

Megalomania i obsolescència

Temporalitat de l'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica

Romà Arranz Herrero

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

MEGALOMANIA I OBSOLESCÈNCIA

*Temporalitat de l'art a l'època
de la seva reproductibilitat tècnica*



Romà Arranz Herrero

Departament de Dibuix. Facultat de Belles Arts.
Universitat de Barcelona
Programa de doctorat "*Tecnologies de l'imaginari*" bienni 1994-1996

MEGALOMANIA I OBSOLESCÈNCIA

Temporalitat de l'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica

Romà Arranz Herrero
Director: Carles Mauricio Falgueras



MEGALOMANIA I OBSOLESCÈNCIA

Temporalitat de l'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica

Romà Arranz Herrero

Barcelona 2010

Tesi

Romà Arranz Herrero

Director de tesi

Dr. Carles Mauricio Falgueras

Departament de Dibuix

Facultat de Belles Arts



Direcció

Facultat de Belles Arts
Edifici Principal
Pau Gargallo, 4
08028 Barcelona

Agraïments

Al personal dels centres de documentació, als grafistes, Òscar Font, Karmentxu Buldain i al polígraf Eudald Canibell. Al senyor Ripollés per col·leccionar el setmanari *La Ilustración* i als historiadors de l'art gràfic, a Sensi Cervantes i Santi Tomás. Als dibuixants, gravadors, fotògrafs, editors i impressors, als llibreters d'antic i de nou i als inventors de paraules, als correctors i traductors i als que fan i feren possible les imatges estampades.

Imatge de la coberta

Adaptació per cobertes de *La antorcha de la Estatua de la Libertad*
La Ilustración, Vol. VI, núm. 242, pàg. 420
(5.07.1885)

*A tota la meua família,
camuflada entre aquests fulls.*



ÍNDEX

- 14 > **JUSTIFICACIÓ**
- 18 > **PRESENTACIÓ**
- 21 > La representació
- 28 > El camp
- 31 > El fora de camp
- 32 > El contracamp
- 34 > Megalomania
- 40 > Obsolescència
- 43 > **MÈTODE**
- 44 > El camp inicial, l'estudi d'una publicació
- 45 > Cultura de masses
- 46 > Les il·lustracions, invisibilitat
- 47 > Fase final de l'estudi
- 48 > Els fenòmens es revelen
- 49 > Els models es mostren
- 50 > El sistema organitza
- 50 > Unitat, ordre i estructura
- 50 > Els models tenen condicions
- 52 > La manca de domini del sistema
- 52 > L'aportació del sistema de models
- 55 > **INTRODUCCIÓ**
- 56 > **Revolucions gràfiques**
- 56 > Procés lineal
- 57 > Història gràfica
- 58 > La primera revolució gràfica
- 59 > L'estadi de la manufactura
- 61 > La tercera, la indústria
- 62 > La quarta revolució: el disseny gràfic
- 65 > La dissolució de les arts gràfiques
- 65 > Una professió mediatra,
el dissenyador
- 67 > El final d'una utopia
- 68 > Dissenys
- 70 > **Els tres primers períodes de las
arts gràfiques a Catalunya**
- 71 > Tècnica i art
- 73 > El període d'artesania gràfica
- 74 > L'època de la manufactura
- 82 > La indústria gràfica
- 83 > Procés de configuració editorial en el
període de la manufactura gràfica
- 85 > **L'OBRADOR I L'ARTÍFEX**
- 86 > **La transformació de Barcelona**
- 87 > La maquinària factor decisiu
- 88 > La mà d'obra
- 88 > Estadística de la manufactura gràfica
de Barcelona al segle XIX
- 90 > De l'artesà a l'industrial
- 92 > El llegat
- 93 > De la mà d'obra «negra» a l'obrer
- 94 > Persistència i renovació
- 94 > El comerç gràfic i paperer
- 95 > La dependència icònica
- 98 > Una visió econòmica de la imatge
- 102 > Imatges que expliquen
- 105 > Comerç gràfic i paperer el 1880
- 106 > Supremacia de Barcelona
- 109 > Els llibres en el mercat americà
- 110 > **Lluís Tasso i Goñalons**
- 112 > Al carrer Basea
- 113 > Unió d'interessos i diversificació
- 114 > La voluntat renovadora de la
manufactura gràfica
- 115 > Lluís Tasso al Raval
- 116 > La nova generació gràfica
- 119 > «La Maravilla» societat editorial
- 122 > Lluís Tasso i Pere Domènech Sauló
- 123 > Lluís Tasso i Narcís Ramirez
- 124 > Lluís Tasso i el «Círculo Artístico
Industrial»

- 126 > Activitat política i social de Lluís Tasso
- 126 > Lluís Tasso, llibreter
- 127 > Sorgiment i caiguda de la manufactura gràfica
- 130 > El nou edifici de l'Arc del Teatre
- 135 > L'herència de Lluís Tasso
- 135 > Les revistes d'una impremta
- 136 > Descripció de la impremta Henrich & Cia. O Suc.
- 136 > Descripció de la impremta de Tasso al 1881
- 140 > **Lluís Tasso i Serra**
- 141 > Goigs, sang i fetge
- 142 > Els conflictes del negoci
- 143 > L'Institut Català de les Arts del Llibre
- 144 > El germà poeta
- 145 > El final Tasso
- 145 > Conversa amb els descendents
- 149 > Les altres «ilustraciones» Tasso
- 151 > «La ilustración de la mujer»
- 151 > L'afer Tasso
- 152 > Rèpliques i contrarèpliques
- 153 > Lluís Tasso, les dues propostes
- 157 > Conflicte internacional
- 157 > La situació laboral a la impremta Tasso
- 159 > Lletre impresa i consciència
- 159 > Tendències organitzatives
- 161 > La Unió Tipogràfica
- 161 > Els coneixements dels tipògrafs
- 162 > Aprendre de la lletra, la tinta i el punt
- 163 > Salaris
- 165 > **L'OBJECTE D'ESTUDI**
- 166 > La Il·lustración
- 166 > L'estudi d'una revista setmanal
- 167 > Les aportacions de «La Ilustración»
- 167 > La imatge de les capçaleres
- 172 > Impremta i fotografia
- 174 > Periodisme gràfic
- 174 > El compromís de la imatge
- 176 > La fotografia impresa
- 176 > Destruir i reconstruir
- 177 > Un llarg camí
- 180 > El terratrèmol que va commoure el món
- 183 > L'editorial Tasso i els avenços tècnics en la reproducció d'imatges
- 188 > L'editorial des de la revista
- 197 > **TIPOGRAFIA**
- 198 > La fosa de tipus
- 202 > Impremta i humanisme
- 203 > Lletre i ordre
- 204 > La tècnica complexa de punxons i matrius
- 208 > La fosa de tipus a Barcelona
- 208 > La renovació tipogràfica
- 212 > Tipus barcelonins
- 216 > Foneria tipogràfica del segle XIX
- 216 > Nous caràcters del decenni 1880-1891
- 220 > **Cronologies**
- 220 > Evolució de les màquines des del segle XV fins a 1900
- 232 > Apunt cronològic de la història de la imatge impresa (segle XIX)
- 234 > Cronologia de l'evolució de les màquines de fosa i composició de tipus
- 237 > **RESULTATS**
- 238 > Definició de la revista
- 239 > Les imatges
- 240 > L'economia de la publicació

- 240 › Els impressors Tasso
- 241 › El món gràfic
- 242 › La família gràfica
- 242 › Enquadradors
- 243 › Els caixistes, tipògrafs, polígrafs o grafistes
- 244 › Les arts gràfiques i el disseny
- 245 › L'art gràfic com a primera avantguarda
- 247 › De les imatges
- 247 › Xilògrafs, la reproductibilitat d'una tècnica primitiva adaptada a la indústria
- 249 › La importància de l'electròlisi: la seriabilitat, la còpia per a la difusió
- 250 › Les arts, també les gràfiques, al darrer quart del segle XIX
- 250 › Les revolucions gràfiques, cinc períodes de canvi de les arts gràfiques
- 252 › **CONTINGÈNCIES**
- 254 › 1885
- 254 › Nietzsche i Wagner
- 259 › Pensament plàstic
- 260 › Vitalisme
- 269 › Saló de 1884
- 270 › Seurat
- 273 › Paul Cézanne
- 277 › **MONUMENTALIA**
- 297 › **EL TERRATREMOL D'ANDALUSIA**
- 306 › Descobriments de la regió
- 317 › **CONCLUSIONS**
- 318 › Arts gràfiques i cosmovisió
- 319 › La datació de les transformacions gràfiques i la fotografia
- 322 › Violència, art gràfic i avantguarda
- 326 › Catalunya territori gràfic
- 326 › Barcelona
- 329 › Copiar el món
- 331 › La tercera revolució gràfica, la industrialització en l'època del postimpressionisme
- 333 › Els artistes atropellats, els nous demiürgs
- 338 › Les il·lustracions, la primera cultura de masses
- 339 › La temporalitat
- 341 › Topos i locus
- 342 › Nous models de la imatge en el sistema de les arts
- 344 › L'art plàstic
- 346 › Connectivitat, l'alteritat de l'obsolescència
- 349 › La fotografia en el sistema de les arts
- 352 › Un nou imaginari postfotogràfic
- 353 › La megalomania
- 354 › En definitiva
- 309 › **BIBLIOGRAFIA I DOCUMENTACIÓ**





Justificació

El coneixement de les relacions que s'estableixen en la dècada de 1880 a 1890 entre l'art, la fotografia i la impremta està en el rerafons de l'estudi. Per aquest motiu hi havia la necessitat d'establir uns paràmetres definidors de l'evolució al llarg dels més de cinc segles d'existència de la impremta. L'establiment de cinc períodes –l'artesanal, el manufacturer i l'industrial–, l'adveniment del disseny gràfic, amb el trencament de la família gràfica i la constatació del col·lapse actual, representen una voluntat d'ordenar conceptualment un desordre de denominació persistent en el tractament històric de les arts gràfiques. En paral·lel s'havia de seqüenciar l'aproximació entre impremta i fotografia en el període que va des de l'aparició de la litografia fins a l'eclosió del fotogravat. Els paràmetres de l'art es van tractar puntualment, donat que l'establiment d'una cronologia i una història eren dades conegudes i amb bibliografia.

