar-los sense cap suport narratiu i, així, aconseguir recuperar-los de l'oblit. La creació artística s'entén com una aproximació a la vida i es busca en les empremtes que deixen les coses, en els nostres sentiments i en la memòria.

## 2.2 L'ús de la fotografia

La fotografia serà un altre dels eixos de la seva obra. L'atrau la fotografia en el sentit que és una prova que la història que s'explica és real i sobretot en el sentit que capta un moment de la vida i, per tant, esdevé la seva mort. Si d'altres artistes s'han interessat per aquest significat de la fotografia, per a ell esdevindrà veritablement central. En gran part de la seva obra investiga aquest costat "fosc" de la fotografia. Li interessen les imatges fotogràfiques per aquesta capacitat de representar i evocar quelcom que ja no existeix.

Ell mateix explica aquesta relació amb la fotografia, insistint que l'usa en aquest sentit i remarcant que ell no fa les fotografies:

Jo uso la fotografia però mai faig fotografies. No sóc un fotògraf. La relació entre fotografia i arts plàstiques al s. XX, té diferents línies. Primer hi ha algú com Man Ray, veritable fotògraf i pintor, dos dominis completament diferents. Una altra línia va del cubisme o collage dadaïsta de Rauschenberg i representa l'apropiació de la realitat. Si és una imatge del diari, és la mateixa cosa. És un segrest

de la realitat que queda enganxat a la tela, i aquesta és la línia que segueixo també jo.

Allò que m'interessa de la fotografia és la seva relació amb la realitat; sempre és aquesta noció, sens dubte, perquè ha estat produïda per una màquina, però, si tenim una fotografia d'un home, ell ha d'haver existit. La fotografia comunica primer tota la veritat de la realitat, però a vegades això no és totalment veritat. Per un altre costat, la fotografia és un objecte que ocupa el lloc d'un subjecte. Indubtablement per aquesta raó les fotografies sovint evocuen la mort, perquè veiem una cosa que ens recorda l'absència d'aquella cosa. I sempre veig la relació entre una peça de vestir usada, un cos mort i una fotografia d'una persona. En tots tres casos és un objecte que ens recorda un subjecte i la seva absència. No és de carn. Podem segellar una foto o esquincar-la, és un objecte que podem sortosament torturar i, com un vestit usat, és l'olor de la persona i és la seva absència. Existeix sempre la idea de pèrdua. En el meu treball, quan uso una fotografia o una peça de vestir, no hi ha diferència, una cosa no és més important que l'altra. Allò que és més important és l'efecte sobre la realitat.<sup>173</sup>

Aquesta relació, com recordem, era una de les tesis de Roland Barthes exposades en el seu llibre *La càmera lúcida. Notes sobre la fotografia* i que ja trobàvem en el moviment romàntic i en el gest dels primers fotògrafs.

En Boltanski, que fa fotografies a partir de fotografies, la pèrdua de definició que es produeix ens recorda el poder d'autoreproductibilitat del procediment fotogràfic i també del pas del temps que les torna borroses i distorsionades, com la nostra memòria. Per un altre costat, també valora la qualitat de la fotografia, oposada a l'anterior:

---

<sup>173</sup> Danilo Eccher, *Christian Boltanski* (Milà: Charta, Galleria d'Arte Moderna Bologna 1997), pàg. 105.

En la major part de les meves peces fotogràfiques, he usat aquesta propietat de prova que es dona a la fotografia, per apartar-la o per intentar de mostrar que menteix, que no ensenya la veritat sinó que usa codis culturals. *L'album de la famille D.* no ens ensenya res sobre la vida d'aquesta família però ens transporta a una mitologia familiar.<sup>174</sup>

Sobretot, Boltanski, prendrà com a model fotogràfic, les imatges de nens, d'infants. Per a ell, la infantesa, lluny de representar una etapa idil·lica, justament representa la part de qualsevol persona que desapareix primer. Així podem dir que existeixen, doncs, dues fonts bàsiques generadores de la seva obra: la infantesa i la mort.

Ell mateix –que es defineix com a no creient–, explica la mort com un fet misteriós i estrany, i que ha estat apartat, en certa manera, en les societats occidentals, però que en les societats tradicionals ha mantingut un lligam molt més fort amb la vida. Ell en parla a través de l'ús que fa de la fotografia:

La mort és una cosa ben estranya. Som els únics éssers, amb una petita història, coneixement i memòria i, d'un moment a l'altre, esdevenim un objecte innoble, repulsiu. Aquest pas és ben estrany. Si no som creients i pensem que no hi ha res després de la mort, la qüestió és encara major.

Actualment la mort és considerada com una cosa vergonyosa, que amaguem, morim als hospitals, tots sols... La malaltia és quelcom completament rebutjable.

En les societats tradicionals, la relació amb la mort és molt més bona, un enterrament és una gran celebració i la mort forma molt més part de la vida. Nosaltres hem apartat la mort completament, fins al punt de negar-la.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> Gumpert, *Christian...*, pàg. 176.

<sup>175</sup> Eccher, *Christian...*, pàg. 96.

### 2.3 Les obres dels anys setanta

L'acumulació i la repetició són dos altres trets fonamentals en l'art de Boltanski; parets i graelles plenes de fotografies, muntanyes de roba, diversos focus lluminosos agrupats...

Amb els *Inventaris (Inventaires)*, realitzats els anys 70, mostrava al gran públic tot allò que havia estat d'una persona que recentment havia mort i que restava com a testimoni de la seva existència. Els inventaris ens qüestionen allò que podem saber d'una persona examinant els seus béns personals. Plantegen igualment la funció dels museus i la seva finalitat de conservació, no únicament de pintures i escultures, sinó també d'objectes quotidians. Un cop presentats en vitrines, els objectes domèstics agafen noves significacions.

Ell mateix diu:

M'he interessat pels diferents departaments dels museus. Les *Reconstitutions* i els *Inventaires* entrarien més aviat a un departament arqueològic o etnològic. Les *Compositions*, si seguim el joc, tindrien el seu lloc més aviat al departament de Pintura, a la gran galeria del Louvre. Però, en tot cas, es tracta d'un joc amb la institució, d'una mirada sobre el lloc i allò que conté. He canviat de departament, però funciona com un mirall d'allò que ja hi ha. M'agraden els museus... Com els jardins públics i les piscines, són els llocs privilegiats on un pot restar en solitari entre els altres.<sup>176</sup>

Els mètodes d'expressió que fa servir canvien al llarg dels anys, però la seva finalitat és la mateixa: despertar la memòria

<sup>176</sup> Gumpert, *Christian...*, pàg. 175.

col·lectiva, sobretot la que fa referència a la infantesa, fent servir els objectes que l'han acompanyat.

## 2.4 Cap a la llum i l'obscuritat

A finals dels anys setanta inicia una sèrie de composicions fotogràfiques amb bitlles, llapis de colors i altres elements que poden funcionar com a elements abstractes. En aquest moment, les convencions pictòriques en relació a la llum, com el clarobscur agafaran més importància. En les *Composicions japoneses* (*Compositions japonaises*) realitzades el 1978, petites figures amb ombrel·les de paper circulen per uns camins de grava de colors que porten a unes petites pagodes, en una espècie de jardins japonesos. Els fons són negres, sense horitzó, no existeix ni la perspectiva ni la proporció. Petites estructures geomètriques semblen flotar en uns cels negres i profunds. Ell diu: “Les meves *Composicions* tenen amb el món de l'art relacions ambigües. Hi ha sempre al·lusions a imatges existents, una curiosa barreja cultural on es barregen records de pintures clàssiques, també d'altres fonts visuals: pel·lícules, fotografies, publicitat, imatges errants...”<sup>177</sup>

Quan les exposà, va intentar controlar l'espai de l'exposició per crear una penombra. Les fotografies estaven únicament il·luminades per petites làmpades de pinça negres. Es pot veure en aquestes escenes fantàstiques una al·lusió a les llanternes màgiques, com la que descriu Proust a *A la recerca del temps perdut*.<sup>178</sup>

Després d'aquestes sèries decideix simplificar i usar en les fotografies un únic element isolat. Amb les *Composicions*

<sup>177</sup> Gumpert, *Christian...*, pàg. 67.

<sup>178</sup> *Ibid.*, pàg. 67.



*grotesques* de 1981, Boltanski comença a fabricar ell els elements amb materials diferents: fiferro, cartró, taps, claus... Realitza uns personatges que, fortament il·luminats, sorgeixen d'uns fons totalment foscos. En les *Composicions teatrals* fabrica una espècie de marionetes misterioses, amb les cames i braços articulats, fetes amb un estil tosc, que fa pensar en l'art popular.

Amb aquests personatges apareix una nova habilitat de Boltanski, la de marionetista, que és segons ell un màgic que anima allò inanimat i participa així de les mutacions alquímiques. Aquestes imatges són presentades en fotografia en marcs de fusta amb vidre. Il·lumina els objectes fotografiats de manera molt teatral. D'aquests personatges en fa una imatge fotogràfica molt gran i d'una gran veracitat gràcies a procediments cinematogràfics. Els ninots i joguines que apareixen en aquestes *Composicions* recuperen els seus temes. Una vegada engrandits, en tenim una visió molt sorprenent. Amb aquesta metamorfosi, es mostra, una vegada més, que la fotografia també pot deformar.

En aquesta època s'adona sobretot que el lloc on s'ensenyen les obres és d'una gran importància. Jugant amb la llum i amb l'entorn, fa créixer les dimensions tant literals com figuratives del seu treball. La tendència a ocupar espais expositius no habituals és, amb el temps, cada vegada més forta. I, en molts casos, podem parlar d'escenografia com a centre del seus objectius. Hi ha una intenció de totalitat i de composició oberta.

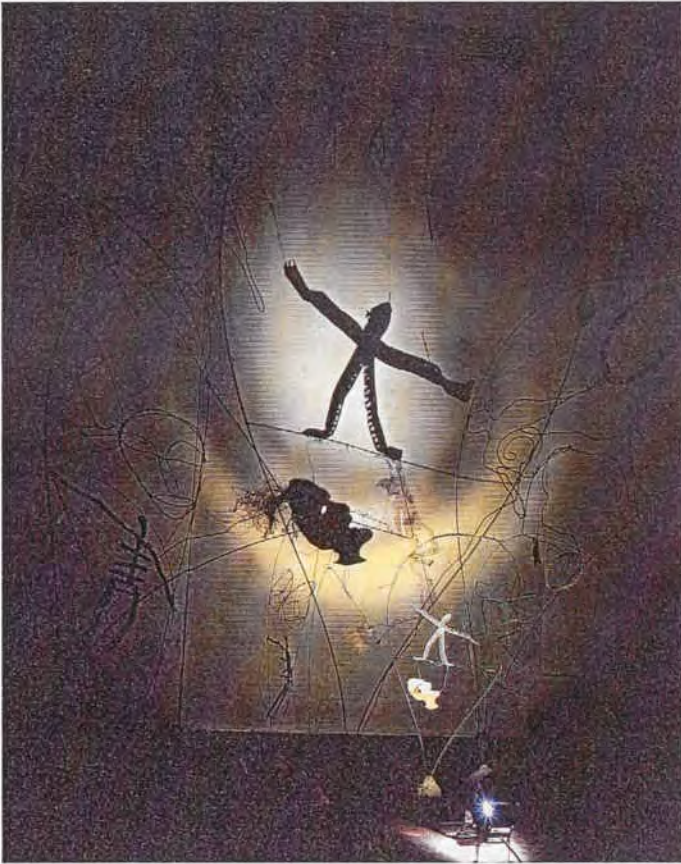
L'espai que separa la il·lusió de la realitat, l'artifici de la veritat, serà cada vegada més important en una obra que esdevé més tràgica com les *Lliçons de tenebres* (*Leçons de ténèbres*), que farà després de les *Composicions* (*Compositions*).

### 2.4.1 *Lliçons de tenebres*. El poder evocador de les ombres

Neix la sèrie següent, *Ombres*, que és una proposta diferent, allunyada de la materialitat de les obres anteriors, però que m'interessa especialment perquè em remet a l'obra d'aquells altres artistes molt anteriors a ell en el temps com Friedrich, Carus o Hugo... , pels quals l'ombra i la foscor també era el motor de moltes de les seves pintures.

Boltanski continua fabricant les seves petites figures a base de trossos de taps de suro, paper, cartró, coure... però no les fotografia i engrandeix a tamany monumental com en les sèrie de les *Composicions*. Les usa per a projectar-les com a ombres tremoloses i fràgils en espais tancats i foscos.

*Ombres* va ser exposada per primera vegada a la galeria Venster de Rotterdam, el 1984. Boltanski va penjar en una fràgil estructura metàl·lica els petits personatges fabricats per ell, els quals estaven situats sobre petites muntanyetes de fang. Gràcies a tres projectors de diapositives, amagats per uns fulls d'alumini arrugats, fixats sobre les figures, aquestes projectaven les seves ombres a les parets dels voltants. Els fils elèctrics que feien possible les projeccions quedaven en desordre sobre el terra i posaven en evidència la instal·lació. Un ventilador situat a un costat de la galeria, movia tranquil·lament el grup de petites figures articulades. Els espectadors només podien veure les ombres des de l'entrada. La galeria Venster quedà completament transformada en una mena de teatre màgic.



77. Christian Boltanski  
*Terrae Motus 2, Liçons de tenebres*  
 1986, instal·lació

\*  
 78. *Ombres*  
 1985, instal·lació

La nitidesa i mida de les ombres en moviment canviava segons la distància entre el personatge i el punt de llum; les figures més pròximes als projectors creaven ombres ben definides i retallades, i les més llunyanes ombres desdibuixades. Els espectadors, de primer quedaven meravellats amb les ombres que dansaven per les parets. A poc a poc, descobrien el caràcter dramàtic i sinistre d'aquestes ombres. Les figures suspeses entre el cel i la terra es transformaven en un grup de penjats, entre els quals es balancejaven esquelets i éssers sobrenaturals.

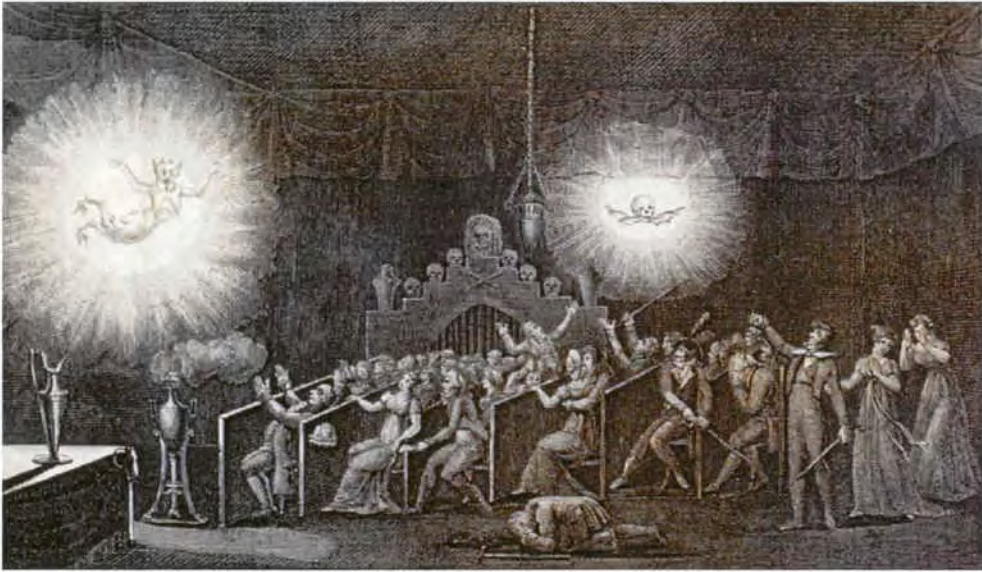
Aquest ambient ens remet ràpidament a un altre i ens transporta en el temps. Imagino com de semblant devia ser l'atmosfera del claustre del Convent dels Caputxins de París, l'any 1798, quan Robertson amb el *fantascopi* –aquella espècie de llanterna màgica mòbil que ell mateix havia inventat– projectava espectres lluminosos a les parets en plena obscuritat, davant d'un públic meravellat.