A aquesta evolució gràfica calia dotar-la dels pertinents aspectes tecnològics, maquinària, tipografia, indústria paperera, etc. Una vegada establerta la cronologia calia ordenar en períodes, i els territoris definits pels aspectes culturals, tècnics i socials que em permeteren recuperar l'estudi inicial. Aquest objecte d'estudi era una revista setmanal publicada a Barcelona entre 1880 i 1890, La Ilustración de Lluís Tasso i Serra.

Calia saber distingir una xilografia d'una litografia, un fotogravat trametat mecànicament d'un fet orgànicament, com els que publiquen Joarizti i Mariezcurrena en les pàgines del setmanari estudiat; calia esbrinar les diferències entre un gillotage i una xilografia; què es volia dir quan hi havia una heliografia o una autotípia; com eren les matrius, els tipus de resultat gràfic, la fesomia de la tècnica, una fusta metal·litzada; a què s'anomena «gálvanos» o estereotípies .

El desconeixement era atribuïble a la poca importància que se li ha donat als sistemes de reproducció en la història de l'art, en la història de la cultura contemporània i en l'art. D'entre totes les tècniques de reproducció, les que destaquen en l'art són els procediments calcogràfics, pel seu prestigi artístic, amb l'aiguafort en primera instància. Però aquesta és una tècnica allunyada de la impremta.

Lo compte Arnau >

La xilografia és de Gomez-Soler i l'original és de Simó Gomez. La bellesa d'algunes imatges aparegudes en el setmanari no és menyspreable.

En el decurs del visionat dels fulls impresos, poques imatges m'han colpit tant com aquesta xilografia primitivista que sembla preludiar un expressionisme molt posterior.

«*LL*» Vol. II, pàg. 189, núm. 72
(19.03.1882)



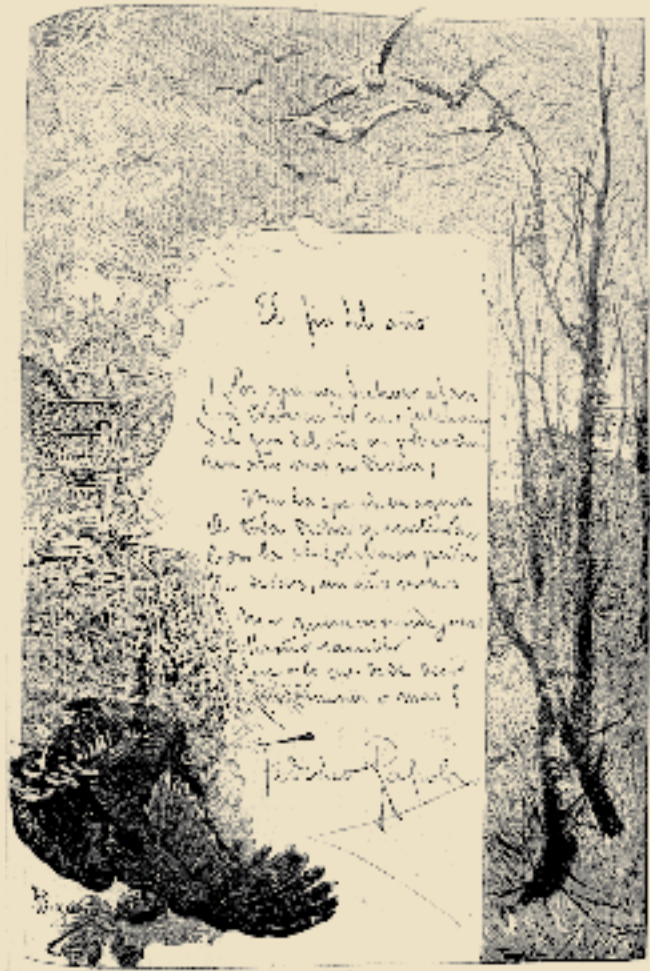
La recerca gràfica la vaig fer acompanyat per tres personatges que m'iniciaren en el seu coneixement. Aprenentatge visual, com en el cas d'Enric Tormo, primer director del Museu de les Arts Gràfiques de Barcelona, o en el conreu de les tècniques, amb el professor de l'escola Massana Albert Reig, o per les aportacions, coneixements, visites i comentaris d'Òscar Font, un grafista contemporani amb ànima vuitcentista.

La dècada de la publicació tenia un clar inconvenient en el terreny historiogràfic: no pertanyia a la plena època Modernista, molt treballada, conreada i conservada en comparació amb d'altres moments. L'època escollida, el decenni de la publicació de la revista de l'editorial Tasso, era titllada aleshores –ara fa vint i cinc anys de l'inici de les diverses aproximacions i investigacions– d'eclèctica, de territori historicista, sense gaires coses a dir. Es dibuixava un país mediocre, sense bons artistes, supeditat als ritmes europeus, i que aquests arribaven tard i malament.

La reivindicació de l'esteticisme –o l'anglès «Aesthetic Movement»– a Catalunya com a precursor del Modernisme, iniciada per Alexandre Cirici Pellicer, permeté una revisió del tema d'aquell menyspreat eclecticisme. La revifada del centenari de l'Exposició Universal de 1888 i uns historiadors de l'art més abocats a l'estudi dels fragments obviats o oblidats per les grans tendències historiogràfiques afavoriren un engruiximent de la bibliografia sobre l'època.

Tanmateix, hi ha dos fons documentals cabdals per a l'estudi desenvolupat aquí. El primer és el «Diccionario biográfico de artistas de Cataluña», de J.F. Ràfols, document on cercar els personatges vinculats a l'art, tècniques, procediments, obres i productes que s'esmenten. El segon, i encara més bàsic i essencial, és l'ingent treball realitzat per Eudald Canivell i Masbernà, tipògraf, historiador, bibliòfil, bibliotecari, anarquista i masó, en els seus llargs anys de col·laboració amb el Diccionari Enciclopèdic Espasa. Les entrades dedicades a les arts gràfiques, grafistes, gravadors, editors, etc. són escrits seus. Allà és on s'expliquen les tècniques d'estampació, xilografia, fotogravat, heliogravat, etc. amb una precisió d'especialista. Les fórmules magistrals que s'hi expliquen desvelen els

El fin de año >
 «LI» Vol. I, pàg. 61, núm. 8
 (26.12.1880)



secrets més íntims dels impressors, gravadors i fotogravadors contemporanis a l'època aquí estudiada.

Però si aquesta part resol problemes del qui, què, quan, com i on, no ho fa en el perquè «La Ilustración» em resultava estranya, llunyana, fins i tot falsa, sense interès per a la nostra contemporaneïtat. La meua primera resposta a la seva presència era la de trobar-me estudiant un producte marginal, només un document banal d'una època historicista, monumentalista, on el fracàs de l'art figuratiu duia a destruir la figura i la realitat visual. D'aquesta resposta apareix la megalomania i tot allò de rebuig, obsolet que pública **«La Ilustración» («LI» a partir d'ara)**. L'obsolescència com allò que ha quedat tècnicament, visualment i discursivament eclipsat per aportacions innovadores.

A l'enfocar el treball des d'aquesta perspectiva, els temes de convergència entre l'art, la fotografia i la impremta van quedar aïllats; necessitava un moment d'unió, un



< *La caída de la tarde*
«LI» Vol. I, pàg. 85, núm. 11
(16.01.1881)

Aquesta imatge i l'anterior -heliogravats de Thomas- són il·lustracions de poemes de Frederic Rahola realitzades per Alexandre de Riquer. Esbrinar la tècnica de reproducció i els seus procediments, els recursos dels industrials, les implicacions i relacions d'aquests amb els artistes, els elements dels obradors, la reproductibilitat de la tècnica, la difusió i distribució, la permeabilitat socials envers els missatges del mitjà i la penetrabilitat en el mitjà dels valors de la societat o la connectivitat de les diverses tècniques... ha estat la manera de percebre la publicació setmanal *La Il·lustración*.

estat de freqüència sincrònica. El descobriment del primer reportatge periodístic aparegut a la premsa, exactament a «LI», em va donar la clau. L'any 1885 es convertia de sobte en el gran nus que tot ho lligava. Allà va aparèixer sense ser-hi convidat Nietzsche; darrera seu una ombra el seguia, Wagner; també Òscar Wilde, encara que no li vaig fer gaire cas. L'art dels postimpressionistes es revelà en paral·lel.

Però el plantejament del treball sempre havia anat acompanyat per la presència de l'objecte. El que tenia al davant, «LI», era un objecte de comunicació, i que a través d'ell se'm desvetllarien, ràpidament, els racons d'una història petita que participava de la gran història comuna. Aquesta és, fer còpies del món, per conèixer-lo i interpretar-lo. D'aquesta manera la mà i la tècnica, mecànica i procedimental, en un tot transformador em donarien eines per interpretar de nou allò que veia. Tot plegat molt allunyat de la realitat.

Presentació

Des de que els números de la revista «LI», editada per Lluís Tasso, se'm van aparèixer a les golfes dels avis materns del meu fill Pau, cap allà a finals dels anys 70, fins avui, les investigacions en el camp gràfic i de la seva història han fet un gran salt, obrint noves perspectives al setmanari que tenia entre les mans. Les idees s'han vist transformades i el decurs del temps integra i disgrega en un doble moviment centrípet i centrífug el contingut d'aquest estudi. Aquests papers n'esdevenen la mostra.

El meu interès per les arts gràfiques no era directe; de fet l'excusa podia ser qualsevol altra. Durant l'època d'estudiant a la facultat de Filosofia i Lletres de la UAB dirigia el meu interès vers el cinema i la fotografia, el vídeo i la seva pràctica i teoria. No volia estar gaire lluny dels vídeo-artistes com Torres, Muntades, Mercader, Miralda o dels professors Pericot, Dols i Laosa que vaig trobar a l'Institut del Teatre de Barcelona el 1973 i que respongueren a la necessitat de traduir el verb en fets icònics. Les imatges es començaven a generar, construir i presentar. Vaig deixar de ser només un espectador.

La revista «LI» aparegué en aquesta tessitura com un repte a la mirada més que a l'oblit, com un missatge del passat als futurs lectors, però també com espai d'interpretació.

Un primer estudi de la revista em va dur uns anys més tard, a l'octubre de 1984, a fer un recorregut per Andalusia, cent anys després del gran terratrèmol. Un viatge que em permeté entendre la presència topogràfica del reportatge fotogràfic que analitzo en aquestes pàgines.

Amb la perspectiva del temps, aquell acte es transformà en un fet que té a veure amb les accions estètiques. Una mena de «performance» a la manera de Francesc Torres, sense ser-ne jo conscient, emperò. D'aquell viatge en recupero ara els paper escrits, amb la voluntat de difondre el que considero el primer reportatge fotogràfic de la premsa espanyola i una acció que restà oculta als meus ulls durant vint anys.

Anys més tard escric un article pel Diari de Barcelona, 16 d'octubre de 1988, sobre els terratrèmols de 1884 i l'aparició del fotoperiodisme. A partir de les dades d'aquell article, en Josep Maria Huertas i en Jaume Fabre em sol·liciten el 1990 una petita col·



laboració en La història del fotoperiodisme a Catalunya, coeditat per l'Ajuntament de Barcelona i el Col·legi de Periodistes. Al llibre i a la mostra hi apporto les imatges i les dades documentals que daten l'origen de l'activitat vinculant del fotògraf, la fotografia i la premsa escrita.

A partir d'aquell moment contemplo com la fotografia de premsa, els recursos tècnics de la fotografia i de la impremta, la transformació de les imprentes i de la premsa, prenen un renovat interès entre els teòrics i historiadors de l'art. En aquells moments el meu interès havia volat a les màquines de reproducció electrogràfiques i la creació artística, i durant el llarg termini de quinze anys les idees i els escrits que aquí es troben resten arxivats...

Al 1985 vaig acabar la redacció d'un petit opuscle que volia presentar com a tesi de llicenciatura, un document aleshores necessari, l'estadi previ a l'accés del tercer cicle, el de doctorat –que va desaparèixer en aquells temps–, i el treball realitzat va restar inútil. L'estudi, encara inèdit, es titulà «Inicios de la industria gráfica catalana: la editorial Tasso» i mai va sortir del reduït cercle d'amistats, llegit o consultat per elles gràcies a la reproducció en fotocòpies d'un original escrit a màquina. No obstant, ha estat citat en bibliografies diverses sobre les arts gràfiques del XIX. Aquest opuscle és la base amb la que construeixo el camp d'aquest discurs. Ho faig perquè les investigacions realitzades i transcrites en aquelles pàgines no han estat publicades.

L'editorial L'Avenç va oferir la possibilitat de publicar en la seva revista un monogràfic dedicat a les arts gràfiques i el llibre a Catalunya. L'oferiment es va materialitzar de la mà de Pilar Vélez, que va coordinar el dossier, en mitja dotzena d'articles sobre les arts gràfiques, que d'alguna manera començaren a obrir portes sobre els diferents camins d'estudi de les arts gràfiques. La participació en aquestes pàgines d'estudiosos com Pere Bohigues, Francesc Fontbona, Rosa M. Subirana, Eliseu Trenc i l'abans citada Pilar Vélez em va servir per abordar el tema de la industrialització, que en l'opuscle abans esmentat no havia desenvolupat. Aquesta va ser la primera aportació pública al tema i que ara ubico en el registre i context que li cal per a una lectura menys fragmentària. Amb el títol «De la manufactura a la indústria gràfica» vaig intentar explicar la transformació productiva en els obradors del segle XIX. Potser va semblar en aquells moments una aproximació a una història econòmica, més que una adscripció a d'altres disciplines properes a la història de l'art. Però en tot cas volia demostrar que els grans moviments estètics vinculats a la indústria només es produeixen en una estructura adaptable i una cultura favorable, en un medi ambient que els faci sostenibles. Tanmateix, el resultat d'aquell article em va obrir les portes a la realització de dos articles més que formen part del trencaclosques del discurs que al llarg d'aquests anys he intentat construir.

Per a la commemoració del centenari de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 vaig rebre l'encàrrec d'escriure un article sobre La imatge de Barcelona, i quatre anys més tard sobre La impremta a l'època del Modernisme, per al catàleg El Modernis-

me de la mostra homònima que el 1992 va ser organitzada per l'Olimpiada Cultural de Barcelona. Algunes de les idees que apareixen en aquells articles apareixen ara transformats i subjectes a la idea generatriu que les va motivar, obviant ara l'oportunitat temporal que caracteritza una demanda argumentativa d'un discurs polifònic prèviament fixat.

Per últim cal assenyalar que l'oportunitat de concloure aquest treball ve determinat per les aportacions externes dels estudiosos de les arts gràfiques, com Eliseu Trenc, que amb el seu llibre «Les arts gràfiques a l'època Modernista a Barcelona» va esdevenir, el 1977, coincidint amb els cinc-cents anys de la introducció de la impremta a Espanya, un revulsiu en la mirada dels historiadors de l'art, i en la pròpia. Els estudis que donen nom i cognoms a les arts gràfiques catalanes del segle XIX tenen a Francesc Fontbona i a Pilar Vélez com a valedors. Ells i els seus estudis són referents inexcusables d'aquest treball i he trobat en la seva traça allò que els meus ulls no veien o que els meus estudis oblidaven.

En tot cas, l'oblit de W. M. Ivins seria imperdonable. El seu llibre «Imagen impresa y conocimiento», editada a Barcelona per Gustavo Gili el 1975, és avui encara la mirada més lúcida sobre la imatge impresa. William Crawford publica a Morgan&Morgan, Nova York 1979, el llibre «The keepers of light», compendi històric i tècnic de la reproducció fotogràfica, que m'estalviarà molts passos tècnics. L'any 1976 l'editorial madrilenya Cátedra publica l'estudi de Juan A. Ramírez, «Medios de masas e historia del arte», que obrirà el camp de l'art als sistemes de reproducció a en un intent d'unificar les històries respectives en una d'única .

La representació

El territori que abasta aquest estudi pertany a la reproductibilitat en la representació. Entenc aquesta representació com el camp, l'espai físic en el que se'ns apareix, sigui sobre paper, tela, mur o pell quelcom que no l'hi és propi. Per a fer visible el camp, les dades de què haurem de disposar són molt diverses. L'estudi de la imatge ens ha de poder explicar el què, com, quan, l'on i el perquè de l'elecció de la part del món que conforma, de qui és vicari. El què, qui i com ens ho explica el mateix camp de la imatge. Obrint el camp a un fora de camp d'aquesta imatge trobarem el quan i l'on. El perquè serà el contracamp.

Per trobar les primeres respostes a la imatge explícita en el camp, haurem de preguntar pels elements generatrius, constructius i de presentació. Donades les propietats de la imatge impresa, direm que la generació serà la viabilitat, les parts estructurals, la construcció està regida per la reproductibilitat, les infraestructures i la presentació és la fisicitat. Aspectes com la distribució i difusió, el que anomenaríem els aspectes contingents, formen part del fora de camp.

En l'estudi de la imatge, he exclòs aspectes de classificació i ordenació, pròxims o relacionats a l'estudi de la bellesa, l'estètica, o aquells que es poden valorar des de

l'acció plàstica, com els de caire expressiu, o d'altres valoracions estilístiques. Potser el mètode esdevé, al llarg d'aquestes pàgines, allunyat del que és el judici artístic o des dels seus posicionaments. Per tant, no vaig recórrer a discriminar els caràcters plàstics, gràfics, estilístics, els estudis sígnics o icònics, encara que això repercuteixi en detriment del format literari final. Penso que he fet del llenguatge un territori descriptiu més que no pas valoratiu.

Pel caire que ha anat prenent la investigació, cal assenyalar que la tecnologia, l'ambient on es produeix un determinat procediment i els sistemes que el suporten, ha estat el terreny conreat amb més assiduitat. Això és, he treballat en els aspectes constructius del camp, en menor mesura els generatius i els de presentació.

Encara que algun aspecte social, comercial, polític o urbanístic es trobi en el decurs de la lectura, no ha estat més que per referenciar o aprofundir en algun aspecte d'aquest ambient. De tal manera que l'estudi esdevé més una voluntat de coneixement de l'instrumental de l'ofici mecànic que no pas de satisfer la necessitat de trobar-se en el món com a casa⁽¹⁾.