Des de sempre, les ombres han estat molt riques en associacions. A la Biennal de París de 1985, que es feu en els espais de Nouvelles Halles de la Villette, Boltanski va construir una peça petita sense llum, que feia pensar amb la paràbola de la Caverna de Plató de *La República*, on es fan servir les ombres per explicar els conceptes d'il·lusió i de realitat.

En altres instal·lacions les ombres funcionen com a suggeridores de l'ànima o d'esperits ancestrals. Recorden la tradició dels teatres d'ombres d'Indonèsia, delicats i complexos, així com els espectacles originaris d'aquests que es feren en els cabarets parisiens de finals del s. XIX, dels quals hem parlat.



79. Christian Boltanski  
*L'Angel de l'Aliança*  
1986, instal·lació (metall, plomes, projectador...)



80. E. G. Robert, Robertson  
"Fantasmagoria"

1833. gravat del llibre *Memòries recreatives científiques i anecdòtiques...*

81. Christian Boltanski  
*Teatre d'ombres*  
1984, instal·lació

En les seves ombres hi trobem sovint personatges alats que participen alhora de la màgia i de la religió, que inspirarà una sèrie d'altres obres a principis de 1984. Seran els *Monuments* on reapareixen els estrets lligams entre la memòria, la mort i la fotografia. Tenen com a origen una fotografia de la classe de Boltanski als 7 anys d'edat, que ja l'havia reproduïda a la cobertura del seu primer llibre *Recherche et présentation*. El fotògraf havia col·locat Boltanski i els seus divuit companys, darrera una primera fila de nenes ben assegudes amb les cames creuades. D'aquests infants, a l'actualitat ja no en sap res i tampoc no en recorda els noms, i diu: "És per aquesta raó que he sentit la necessitat de fer un homenatge aquests morts, les seves imatges semblen més o menys cadàvers."<sup>179</sup>

Aquesta nova sèrie invoca, al mateix temps l'escultura funerària i els monuments commemoratius. Els *Monuments* consisteixen en fotografies emmarcades i disposades construint figures abstractes, sovint simètriques, al voltant de les quals hi ha enceses unes bombetes fixades a la paret. S'alternen les fotografies en blanc i negre i les de color.

Els *Monuments* s'ensenyen en la penombra amb l'única il·luminació de les bombetes. Evoquen les icones bizantines, la llum elèctrica substitueix les espelmes. Els *Monuments* il·lustren un dels preceptes del catolicisme: qualsevol home es pot salvar i esdevenir sant. També fan pensar en les formes de celebració popular del Dia de Difunts.

El 1986 participà en dues exposicions que tindran conseqüències evidents sobre la manera com concebrà les següents exposicions. Aquell estiu fou invitat per Suzanne Pagé a la Biennial de Venècia, on paral·lelament al pavelló francès, l'Association française d'action artistique va organitzar una

<sup>179</sup> Gumpert, *Christian...*, pàg. 83.; Démosthènes Davvetas, "Christian Boltanski et Démosthènes Davvetas", *New Art*, nº 1, octubre 1986, pàg. 20.

exposició al *Palazzo delle Prigione*, una antiga presó. Allà presenta una versió d'*Els Infants de Dijon* (*Les Enfants de Dijon*). Aquesta instal·lació era extremadament commovedora. S'havia eliminat totalment la llum natural i els visitants entraven en l'edifici medieval i es trobaven amb una nova versió de les *Ombres*. En l'espai de penombra principal hi havia les cares dels nens de Dijon, envoltades per una llum incandescent. En un altre espai apareixien uns àngels. Eren dues figures de cartró que estaven fixades davant de dos projectors de diapositives penjats del sostre, l'un sobre l'altre. Girant en sentit contrari, projectaven unes ombres immenses que flotaven de paret en paret. Una versió semblant es va poder veure a la sala oval del MACBA de Barcelona, l'any 1997.

El mateix any 1986, a París presentà *Els Infants de Dijon* a la capella de la Salpêtrière, església situada al recinte de l'hospital. Hi instal·la diferents *Monuments* i fa servir un sol àngel que apareix al crepuscle, quan es va fent de nit. Boltanski estava convençut que hi havia certs visitants que no sabien que es tractava d'una exposició artística i creien que aquelles obres formaven part de l'ornamentació religiosa.

Aquest entorn religiós estava en sintonia amb una peça de la mateixa època, titulada *Les Bugies* (*Les Bougies*), variació de ombres que es veïe a la capella de la Salpêtrière. A *Les Bugies*, unes petites figures de coure retallat molt esquemàtiques estaven fixades sobre uns prestatges de llauna estrets, però amb fondària, a l'extrem dels quals hi havia una espelma encesa; la seva llum projectava sobre la paret l'ombra dels personatges. En la llum tremolosa de les espelmes, els petits personatges fantasmagòrics, semblaven elevar-se com per art de màgia per sobre dels triangles d'ombra que feien els prestatgets.

Per Boltanski, les espelmes evocuen la vulnerabilitat de l'existència i creu que una de les raons que el motiva a treballar



sobre temes religiosos o en l'interior d'espais sagrats és perquè, en la infantesa, la primera relació que es té amb l'art és a l'església, car ens trobem davant de l'ordre simbòlic.

Després d'aquestes exposicions on juxtaposa diferents versions d'*Ombres*, *Monuments* i *Les Bugies* ajunta aquestes obres sota el títol *Lliçons de tenebres*. El mot lliçó suggereix l'aprenentatge a l'escola i tenebres evoca l'absència de llum, la nit, la mort. També fa al·lusió a un ritus religiós, les *Lamentacions* de Jeremies-François Couperin, entre d'altres, que es representen tradicionalment durant la setmana abans de Pasqua. *Les Bugies*, sobretot, estan impregnades de simbolisme religiós; en el catolicisme, l'espelma simbolitza l'ànima humana i també Jesucrist; la flama representa la naturalesa divina i la cera el seu cos humà. La flama tremolosa de les espelmes i l'olor de cera recorda els dies de Setmana Santa.

Les motivacions i aspiracions de Boltanski van apareixent a mesura que va creixent i desenvolupant-se la seva obra.

M'imagino que les meves relacions ambigües amb la pintura i l'ús que faig de la fotografia estan lligats a aquesta consciència jueva, si és que en tinc alguna. Jo uso la fotografia, considerada un art menys noble que la pintura, com si temés d'afrontar-me a aquest art tan sagrat... De totes maneres, això esdevé imprecís per mi, jo no tinc cap cultura jueva. Sóc com els indis que en els westerns fan de guia als soldats: ho han oblidat tot, però quan han begut, els retornen les danses índies... <sup>180</sup>

Les obres agrupades sota *Lliçons de tenebres* participen tant del simbolisme dels jueus com dels cristians. Espelmes i llums evocuen els *menorahs* de Hannukkah, candelers que serveixen

<sup>180</sup> Gumpert, *Christian...*, pàg. 96; Delphine Renard, "entretien avec Christian Boltanski", a *Boltanski*, Centre Georges-Pompidou, pàg. 71.

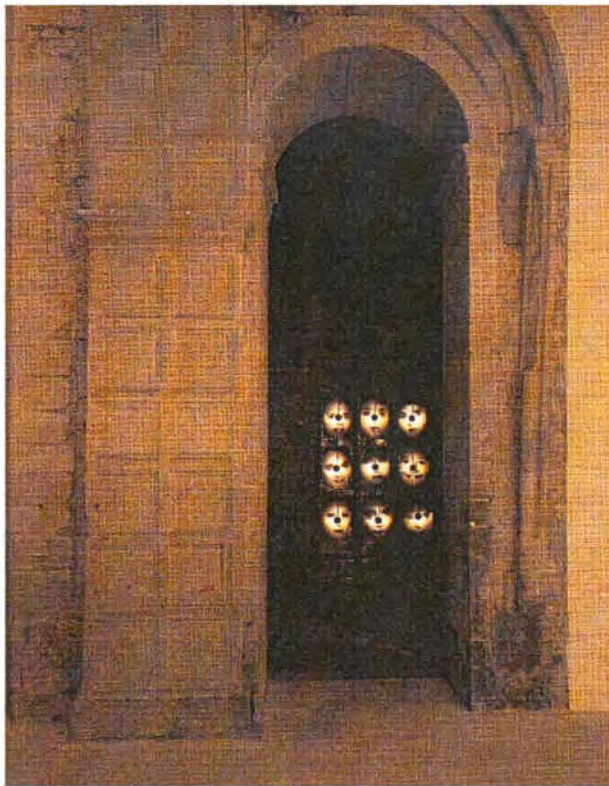
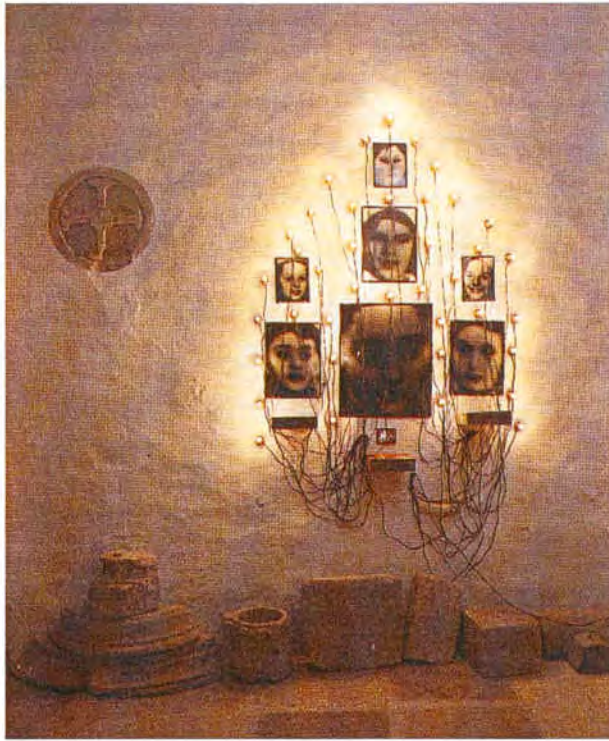
durant la festa jueva de les llums, així com el ritus tradicional de Jahrzeit amb el qual una espelma commemorativa s'encén per honorar el record d'una persona morta. Però, naturalment, evoca els milions de jueus que moriren en els camps de concentració durant l'Holocaust. Les seves arrels jueves queden tapades pel fet que el seu pare es va convertir de jove al catolicisme, cosa que no impedi la deportació.

En una entrevista el 1988 digué: “hi ha moltes coses que fan referència a la meva infància que he suprimit perquè em semblaven massa diferents. Entre altres, no he dit mai en les meves primeres obres que la meva família era jueva, la descriu com una família francesa completament normal.”<sup>181</sup>



82. Christian Boltanski  
*Les Bugies, Liçons de tenebres*  
1986 , instal·lació (detall)

<sup>181</sup> Gumpert, *Christian...* , pàg. 99.



83. Christian Boltanski  
*Monument Odessa*  
1989, instal·lació (detall)

\*  
84. *Reliquiari*  
1990, instal·lació (detall)

## 2.5 Les darreres obres

Boltanski havia nascut unes setmanes després de l'alliberament de París. El seu pare passà l'època de l'ocupació amagat a casa. Amb els anys s'adonà que ja en les primeres obres intentava una explicació de la massacre que es produí amb el poble jueu, i també la qüestió de saber com és possible que s'hagin produït atrocitats d'aquesta mena. En el seu cas aquesta és la més propera, però ell és conscient que se'n poden citar d'altres que es continuen produint encara avui.

Aborda aquest tema d'una altra manera en un treball de 1972, *Els Vestits de François C. (Les Habits de François C.)*, una sèrie de roba de nens en negre i blanc, presentada en quadres de llauna. Cada peça de roba havia estat fotografiada, extreta d'una gran capsa de cartró. Aquestes imatges de roba usada són estranyament conmovedores. Igualment com en els objectes dels *Inventaris (Inventaires)* que eren presentats tal qual o fotografiats, ràpidament es produeix la pregunta de qui un dia va portar aquella roba i on és avui. Efectua un altre desplaçament a la seva manera, transformant aquests objectes personals en peces de museu i en documents a través de la fotografia i la classificació.

El 1987 abordarà aquest tema, una altra vegada, en ocasió de la VIII Documenta a Alemanya. Construï tres parets en malla metàl·lica, creant uns espais semblants a cel·les de presó. Més de 350 fotografies en blanc i negre estaven penjades sobre aquestes parets. Cada fotografia, de mida diferent, estava presentada entre dos vidres ajuntats per cinta adhesiva negra. Diferents làmpades de despatx de pinça negres il·luminaven els envans metàl·lics; era l'única il·luminació.

Les cel·les estretes, la malla metàl·lica i l'acumulament creen un espai claustrofòbic.

Aquesta obra titulada *Arxius (Archives)* representa una recapitulació del treball de Boltanski; totes les fotografies que hi apareixen formen part d'obres anteriors. El concepte d'arxiu suggeria els registres de deportats que tenien els alemanys. Ell, però, no representà nens específicament jueus, sinó en dues sèries posteriors: *Le Lycée Chases* i *La Fête de Pourim*. La primera es basa amb una fotografia d'una classe, al final de curs, d'un liceu privat jueu, que havia trobat en un llibre sobre els jueus de Viena. En el catàleg de l'exposició refotografia el rostre de cada alumne, engrandint-lo de manera que es perd qualsevol peculiaritat individual i queda reduït a una mena d'espectre amb una lleu expressió i amb els ulls transformats en dos pous negres i buits. Per aquesta exposició a la Kunstverein de Dusseldorf va emmarcar, amb els marcs habituals de llauna, 18 còpies grans amb blanc i negre. Cadascuna la va col·locar sobre dues columnes fetes de caps de galetes rovellades, apilades unes sobre les altres. Un làmpada de despatx flexible, fixada al mateix quadre, l'il·luminava.

Aquestes caps de galetes es remonten a una obra de 1970 titulada *Capses de galetes que contenen petits objectes de la vida de Christian Boltanski (Boîtes à biscuits datées contenant des petits objets de la vie de Christian Boltanski)*, treball on havia posat en aquestes caps, petits objectes fabricats per ell. Les havia trobat al soterrani de casa dels seus pares, totes florides, cosa que els donava l'aire d'objecte antic. Els retrats de *Lycée Chases*, impresos sobre paper especialment preparat amb una emulsió de sals d'argent, són uns exemples molt clars de la fragilitat humana i de la fotografia. Entre 1987 i 1990 crearà nombroses obres a partir d'aquesta fotografia de final de curs del Lycée Chases.

A partir de 1988, introdueix un element al seu vocabulari en una sèrie d'obres anomenades *Canada* fetes a base de gran quantitat de roba usada, unes 6000 peces. Per ell, com diu:

Els vestits i les fotografies tenen en comú de ser simultàniament una presència i una absència. Són a la vegada objecte i record, exactament com un cadàver i al mateix temps un objecte i el record d'un subjecte.<sup>182</sup>

Algunes vegades aquests vestits estaven penjats a les parets recobrint-les, altres a terra de manera que els visitants estaven obligats a caminar per sobre la roba, a mesura que avançaven podien tenir la sensació de topar-se amb cossos estirats a terra. Malgrat tot, ell mai no anomena directament l'Holocaust.

Tadeusz Kantor és un dels artistes que més l'ha influït, també amb un treball basat amb la memòria i la història de l'Europa Central. Amb un llenguatge on combina la tràgedia i el sofriment amb la pallassada i la ironia. Quan li pregunten per Kantor diu:

Kantor és un dels artistes que més m'ha influït. El vaig conèixer una mica. Comparable a un home de teatre important, ell amb una gran pobresa de mitjans, fa un tipus de teatre de fira. Tot el seu treball es basa amb la memòria, que és també la meva memòria, la de l'Europa Central en relació a la guerra. També és la meva història, la meva mitologia, on es combina tragèdia i sorna, sofriment, música popular, pallassada i horror, en una expressió universal.<sup>183</sup>

Aquestes paraules també serveixen per definir-se ell mateix i la seva obra.

<sup>182</sup> Gumpert, *Christian...* , pàg. 118.

<sup>183</sup> Eccher, *Christian...* , pàg. 81.