En aquest estudi deixarem de banda, doncs, aspectes com el fenomen estètic, per exemple, on caldria anar a llegir el territori en clau filosòfica. Perquè la filosofia no estudia la representació des del fenomen de la imatge, sinó des de principis com la bellesa, o la dialèctica o l'ontologia. La psicologia, per altra banda, hi aportaria la disciplina perceptiva, la sociologia el seu arrelament al medi, l'antropologia les relacions amb la cultura material, la història des de la seva recerca filològica, arqueològica, etc., ens aportaria cadascuna un cabal incalculable de dades, mètodes i, sobretot, claus d'anàlisi. Però el compendi de totes elles no podria pas resoldre'ns el fet de l'estudi de la imatge des d'ella mateixa. En tot cas, fer una taxonomia de la imatge no entra en els objectius

(1) Els tres principis fonamentals del plaer estètic enunciat per la tradició, «poiesis», «aisthesis» i «catharsis», es troben en l'enunciat inicial del treball, seguint l'esquema de H.R. JAUS, «Pequeña apología de la experiencia estética». Paidós, Barcelona 2002. La «poiesis» com aquella intrmissió en la producció de l'art que vincula l'individu amb l'univers, de tal manera que aquell món exterior s'incorpora a l'ésser humà gràcies a l'abstracció de les formes creades per ell, satisfent la necessitat de trobar en el món amenaçador un lloc pròxim i íntim, un espai per bastir casa seva. Aquesta «poiesis» rau en la mà transformadora que assenyala Henry Focillon i en aquest treball es troba en la mirada sobre els resultats gràfics dels artífexs del món reproduït del XIX. L'«aisthesis» recau en l'estudi de la formalització tècnica i en les recerques d'aquells personatges que

van fer possible un nou món icònic. El coneixement conceptual de les contingències instrumentals, de vegades intuïtiu, d'altres empíric, és el component aesthetic. La «catharsis» em pertany i en ella hi ubico el meu currículum migratori entre la pràctica artística i el seu estudi. Ambdues pràctiques no les entenc separades. De tal manera que hi ha realitzacions pràctiques en el camp plàstic que són estudis sobre el passat, i estudis sobre el pretèrit que han estat una acció plàstica més que un resultat purament teòric. Així doncs, en els darrers vint anys i gràcies a la presència constant de la reproductibilitat com a manera de recepcionar l'art, he alliberat la parcialitat dels interessos vitals pràctics mitjançant la satisfacció estètica. Això m'ha permès conduir vers una identificació comunicativa i l'orientació dels estudis.



< *Carrera de caballos en Longchamps*
 J. Ll. Pellicer i *Sociedad Heliogràfica*
 «LL» Vol. I, pàg. 297, núm. 36
 (10.07.1881)

de l'estudi, la seva recerca és un repte a la intel·ligència humana.

Entenem, doncs, que l'estudi ha de ser des de la imatge i només des d'ella mateixa, aproximant-nos-hi com a fenomen indissoluble, com a instrument del que la humanitat s'ha dotat. Com la paraula o les eines, objectes, instruments i màquines, que d'altres disciplines investigaran. En tot cas, caldrà reflexionar en el futur sobre el fet primigeni de la imatge, no subjecta a l'aparició d'altres disciplines o coneixements.⁽²⁾ És, si més no, encara avui, un art ensenyat pels déus als humans, segons el mite de Zeusis.

Per a estudiar la presència en el món artificial, humà, de les representacions, cal aproximar-se a aspectes diversos –fins i tot es proposa la idea d'interdisciplina com a mètode–, però en aquest estudi declino la invitació a favor d'una voluntat d'austeritat eidètica. Per aquest motiu haurem d'anar a raure a fórmules senzilles, ni essencials ni simples, però ajustables a l'experiència. Així doncs, per a l'estudi de la representació –ni comunicacional, ni estètica– recorrerem a estratègies cognitives prou rudimentàries. Aquestes potser ens permetin alliberar-nos –com a premissa absolutòria– de la necessitat

(2) Sobre la reproductibilitat i el coneixement de les coses, procediments o fenòmens, el text d'Ivins resulta prou alligador: «Por supuesto que los antiguos eran capaces de trazar imágenes de objetos específicos, pero estas imágenes tenían poca utilidad como definiciones o descripciones porque no podían repetirse exactamente, algo imposible de conseguir cuando toda copia de una imagen ha de hacerse a mano» W. M. Ivins, «Imagen impresa y conocimiento». Gustavo Gili, Barcelona 1975, pàg. 90.

(3) «Sería tentador considerar iguales la poesía de las imágenes y el uso artístico de los medios visuales, pero conviene recordar que lo que llamamos arte no se creaba invariablemente para causar efectos estéticos» E.H. Gombrich, «La imagen visual: su lugar en la comunicación, a La imagen y el ojo. Debate», Madrid 2000, pàg. 155.

En tot cas, considerar la separació de les imatges pel seu ús pot resultar important en el terreny de la generació i construcció, que esdevenen caràcters estètics inamovibles, del terreny de la pràctica mecànica. En tant la presentació, aquesta aporta una variabilitat resultant de la transformació del mitjà de comunicació. Però la nostra contemporaneïtat ens ha permès entendre que no és una qüestió de voluntat de l'actor la nostra percepció estètica. Per sort la voluntat estètica també pot raure en la mirada. Segueix Gombrich: «También en este caso (en el de la interacción) es la función de activación de la imagen lo que determina el uso del medio... pocos son los que pueden escapar al hechizo de una gran imagen de culto en su ambiente.»

Caldrà establir, doncs, quin és el culte i quin l'ambient. Culte al passat i ambient de silenci, amb contingència.

del judici, de la intervenció valorativa, de la qualitativa, del factor gust o d'altres que resulten del sedàs de la història de les formes i de l'art, que fa allunyar-nos de determinades representacions i apropar-nos a d'altres com a conseqüència lògica de la cultura general⁽³⁾. Al mateix temps caldrà caure en el pragmatisme de l'anàlisi exhaustiva de la presència, evitant la temptació dels adjectius, on inevitablement tenim la propensió d'abocar-nos per salvar els mobles.

Per entendre l'estructura que s'empra evitarem el coneixement conceptual d'enunciacions i ens ubicarem en la intuïció, una equidistància entre l'empirisme i l'apriorisme que no reconeix la distinció categòrica de la imatge.⁽⁴⁾ Oblidant-nos del món de les satisfaccions estètiques, les imatges recuperen les virtuts descriptives i la seva fisicitat, s'encadenen a la continuïtat de la vitalitat creadora dels humans i s'alliberen de la transcendència de la significació, recuperen l'animisme originari i el símbol recupera la claredat de la suplantació.⁽⁵⁾

La generatriu té a veure amb la «*kunstwollen*», la voluntat d'art que desvelaren els romàntics on la construcció és el procés, i la presència el llenguatge. Així doncs, seran els estudis de les representacions –amb els seus constituents, voluntat, tècnica i llenguatge– els objectes d'estudi. Però si ells són la finalitat, no els emprarem pas com a mitjans. Haurem de tancar el pensament sense tenir estructures excessivament rígides. Els grans plantejaments que faciliten l'adquisició de conclusions, previ pagament d'alguna hipòtesi, revelen trampes del pensament científic on no hi ha espai per a les dissonàncies. He sumat llibres, imatges impreses i pintura a l'oli. Divideixo el resultat entre la megalomania i l'obsolescència mentre gaudia d'una indeterminada sensació de banalitat especulativa i de trobada de la veritat immutable.

Les poques llums de les ortodòxies pròpies et permeten sobreviure en la foscor,

(4) L'obra de Walter Benjamin sobre l'obra d'art relacionada amb la reproductibilitat parteix d'uns judicis externs al lloc del judici. Partim del contracamp com interfície on l'obra i l'espectador s'interpel·len. En tot cas la «poiesis» o la «catharsis», però mai l'aesthesis, la materialització, pot formar part del valor. La imatge contemporània així ens ho ha demostrat. La idea d'aura per jutjar la imatge és ubicar una idea aliena a l'estudi de la imatge.

(5) «También se comprende que la alquimia haya servido de modelo, o «paradigma» a toda actividad basada en el experimento, la actividad mental proyectada y la constancia, como sucede con ciertos casos de arte o de poesía». J-E Cirlot, «Diccionario de símbolos». Labor, Barcelona 1982, 5a edició, Introducció. En bona mesura una lectura icònica de les imatges de «LI» ens permet entendre la recerca de components com la del descobriment d'una simbologia inherent a la reproducció.

(6) «Por lo general, el artista no fabrica la materia con la

que trabaja. Las técnicas modernas han revelado y promovido el valor artístico del confeccionador de un diario, antaño oscuro colaborador del taller de impresión; del experto del montaje cinematográfico que a menudo suele ser el verdadero director; del encargado de sonido y efectos especiales en la radio. Ellos han señalado la independencia de los papeles desempeñados por los que fabrican la materia (el autor seguido del tipógrafo, el músico, el fabricante de colores, el escenógrafo seguido del fotógrafo), y el que hace la síntesis, confecciona la revista, dirige una orquesta, pinta o monta. Una estética nueva tiene que crearse bajo estas bases, cuyo primer objetivo consiste en el estudio sistemático de la materialidad de la comunicación en contraste con el estudio ideal que supuso la estética clásica, sobre todo en ciertos terrenos encabezados por la literatura.»

Abraham Moles, «Teoría de la información y percepción estética». Ediciones Júcar, Gijón 1975, pàgs. 331-332

però la retina va eixugant-se irremeiablement. Per altra banda, saber on vols arribar garanteix el coneixement de la ruta, però no fa més divertit el camí. Tanmateix, a les fosques pots tenir els ulls tancats i descansar per quan et facin la llum, encara que hom haurà de tenir esperances incombustibles d'aparicions humanes o divines. En el camí, perdut, pots trobar-hi alguna excusa ben alimentada o la boca del llop amb excés de fondària. En tot cas, Abraham Moles⁽⁶⁾ se m'apareix en forma d'incertesa i em diu que treballar sobre la materialitat de la comunicació és, de fet, el primer pas per establir una estètica nova. El resultat no ha pretès establir cap base al respecte, però sí la d'observar totes les unitats que intervenen en un esdeveniment, traient-ne tota casuística i component una informació «per se», independent de la forma. Tanmateix, l'estudi se'n va lluny de l'anàlisi dels misatges que millor s'aïllen del món exterior, de les obres d'art, objectes de l'acció humana on el significat és essència i presència. Al contrari, la imatge fotogràfica impresa està infradotada de l'acció voluntària, no hi ha l'individu aïllat elaborador de signes descodificats per a la comunicació. El producte final que s'estructura en aquestes pàgines és fruit de la presència, contingència, de molt diversos personatges, procediments, sistemes de producció i canals d'informació. Tot plegat un treball no pas ingent, però sí d'excés de variables on el millor era sumar unitats físiques provinents de la no contemplació de la realitat.

Per una banda, la component excessiva de totes les variables de l'àmbit de la representació, reproducció i visualització, fan necessària la síntesi, el treball de camp, amb casos concrets de representació icònica. Les grans teories funcionen, però cal tenir una capacitat meravellosa per construir. No es pot abastar l'estudi de la imatge des de la complexitat inherent a la seva forma-expressió i funció-significació sense caure en la valoració genèrica i l'aventura del judici. De tal manera que caldrà trobar altres aspectes per estructurar internament l'estudi. Això resulta obvi en un treball d'aquestes característiques que mai pot ésser amb estructura d'assaig. De tal manera que reduïrem els components a aspectes tangibles i mesurables. A judici de qualsevol persona més o menys assenyada, fer un estudi sobre l'estètica de reproductibilitat i no emetre judicis pot ser un contrasentit. Aquest fet al llarg de l'estudi –vull explicitar-ho ara– ha estat crucial per dos factors. El primer, perquè m'ha alliberat del judici de la història, no fent cas de la invisibilitat o l'ombra en què romanien els documents treballats, i el segon perquè eren imatges de baixa component estètica, descarregades de lectures «a posteriori». Aquest fet, per altra banda, i metodològicament parlant, és un plaer que s'hauria de recomanar a qualsevol individu a l'hora de plantejar una investigació. La pregunta més bella que algú es pot fer en aquest món de la recerca és descobrir per a què serveix una cosa que no saps per a què serveix. Encara més, les imatges amb les que treballava no tenien història, els artistes anomenats no eren més que fantasmes que van anar prenent nom i cognoms amb el temps. Algun d'ells, com ara un tal Tito Conti, no deixa de seduir-me malgrat que la fantasmagoria persisteix a l'entorn de la seva obra que, tot i la manca de referències,

El invierno en París

Original de Josep Lluís Pellicer, no consta el gravador

«LL» Vol. I, pàg. 124, núm. 16

(20.02.1881).



Exposición de electricidad

J. Ll. Pellicer i Sociedad Heliográfica.

«LL» Vol. I, pàg. 385, núm. 46

(18.09.1881)



Venta de cuadros del pintor Courbet

J. Ll. Pellicer i Sociedad Heliográfica

«LL» Vol. II, pàg. 69, núm. 60

(25.12.1881)



m'ha servit per fabular durant molt de temps teories successives, totes amb l'afany d'entreveure raons generatrius, tècniques i continguts. En definitiva, no hi havia cap història al voltant de l'objecte del meu estudi, les dades eren verges, o millor dit, invisibles als ulls, fins i tot als meus, durant uns quants anys.

Vaig arribar a creure que «LI» era la meva, compartida amb el senyor Tasso, i que era una publicació única, solitària. Òbviament el tema era recurrent, ja que ni a la Biblioteca de Catalunya ni a l'hemeroteca de l'Institut d'Història hi havia la col·lecció sencera; de fet només en conec una de quasi sencera a la que es pot accedir particularment.

Un altre factor d'invisibilitat és el fet de la seva castellanitat. No ha servit de gaire per bastir les construccions ideològiques contemporànies de l'època de la Renaixença, malgrat que entre els personatges que hi participen pugui haver-hi un Frederic Rahola, un Apel·les Mestres, un Lluís Zulueta o artistes ignorats com Lleó Commeleran, amb els que m'he pogut emocionar sense referents estètics.

Ho torno a repetir: les imatges estudiades no pertanyen a la qualificació d'artístiques segons les consideracions més assenyades. En el moment d'iniciar l'estudi –l'any 1980– l'objecte bàsic de treball, la revista «La Ilustración», editada per Lluís Tasso Serra des de novembre de 1880 fins a desembre de 1891, era un material inexistent com a document arqueològic, tant per la història general, la del segle XIX, com per la història de l'art i la cultura. En aquell moment vaig intuir que no hi havia sortida qualitativa en el material, sobretot a causa del desert en què es trobava la publicació. Ningú n'havia parlat. Anys després apareixeran articles i publicacions citant-la.

Al reduir els components de la imatge no he pretès fer una fenomenologia del fet visual, sinó traduir idees confoses a fets visuals o viceversa. Fets visuals objectius en tant que matèria, subjectes a valoració en tant que són part d'un espectacle que estan contemplant uns ulls que mai els haurien d'haver vist. De fet, no pensem pas com miraran les produccions contemporànies dins de cent anys ni quin serà el judici que en faran.

Així doncs, substituïrem el principi de voluntat d'art en l'explicitació del fora de camp, emmotllant el discurs al fet d'intentar entendre què ha fet possible la imatge i a on s'ha fet possible. Emprant com a subjecte l'artista, el tècnic, industrial o artesà i el seu explícit àmbit de treball, l'estudi o obrador, espai geogràfic, població, estudiarem el procés de construcció icònic, millor dit, del procediment –entenent aquest com a recurs sistemàtic d'elaboració–, i el resultat obtingut. Aquest serà el fora de camp de treball. El camp és el qui i el com, la presència a «LI», la construcció xilogràfica o de fotogratat, la generació en quant les tècniques i llenguatges de codificació.

Des de la teoria de la comunicació o de les estructures lingüístiques –dels semiòlegs, per exemple–, o des d'altres ciències, les maneres d'aproximació a la imatge són de

(7) Idem Ivins, pàg. 15

molta ajuda però esdevenen feixugues en tant que sembla que es tracti el tema genèricament; és definitivament forçada la voluntat d'estudiar un determinat fet com el dibuix, o el gravat xilogràfic, amb mètodes que estudien d'altres fenòmens. No per la seva especificitat tècnica, per la tipologia dels estudis o de les limitacions que hom pugui tenir.⁷⁾ De tal manera que l'estudi d'un quadre pot entendre's com l'aplicació d'una estructura que és utilitzable per estudiar una novel·la, per exemple, però una imatge impresa recau en un altre domini. I no es pot negar, no obstant, que l'estructura, com a organització de la complexitat, esdevé el preàmbul de tota aproximació analítica al fenomen. Tanmateix, caldrà trobar una estructura que sigui exclusiva del camp de la imatge reproduïda, i aquesta és, a hores d'ara, una elecció que vindrà determinada per l'objectiu mateix de la recerca i pels instruments de què disposem.

El camp

Les pàgines de «LI» m'acompanyaren durant uns quants anys en una relació de desconfiances que em portaren a fer una gran volta. La desconfiança envers el material que tenia entre les mans naixia d'un factor clau en tota investigació i que en definitiva ha resultat ser la meua troballa més preuada.

Envoltat de la historiografia sobre l'època, no m'apareixia mai res del que tenia entre les mans, no trobava un mirall documental. Algunes referències biogràfiques en diccionaris, enciclopèdies i en pocs llocs més. Quan de sobte trobava a un Apel·les Mestres –algú a qui podia reconèixer– entre les pàgines de la revista, l'esperança renaixia. Potser era una revista interessant, però un Luis Zulueta, un Nicanor Vázquez, Enric Gómez Polo, Furnó, Sadurní, Barceló, no em deien res. De fet buscava els referents culturals i aquests hi eren, i molt importants, però no es podien trobar en la bibliografia a l'abast, ni com a referents. Però les coses s'esdevenen sempre pel terreny menys previst; per això són més profundes les troballes del desconegut que les noves aportacions d'allò visible. En la documentació més bàsica, més simple, menys elaborada, amb menys judici, amb menys crítica, amb menys publicitat i difusió, hi trobem les dades per bastir les investigacions. De fet, trobem la paradoxa de la contingència. Allà vaig començar a aprendre alguna cosa i en l'aprenentatge has de tenir un principi de fe i de dubte que et permetin seguir endavant. De les fonts ingents, però, cal saber-ne destriar allò que serveix per construir el discurs que un vol fer. Però si això fóra tant simple, les dades serien sempre les mateixes i totes servirien. I les dades, inamovibles als teus ulls, serven espais que la lectura unidireccional no permet descobrir, de tal manera que l'objectiu del treball no ha d'estar prefigurat per un determinat objecte, i menys per a una determinada finalitat. En tot cas, l'objecte d'una recerca és de bon començament l'aprenentatge de recercar i en ell l'estudiant ha d'entendre que el fracàs serà la primera lliçó a aprendre, i que en la mateixa



^
La Foire du Pain

Original de Josep Lluís Pellicer i gravat de la Sociedad Heliográfica, els components eren Joarizti i Mariezeurrena «LI» Vol. I, pàg. 212-213, núm. 27 (08.05.1881).

derrota trobarà la primera victòria. Així em va succeir, i sento la més entranyable de les admiracions per les assenyades recomanacions dels que dirigeixen els processos de treball als estudiants, els tutors i directors dels diferents treballs de recerca de batxillerat, dels cicles formatius, a la universitat, amb les tesis doctorals com aquesta, quan en primer terme ubiquen als alumnes en el procés, en la metodologia i no pas en els motius, en les tesis apriorístiques, com a motors de les investigacions. I tanmateix això és impossible. Ningú pot sostreure's del pes de la finalitat que s'estableix en els orígens.