### Capítol 3:

#### Kara Walker i Barbara Bloom: el retorn a les siluetes

Un segle i mig després de l'època dels diorames transparents i de les siluetes retallades, veiem com encara conserven un significat històric específic en expressions artístiques contemporànies.

Així, alguns treballs d'artistes actuals fan referència i usen formes d'expressió pre-fotogràfiques com les siluetes o altres recursos propis dels espectacles de llum del s. XIX.

Destaquen Kara Walker (1969), afroamericana i una de les artistes més rellevants de la seva generació, coneguda per una obra on les siluetes de paper retallades ocupen un paper central i Barbara Bloom. Walker, a través del llenguatge de la silueta, desenvolupa un treball crític on confronta estereotips, sexe, violència, poder i fa una exploració sobre la representació de la raça, el gènere i la identitat.

### 3.1 K. Walker. Vida i obra

Kara Walker va néixer a Califòrnia el 1969 i es crià a Atlanta (Geòrgia), on el seu pare, també artista, feia de professor. Estudià Belles Arts al College of Art d'Atlanta i més tard a la Rhode Island School of Design a Nova York. Actualment viu i treballa en aquesta ciutat i ensenya a la Universitat de Columbia.

Ja des de ben jove –tal com ella explica– s'interessa per l'art unit i vinculat a la realitat, és a dir, per la pintura històrica i social; d'aquí que la captivés la realitat de Geòrgia i a través de la seva obra hagi explorat les relacions racials i els seus orígens en el sistema d'esclavitud que existia en els estats del sud dels EUA, abans de la guerra civil de 1861. Era a Geòrgia, Florida, Alabama Carolina del Nord o Carolina dels Sud on els negres treballaven d'esclaus en les plantacions de cotó i tabac.

Kara Walker amb les siluetes ens situa, una altra vegada, en el mite de l'origen de la representació, un naixement que es produeix en “negatiu”. La pintura neix per substituir una absència, com a memòria de quelcom que ja no hi és. Ella, mitjançant uns grans frisos panoràmics on la seva “signatura característica” són indiscutiblement les siluetes retallades de paper a tamany real i adherides directament sobre la paret, recrea la vida a les plantacions en l'època de l'esclavitud. Moltes vegades hi descobrim unes figures grotesques o fins i tot diabòliques, pròximes als éssers híbrids, mitològics, de la “llanterna viva” de l'edat mitjana –primera expressió de la llanterna màgica–, o recordem els primers espectacles d'ombres del s. XI a la Xina i de segles després que narraven importants poemes èpics, amb déus, monstres i herois com a protagonistes.

Kara Walker ens ofereix a la mirada un immens punt de vista, com ho havia fet el panorama en el seu moment, on l'espectador



es trobava al bell mig d'una representació grandiosa, que esdevenia una espècie de noticiari visual, un documental d'esdeveniments.

La narració és molt important en el seu treball i usa diferents fonts: documents autèntics, novel·les o algun tipus d'espectacle artístic, frontiscipis d'històries sobre l'esclavitud...

Fa servir una gamma molt reduïda de colors i la majoria de vegades les siluetes són negres –en algun cas també grises o blanques–. Les dibuixa directament en el paper per la banda del darrera i després les retalla; la seva forma de treballar és senzilla i directa. No recorre al suport digital perquè prefereix que es vegi el traç se les seves mans en el dibuix i en la manera de retallar, tal com ho vèiem també en les siluetes de Runge, Hugo...

El desig i creuament de races, el sexe i la tortura, el joc i la violència es barregen en les seves escenes. Les figures de Walker transcorren de manera fluïda davant nostre, combinant la bellesa idil·lica que caracteritza els contorns retallats –associats moltes vegades als contes d'infants– amb un contingut pertorbador.

Ens presenta un món estrany, ple de malícia, escatologia i, alhora, sensualitat. Les escenes estan organitzades rítmicament en un ordre que ve marcat per la turbulència de les accions. El punt d'humor que descobrim en moltes de les escenes fa que l'horror i la crueltat que mostren sigui molt més suportable. Hi reconeixem una sèrie d'estereotips que es van repetint una i altra vegada: l'amo, les seves amants blanques i negres, les noies joves negres, les “mames negres”, els joves que treballen al camp, els vigilants... Ella mateixa comenta que s'identifica amb la noia jove negra, sexualment magnètica, que es podria convertir en l'amant, esclava i rival de l'esposa del senyor. El tema del sexe entre parts desiguals en una estructura de poder corrupta i en un sistema econòmic on una raça es propietària de l'altra esdevé el centre de

l'obra de Walker. I converteix la silueta amb una eina molt eficaç amb la qual evoca les complexitats de l'esclavitud, explorant temes com l'explotació, la complaença i la complicitat, tant per part dels poderosos com dels oprimits.

### 3.2 Significat històric. Antecedents

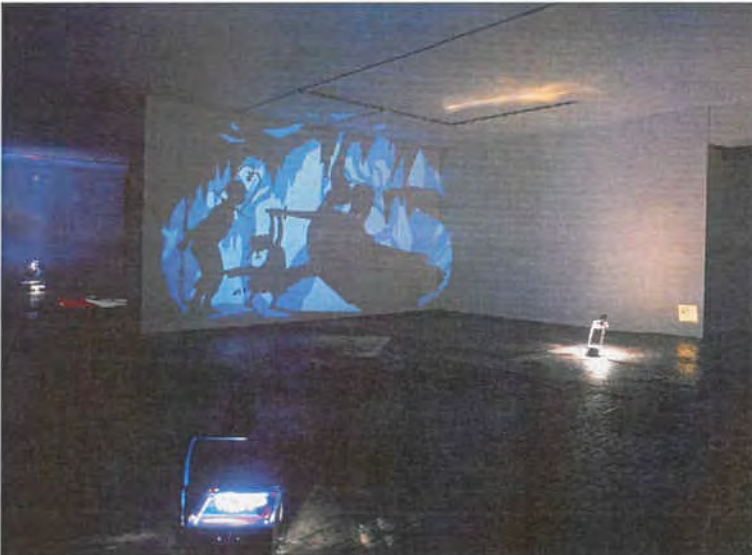
La silueta representa el retorn a un altre temps i és el mitjà que li permet evocar el passat per poder-lo criticar i veure el seu llegat en el present. Recordem que l'art de la silueta, de moda a finals del s. XVIII i principis del s. XIX a Europa, era un art de saló sobretot femení –havia estat la mare de Runge qui havia ensenyat al seu fill l'art de retallar siluetes–, molt estès entre la burgesia. També a Nova York el francès Charles Balthazar Févret de Saint-Mémin feu uns retrats de perfil que esdevingueren molt populars a l'època i que inspiraren a d'altres artesans a aprendre aquest art i difondre'l pel món. El siluetista negre Moses Williams també feu retrats de paper que es conserven al Charles Willson Peale's Museum de Filadèlfia. I és en aquell moment que la silueta s'associa a la pseudociència de Lavater, la Fisiognomonía, segons la qual el rostre humà no era el reflexe de l'ànima, sinó l'ombra d'aquest rostre. El procediment de Lavater s'havia convertit al voltant del 1800 en una pràctica habitual, entre lúdica i científica. Lavater llegia en l'ombra, com altres ho podien fer en les línies de la mà o en les restes de cafè en una tassa. És en aquest sentit que la recupera Walker, quan l'ombra esdevé una emanació de la persona capaç de proporcionar informacions més autèntiques que aquelles que ens podria donar la pròpia persona sobre si mateixa. L'ombra revelava, doncs, allò que la persona ocultava. És així com per a Walker la silueta representa el mitjà ideal per a narrar i reviure un passat obscur. Totes aquestes siluetes que desfilen pel nostre davant ens expliquen quelcom que no sabiem.



85. Kara Walker  
*Quadre d'Eva al Cel (fragment)*  
 1995, paper negre retallat sobre paret blanca

En un moment que la fotografia, la imatge digital o el cinema han arribat a una gran perfecció i han passat a formar part del nostre entorn quotidià, la recuperació i l'ús de les formes més primitives com ho és la silueta, prenen una força inesperada i esdevenen molt més contundents.

Hem vist com a *Ombres*, Christian Boltanski feia servir la projecció que li permetia la manipulació de les formes i els volums. Instal·lava un llum a terra i interposava diferents personatges entre el focus lluminós i la paret de manera que s'hi projectaven unes siluetes impressionants, com ja havia mostrat en un gravat el pintor holandès Samuel Hoogstraten el 1678. En canvi, per Kara Walker, que en algunes exposicions també fa servir la llum i el recurs de la projecció, les siluetes són quelcom sòlid i estable. Amb un retroprojector projecta paisatges de colors vius i transparents sobre les figures opaques fent reviure l'art del ciclorama, de temps anteriors.



86. Kara Walker

*Insurrecció!*

2000, paper negre retallat i projecció a la paret

\*

87. *Salvació*

2000, paper negre retallat i projecció a la paret



88. Kara Walker

*Una aproximació a l'emancipació* (escena 18)

1999-2000, serigrafia sobre paper

### 3.3 B. Bloom. Obra i context artístic

Una altra figura que ens cal citar és Barbara Bloom, artista americana, nascuda a Los Angeles (Califòrnia) el 1951 que també reprendrà, en part de la seva obra, l'estètica del treball de siluetes retallables del segle XVIII i XIX. Estudià a l'Institute of Arts de la seva ciutat natal juntament amb altres artistes com John Baldessari i James Lee Byars. El 1974 s'instal·là a Amsterdam i actualment viu entre Nova York i Berlín.

Ha esdevingut coneguda per les seves instal·lacions, on a través d'una presentació exhuberant i quasi teatral mostra els interiors d'una llar burgesa amb els seus mobles i accessoris meticulosament escollits i endreçats.

Bloom és reconeguda, sobretot, com una artista que, mitjançant la seva obra, explora i es qüestiona com es produeixen les ficcions de la identitat i el desig.

Al llarg dels anys 80 l'art ha demostrat una complicitat amb el sistema que el promou, i, alhora ha desenvolupat un terreny crític al voltant d'aquesta complicitat. Tal com ho mostra el treball de Barbara Bloom, la pròpia història pot ser una ficció, la historiografia s'ha convertit en un dels interessos de l'art i de la literatura, que mostra, cada vegada més, una tendència cap a l'autoreflexió i la paròdia. Es qüestiona la legitimitat i la funció dels museus on es percep i s'analitza a través del fragment i que fan que sigui per mitjà de la fragmentació com estructurem la nostra visió del món.

A finals dels 80, com a reacció a la forta mercantilització de la pintura, artistes com Barbara Bloom usen, a través de l'art-objecte, les càrregues de significat dels objectes de consum per fer una crítica del sistema de consum cultural.

Barbara Bloom transforma objectes quotidians de diversos contextos en composicions i instal·lacions on fa referència a qüestions socials com el consum, la informació, la realitat i el simulacre, les aparences. Incorpora diversos objectes d'èpoques i llocs diferents. Usa la bellesa –que és molt evident– com a premissa per a investigar els conceptes d'il·lusió, fragilitat i transitorietat en la cultura contemporània. El seu treball inclou diversos mitjans. Bàsicament, són instal·lacions multimèdies, que han viatjat a través d'Europa i Amèrica.

### 3.4 Les instal·lacions i els múltiples

Entre les últimes destaca *The Reign of Narcissism* (*El Regne del Narcisisme*, 1989) que es va poder veure al Jay gorney Modern Art de Nova York i també una nova versió d'una peça més antiga *The Gaze* (*La mirada*) de 1985. Simultàniament ha estat produint uns llibres enigmàtics, amb text i imatge fragmentats, que acompanyen les seves instal·lacions hi donen pistes al lector sobre el tema.

En la instal·lació *El Regne del Narcisisme* (1989), fa una al·lusió i una crítica a l'estat narcisista primari de l'artista, d'egocentrisme absolut i ho fa a través de la pròpia imatge, repetida i multiplicada de diverses maneres. El museu és aquest espai de ficció representativa.

En una sala hexagonal, apareix i reapareix la silueta de la pròpia artista en formes diferents: en 6 petits camafeus agrupats en una vitrina, en diferents monedes de xocolata i bombons, en les tasses de porcellana d'un joc de cafè, en uns relleus, en uns busts de guix... tot fent al·lusió al títol de l'obra. En una atmosfera refinada i amb una gran pulcritud ordena tots aquests elements de manera perfectament simètrica. Una gran pulcritud acompanya tota la peça; dins unes vitrines d'època hi ha exposats de manera

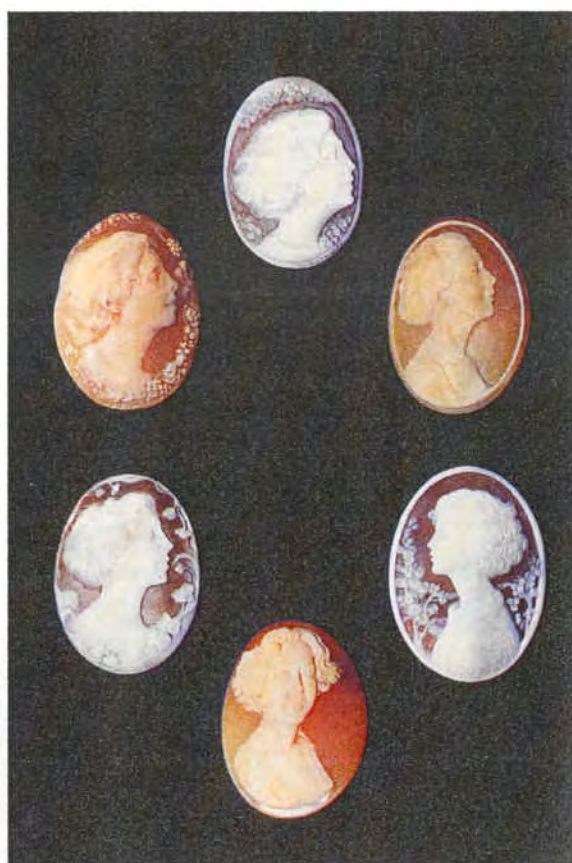
molt ordenada tots els objectes; als costats, unes columnes clàssiques col·locades simètricament suporten uns busts amb el seu rostre en una atmosfera distingida...

Prenent formes diferents, Bloom elabora una reflexió irònica sobre el real i l'artifici, l'original i la còpia, l'absència i la presència, tema que ja des de temps immemorial ha preocupat a artistes i escriptors com ja hem vist. Els dobles de la ficció i la realitat, o la vida i la mort es converteixen en uns veritables *leitmotiv* de la seva obra.

També explora altres elements autogràfics, com la seva pròpia caligrafia entesa com a firma d'autor i ho complementa amb una edició imaginària de grans obres literàries, de les quals ella n'és l'autora. Fins i tot arriba a presentar tres possibles versions de la pròpia làpida on en una d'elles llegim els mots següents: "Va viatjar pel món buscant la bellesa". Ella considera important envoltar-se de coses belles i pensa que el confort aparent de les seves peces contribueix a seduir l'espectador.

*El Regne del Narcisisme* evoca especialment un altre temps: el s. XIX. Bloom hi recrea, tal com explica ella mateixa, una sala tradicional d'un museu del s.XIX. En els seus orígens el concepte de museu sorgeix com a resultat de les col·leccions privades. El Museu col·loca l'obra d'art a l'alçada d'objecte sagrat, creant al seu voltant un espai d'aïllament i de protecció quasi místics. És a final del s. XVIII, quan s'esdevé la simbiosi entre col·lecció i història que afavoreix el naixement d'una memòria col·lectiva i les col·leccions privades passen a ser patrimoni comú, i es creen els primers museus a França i Alemanya. Les obres d'art es converteixen en patrimoni universal i adquireixen el caràcter de tresor sagrat.





89. Barbara Bloom  
*El Regne del Narcisisme*  
 1989. instal·lació

\*

90. *Sis camaficus autoretrats*, fragment d'*El Regne del Narcisisme*  
 1989, instal·lació (detall)

A *El Regne del Narcisisme* es fa ironia sobre aquest fet de convertir l'art en peça de museu; car això significa la seva mort. Aquest caràcter sagrat del museu –el museu com a temple– entronca amb les idees romàntiques que elevaven l'art a l'esfera religiosa. La sublimitat de l'art, doncs, requereix un marc adequat que es plasma en els primers projectes arquitectònics com l'Altes Museum de Berlín i la Glyptoteca de Munich (1816–1834) que rememoren els temples clàssics. Es així com en aquesta instal·lació de Barbara Bloom, l'entrada a la sala es produeix a través d'unes columnes neoclàssiques que suportent els busts de guix de l'artista i ens suggereixen el temple clàssic i l'antiga escultura grega.

Barbara Bloom acompanyava aquesta instal·lació amb un llibre, pensat per ser una espècie de guia de Museu amb les lletres i senyalitzacions corresponents per ubicar cada cosa. El museu, com el jardí paisatgista, uneix en un mateix lloc diferents moments de la història. Esborra els límits entre l'espai públic i el privat: eixampla la mirada.



91. Barbara Bloom  
*Siluetes*  
1990, instal·lació (fragment)

A *The Gaze* (*La mirada*, 2000), una altra instal·lació demostra la complexitat del fet de mirar, penjant una gran cortina de dalt a baix davant d'una sèrie de fotografies seves amb imatges de la nuesa i la intimitat.

A *Broken* (*Accidentat*, 2000), exposada a la galeria "Piece Unique", una de les instal·lacions més recents, recrea amb tota una sèrie de peces de ceràmica, el mètode tradicional japonès per reconstruir objectes de ceràmica trencats o esquerdat. Aquest mètode consisteix en cobrir la clivella amb un fil d'or, enlloc de dissimular-la, cosa que farà augmentar el valor i la bellesa d'aquella peça. Els danys i les imperfeccions s'accepten i es glorifiquen ja que el procés d'omplir les esquerdes amb or és llarg i laboriós, semblant al treball d'un odontòleg.

Aquesta obra funciona també com una metàfora d'un accident que va sofrir l'artista el 1995, quan va caure des d'una finestra a Nova York i va quedar "absolutament trencada". Durant la recuperació va pensar en la bellesa d'aquestes esquerdes plenes d'or.

Paral·lelament a les seves instal·lacions, i a vegades com a complement, Bloom ha editat múltiples d'algunes de les seves creacions. Entre ells en podem destacar alguns.

L'any 1988 amb el taller Dieu Donné Papermill de Nova York realitza una sèrie de set filigranes (marques d'aigua) en paper, que formaran part d'una exposició *L'Esprit de l'Escalier*, on fa referència a qüestions epistemològiques i de la visió. Bloom va seleccionar fenòmens paranormals que havia anat recollint durant més d'una dècada en diaris sensacionalistes i llibres. Els relleus de paper blanc de les filigranes, de blanc sobre blanc, ens fan pensar en les litofanies del segle s. XIX de porcellana blanca, com en les imatges espectrals en les quals la figura es fa visible o és

invisible, segons la llum. Una altra vegada –com ho havia fet amb les siluetes–, hi ha un interès per recuperar els experiments visuals del s. XIX.

L'any 1989 realitza un múltiple de la seva signatura sobre una planxa de Letraset (*Letraset Signatures*) i, el 1990 edita un mocador brodat (*Mouchoir*), també amb la seva signatura, presentat dins d'una capsa i paper de carta i sobres (*Papier à Lettres*) amb la filigrana de la seva signatura.



## Capítol 4:

### Vija Celmins: camí de retorn

Ha arribat l'hora, oh ànima, del vol lliure  
 Cap al no res,  
 Lluny dels llibres, lluny de l'art,  
 El dia ha desaparegut, la lliçó feta  
 Emergeix plena i silenciosa,  
 Contemplant, reflexionant,  
 Sobre els temes que més t'agraden,  
 La nit, el son, la mort i les estrelles.

*Una clara mitjanit* de Walt Whitman<sup>184</sup>

Vija Celmins és una artista letona, nascuda a Riga (Letònia) el 1938, però que als anys 40, juntament amb la seva família, fugen del seu país, de les conseqüències de la 2a Guerra Mundial i emigren cap als EEUU. Allà s'instal·len primerament a Indianàpolis on ella es graduarà a l'escola d'art i més endavant, a finals dels

<sup>184</sup> Jim Lewis, "Night, slepp, death and the stars: twelve exercises in honor of Vija Celmins", *Parkett*, 44 (1995), pàg. 35.

60, es traslladarà a Venice (Califòrnia). Des dels anys 80, viu i treballa a Nova York.

#### 4.1 Primers treballs. Camí cap a la maduresa

S'inicia amb una pintura abstracta expressionista, que aviat abandona per començar una sèrie de pintures de temes quotidians i objectes del seu estudi: aparells domèstics, com un ventilador o un llum de dos braços, plats amb menjar, etc... representats d'una manera realista, propera a la fotografia, i amb molt poca gamma de colors. Cada utensili està centrat i emmarcat per una paret de color gris de fons que referma el to monocrom de la pintura. Els colors recorden els de les imatges a la pantalla dels televisors en blanc i negre.

La seva atenció no es centra –a diferència d'alguns artistes contemporanis seus– en els objectes de la societat de consum, sinó més aviat en objectes funcionals, pintats a tamany real, de manera individual i aïllats en l'espai del quadre. Pel crític James Lingwood no són quadres que mostrin realitats, sinó que són representacions de necessitats quotidianes: calor, llum, aliment, so...

Poc després, els anys 1964-66, fa una transició de la pintura d'estudi basada en els objectes cap a temes del món extern on explora la violència i el desordre de les imatges gravades en el seu interior, molt possiblement durant la guerra. Són imatges d'avions de guerra, pistoles... Aquestes pintures s'inspiraren en diferents fotografies trobades en revistes antigues i llibres oblidats en uns magatzems de Los Angeles. Realitza també altres imatges terribles com un home fugint d'un cotxe incendiats, etc. Per a ella el més important era l'origen individual d'aquestes

imatges: les fotografies impreses que tracta com un objecte, un objecte que s'havia d'"escanejar".<sup>185</sup>

També comença a desenvolupar unes escultures de fusta pintades en la tradició del *trompe-oeil*. Quasi en aquest moment, deixa de pintar i inicia una sèrie de dibuixos petits en grafit sobre paper que seran el preludi del seu treball madur.

Ella mateixa diu que els retalls de diari li feren de punt de partida. Els grisos platejats de les fotografies de la lluna que s'havien realitzat en diferents expedicions espacials, i que havien aparegut impreses en llibres i revistes, li serviren també d'inspiració.

Quan vaig decidir deixar de pintar, els retalls em varen aportar una meravellosa escala de grisos que em va permetre explorar amb el grafit. Després, em vaig inspirar amb els grisos platejats de les fotografies de la lluna que temps enrera s'havien realitzat en diferents expedicions espacials i, que després havien estat impreses en llibres i revistes.<sup>186</sup>

En aquestes representacions enigmàtiques, la clau és el poder de la representació. Treballa en grafit, en blanc i negre, concentrant-se en el món natural, a partir d'imatges fotogràfiques: la superfície de l'oceà, els cels nocturns estrellats, el desert, descrits amb una gran precisió i en format petit i com a fragments, porcions d'una realitat il·limitada.

<sup>185</sup> Sheena Wagstaff, "Vija Celmins", *Parkett*, 32 (1992), pàg. 8.

<sup>186</sup> *Ibid.*, pàg. 8.

## 4.2 Fotografia i pintura

Tot passejant cada tarda, vora el mar a Venice, Celmins comença a fer fotografies del mar. Al final aconseguix tenir tantes fotografies del mar i n'està tan enamorada que comença a dibuixar-les. El que realment es produeix és el trasllat de les seves fotografies sobre el mar i no del mar en si mateix.

Així, Celmins en una extensa sèrie d'imatges de l'oceà, explora opcions de mida molt diferent –des de formats petits fins a dibuixos de grans dimensions– i la densitat amb diferents llapis de grafit.

Les diferents fotografies que va fer en els seus viatges al desert de Mojave a Los Angeles, prop de la Vall de la Mort, foren la base d'una sèrie d'imatges de sorra i de pedra on l'àmplia extensió del desert aporta una experiència espacial semblant a la de l'oceà. Alhora, la seva fascinació per les imatges de les estrelles i les constel·lacions es va consolidant en descobrir fotografies realitzades per satèl·lit a l'Institut de Tecnologia de Califòrnia. Això la porta a realitzar una altra sèrie, la de les galàxies. Segons Celmins, no sorgiren únicament pel sol fet d'estar fascinada per les estrelles sinó també per l'amor que sentia per la negror del llapis. Sobretot en els seus dibuixos de camps d'estrelles, construeix l'espai amb un grafit gruixut negre, fins aconseguir el gruix desitjat i hi deixa alguns forats de llum, fets a base de petites àrees de paper verge. James Lingwood fa la següent observació:

La doble experiència de presència i llunyania, d'aquí i d'allà, la trobem en tota l'obra de Celmins: una dialèctica constant de proximitat i de distància que agafa forma en el joc entre la superfície i la imatge. Aquesta oscil·lació



infinita entre allò molt proper i allò molt llunyà aconseguí la seva apoteosi en les pintures del cel nocturn...<sup>187</sup>



92. Vija Celmins  
*Sense títol (Oceà amb creu nº1)*  
 1971, grafit sobre fons acrílic en paper

### 4.3 L'oceà i el cel estrellat

Cap a meitat dels anys 80, decideix tornar a pintar i ho reprèn amb els mateixos temes del mar, el cel i la terra. Són el punt de partida per a una sèrie d'imatges construïdes a base d'infinites capes que duraran mesos, fins i tot anys, a acabar-se. Amb la suma de petites pinzellades va elaborant un espai que, cada vegada, agafa més profunditat, semblant a la que podem percebre en mirar el cel una nit estrellada.

<sup>187</sup> James Lingwood; i altres, *Vija Celmins: obras 1964-96*, trad. de Karmelin Adams (Madrid: Centro de Arte Reina Sofia, 1996), pàg. 25.

Celmins treballa hores i hores en cadascun d'aquestes pintures, algunes ja de dimensions considerables. Mentre que la superfície del grafit és brillant, la superfície pintada absorbeix la llum i això permet als grisos una infinita varietat de clars i foscos.

Aquestes peces condensen el temps amb la superposició, en contrast amb les fotografies, que el fraccionen, tal com ho expressa Gerard Haggerty:

[...] que Celmins tracta amb exquisida cura no objectes, però sí formes i models d'energia: mareas, gravetat celestial, evaporació, erosió. Mentre les fotos fraccionen el moment, aquestes pintures seves condensen el temps. És justament per la manera com estan elaborades, capa sobre capa, en un procés amb temps, que penso que el compromís de l'artista amb l'art és òbviament immens. El tamany petit d'aquestes pintures fa que sembli com si Celmins hagués concedit el seu lloc a cada molècula de pintura. Efectivament, la pell final de pintura a l'oli és l'acumulació de diferents capes que han estat pintades i repintades. La seva ressonància fosca i les delicades aureoles al voltant de les estrelles són producte d'aquest inexorable repintat. El sentit resultat de l'espai és extremadament convincent. Els temes que Celmins escull per pintar –una estrella– un quadrant del cosmos on la distància es mesura en termes d'anys llum, o un fragment de l'oceà sense fi, ... tot evoca l'infinit.<sup>188</sup>

Aquestes imatges ens inviten a una contemplació silenciosa i melancòlica. Hi ha en elles una sensació de quietud i ens inviten a un recorregut precís de la vista sobre la seva superfície, com ens passa també quan contemplem les pintures de Friedrich, Carus o Palmer. Tenim la curiositat d'inspeccionar-les i mirar-les de prop

<sup>188</sup> Gerard Haggerty, *Art in America* (març 1989), [http://sheldon.unl.edu/HTML/ARTIST/Celmins\\_v/TL.html](http://sheldon.unl.edu/HTML/ARTIST/Celmins_v/TL.html)

per saber com estan fetes amb tota la seva profusió de detall i precisió. Són quasi tàctils. En el cas de *Celmins* no hi ha cap figura central que ens dirigeixi la vista a un lloc concret del quadre. El problema de la figura i el fons està resolt en transformar-ho tot en una sola cosa.

En els oceans i els cels no hi ha horitzó, ni perspectiva, ni punt de fuga. Mirant aquestes superfícies detallades ens sentim absorts en una “expansió comprimida” i atrets cap a una experiència del temps, allunyada de la quotidianitat.

Com deia Panofsky sobre l'experiència de contemplar els quadres de Van Eyck, que obliguen a l'espectador a moure's entre una posició molt propera al quadre a una posició allunyada, els quadres de *Vija Celmins* també demanen aquesta flexibilitat de la visió.

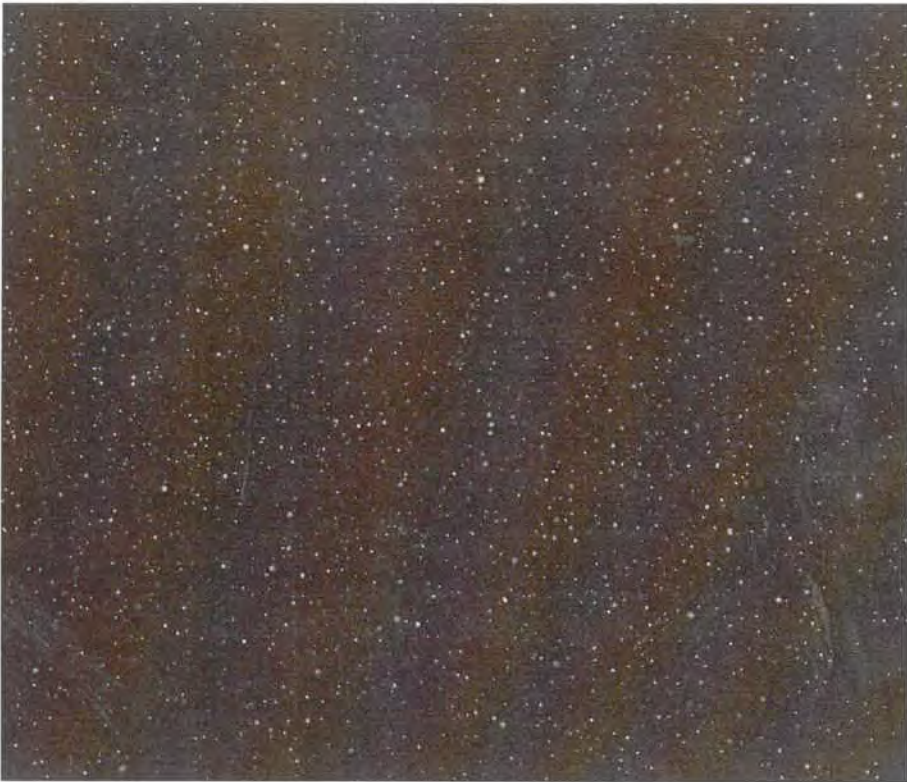
Demostren una intensitat de la mirada molt característica. Són una meditació sobre la pròpia naturalesa de la visió, sobre el mirar. Les infinites maneres de veure, tan infinites com la quantitat de persones que miren.

Hi ha un retorn a l'aura de l'acte de mirar, un homenatge a la seva naturalesa exploradora. Com expressa Richard Rodes: “El seu treball destaca com una al·legoria contemporània que ofereix l'acte de veure com una adaptació cognitiva, una brúixola que permet navegar pels laberints del postmodernisme i retornar-los una perspectiva humana”.

La fluidesa de l'oceà es transforma en l'estabilitat de la pintura. L'espai immens, impossible d'abarcari, que és el cosmos, es fixa en la superfície densa del seu quadre.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Lingwood, *Vija Celmins...*, pág. 27.



93. Vija Celmins

*Galàxia n<sup>o</sup>4 (Cabellera de Berenice)*

1973, grafit sobre fons acrílic en paper

\*

94. *Cel nocturn n<sup>o</sup> 3*

1991, oli sobre tela muntada en fusta

### 4.3.1 La visió del cosmos en l'avantguarda russa

Podem comprovar com Vija Celmins tenia en la temàtica del cosmos uns antecedents importants en la pintura del seu país.