Per altra banda, l'objecte d'estudi és mal·leable. Quan en les hores passades en els centres d'estudis i documentals compartia documents amb d'altres persones, l'objecte esdevenia polivalent. Un document era suport de textos per llegir, o de textos per mirar, o de textos sense lectura, segons que els estudiants fossin historiadors, de ciències de la comunicació o periodisme, grafistes, o amants o estudiosos de les arts gràfiques. Quantes vegades els documents microfilmats –o ara accessibles des d'internet– no podien ser valorats en totes els seves respectives lectures i funcions! Això no qüestiona pas el fet de la conservació sobre diferents suports, ni la necessitat de divulgació a partir de la reproduc-

ció amb un altre mitjà d'un determinat original o producte seriat, però espero que institucions i particulars servin els documents en l'estat original en el que es van realitzar.

Sobre aquest terreny més contemporani de les noves tecnologies la conservació dels sistemes de reproducció és cabdal. Actualment el centres d'investigació guarden documents que el futur ha de poder emprar per estudiar la contemporaneïtat en la que vivim, i s'ha de garantir en una futura revisió una mirada des de l'original, suport i instrument que van ser l'opció que el realitzador de l'obra, treball, etc. emprà en la consecució de la seva feina. Penso ara, amb un profund agraïment, en aquells que van intuir que guardar en una hemeroteca pública o privada la producció periodística no era més que un oferiment al futur.

Assenyalo també el meu pecat al llarg de molt anys, amb el que he pagat la penitència de la llarga interrupció. La falta va ser pensar que s'ha de jutjar, cosa a la qual una mala tradició de la història i la crítica de l'art ens ha abocat. I el judici t'allunya de l'estudi al convertir l'objecte en pròxim o llunyà, en el fer de les categories, qualificacions, amb les desqualificacions oportunes. De fet sóc fill de tota una generació de desprecis de la que em costa molt deslligar-me. Des del criticisme calia establir nivells del sagrat. Encara avui certes estètiques em resulten llunyanes i, malgrat tot, l'aproximació a un Salvador Dalí, per exemple, és una assignatura més que pendent. Avui encara hi ha algú que cada any treu la llista dels «cent millors» artistes mundials. Una crítica i una història abocades al perjudici. I el pitjor és que les llegeixo i des d'algun lloc del meu cervell acabo donant-los validació.

El sentit de la investigació el vaig anar trobant allunyant-me de la pretensió de fer un estudi de gran volada, que parlés dels Universal de l'art i vaig fer un estudi acotat, que en tot cas –vaig argumentar-me–, servís per exemplificar breument alguna cosa. Vana intenció. Per això, al llarg dels anys ha anat apareixent un estima envers la realització de les petites coses, de les recerques en els procediments més acotats i producte de l'aplicació de les tècniques més antagòniques on, per exemple, podem unificar el bit i el boix, la col·lectivitat i la connectivitat.

Tanmateix, com es podrà comprovar al llarg d'aquestes pàgines, també s'hi troben ubicacions prou genèriques, pertanyents al terreny de les idees, de les grans idees, si es vol, dels gran estils. Hom no pot renegar-ne, òbviament, ja que en part en som el fruit. Serà convenient, doncs, més que emprar les grans idees com les grans argumentacions a debatre o a rebatre, trobar el seu lloc en el discurs de l'art. Aquest ha estat un impediment llargament trasbalsador en la conclusió del discurs.

Però, en tot cas, no he volgut fer una comparació de la revista o de l'editorial Tasso amb el simbolisme o el prerafaelisme o amb les «Arts and Crafts» o l'aventura gràfica de William Morris. Comparar Walter Crane amb Apel·les Mestres o un gravador català amb Gustave Doré. Si més no, la relació comparativa és insuportable, ja que els nivells del discurs són literalment oposats.

Per ajustar més els termes diria que el territori del camp és aquell que permet gaudir de la presència de les coses sense els referents habituals; en ells trobem la paradoxa, la contingència, els fets viscuts i una mirada pròpia, pretesament sense atributs.

El fora de camp

La història permet descobrir una totalitat, valora relacions i pot establir una taxonomia sobre dos fets esdeinguts al mateix temps, amb contemporaneïtat. L'art ho ha de fer necessàriament, precisa, en el moment de l'acte plàstic, conformar els referents, el fora de camp, que són la contemporaneïtat i la contingència. Col·loquialment parlant el remitent de la missiva.

La idea de contemporaneïtat i contingència, enunciat unitari, em serveix per recórrer el camí que va des de la història a la pràctica artística. La contemporaneïtat entesa com l'establiment de categories entre dos fets esdeinguts al mateix temps. Aquestes categories s'articulen a partir d'ordenacions formals de variables i repeticions, d'elements comuns i divergents. La contingència la faig servir en tant que possibilitat d'un fet o que aquest succeeixi, o com a situació propiciatòria que possibilita un fenomen, allò que Popper anomena propensions. La relació d'ambdues ens permet tenir constància de la presència. Una obra d'art, un missatge complex, tenen la mateixa dificultat vital de néixer que un ser viu. De tal manera que haurem d'entendre la possibilitat i les condicions vitals com situacions de creació, plàstica o biològica .

La contemporaneïtat dona presència al fet, a aquella unitat aïllada, que al ser acompanyada per una altra unitat es certifiquen, passant a formar un conjunt divers d'entitats que es necessiten. Són les relacions entre dues coses diferents –com si seguissin un impuls eròtic– les susceptibles de modificar la trajectòria sincrònica dels fenòmens contemporanis. Aquesta és una de les maneres de generació d'una avantguarda.

La contingència resulta una premissa imprescindible per a l'estudi de qualsevol fet, cosa o pensament ubicat en el pretèrit o en el present. Amb ella resollem primeres qüestions pràctiques relatives a l'origen, forma i construcció del fenomen. Tanmateix, també ens explica altres possibilitats de resolució formal o constructiva, i ens alligeona sobre la força generatriu i els vincles amb d'altres genealogies.⁽⁸⁾

Contemporaneïtat i contingència des d'una revista il·lustrada publicada a Barcelona des del 1880 al 1891, prenent com a exemple l'any 1885. Contemporaneïtat des del judici actual, una dotzena de lustres després, condicionada pels esdeveniments, la història escrita i la mirada especular. La contingència és l'hipervincle entre aquesta manifestació i altres de desconexes que ara s'enfronten en un discurs sincrònic.

(8) Antoni Marí. Formes de l'individualisme, 3 i 4 Edicions València 1994. Pàg. 35

El contracamp

No se pas què dirà el futur sobre l'activitat creadora contemporània. De l'activitat dita artística, plàstica o creativa. Ningú ho pot saber i per això s'escriuen articles sobre l'avenir, amb gradients de futurologia, en diaris o en entrevistes biogràfiques, llocs comuns on les respostes usualment perfilen futurs que són voluntats de present. No hi ha contingència en la prospecció.

Aventurar hipòtesis resulta d'ajuda per bastir el documentari filològic que crítics i historiadors del futur empraran. Fer-ho damunt el passat resulta esclaridor. Vull establir les relacions de futur i passat, amb l'argument de l'obsolescència i de la megalomania. I com aquestes s'incorporen als equips de viatge de la pràctica artística des de finals del segle XIX. Ambdues idees, l'obsolescència i la megalomania, pretenc demostrar que són una aportació a l'imaginari col·lectiu.

La tasca de l'artista ha reflectit en la seva aventura contemporània el decurs del viatge d'aquests paradigmes. Aventuro que, molt possiblement, des dels inicis dels postulats avantgardistes que exalten la contingència en la seva activitat creadora.

Per entendre aquests anar i tornar pel temps de l'activitat artística, des de la facultat de fer imatges, estableixo una temporalitat amb què bastir les primeres aproximacions. Em plantejo evitar estudis de temps immòbils, substituint el cronòmetre per l'expansió del temps. Això és, evitar la concepció seqüencial o successió de fragments o segments, siguin anomenats èpoques, estils o escoles, que s'originen en la visió des de la quietud. No-moviment que permet ordenar l'univers des de qualsevol instant, amb la sensació de plenitud –en la gratificant percepció total de la infinitud– que ens ha llegat el romanticisme.

Dibuixo els esdeveniments canviant la representació de la història de l'art com aquella corda trenada pels diferents components –socials, culturals, econòmics o polítics– pel nus que la mateixa corda faria. El nou resultat, el nus, és menys lineal, potser més embolicat i sense equidistàncies cronològiques, però amb sincronia. De fet és com si hagués pres una instantània on el fons d'objectes, personatges i atmosfera es barreassin en una inseparable i insuportable continuïtat. És, en definitiva, la descripció del nus format per les traccions i compressions, per l'elasticitat de la matèria a estudi –les arts i les seves presències-, d'uns fets que van esdevenir-se però que estan tensionats per la visió del present. Al fer el nus aproximo la meua mirada a les presències del passat. En la confluència de dues entitats construeixo un contracamp apriorístic.