Aquesta mateixa fascinació ja l'havien mostrat cinquanta anys abans altres artistes russos, i cal fer un incís i recordar-ho. En la dècada de 1910 els artistes russos proposaren noves formes d'expressió visual allunyades de la figuració tradicional. Els temes de l'espai i el cosmos foren centrals en totes les tendències de l'avantguarda russa, i de manera especial en el moviment suprematista fundat per Malevic. En les seves notes autobiogràfiques (1923-1925) explica la seva fascinació per la nit, ja des de la infància:

[...] recordo com era de difícil aconseguir que me n'anés a dormir o deixés la meua passió per observar, o més aviat senzillament per mirar, les estrelles brillants a l'aire lliure en un cel tan fosc com un grill. I si havia d'anar a dormir, des del meu llit, que es trobava prop de la finestra, obria completament les cortines per continuar mirant l'espai. També m'agradaven els raigs de la lluna quan entraven a la meua habitació, reflexant la finestra a terra, al llit i a les parets; i encara que hagin passat molts anys, aquest fenomen ha quedat fixat en la meua ment fins avui.<sup>190</sup>

Cal dir que el filòsof rus Nikolai Federov (1828-1903), fundador del moviment còsmic en la filosofia russa, amb les seves idees d'una transformació còsmica del món fou una figura clau i clarament influent. Federov havia parlat de la inevitable entrada de la humanitat al cosmos, de la transformació del sistema solar i l'espai exterior i de la conquesta de nous habitats. Proposava l'arquitectura com una imatge simbòlica de la matèria

<sup>190</sup> Evgenija N. Petrova; i d'altres. *Malevich. Colecció del Museo estatal ruso*, trad. Margarita Álvarez del Val (Madrid: Fundació Juan March, 1993), pp. 89 i 90.

transformada de l'univers, on l'edifici de la Terra i el món sencer es convertissin en la plataforma per a la creativitat còsmica universal. L'arquitectura podia fer possible una nova restructuració del món i organitzar de manera lògica les masses còsmiques de la matèria inerta i pesada.

A més, també cal recordar que a Rússia s'havien produït els primers intents del món de la conquesta de l'espai; el 1875 el químic Dmitri Mendeleiev havia exposat la idea d'un globus estratosfèric que arribés a l'atmosfera superior, el 1881 l'inventor Nikolai Kibalchich havia elaborat un pla per construir una màquina voladora a reacció, etc...

En el seu origen, la pintura suprematista fou concebuda per Malevic com un sistema estilístic per transformar l'entorn objectiu-espacial del món en un tot. Els seus primers "suprems" foren projeccions ortogonals d'elements volumètrics, flotant a l'espai infinit. Malevic parlava del cosmos, pensant que l'home sentia un gran anhel per l'espai i una necessitat d'allibera-se del globus de la terra, i creia que la ciència i la tecnologia permetrien una futura creació de ciutats-satèl·lit flotants que es desplaçarien lliurement sobre la Terra.

El quadrat negre, com emblema del suprematisme, seria la forma de representació d'aquest art nou, el primer pas per a una creació pura. Malevic deia: "El quadrat és un infant reial, ple de vida". Sembla que els orígens de la seva pintura *Quadrat negre* estaven en els decorats que havia realitzat el 1913 per a l'òpera futurista *Victòria sobre el sol*. Aquest drama apocalíptic escenificava el conflicte entre la llum i les tenebres, proclamant la victòria de la nit.

#### 4.4 *Per fixar la imatge a la memòria*

El 1977, Vija Celmins, inicià una nova obra, *Per fixar la imatge a la memòria*, que durarà fins al 1982, que consistia en la presentació d'onze pedres i els seus dobles, fets en bronze i pintura acrílica. Celmins va agafar les pedres de Rio Grande, al nord de Nuevo México. Primerament, les va recollir i escollir, tenint en compte les característiques de forma i textura, per les quals se sentia més atreta. Després va reproduir-les en bronze, un material molt lligat a les tradicions de l'art de l'oest americà. El bronze amb la forma d'una senzilla pedra, origina una estranya combinació de reaccions. Seguidament, va anar més enllà i va pintar les pedres de bronze amb tot tipus de detall de manera que semblessin, el màxim possible, les pedres originals.

L'artista buscava fer una pinzellada tant perfecta com la fa la natura. Allò que tant desitjaren molts artistes en el romanticisme i que desembocà en el descobriment de la fotografia. Després va exposar sobre una superfície blanca, els models –les pedres– i les seves representacions, de manera que era difícil distingir quines eren unes i quines eren les altres.

Amb aquestes pedres s'estableix el mateix joc entre realitat i ficció que hi ha en els seus treballs en grafit i pintura. L'espectador té el dubte de si s'ha equivocat o no amb les seves intuïcions inicials, en decidir quina és la pedra real i quina la imitada. Recordem que la primera vegada que Talbot mostrà un dibuix fotogènic d'una punta de fil, la sensació de realitat era tan gran que molts pensaren que allò que mostrava era la punta de fil mateixa.

Semblantment, en la ficció americana clàssica del s. XIX, es planteja l'interrogant de si el món, tal com el veien els intel·lectuals, era real i quin era el significat d'aquest món.



95. Vija Celmins

*Per fixar la imatge en la memòria (fragment)*

1977-82, onze parelles de pedres i bronzes pintats

*Per a fixar la imatge en la memòria* oscil·la, doncs, entre el *trompe l'oeil* i el realisme. Hi ha una lentitud en el fer i una lentitud en el mirar. La dedicació a la creació de l'obra és molt important. L'acció manual té una qualitat màgica, la virtut que Baudelaire creia que es perdria amb la invenció de la fotografia.

Per a Nancy Princenthal, escriptora i crítica nordamericana, Celmins crea una harmonia entre art i natura -un clàssic objectiu artístic associat amb la història antiga- i, alhora inaugura una abisme semiòtic infinit, una inesgotable obra de referència -el tipus de situació explorada per tants artistes com a condició del seu present-. Com els elements d'un conjunt de signes, cadascun té valor en relació amb els altres.



## 4.5 Influències

Es pot considerar que Vija Celmins és descendent de pintors nordamericans del segle XIX, com William Harnett i John F. Peto, especialistes en el *trompe l'oeil*, el realisme dels quals es va anar desplaçant cap al món material. Per Jeff Ryan, crític d'art que resideix a París, Vija Celmins va adquirir els coneixements sobre art d'una generació que havia crescut durant la Depressió i que pensava que l'art havia de ser una cosa creada amb les mans i l'ànima, i tant atemporal i permanent com el cel o una pedra.

Diu també Nancy Pricenthal, que Celmins és hereva de l'escriptor Henry James (1843-1916) que dona vida als personatges de les seves novel·les de forma totalment descriptiva, amb la finalitat d'aconseguir un text inexpugnable, un text amb la integritat d'una dada científica.

Se sap que en un viatge al Museu del Prado de Madrid, Celmins va quedar encisada per les últimes pintures de Velázquez, com el quadre de Felip IV (cap a 1656), on el regent està col·locat davant d'una densa foscor, d'un negre infinit. Va quedar meravellada per la gran naturalitat d'aquestes obres, fetes amb una gran agilitat de pinzellada: "És fabulós. T'hi acostes i pots veure les pinzellades que semblen trobar-s'hi per casualitat. Recordo l'obscuritat del blanc i negre."<sup>191</sup>

També li interessen "Les Natures Mortes" del pintor italià Giorgio Morandi (1890-1964) que pinta pacientment els objectes que l'envolten: vasos, ampolles...

En una llarga entrevista l'any 1991 amb el pintor Chuck Close, Celmins fa referència a la importància que ha exercit Cézanne (1839-1906) en la seva obra, ja que així ha reconegut i donat valor a l'espai que té davant seu, amb plena consciència. Per

<sup>191</sup> Wagstaff, "Vija Celmins"... , pàg. 7.

Celmins, aquest pintor li va fer veure que el treball artístic inclou allò que tens al davant.

Cézanne va descobrir i valorar l'espai que tens al davant. Ho va fer en plena consciència. Ell em va fer veure que un treball artístic involucra allò que tinc davant meu. Crec que l'Expressionisme Abstracte –concretament De Kooning– ho sabia i ho feia servir.<sup>192</sup>

També esmenta la seva afinitat amb el novel·lista francès Alain Robbe-Grillet (1922), a qui va llegir el 1963 i de qui va destacar la manera com repeteix, una i altra vegada, els mateixos passatges per construir una imatge molt concreta de la realitat durant tot el treball. Celmins trobà en Robbe-Grillet un model per reflexar el món amb suficient detall, i així poder aprofitar la possibilitat de l'associació narrativa, semblant a la inspecció prolongada i poètica que ella fa de la matèria de la superfície en els seus quadres. Creats lentament, exigeixen una lentitud en la percepció.

Com ens ho mostren els dibuixos de galàxies, oceans i deserts, –que va realitzar en grafit els anys setanta i que reprèn als anys vuitanta–, Celmins fa una investigació sobre aquests fenòmens, considerant que estan fets a escala real, i intenta, una i altra vegada recalibrar la situació de l'espectador, la superfície i la imatge. Contemplem un procés, aparentment científic, de fer versions del cel nocturn i de l'oceà.

L'origen de les seves imatges en la fotografia es especialment interessant, en el sentit que arriba a un perfeccionament tècnic que fa que les seves imatges siguin més “reals” que la fotografia. Aquesta quantitat de temps que usa en cada imatge, a base d'anar-la configurant amb diferents capes –a vegades, fins a 18 o 20– li dóna una profunditat, una solidesa que la fa increïblement

<sup>192</sup> Wagstaff, “Vija Celmins”... , pàg. 8.

viva i real. De la imatge fotogràfica que captura un instant, que recull una fracció de temps, ella retorna a la pintura feta a base de temps.

En l'entrevista amb Chuck Close, Celmins explicava la importància d'usar imatges fotogràfiques. La fotografia és per ella, un tema alternatiu, una altra capa que crea distància. I la distància ens dona l'oportunitat de contemplar l'obra més a poc a poc. Creu que és com retornar al món de la realitat, posar en temps real les imatges que troba en els llibres i les revistes:

La fotografia és una alternativa al subjecte, una altra capa que crea distància. I la distància dona l'oportunitat de veure el treball més lentament i explorar la reacció amb ell. Tracto la fotografia com un objecte, un objecte per escanejar. De primer estava bé usar la fotografia perquè havia estat lluny i aïllada de la meua família. [...]

Jo pensava que agafant imatges que trobava en llibres i revistes, les retornava al món real –al temps real. Perquè quan mires el treball tu confrontes l'ara i l'aquí. Està bé això.<sup>193</sup>

Com explica ella mateixa, les imatges infinites, les transforma en específiques posant-les dins del quadre i aconsegueix donar-los densitat, amb la superposició:

Durant deu anys vaig fer una sèrie de grafitis d'aigua i de desert que eren molt “esquelètics” amb ajustament dels marcs però sense representació de les formes, a més de la descripció de la superfície. A mesura que anava treballant volia que les coses, cada vegada, fossin més denses i, per això, vaig tornar a pintar principalment per investigar la noció de densitat. D'aquesta manera va ser com la idea de

---

<sup>193</sup> William S. Bartman, *Vija Celmins interviewed by Chuck Close* ( Los Angeles: ART Press, 1992), pàg. 12.

“tapar” se’m va presentar com una manera de fer una forma rica i completa.<sup>194</sup>

En algunes pintures, les dels cels més foscos i camps d’estrelles, la superfície de la pintura és tan densa que quasi no pots veure la superfície original, i et veus forçat a acostar-t’hi i comprovar que és una superfície pictòrica,

[...] La meva idea de pintar una sola imatge, una i una altra vegada, sobre la mateixa tela no és ben bé el que jo anomenaria una idea “brillant”. És l’acte d’intentar aconseguir la presència física més enllà de la “idea”.<sup>195</sup>

Això és perquè m’agrada pensar que el temps s’atura en l’art. Quan treballes una peça durant molt de temps sembla que aquesta capturi el temps. Les pintures que m’agrada mirar (com Piero della Francesca) tenen una tranquil·litat, una acumulació de temps que et fa obrir els ulls. Quan acumules molt de temps en un mateix treball, passa alguna cosa que fa aquella imatge més lenta, més física, et fa romandre al seu costat... No et sembla que això és una mena de sentimentalisme?<sup>196</sup>

#### 4.6 L’obra gràfica: l’espai i el temps

No és sorprenent, doncs, que Vija Celmins hagi dedicat també bona part de la seva trajectòria artística a l’obra gràfica. Especialment, ha sentit i se sent atreta per tècniques tradicionals

---

<sup>194</sup> Jeanne Silverthorne, “Vija Celmins in conversation with Jeanne Silverthorne”, *Parkett*, 44 (1995), pàg. 40.

<sup>195</sup> *Ibid.*, pàg. 41.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pàg. 42.

de gravat com la xilografia, la *mezzotinta* o la litografia, que requereixen una elaboració i dedicació importants.

El treball continuat al taller, primerament amb la incisió de la planxa, l'entintat, la impressió, les proves d'estat successives que van conformant la imatge... és proper al mètode que fa servir en les pintures fetes a base de múltiples capes.

Desenvolupa l'habilitat del dibuix virtuós i exquisit dels gravadors antics com Rembrandt (1606-1669) o moderns com Odilon Redon (1840-1916), capaços de registrar una gran varietat de tons, des del negre més profund fins al gris més transparent.

S'inicia en els mitjans gràfics ja des dels anys 60, amb una exploració meticulosa dels processos. Els anys 70 incorpora els seus temes naturals (oceans, cels i deserts) amb les seves representacions meticuloses característiques, des d'una sensibilitat contemporània.

Els anys 70 fa algunes litografies amb els temes de les galàxies, els cels i els oceans amb Cirrus, editors de Los Angeles. Els anys 80 realitza una sèrie d'aiguatintes i aiguaforts als tallers de Gemini GEL, de Los Angeles com *Constel·lació-Uccello* (*Constellation-Uccello*, 1982) o *Suports Concèntrics* (*Concentric Bearings*, 1984). L'any 1985 també realitza un llibre d'artista d'edició limitada *La vista* (*The view*) amb un text del poeta Czeslaw Milosz (1911) i que conté quatre gravats a la "manera negra". Milosz, nascut a Lituània, com Vija Celmins, viu una infància marcada per la guerra de 1914 que obliga a desplaçar la seva família. Anys després amb l'ocupació nazi viurà en la clandestinitat a Varsòvia, una de les ciutats més castigades d'Europa. Tant un com l'altre es converteixen en uns immigrants, que han de d'abandonar la pàtria

familiar. Unes paraules de Milosz ho expressen: “La imaginació pot forjar la terra natal”.<sup>197</sup>

Així, per Celmins investigar els límits de l'espai significa també perseguir els propis orígens, el primer moment de vida. La pèrdua del país natal, fa que canviï els boscos paradisiacs de la infància per la negra profunditat dels espais infinits.

Actualment segueix fent noves edicions d'obra gràfica amb les seves temàtiques característiques, com la de la superfície de l'oceà gravada sobre fusta, la qual va editar el 1992 amb Grenfell Press de Nova York, i de la qual n'ha fet una nova versió recentment.

Amb un altre tema recent, la imatge delicada d'una teranyina –que ja fou el tema d'una pintura a l'oli de l'any 1992–, Vija Celmins ha realitzat una sèrie de gravats, entre els últims de l'artista, exposats a finals del 2002 al Metropolitan Museum de Nova York. Pel que fa al tema de l'aranya diligent és una metàfora apropiada amb la qual s'identifica. L'aranya és com l'artista, algú que treballa en una mateixa cosa, un dia darrera un altre, com ella se sent quan va elaborant la seva obra.

La teranyina té també altres connotacions; ens suggereix la visió de les *Constel·lacions* (1939-1941) de Miró, on unes sinuoses línies es van entrecreuant i donen forma als personatges, tot organitzant l'espai. I encara, anant més endarrera en el temps, podem pensar en aquella xilografia de Friedrich, *Dona amb tela d'aranya entre arbres nus* (vers 1803), que ens evoca la idea de la naturalesa com una teranyina de símbols per desxifrar.

---

<sup>197</sup> Wagstaff, “Vija Celmins”... , pàg. 6.



96. Vija Celmins

*Sense títol ( Teranyina 3)*

2002, aiguatinta i brunyidor, rascats i punta seca

\*

97. C. D. Friedrich

*Dona amb tela d'aranya entre arbres nus*

vers 1803, xilografia

#### 4.6.1 Altres visions. El cosmos, ahir i avui

Un sentiment d'inquietud ens domina, encara avui, quan contemplem la cúpula del cel estrellada. Malgrat els descobriments i les certeses de la ciència, la percepció de l'infinit, d'un espai sense límits segueix despertant en nosaltres admiració i la sensació de quelcom excessiu que ens sobrepassa. La nit, doncs, continua essent sublim des del romanticisme; sabem que mirar l'espai és fer un viatge en el temps. La transgressió de l'espai és la transgressió simbòlica del Temps i de la Mort.

Vicent Van Gogh (1853-1890), lector de les aventures de Juli Verne i sensible al nous descobriments astronòmics i als canvis que generaren en el pensament, s'interessà pels fenòmens del cel, com ho mostren algunes pintures singulars. En tenim una demostració en les fantàstiques nits estrellades que pinta en diverses ocasions. Inaugura aquest tema el 1888 amb una visió nocturna d'Arles on veiem els reflexes de les llums de la ciutat, projectats en les aigües del Roine. L'any següent reprèn el tema una altra vegada i també el 1890, amb *Xiprer sota la nit estrellada*, una de les darreres teles que pinta quan està reclòs en el sanatori de Saint Rémy-de Provence. Aquesta pintura està descrita per ell mateix en una carta a Gauguin, amb aquestes paraules:

Un xiprer amb una estrella, un darrera prova d'un cel de nit amb una lluna sense esclat, només el creixent débil sorgint de l'ombra projectada opaca de la terra— una estrella amb una brillantor exagerada, si tu vols, un esclat rosa i verd en el cel ultramar per on transcorren els núvols...<sup>198</sup>

Joan Miró (1893-1983) amb la sèrie de les *Constel·lacions* (1939-1941) també farà un sentit homenatge a la nit. S'inicien a

<sup>198</sup> Jean-luc Chalumeau; i d'altres, *Van Gogh, 1853-1890* (Barcelona: Polígrafa, 1996), pàg. 52.



Varengueville, petit poble de la Normandia, on es retira poc abans de la 2a Guerra Mundial. Estan inspirades pel lloc i per les circumstàncies difícils del conflicte bèl·lic proper. El cel representarà pel pintor la forma d'evadir-se d'aquella realitat i retrobar-se amb el seu propi interior. La vida retirada facilita aquest procés d'introspecció en el qual hi juga un paper fonamental el cel i la nit amb els seus astres. En unes declaracions, així ho confirmava l'artista.

Sentia un profund desig d'evasió. Em tancava en mi mateix deliberadament. La nit, la música i els estels van començar a tenir un paper cada vegada més important en els meus quadres.<sup>199</sup>

També en les obres d'Antoni Tàpies (1923) de 1948, influït pels continguts poètics de l'obra de J. Brossa, J.V. Foix i de Joan Miró, hi predomina una atmosfera nocturna dominada per icones, signes i símbols que accentuen el seu caràcter màgic. En aquests ambients proliferen els elements de paisatge, records de les excursions nocturnes fetes amb Brossa pels boscos de Vallvidrera, o els grans arbres foscos que suggereixen les alzines del Montnegre. I també és aleshores quan Joan Ponç (1927-1984) inicia els seus dibuixos i pintures on hi regna la nit més pura poblada d'éssers lluminosos, homes-animal, llunes... i que ocuparà la major part de la seva pintura.

Altres artistes contemporanis també han abordat el tema de les ombres o de la nit, des de diferents perspectives.

L'artista Eulàlia Valldosera (1963) treballa amb imatges fotogràfiques i focus lluminosos construint uns espais misteriosos i poètics a partir d'objectes quotidians, projeccions i claroscurs. En moltes de les seves peces usa trucs òptics, transparències, miralls, fent referència i propiciant la reflexió de temes com la

<sup>199</sup> Rosa Maria Malet, *Joan Miró* (Barcelona: Polígrafa, 1983), pàg.17.

pròpia identitat, el cos o la memòria. Ella mateixa diu:” Les meves obres passen de nit, he de crear la nit perquè les obres puguin existir, perquè les projeccions es puguin apreciar. [...] La llum dóna una seguretat, però és una seguretat efimera, en la qual no podem confiar. Cal viure la nit, cal tancar els ulls”. És, doncs, només en la foscor que podem apreciar la seva obra, aquestes presències immaterials expressades en forma d'ombra o de projecció.

Un altre artista és Joan Fontcuberta (1955) que ha basat el seu treball de creació sobretot en els temes de la representació, la memòria i la verossimilitud. En la seva obra, posa de relleu l'ambigüetat i *trompe-oeil* que hi ha moltes vegades en la fotografia. El 1993 amb la sèrie *Constel·lacions*, en homenatge a Miró l'any del centenari del seu naixement, aprofita l'atzar i l'empremta accidental com a motor per a la creació. L'estudi d'aquests esplèndids fotogrames (112x80 cm) representant uns cels de nit fa reconèixer que es tracta d'unes vistes preses des del parabrisa del cotxe i que mostren les esquixades que han deixat mosquits i d'altres insectes en estrellar-se contra el vidre.

Thomas Ruff (1958), que sembla que dubtà un temps entre la carrera d'astrònom i la d'artista, a través de les seves fotografies intenta posar l'èmfasi en la funció de la fotografia com a document. El 1989 realitza una sèrie de fotografies d'estrelles en blanc i negre, a partir d'unes fotografies dels arxius de l'European Southern Observatory que amplia i emmarca. Aquestes visions espaials revelen la impossibilitat de la ciència i la tecnologia per aconseguir delimitar la realitat. La realitat segueix essent igual de misteriosa i infinita.

Tant en Blake, Friedrich o Carus, com en Van Gogh o Joan Miró l'experiència de la nit està vinculada a unes circumstàncies determinades d'aïllament, de soledat o exili, i hi ha en el fons un

desig profund de diàleg amb el propi jo, amb resultats plàstics absolutament diferents.

Des de la invenció del telescopi d'observació astronòmica, múltiples instruments s'aniran interposant entre l'ull humà i el cosmos. La fotografia amb el seu temps d'exposició substitueix pràcticament l'ull en l'astronomia.

Avui, el telescopi Hubble, que gira en un satèl·lit al voltant de la Terra, és capaç de transmetre als astrònoms informacions que són descodificades i interpretades pels ordinadors. Però aquests progressos científics, contràriament al què es podria pensar, veiem com comporten un allunyament físic i sensitiu de l'home amb el món. Es així com la NASA ha sentit la necessitat de donar una dimensió més humana a les fotografies de la Lluna i les galàxies, aconseguides amb l'Hubble, i ha encarregat a Vija Celmins que les pinti, que a través de la seva mirada les transformi en pintura.

Ens retornen aquelles paraules de Carus: "La presentació de la ciència no pot triomfar sense art [...] i la producció de l'obra d'art, per contra, serà impossible sense la ciència". O de Goethe: "Hem de pensar les ciències necessàriament com a art si n'esperem alguna forma de totalitat."



98. Joan Fontcuberta  
*MN53: coma berenices (NGC 5024)...*, Constel·lacions  
1993, fotografia

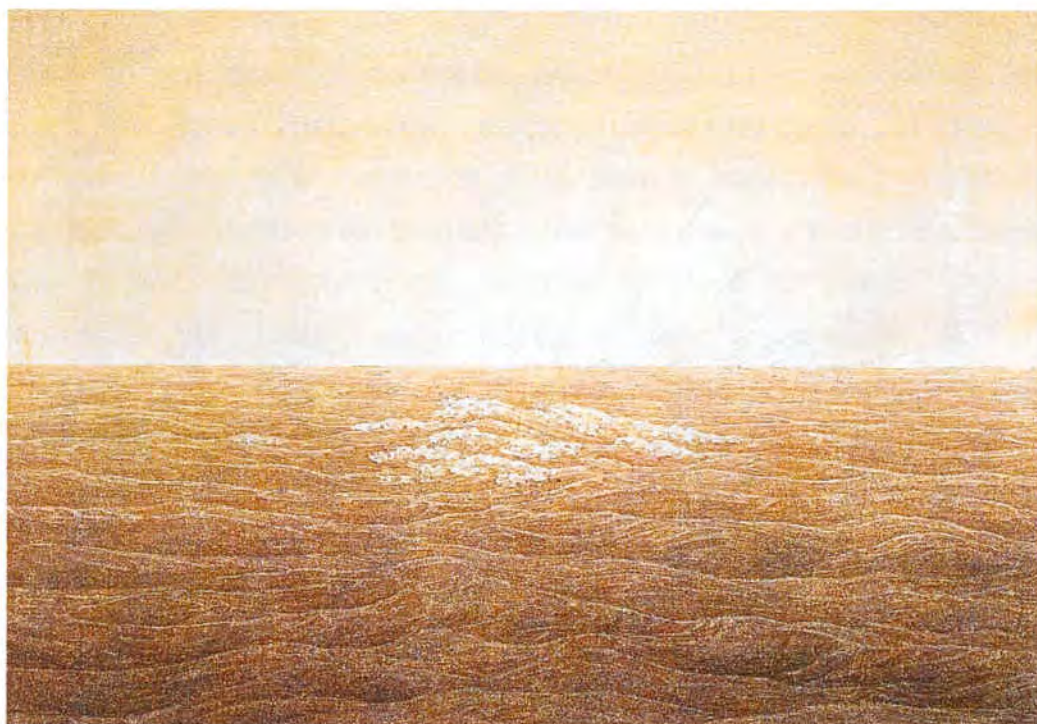


99. Vija Celmins  
*Desembre 1984*  
1985, mezzotinta

100. Thomas Ruff  
*Estrelles*  
1989-1992, fotografia



101. Vija Celmins  
*Sense títol (Oceà)*  
1968, grafit sobre fons acrílic en paper



102. C. D. Friedrich  
*Sortida de sol al mar*  
1826, sèpia i llapis sobre paper





## Conclusió

Jo, flor de la nit, oh dia celeste!, [...]

*Als alemanys, Hölderlin*

La imatge digital o numèrica ha esdevingut protagonista i en pocs anys ha estat capaç de marcar el trànsit de segle. En el camp de l'art, i concretament en el del gravat, la innovació tecnològica ha fet possible d'experimentar amb processos i materials nous, fins fa pocs anys totalment inexistents. Però els canvis –sovint dràstics– als quals ens comença a tenir acostumats el món tecnològic generen, com a resposta, la necessitat d'apropar-nos a les fonts, als “indrets genealògics” d'on sorgeix la visualitat com a fet cultural, social, artístic, científic o tècnic, i així és com l'hem anat a cercar en els orígens de la imatge moderna –la fotografia– en la primera meitat del s. XIX.

Estretament lligada, des del seu naixement, al gravat i a la pintura, la fotografia se'ns mostra com una de les “matrius discursives” de les reflexions sobre la modernitat. Car alhora que és una pràctica de la imatge té al seu darrera un cos de teoria, ja des del moment de la seva aparició.

L'estudi s'inicia en les cambres fosques de la pintura romàntica, per passar després a l'anàlisi dels diorames, panorames, les ombres..., artefactes i invents a mig camí entre ciència i art, on l'experiència de la llum i la foscor són crucials, per arribar fins a la mirada fotogràfica i finalment mostrar els camins de retorn en l'art contemporani cap a la pintura de la nit.

En aquesta exploració de la imatge veiem com idees i experiments s'han anat encadenant uns darrera els altres, tot

recuperant formes antigues i incorporant-ne de recents. La nova mirada que pensadors, artistes i científics proposen des de finals del s. XVIII –el que definim com a romanticisme– és, sens dubte, mare de la mirada fotogràfica. La “mirada interior” dels romàntics, exemplificada iconogràficament en la contemplació de la nit dels personatges de Friedrich, és el paral·lel conceptual de la visió a l’interior de la càmera fosca d’aquells que buscaven un nou llenguatge a les palpentes en la protohistòria de la fotografia, els mateixos anys. El *jo* romàntic, l’afirmació del subjecte –que de vegades s’ha associat a un egocentrisme exacerbat–, troba en el descobriment de la fotografia una de les proves més netes de la seva autenticitat: *El Llapis de la Natura* és la manifestació d’un art “autogràfic”, objectiu, i alhora expressió d’un jo singular, d’un subjecte *que mira*.

Ès evident que el descobriment de la fotografia fou el fruit de diferents temptatives de l’època en el terreny de la Física i la Química, però que eren experiències estretament relacionades amb l’art. Crec que es pot parlar de *dos orígens de la fotografia*, un que es produeix a França amb els experiments de Niépce continuats i institucionalitzats per Daguerre, i l’altre a Anglaterra amb W.H. Fox Talbot, pare de la fotografia moderna –ja que inventà el procés negatiu/positiu–, i que situa la fotografia com un art entre la pintura i l’escriptura.

Si es diu que amb Daguerre la fotografia institucionalitzada esdevé un art per a tots però al capdevall un art sense art, amb Talbot la fotografia no és únicament un registre, és una avaluació del món, una manifestació de com es veu i percep allò fotografiat. És en aquest sentit que anys més tard, Walter Benjamin parlarà de *l’inconscient òptic*. Molts fotògrafs diuen que quan surten al carrer amb la càmera penjada –a diferència de quan no la porten– ja observen la realitat d’una altra manera, amb l’ull de fotògraf. En fotografiar una cosa, ens apropiem d’ella, hi establim una relació determinada.

Talbot, com havien fet els paisatgistes, “salta la tanca” i descobreix i redimensiona els objectes senzills, les coses petites, insignificants, que formaven part del món privat i n’extreu una poètica de la quotidianitat, alhora que preveu les possibilitats de la fotografia en el futur. La fotografia esdevé amb Talbot la demostració de la possibilitat –i la necessitat– d’observar el món a partir de l’experiència pròpia, que pot ser vista, doncs, com a subjectivitat i al mateix temps objectivada. Freud explicarà a partir de l’exemple fotogràfic el *revelat* de la consciència a partir d’un *negatiu*, l’inconscient.

En la fotografia es conjuguen principis fonamentals dels romàntics, segons els quals el coneixement es produeix per una combinació d’art i ciència. En l’ull de la càmera és on coincideixen la mirada científica i l’artística.

La fotografia al s. XIX esdevé la imatge consagrada de la ciència, el seu signe social, una norma organitzativa per les institucions científiques i és un tipus d’imatge definit per la seva exactitud i el seu referent en el positivisme, sovint resumit en la frase de Taine: “Je veux reproduire les choses comme elles sont ou comme elles seraient, même si moi je n’existe pas”, però aquesta prova de veracitat implica sempre la manifestació d’un subjecte i una valoració del món.

Ens trobem, sens dubte, en un dels moments de reinvençió, de refundació de la imatge fotogràfica. Paradoxalment, la manipulació de tot tipus d’imatges que ens permet la tecnologia digital fa que la creença fonamental, vàlida fins ara, per la qual una fotografia representava un objecte concret, en un lloc i temps precís, estigui en entredit. Fins i tot, la posició legal preponderant que la fotografia ha tingut fins ara, està desapareixent. Però, en el camí que una vegada i una altra fan els esdeveniments culturals,

retornant sobre els seus passos, podem descobrir-hi els paradigmes que ja eren i que ni en els canvis que semblen arraconar les velles formes, deixen de ser. Quan la tecnologia numèrica va poc a poc marginant usos clàssics de la fotografia, hi ha artistes contemporanis que recuperen allò que precisament formava part de l'essència de la imatge fotogràfica des dels seus inicis, l'experiència de la mirada conquerida pel caminant: Petrarca, Friedrich, Talbot...