En els fragments del nus en contacte aplico l'estudi i dos apriorismes de la meua mirada que de moment és necessàriament anacrònica. Apriorismes que entenc epidèmics: els puc enunciar i definir com objectes i idees. Podia haver aplicat altres dos mots atzarosos, com qualitat o visibilitat, aura o reproductibilitat. El resultat hagués estat el mateix. La meua subjectivitat hagués vençut, ja que no puc enunciar cap proposició

externa a la contingència. No ens en podem sostreure. En la confecció del nus per un desdoblament del temps es descobreixen zones ocultes de l'instant.

Qualificar el passat o el present com a megalòman i obsolet no deixa de ser un esglai provocat per la visió dels temps passats i per això també del present. Veure el passat amb aquest prisma no deixa de ser una atribució personal a la que vull donar cos amb una selecció de dades que certifiquin la síntesi final. De tal manera que la contingència i la contemporaneïtat estan presents en el posicionament, en el mètode i en la finalitat. Tot plegat presidit per la voluntat d'escriure sobre un pretèrit seleccionat.

El temps expansiu obre la possibilitat d'una percepció o visió del passat i del futur que s'articulen en un temps present. De fet seria com passar d'un model bidimensional a un de tres dimensions on l'activitat plàstica es sentís i visualitzés tensionada pel pretèrit, l'avenir i la «praesentia in tempore». No és pas cap descobriment, ja que sens dubte ens haurem preguntat el perquè de la necessitat ineludible d'aprofundiment en els estadis pretèrits en la pràctica de la disciplina artística. Les ciències practiquen la retrospecció, però no com a objectiu; la disciplina de la història, òbviament ho exerceix com a finalitat, com a definició. L'art, que no és una única disciplina, tampoc una ciència en l'estricta sentit del mot, practica la prospecció i la introspecció de la seva existència i presència en un acte permanent d'avaluació. Actua en un temps expandit.

No s'entén la rigorositat de l'artista amb la seva obra sense la vinculació temporal amb el passat, cosa que la pràctica de les Belles Arts vindica. Així, la història estableix els nexes entre l'acció present i les seves conseqüències futures gràcies a la mirada sobre el present que el passat –des de la història– ens projecta amb un valor fonamentat en la no-contingència dels fenòmens plàstics.

Per les mateixes raons que no es neguen visions futuristes o subjectes als valors de futurs possibles, tampoc ho farem sobre les del passat. Sobre el present, el meu únic judici rau en el valor de «descriure amb precisió un ampli conjunt d'observacions sobre la base d'un model que contingui pocs paràmetres arbitraris i ha de predir positivament els

(9) Stephen W. Hawking, «Historia del tiempo». Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1995, pàg. 28

(10) Idem Moles, pàg. 341

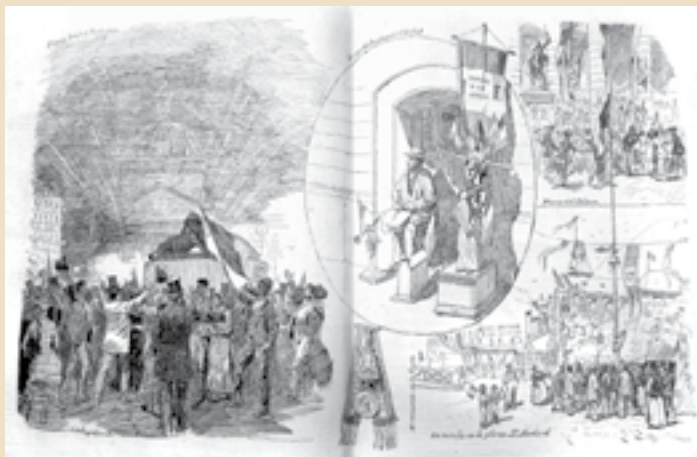
resultats d'observacions futures». ⁽⁹⁾

Amb aquesta garantia d'una aparent objectivitat em llançaré a especular, ubicar la meua mirada. El punt de vista és el model que pertany al subjecte. Amb la lectura del text pretenc ubicar aquest punt de vista en un contracamp construït per connectar amb l'objecte. Només amb d'altres observacions seguint altres models, mirant el mateix objecte, podrem afirmar que l'estudi ha estat capaç d'esdevenir versemblant, possible i referent. Hores d'ara, no ho és. Cal dir que l'aproximació al passat es preconitza sempre, des de les institucions acadèmiques, partint d'algun model ratificat per la seva qualitat, determinat per l'autoritat de l'assagista, de la teoria contrastada o de l'estudi sistèmic. En tot cas, la metodologia diversa utilitzada en el decurs de l'estudi està presidida pel cicle: acumular dades, sorprendre's, asseverar, dubtar, callar i tornar a començar. La dificultat no ha estat mai en la informació a l'abast, sinó en els missatges del passat que han de poder imposar-se a la nostra percepció. ⁽¹⁰⁾

En el procés d'elaboració he trobat paradoxes que no he pogut resoldre per no tenir encara una visió contingent dels fets passats des d'una perspectiva contemporània. Per exemple, la visió contemporània de gènere, des de la perspectiva històrica de la funció i del paper de la dona, no ha estat aportada. Aquest fet em fa pensar que l'articulació de la contingència és encara falsa. Què passaria amb la seva incorporació? El supòsit ja és alterador de la mirada, però en l'enunciat s'oblidà. La realitat passada, doncs, entra el joc de les incerteses, en la ubicació del preàmbul de la mirada que fa del passat una distorsió del present.

La megalomania

No són dos conceptes contraposats, ni dos variables del mateix fenomen, ni tots dos tenen la mateixa categoria. De tal manera que els dos poden conviure, complementar-se, no generar dicotomies. Megalomania explica una manera de plantejar o concebre l'acció humana o artística, i implica valor damunt el resultat. És una qualificació del judici extern damunt un projecte, un fet o una idea. Com a tal judici es converteix en una noció mutable del gust, en ideologia o en formalitzacions antinòmiques. Ho podríem contraposar a intimisme? No em sembla apropiat. Potser més proper a monumentalitat, magnificència, majestuositat, noms de ressonància antiga, que no pas a altres com ampli, il·limitat, enorme, gran, espaiós, extens, més formalistes. Semblant a ciclopi, colossal, gegantí o faraònic. Però de vegades referent al poder, a les dignitats i als honors, al cerimonial i a la importància i la potència o a les presències espectaculars, amb exuberància, superioritat, fastuositat, pompa i circumstància. També posicionament amb les mesures, amb els llocs i ubicacions, amb els esforços, amb les necessitats, amb les proporcions, amb les preeminències i amb els propòsits. La trobem des de l'antiguitat fins a l'actualitat, des dels



^
Fiesta del 14 de Julio

J. Ll. Pellicer i Sociedad Heliogràfica

«LL» Vol. I, pàg. 313-14, núm. 38

(24.07.1881)

megàlits fins als megues de l'ordinador, des de les piràmides fins a les olimpíades actuals. Ara només cal fer la pregunta de quan aquesta mania va ser tramesa al cos social i als individus i quan aquests en van esdevenir partícips.

La megalomania apareix en aquesta tessitura com a contestació a la contingència. No sabem els fets que ens esdevindran, de tal manera que el futur incert esdevé una casuística imperfecta als ulls dels coneixedors. Donades les capacitats predictives de les ciències i els imprevisibles desenvolupaments tècnics, sabem més dels territoris a explorar. Així com el coneixement a l'eixamplar-se augmenta el territori de la foscor (el més propi dels humans, gens teocràtic, poblat de variables, desconeixements dels límits i de les capacitats, siguin constructives o destructives), les incògnites esdevindran, definitivament, transformadores. Es reconeix visceralment el principi biològic de la irreversibilitat, instal·lant-nos allà on podem tirar enrere, conscients que el progrés vol dir l'oblit i que aquest només serà una part inerta de la memòria.

Una recerca de la felicitat, que és la del passat, on tot era possible, serà la sortida per a la gran majoria. Cavalcar en el progrés serà l'assumpció d'una manera de subsistir

a la metamorfosi contínua.

Davant els efectes imprevistos de les accions humanes i les de la seva natura artificial, uns s'abandonaran als universals destructors més conreats per l'espècie humana, cercant les essencialitats que mai han abandonat les grans qüestions humans. Les drogues, el sexe, la por, l'ambició, el poder, seran alguns dels temes que fins i tot es tornaran repertori plàstic en la fugida a la foscor o la llum nova. Les postures decadentistes van vèncer en algunes batalles, d'altres confrontacions van caure a favor dels revivalistes, nostàlgics, redemptoristes, visionaris i d'altres observadors de les ciutats del vapor i del canvi a l'electricitat (ara l'energia immaterial), dels nous escrits, diferents a aquells fets sota l'efecte del gas o les pampallugues del querosè.

Però l'art s'havia després de tots ells, dels amants del progrés, dels decadents, ja havia seccionat la tradició renaixentista amb la sotragada febril de la revisió de l'energia vitalista. La propensió a desubicar-se, a recórrer amb el pensament el passat i el futur, potenciaven l'adopció del temps nou, fent els artistes el paper d'acomodadors, amb un pensament plàstic abocat al monument.

No sabrem, tampoc, a partir del principi d'incertesa de Heisenberg, on les coses tenen la seva causa, orígens, generatrius, nuclis, centres. I si cal decidir on ens situem com observadors, haurem d'escollir entre dos factors per realitzar qualsevol experiment. En tot cas, des de la història hauríem d'escollir el moment, però des de l'art hauríem de prendre la posició. És a dir, o la contingència o la contemporaneïtat. Aquesta impossibilitat d'una totalitat marcarà el resultat del meu projecte de treball i ubicarà al lector en un estat de total desintegració en alguns escenaris presentats. El resultat és visible, el nus esdevé impossible de fer. Però hi ha quelcom que resta en el treball que ubica una i altra vegada l'espai del trencament amb la tradició en un punt irreversible. Aquest l'intueixo en la confluència del moment (temporal) amb la posició (espacial). I és com un gran buit ple d'àtoms, però no sé veure el component o els elements que fan possible el buit, l'aire.