## Il·lustracions

1. Fuseli, Henry. *El somni del pastor*. 1793. Oli sobre tela, 155x215 cm. Londres: Tate Gallery.
2. Thiele, Karl Friedrich, segons l'estil de K.F. Schinkel. Decorat per a "La Flauta màgica": entrada en escena de la Reina de la Nit. 1819. Aiguatinta de colors il·luminada a mà, 40,6x53,3 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art.
3. Friedrich, Caspar David. *Paisatge amb poble a l'alba (L'arbre solitari)*. 1822. Oli sobre tela, 55x71 cm. Berlín: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
4. Friedrich, C.D. *Caminant sobre un mar de núvols*. Vers 1818. Oli sobre tela, 94,8x74,8 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
5. Friedrich, C.D. *El capvespre*. 1821. Oli sobre fusta, 22,7x31,2 cm. Schweinfurt: Col·lecció Georg Schäfer.
6. Friedrich, C.D. *Paisatge de Bohèmia*. Vers 1830. Oli sobre tela, 35x48,8 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
7. Carus, Carl Gustav. *Mirada des de Chamonix al Montblanc*. 1824. Oli sobre tela, 136x171 cm. Essen: Museum Folkwang.
8. Carus, C.G. *Estudi de núvols*. Vers 1853. Oli sobre paper, 16,1x21,7 cm. Leipzig: Museum für bildende Künste.
9. Constable, John. *Estudi de núvols amb arbres a l'horitzó*. 1821. Oli sobre paper i fusta, 24,8x29,2 cm. Londres: Royal Academy of Arts.
10. Friedrich, C.D. *Núvols de pas*. Vers 1820. Oli sobre tela, 18,3x24,5 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
11. Runge, Philipp Otto. *Karl Runge*. 1789. Tinta xina, 7,3x6 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
12. Runge, P.O. *Mare Runge*. 1789. Tinta xina, 9,3x7,2 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
13. Runge, P.O. *Dotze caps i un orador*. Vers 1800. Paper i tinta xina sobre paper blau clar, 32x25,2 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.

14. Runge, P.O. *Diptam*. Vers 1800. Paper blanc sobre paper gris, 33,5x18,4 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
15. Runge, P.O. *Campanetes*. Vers 1800. Paper blanc sobre paper gris, 33,5x18,5 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
16. Runge, P.O. *Narcís*. Vers 1800. Paper blanc sobre paper gris, 33,5x18,5 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
17. Runge, P.O. *Clavell*. Vers 1800. Paper blanc sobre paper gris, 33,5x18,5 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
18. Anònim. "Dona i gàbia". S. XIX. Ombra articulada en metall. Girona: Museu del cinema.
19. Séraphin, F. Dominique. *Dona dissimulant el seu rostre darrera una màscara de cap d'ase (Femme dissimulant son visage derrière un masque de tête d'âne)*. Vers 1790-1830. Ombra articulada en metall i fusta, 40x21 cm. París, França.
20. Quénedy E., Chrétien G.L. *Retrat masculí*. 1788-1789. Fisionotraq, França. Girona: Museu del cinema.
21. Anònim. *Napoleó*, ombra oculta. S. XIX. Gravat representant bastó de fusta. Girona: Museu del cinema.
22. Holloway, T. *Màquina de dibuixar siluetes*. 1792. Gravat per a Johann Caspar Lavater pel llibre *Essays on Physiognomy*, editat a Londres. Friburg: Seminari d'història de l'art.
23. Friedrich, C.D. *Dona davant del sol ponent*. Vers 1818. Oli sobre tela, 22x30 cm. Essen: Museum Folkwang Essen.
24. Anònim. *Trapezista*. Vers 1845-1890. Placa de vidre per a llanterna màgica. Girona: Museu del cinema.
25. Kircher, Athanasius. "Llanterna màgica". Vers 1671. Gravat publicat a la 2<sup>a</sup> edició del llibre *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Girona: Museu del cinema.
26. Kersting, G.F. *C.D. Friedrich d'excursió al Riesengebirge*. 1810. Llapis i aquarel·la. Berlín: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
27. Anònim francès. *Llanterna màgica*. 1774. Aiguafort a color. Girona: Museu del cinema.
28. Anònim. *Fotògraf de paisatge*. Vers 1865. Aiguafort monocrom. Girona: Museu del cinema.

29. Lefort, P.H.A. *Carrer Rivoli (Rue de Rivoli)*. Vers 1850. Vista òptica translúcida per a poliorama panòptic, efecte de dia. Girona: Museu del cinema.
30. Lefort, P.H.A. *Carrer Rivoli (Rue de Rivoli)*. Vers 1850. Vista òptica translúcida per a poliorama panòptic, efecte de nit. Girona: Museu del cinema.
31. Autor desconegut. Plànol anamòrfic d'orientació del *Panorama de Gratz, estrictament sobre Schlossberg*. S. XIX, Gran Bretanya. Girona: Museu del cinema.
32. Friedrich, C.D. *Paisatge fluvial muntanyós de dia*. Vers 1830-35. Aquarel·la i guaix sobre paper transparent, 76x130 cm; visió diürna. Kassel: Staatliche Kunstsammlungen.
33. Friedrich, C.D. *Paisatge fluvial muntanyós de nit*. Vers 1830-35. Aquarel·la i guaix sobre paper transparent, 76x130 cm; visió nocturna. Kassel: Staatliche Kunstsammlungen.
34. Anònim. Fragment de "Fantasmagoria" extret del llibre *Memòries recreatives científiques i anecdòtiques del físic-aeronauta E.C. Robertson (Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.C. Robertson)*. 1833. Gravat a l'aiguafort, França. Girona: Museu del cinema.
35. Autor desconegut. "Càmera obscura en forma de tenda, model Kepler". Vers 1800-1850. Gravat a l'aiguafort.
36. Autor desconegut. "Cambra fosca de sobretaula". Gravat a l'aiguafort aparegut en el llibre *Museum of Science and Art* (1855).
37. Kircher, A. "Cambra fosca transportable", 1646. Gravat procedent del llibre d'A. Kircher *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Girona: Museu del cinema.
38. Friedrich, C.D. *Dona a la finestra*. 1822. Oli sobre tela, 44x37 cm. Berlín: Staatliche Museen, Nationalgalerie.
39. Kersting, G.F. *C.D. Friedrich al seu estudi*. 1811. Oli sobre tela, 54x42 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
40. Kersting, G.F. *C.D. Friedrich al seu estudi*. Vers 1812. Oli sobre tela, 53,5x41 cm. Berlín: Staatliche Museen, Nationalgalerie.

41. Carus, C. G. *La finestra del taller*. 1823-24. Oli sobre tela. Col·lecció particular.
42. Wright of Derby, Joseph. *Experiment amb un ocell en una bombolla d'aire*. 1768. Oli sobre tela, 183x244 cm. Londres: National Gallery.
43. Juel, Jens. *La cruïlla a Snoghoj, Lilleboelt; sortida de Lluna*. 1787. Oli sobre tela, 37,5x48,5 cm. Copenhaguen: Statens Museum for Kunst.
44. Friedrich, C.D. *Dos homes contemplant la lluna*. 1819. Oli sobre tela, 35x44,5 cm. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister.
45. Friedrich, C.D. *Home i dona contemplant la lluna*. 1824. Oli sobre tela, 34x44 cm. Berlín: Staatliche Museen, Nationalgalerie.
46. Friedrich, C.D. *Sortida de Lluna sobre el mar*. 1822. Oli sobre tela, 55x71 cm. Berlín: Staatliche Museen, Nationalgalerie.
47. Friedrich, C.D. *Paisatge al capvespre amb dues figures*. 1830-35. Oli sobre tela, 25x31 cm. Sant Petersburg: Museu de l'Hermitage.
48. Carus, C.G. *Vista de Dresden el capvespre*. 1822. Oli sobre tela, 22x30,5 cm. Col·lecció d'art Chemnitz.
49. Palmer, Samuel. *Crepuscle final*. 1825. Dibuix amb llapis, raspall amb tinta sèpia, goma i vernís, 18x23,8 cm. Oxford: Ashmolean Museum.
50. Palmer, S. *La Lluna de la sega: dibuix per a una escena pastoral*. 1831-2. Llapis, tinta i guaix sobre paper, 15,2x18,4 cm. Londres: Tate Gallery.
51. Palmer, S. *Pastors sota la lluna plena*. 1831-32. Llapis, tinta sèpia a pinzell, tinta xina negra i goma, intensificat amb color sobre cartró, 11,8x13,4 cm. Oxford: Ashmolean Museum.
52. Palmer, S. *La torre solitària*. Vers 1863. Aiguafort sobre paper, 16,7x23,5 cm. Londres: Tate Britain.



53. Blake, William. *Air (Aire)*. 1793. Buri, 6,6x6,05 cm, sobre paper vitel·la (7,9x7,1 cm). Inscripció al peu de la imatge: Air. Cambridge: Syndics of the FitzWilliam Museum.
54. Blake, W. *I want! I want! (Jo vull! Jo vull!)*. 1793. Buri, 5,4x4,3 cm, sobre paper vitel·la. Cambridge: Syndics of the FitzWilliam Museum.
55. Blake, W. Il·lustracions per a *Imitació (Imitation)* d'Ambroise Philips de l'ègloga primera de Virgili publicada a *The Pastorals of Virgili* de Robert J. Thornton 1820-21. Londres: Tate Gallery.
- a) *The Blighted Corn* (estampa 6). Gravat en fusta a testa, 3,4x7,3 cm. Paper vitel·la (3,6x7,4 cm).
- b) *"Nor fox, nor Wolf, nor rat among our Sheep"* (estampa 7). Gravat en fusta a testa 3,5x7,3 cm. Paper vitel·la (3,7x7,4 cm).
- c) *Sabrina's silvery Flood* (estampa 8). Gravat en fusta a testa, 3,3x7,2 cm. Paper vitel·la (3,9x7,6 cm).
- d) *Colinet's "Fond Desire strange lands to know"*. Gravat en fusta a testa, 3,7x7,4 cm. Paper vitel·la (3,7x7,4 cm).
56. Autor desconegut. "Tenda de campanya usada com a càmera obscura". Vers 1875. Gravat a l'aiguafort.
57. Niépce, Nicéphore. *Dibuix heliogràfic*. 1820. Gravat translúcid, 10,3x13,4 cm. França: Saint-Loup-de-Varenes.
58. Niépce, N. *Punt de vista des de la finestra de la casa de Gras a Saint-Loup de Varenes*. 1826. Heliografia. Austin: Col·lecció Gernsheim, Humanities Research Center, University of Texas.
59. Niépce, N. *Taula parada*. 1827. Heliografia sobre vidre (avui inexistent). De A. Davanne i Maurice Bucquet, *Le Musée rétrospectif de la photographie à l'Exposition Universelle de 1900* (París, 1903).
60. Daguerre, Louis Jacques Mandé. *Conquilles*. 1839. Daguerreotip, 16,3x21,2 cm (placa). París: Musée des Arts et Métiers.

61. Fox Talbot, W.H. *Espècie botànica*. 1842. Negatiu de dibuix fotogràfic, 22,3x18,4 cm. Bradford: National Museum of Photography, Film&Television.
62. Fox Talbot, W.H. *Espècie botànica*. 1842. Còpia sobre paper salat a partir d'un negatiu de dibuix fotogràfic, 22,1x18,1 cm. Bradford: National Museum of Photography, Film&Television.
63. Runge, P.O. *Fulles d'arbust i lliris de foc*. Vers 1800. Paper blanc retallat sobre paper negre, 76,3x59 cm. Hamburg: Kunsthalle Hamburger, gem. Galerie.
64. Fox Talbot, W.H. *Espècie botànica*. Vers 1840. Negatiu de dibuix fotogràfic, 22,2x18,4 cm. Bradford: National Museum of Photography, Film&Television.
65. Fox Talbot, W.H. *Punta de fil*. 1845. Negatiu d'un dibuix fotogràfic, 17,2x22 cm. Publicat a *El Llapis de la Natura*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
66. Fox Talbot, W.H. *Una escena en una biblioteca*. 1844. Còpia sobre paper salat a partir d'un negatiu de calotip, 18,7x23 cm, publicada a *El Llapis de la Natura* (2<sup>a</sup> part), el 1845.
67. Fox Talbot, W.H. *Porta d'entrada al Queen's College*, Oxford. 1843. Còpia sobre paper salat a partir d'un negatiu de calotip, 19,3x24,7 cm, publicada a *El Llapis de la Natura* (3<sup>a</sup> part), el 1845.
68. Hugo, Victor. *Siluetes de terrats i torres*. 1855-56. Paper crema on s'ha retallat el *pochoir* de la imatge (abans de retallar, contorn dibuixat en mina de plom), 15,8x22,2 cm. París: Biblioteca Nacional de França.
69. Hugo, Victor. *Siluetes de terrats i torres*. 1855-56. *Pochoir* retallat amb paper crema, usat amb carbonet, 14x20 cm. París: Biblioteca Nacional de França.
70. Hugo, Victor. *Impressions de puntes de fil*. 1855-56. Impregnat de tinta sèpia de la punta i impresa sobre paper blau turquesa, 18x10,5 cm. París: Biblioteca Nacional de França.

71. Hugo, Victor. *Impressió de fulla de falguera*. 1855-56. Tinta sèpia sobre paper d'escriure verjurat crema, 11x11,6 cm. Col·lecció particular.
72. Hugo, Charles. *Victor Hugo sobre el Penyal dels Proscrits (Victor Hugo sur le Rocher des Proscrits)*. 1853. Fotografia sobre paper salat a partir d'un negatiu sobre vidre a l'albúmina, 17,4x17,4 cm. París: Musée d'Orsay.
73. Hugo, Charles. *Victor Hugo sobre una roca vist de costat dominant l'escullera. (Victor Hugo sur une roche pris du coteau surplombant la jetée)*. 1853. Fotografia sobre paper salat a partir d'un negatiu sobre vidre a l'albúmina, 15,4x21,5 cm. París: Musée d'Orsay.
74. Hugo, Charles. *Victor Hugo sur le Rocher des Proscrits (Victor Hugo sobre el Penyal dels Proscrits)*. 1853. Fotomuntatge, fotografia prova sobre paper salat/negatiu sobre vidre al col·lodió, 10x7,8 cm. París: Maison Victor Hugo.
75. Autor desconegut. Ús de l'estereoscopi durant el Segon Imperi. Vers 1850. Fotografia.
76. Bisson, Louis-Auguste. *Honoré de Balzac*. 1842. Daguerreotip, 8,3x6,7 cm (placa). París: Maison de Balzac.
77. Boltanski, Christian. *Lliçons de Tenebres (Leçons de ténèbres)* a l'exposició *Terrae Motus 2*. 1986. Instal·lació (figures de metall, llum... ). Villa Campolieto: Fundació Amelio.
78. Boltanski, Christian. *Ombres*. 1985. Instal·lació (figures de metall, llum... ). Col·lecció privada.
79. Boltanski, Christian. *L'Àngel de l'Aliança*. 1986. Instal·lació (projector, plomes, metall... ), dimensions variables. Marsella: Museu Arqueològic de la Mediterrània.
80. Robertson, E.G. "Fantasmagoria". 1833. Gravat a l'aiguafort extret del llibre *Memòries recreatives científiques i anecdòtiques del físic-aeronauta E.G. Robertson*. Girona: Museu del cinema.

81. Boltanski, Christian. *Teatre d'ombres*. 1984. Instal·lació (focus de llum, figures de metall... ). Dimensions variables. Nagoya: Institute of Contemporary Art.
82. Boltanski, Christian. *Les Bugies, Lliçons de tenebres*. 1986. Instal·lació (espelmes, figures de metall). Paris: Capella de l'Hospital de la Salpêtrière, Festival de tardor.
83. Boltanski, Christian. *Monument Odessa*. 1989. Instal·lació (caixes metàl·liques, fotografies i bombetes), 170x130 cm. Paris: Col·lecció Yvon Lambert. Exposició *Advento*, Santiago de Compostel·la, 1995.
84. Boltanski, Christian. *Reliquiari (Reliquaire)*. 1990. Instal·lació (caixes metàl·liques, fotografies, fil elèctric), 335x160x89 cm. Madrid: Col·lecció Fundació ARCO. Exposició *Advento*, Santiago de Compostel·la, 1995.
85. Walker, Kara. *Quadre d'Eva al Cel (Tableau of Eva in Heaven)*, detall. 1995. Instal·lació, paper retallat i adhesiu sobre paret blanca. Nova York: Col·lecció Jeffrey Deitch.
86. Walker, Kara. *Insurrecció! (Insurrection!)*. 2000. Instal·lació aprox. 12x74 ft., paper negre retallat i projecció a la paret. Col·lecció del Guggenheim Museum.
87. Walker, Kara. *Salvació (Salvation)*. 2000. Instal·lació aprox. 11 ft. 8 in. x21 ft. 8 in., paper negre retallat i projecció a la paret. Col·lecció del Baltimore Museum of Art.
88. Walker, Kara. *Una a proximitat a l'emancipació (The Emancipation Approximation)*, escena 18 d'una carpeta de 27 imatges. 1999-2000. Serigrafia sobre paper, 44x34 in.
89. Bloom, Barbara. *El Regne del Narcisisme*. 1989. Instal·lació. Nova York: Jay Gorney Modern Art.
90. Bloom, Barbara. *Sis camafeus autoretrats*, fragment d'*El Regne del Narcisisme*. Instal·lació. Nàpols: Torre del Greco.
91. Bloom, Barbara. *Siluetes* del llibre guia d'*El Regne del Narcisisme*. 1990. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, kunsthalle Zurich, Serpentine gallery, Londres.

92. Celmins, Vija. *Sense títol (oceà amb creu nº 1)*. 1971. Grafit sobre fons acrílic i paper, 45,1x57,8 cm. Florida: Col·lecció The Edward R. Broida Trust.
93. Celmins, Vija. *Galaxia nº 4 (Cabellera de Berenice)*. 1973. Grafit sobre fons acrílic i paper, 31,1x38,7 cm. Nova York: Col·lecció Paine Webber Group Inc..
94. Celmins, Vija. *Cel nocturn nº 3*. 1991. Pintura a l'oli sobre tela muntada en fusta, 45,7x54,3 cm. Nova York: Col·lecció dels Srs. Robert Lehrman.
95. Celmins, Vija. *Per fixar la imatge en la memòria (fragment)*. 1977-82. Instal·lació d'onze parelles de pedres originals i bronzes pintats amb colors acrílics, dimensions variables. Florida: Col·lecció The Edward R. Broida Trust.
96. Celmins, Vija. *Sense títol (Teranyina 3)*. 2002. Aiguatinta i brunyidor, rascats i punta seca, 38,4x48,3 cm. Los Angeles: Ed. Gemini G.E.L.
97. Friedrich, C.D. *Dona amb tela d'aranya entre arbres nus*. Vers 1803. Xilografia (reimpressió), 17x11,9 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
98. Fontcuberta, Joan. *Constel·lacions, MN53: coma berenice (NGC 5024)...*. 1993. Fotograma sobre cibachrome, 112x80 cm. Col·lecció de l'artista.
99. Celmins, Vija. *Desembre 1984*. 1985. Mezzotinta, 41,8x 39,8 cm (placa). Los Angeles: Ed. Gemini G.E.L.
100. Ruff, Thomas. *Estrelles. 01 h 55 min/-30º*. 1989-1992. Fotografia, 260x188 cm. Paris: Galerie Nelson.
101. Celmins, Vija. *Sense títol (oceà)*. 1968. Grafit sobre fons acrílic en paper, 25,4x32,8 cm. San Francisco: Col·lecció San Francisco Museum of Modern Art.
102. Friedrich, C.D. *Sortida del sol al mar*. 1826. Sèpia i llapis sobre paper, 18,7x26,5 cm. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, kupferstichkabinett.



## Bibliografia

Antal, Frederick. *Estudios sobre Fuseli*. Trad. de Carlos Manzano. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa, 1989.

----- Clasicismo y romanticismo. Trad. de Leopoldo Lovelace. Madrid: Corazón Editor, 1978.

Ansón, Antonio. *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo, col. "palabras de arte" n. 5, 2000.

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1991.

Arnaldo, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa, 1990.

Ashbery, John. *Galeones de Abril*. Trad. Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Visor, nº 319, 1994.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990.

Bartman, William S.. *Vija Celmins interviewed by Chuck Close*. Los Angeles: ART Press, 1992.

Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1992.

Baxandall, Michael. *Las sombras y el Siglo de la Luces*. Trad. d'Amaya Bozal. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa, 1997.

Benjamin, Walter. *Petita història de la fotografia a L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. n. 9. Trad. Jaume Creus, ed. i pròleg de J. F. Yvars. Barcelona: Edicions 62, 1983.

Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Trad. de Silvina Marí, ed. d'Henry Hardy, Madrid: Taurus, 2000.

Berry, Ian; i altres. *Kara Walker: Narratives of a Negress*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

Bessy, Maurice. *Le mystère de la chambre noire. Histoire de la projection animée*. Paris: Pygmalion, 1990.

Blake, William. *Obra poètica completa* (edició bilingüe), Vol. II. Trad. Pablo Mañe. Barcelona: Libros Rio Nuevo, 1986.

Börsch-Supan, Helmut. *Caspar David Friedrich*. Trad. D'Alain Royer. Paris: Adam Biro, 1989.

Brentano, Clemens; i altres. *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Trad. de Klaus Wrehde i Miguel Ángel San José Ribera. Madrid: Akal, 1999.

Brion, Marcel. *Peinture romantique*. Paris: Albin Michel, 1967.

Brunet, François. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

Carus, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Trad. de José Luis Arántegui. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa, 1992.

Chalumeau Jean-Luc. *Van Gogh 1853-1890*. Barcelona: Polígrafa, 1996.

Christie, John i Berger, John. *Te mando este rojo cadmio... Una correspondència entre John Berger y John Christie*. Trad. Rosa Roig i John Stone. Barcelona: Actar, 2000.

Clair, Jean; i altres. *Cosmos. Del romanticisme a l'avantguarda 1801-2001*. Barcelona: Centre de cultura contemporània, 1999. (catàleg).

Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. Trad. d'Angel González García. 3<sup>a</sup> ed. Madrid: Editora Nacional, 1980.

Dixon, Annette; i altres. *Kara Walker. Pictures from another time*. Michigan: The University of Michigan Museum of Art, 2000.

Eccher, Danilo. *Christian Boltanski*. Milà: Charta, Galleria d'Arte Moderna Bologna, 1997. (catàleg).



Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Versió de Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Friedrich, Caspar David; i Carl Gustav Carus. *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique. Neuf lettres sur la peinture de paysage. Choix de textes*. Trad. d'Erika Dickenherr i altres. París: Klicksieck, 1988.

Frutos Esteban, Francisco Javier. *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.

Gamwell, Lynn. *Exploring the invisible. Art, science and the spiritual*. New Jersey: Princenton University Press, 2002.

Gernsheim, Helmut. *Historia gráfica de la Fotografía*. Trad. Emma Gifre. Barcelona: Omega, 1967.

Gombrich, E. H.. *Arte e ilusion*. Madrid: Alianza Forma, 1990.

----- *La imagen y el ojo*. Versió d'Alfonso López Lago i Remigio Gómez Diaz. Madrid: Alianza Forma, 1993.

Gumpert, Lynn. *Christian Boltanski*. Trad. d'Anne Rochette. París: Flammarion, 1992.

Harrison, Colin. *Samuel Palmer*. Oxford: Ashmolean Museum, 1997.

Hartley, Keith; i altres. *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*. Londres: Thames and Hudson, 1994.(catàleg).

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. 2n vol. Trad. de A. Tovar i F.P. Varas-Reyes. 19a ed. Barcelona: Labor/ Punto Omega, 1985.

Heilbrun, Françoise; i Danielle Molinari. *En collaboration avec le soleil Victor Hugo photographies de l'exil*. París: Musées de la Ville de Paris, 1998. (catàleg).

Hofmann, Werner. *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. Madrid: Museo del Prado, 1992. (catàleg).

-----, *Philipp Otto Runge. Scherenschnitte*. Frankfurt: Insel Verlag, nº 986, 1977.

-----, *Runge. Preguntas y respuestas. Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo*. Trad. de José Luis Arántegui Tamayo. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa, 1993.

Hohl, Von Hanna. *Philipp Otto Runge. Die zeiten-Der morgen*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1997.

Hölderlin. *Versions de Hölderlin*, trad. de Carles Riba, prefaci de Gabriel Ferrater. Barcelona: Edicions 62, Els llibres de l'escorpi, 1983.

Honour, Hugh. *El Romanticismo*. Versió de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

Howoldt, Jenns E.; i altres. *Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt*. Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2002.(catàleg)

Krauss, Rosalind. *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*. Trad. per Marc Bloch i Jean Kempf. Paris: Macula, 1990.

Lebel, Jean-Jacques, Marie-Laure Prévost; i altres. *Victor Hugo "caos en el píncl·"*. *Dibujos*. Trad. de Magali Martínez Solimán i Maribel Villarino. Madrid: Fundación Colección Thyssen- Bornemisza, 2000. (catàleg).

Lingwood, James; i altres. *Vija Celmins, Obras 1964-96*. Trad. Karmelin Adams. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1997. (catàleg).

Machetti, Sandro; i altres. *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, 2000.

Mannoni, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris: Nathan, 1995.

----- *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au Cinématographe*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995. (catàleg).

Mari, Antoni. *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets editores, 1979.

Morin, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris: Seuil, 1970.

Moure, Glòria; i altres. *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*. Barcelona: Polígrafa i Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996. (catàleg).

Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Versió d'Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Novalis. *Himnes a la nit*. Versió d'A. Tàpies-Barba. Barcelona: Llibres del Mall, 1975.

Pagé, Suzanne. *Monuments. Christian Boltanski*. Paris: Association Française d'Action Artistique, 1986. (catàleg).

Pavese, Cesare. *Vindrà la mort i tindrà els teus ulls*. Trad. de Joan Tarrida. Barcelona: Edicions 62, 1991.

Perejaume; i altres. *Nocturn. Miquel Campeny, Nicolau Raurich, Joaquim Pou, Benet Martorell*. Sant Pol de Mar: Museu de pintura, 1995. (catàleg).

Pons i Busquet, Jordi. *El cinema. Història d'una fascinació*. Barcelona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol i Àmbit Serveis Editorials, 2002.

Prieur, Jérôme. *Séance de lanterne magique*. Mayenne: Éditions Gallimard, 1985.

Recht, Roland. *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*. Paris: Christian Bourgois, 1989.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada a l'infern. Il·luminacions. Els deserts de l'amor*. Versió de Josep Palau i Fabre. Barcelona: Els Llibres del Mirador, Bruguera, 1984.

Rippner, Samantha. *The Prints of Vija Celmins*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2002. (catàleg).

Roberts, Russell; i altres. *Huellas de Luz. El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot*. Trad. de Juan Larrea, Olga Abasolo, Paloma Farré i Cristina Cordero. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/ Aldeasa, 2001. (catàleg).

Rosen, Charles; i Henri Zerner. *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Trad. de Pilar Vazquez Alvarez. Madrid: Hermann Blume, 1988.

Rosenblum, Robert. *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nòrdico. De Friedrich a Rothko*. Versió de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Alianza nº 120, 1993.

Rouillé, André. *La photographie en France. Textes & controverses: une Anthologie 1816-1871*. Paris: Macula, 1989.

Runge, Philipp Otto. *Peintures et écrits*. Trad. d'Erika Dickenherr i Alain Pernet. Paris: Klincksieck, 1991.

San Juan de la Cruz. *Poesía completa y comentarios en prosa*, ed. de Raquel Asún. Barcelona: Planeta/Autores Hispánicos, 1986.

Scharf, Aaron. *Arte y fotografía*. Versió de Jesús Pardo de Santayana. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. de Carlos Gardini. 4ª reimpressió. Barcelona: Edhasa, 1996.

Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. 7ª ed. Madrid: Càtedra, 1999.

Stein, Donna; i altres. *Rags to Riches: 25 years of Paper Art from Dieu Donné Papermill*. Nova York: Dieu Donné Papermill, 2001.(catàleg).

Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Versió espanyola d'Anna Maria Coderch. Madrid: Siruela, 1999.

Tupitsyn, Margarita, i altres. *Malevich y el cine*. Versió d'Adela Morán i Encarnación F. Lena. Barcelona: Fundació La Caixa, 2002. (catàleg).

Wolf, Norbert. *Caspar David Friedrich 1774-1840. El pintor de la calma*. Trad. de José García. Colònia: Taschen, 2003.

Zajonc, Arthur. *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente*. Trad. de Carlos Gardini. Barcelona: Andrés Bello, 1996.

Yates, Steve (ed.). *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*. Trad. d'Antonio Fernández Lera. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

## Articles de revista

Daad, Berlin. "Barbara Bloom". *Flash Art International*, 136 (1987), pàg. 110.

Brooke Schleifer, Kristen. "Detective stories: an interview with Barbara Bloom". *The Print Collector's Newsletter*, 3, vol XXI (1990), pp. 92-96.

Herring, Sarah. "Samuel Palmer's Shoreham drawings in Indian ink". *Apollo*, 441, vol. 148 (1998), pp. 37-42.

Kent, Sarah. "Vija Celmins, Drawings". *Studio International*, 976, vol. 190 (1975), pp. 83-84.

Lewis, Jim. "Night, sleep, death and the stars: twelve exercises in honor of Vija Celmins". *Parkett*, 44 (1995), pàg. 35.

Princenthal, Nancy. "Vija Celmins: Material Fictions". *Parkett*, 44 (1995), pp. 24-28.

Relyea, Lane. "Earth to Vija Celmins". *Artforum International*, vol. 32 (1993), pp. 55-58.

Rimanelli, David. "Barbara Bloom and her Art of Entertaining". *Artforum International* (1989), pp. 142-146.

Rian, Jeffrey. "Vija Celmins, vastness in flatland". *Flash Art International*, 189, vol XXIX (1996), pp. 108-111.

Silverthorne, Jeanne. "Vija Celmins in conversation with Jeanne Silverthorne". *Parkett*, 44 (1995), pp. 40-47.

Shiff, Richard. "Vija Celmins's Play of Imitation". *Parkett*, 44 (1995), pp. 48-49.

Zugaza, Leopoldo. *Archivos de la fotografía*, 1, vol. III (1997). Photomuseum Argazki Euskal Museoa. Monogràfic dedicat a Henry Fox Talbot.

Wagstaff, Sheena. "Vija Celmins". *Parkett*, 32 (1992), pp. 6-19.

## Enciclopèdies i diccionaris

AAVV. *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. IX. Chicago: Ed. Of the faculties of the University of Chicago, 1989.

AAVV. Gran Enciclopèdia Catalana. Barcelona: Edicions 62, 1970.

Chevalier, Jean; i Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 1969.

Milicua, José. *Historia universal de l'art, El segle XIX*, vol. VIII, per Erika Bornay. Barcelona: Planeta, 1988.

Revilla, Frederico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Càtedra, 1995.

Valverde, José Maria. *Breve historia y antología de la estética*. 4<sup>a</sup> reimpressió. Barcelona: Ariel, 2000.

Valverde, J.M.; i Martí de Riquer. *Historia de la Literatura Universal*, vol VII. Barcelona: Planeta, 1985.

Vicens Vives, Jaume. *Historia General Moderna, Del Renacimiento a la crisis del siglo XX*, Vol. I. Barcelona: Montaner y Simon, 1974.

## Pàgines WEB

<http://nyartasmagazine.com/57/barbarabloom.html>

[http://thehamptons.com/museum/newsletter/summer2000/summer\\_exhibitions.html](http://thehamptons.com/museum/newsletter/summer2000/summer_exhibitions.html)

<http://www.artnet.com/library/00/0093/T009323.asp>

[http://www.gene-sis.net/artists\\_bloom.html](http://www.gene-sis.net/artists_bloom.html)

<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa386.htm>

<http://www.galeriepieceunique.com/infoframes/bloom.htm>

[http://sheldon.unl.edu/HTML/ARTIST/Celmins\\_v/TL.html](http://sheldon.unl.edu/HTML/ARTIST/Celmins_v/TL.html)

Aquesta tesi ha estat finalitzada i impresa la tardor  
de 2003, a Sant Pol de Mar