Les formes que pren l'art no són producte del caprici de la natura artificial o natural, ni d'algun déu o destí, no formen part de la ciència, de tal manera que haurà d'haver-hi una no-presència col·lectiva i superior o inferior, o emmirallada, no pas social, ni poètica o ideològica, que garanteixi la seva presència.

En el moment del que tracto, 1885 i el seu entorn, trobem una energia del buit que es capaç de llençar una força individual, essencial, que tot ho canvia en aquest gran buit. Definiríem en aquest context un establiment de bases sòlides de futur amb les que ens hem fet, però que no acabem d'entendre'n la dimensió espacial. Per dir-ho d'alguna manera, l'art sap molt bé allò que està fent, però no sap reconèixer la contingència de la seva presència, es coneix el moment, però es perd d'espai en un buit immens, cada vegada més atapeït de presències de moments convulsionats per una voluntat de posicionament. Hans Seldmayer parlava de descentrament, com si la certesa del gran buit ens provoqués l'angoixa de la contemporaneïtat i establíssim la contingència com una cosa que resoldrà

el futur. Al 1885 –podria dir el nostre futur- la contingència es mostra en l'escenari dels Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Rodin i Seurat; potser aquest últim en menor contemporaneïtat. S'ha incorporat a tots ells l'arquitecte Antoni Gaudí, que aquell any construï el Palau Güell. Ho podríem dir, però sabem que no és cert.

Una vegada substituïda la religió per la moral, la voluntat per la ideologia, la col·lectivitat pels valors del grup, la civilitat pel domini de la llei, la cultura pels dominis de la informació i els coneixements, l'art establirà les pautes de les activitats en el present i en comú, que esdevindran amb tota la seva sacralitat i transcendència un nou moment en l'avenir i guardaran el record de la voluntat generatriu com a document. Explicar avui la possibilitat emotiva d'una obra d'art és un anacronisme o una paradoxa. L'art de les Belles Arts va quedar transformat pel periodisme, per les imatges impreses, ja no servirà per fer un món intermediari entre allò intel·ligible i la realitat de les coses.

Davant l'objectivació del pas del temps, caldrà fer una acció immutable, si això és possible. Òbviament el paper de les masses en la història ha esdevingut cabdal després d'un segle dels esdeveniments de la Revolució francesa. A elles, ara, va dirigida la informació impresa, a aquestes masses de persones que poden accedir a uns dominis més grans, com ara el sufragi universal, les organitzacions polítiques, socials, sindicals, a la llei, la informació, el coneixement a les escoles, universitat, llibres i institucions civils.

Amb la incorporació de les notícies més enllà de les notícies locals, confirmables per l'empirisme de l'experiència dels fets coetanis i propers que es visualitzen en els diaris, les «Ilustraciones» que apareixen en aquests inicis de la dècada dels 80 tindran una nova forma de posicionar els esdeveniments. Fins i tot els artístics o plàstics. Aquests hauran de ser d'un territori major, amb tendència a informar de tots els grans esdeveniments, allò que podríem dir-ne informació de l'universal. Es dona, doncs, aquesta imatge de la realitat; els diaris informen de l'entorn proper i immediat i les revistes setmanals de les notícies de caire universal, potser amb retard, però més profundes. Aquesta perspectiva canvia el nivell de comunicació. La informació deixa de ser lineal, no es pot programar a llarg ni curt termini en les publicacions setmanals, de tal manera que es pot ubicar un genèric en totes les informacions. Aquest genèric és la necessitat de promoure grans accions humanes que contrarestin l'imprevisible futur i present. Les grans accions poden ser els moviments artístics, les fires de mostres, les idees universals (o que es pensen universals), com el colonialisme, el paper de la dona, de l'art, de la ciència, del progrés. Tots ells fan la població temàtica d'aquestes revistes. La mirada de les il·lustracions canvia la percepció del món, la presència de les imatges canvia el món de l'art, la presència de l'art publicat canvia l'art i no d'una manera lineal. Els camins de transformació resten incerts, o ja no existeixen.

Anomeno universals els temes o idees que es traslladen a un nivell superior d'allò pròpiament quotidià. D'aquesta manera, sembla que el principi de la democràcia, de participació i coneixement dels grans temes que pertocuen a l'individu s'aproximin a l'elec-



^

Prim entra en Barcelona

J. Ll. Pellicer i Joarizti i Mariezcurrena

«LI» Vol. VIII, pàg. 361, núm. 344

(5.06.1887)

No és l'objectiu d'aquest estudi descobrir la qualitat -més que provada- del dibuixant i pintor d'aquestes vuit darreres imatges. Però és molt important per a l'anàlisi de les publicacions d'aquest gènere, els tractaments dels temes, les solucions gràfiques i els repertoris. D'això últim es poden desprendre els possibles desenvolupaments de la visió de l'espectador en el moment del canvi en les tecnologies de reproducció d'imatges. Aquesta darrera imatge, la pertanyent a Prim, és diferent a les anteriors que publica «LI». Per un costat no és un heliogravat, és un fotogravat. Això és, la imatge tramada ha substituït el ploma de las anteriors. Canvis en la imatge final i també en la consecució de l'original.

Les anteriors imatges de Paris, de J. Ll. Pellicer, corresponal gràfic per a Lluís Tasso, són vibrants, expliquen moviment, situacions, fets i personatges emprant els elements del dibuix, el traç negre sobre blanc explicant límits, formes, mesures i les definicions del gèst amb relació entre les parts, la profunditat, l'espai i per damunt de tot la sensació sintètica que dona un conjunt organitzat com una frase conjugada en primera persona i en present d'indicatiu. Contrasten aquestes representacions amb l'empastat de la imatge de Prim entrant a l'actual plaça Sant Jaume. Aquesta imatge és un «boceto» que suposem a color, de fet és una pintura que en versió definitiva trobem en el MNAC.

La reproducció en blanc i negre d'un l'esberrany no podia encara plantejar, ja no la còpia o traducció en gamma de lluminositat dels tons, sinó aproximacions a gammes de valors, de lluminositat en representacions d'extraordinàries definicions de llums, com la fotografia. La formació era cromàtica i no pas lumínica, com la pintura aconseguia creant volums i espais. El gravat de Joarizti i Mariezcurrena ben segur va estar retocat, com es pot apreciar en la figura de Prim i en la dels dos palafreners.

Les imatges heliogravades, corresponents al dibuix de caire periodístic, són resultat d'un apunt immediat damunt el terreny, del natural, i expliquen les coses que van succeir, encara que siguin com una idealització d'esdeveniments en un espai de temps arbitrari. Aquesta és la trobada del dibuix periodístic que representa Pellicer. Recordem-ho dones, la instantània és anterior en el dibuix i en la pintura que en la fotografia. Gràcies a un representació compacte de temps-espai-acció s'ens fa possible copsar una representació-resum dels fets. Això, el representar una síntesi no es podrà assolir fins entrat el segle XX. Així, el recurs del reportatge, la seqüencialitat, serà una alternativa que el llenguatge fotogràfic aportarà a la visió humana. La instantaneïtat trigarà per a la fotografia. No ho podria fer fins anys més tard i el públic ja ha tingut la mirada adaptada a aquesta instantaneïtat sintètica en les revistes il·lustrades que han divulgat una imatge del temps com en aquell mateix moment ho feia la literatura gràfica i la narració icònica dels dibuixants llençats a conquerir en mitjà imprès.

tor, informant per exemple sobre el futur econòmic d'una metròpoli sense colònies. Això serà, doncs, com l'aproximació al món de grans temes humans, i l'art esdevindrà un tema d'informació des d'aleshores. Sembla que també ho siguin la ciència i la tècnica, però no és cert, ja que els resultats de l'art estaran a l'abast de tothom i potser com d'altres temes de caire general, la guerra, la política, etc., passaran a formar part del llenguatge quotidià, amb el procés de desritualització que això comporta. Són universals els grans temes polítics i socials com el progrés tècnic, el paper de la dona, el progrés científic, el paper dels exèrcits, de la raça, de les nacions, el comerç, les llei i la justícia, el transport, les matèries primeres, les classes socials, i d'altres. Així, les revistes setmanals tenen l'objectiu d'explicar les accions dutes a terme localment o globalment des d'aquesta perspectiva: les que transcendeixen el fet local, particular i poden esdevenir un fet de caire universal, com per exemple la construcció d'un tren soterrat metropolità o una gran estàtua transportada a través de l'Atlàntic, la troballa d'una nova energia o els invents. La construcció dels grans canals interoceànics, dels museus, teatres de l'òpera o exposicions universals, esdevindran els grans temes preferits. Les il·lustracions ho acompanyen tot.

En un altre terreny, la pintura, l'escultura i les arts escèniques –una mica més tard- també apareixen en les pàgines il·lustrades. Però cal saber-ne el motiu. Són notícia i no sabem per què. I cada vegada amb més precisió es reproduiran els resultats d'aquest art. Primer en xilografat, després en fotogravat, fins que això deixi de ser possible. En un moment, poc després, desapareix l'art contemporani de les publicacions. Les il·lustracions, les revistes, participen d'aquesta manera de l'activitat humana. Però ja a finals de segle els artistes generen les seves pròpies publicacions, ara minoritàries, amb els postulats específics; han fugit de les grans publicacions multitudinàries.

Les revistes setmanals, les il·lustrades, i les grans publicacions que vindran darrera, s'aparten de l'art contemporani, dels artistes i els seus conflictes, per incidir amb més impuls en un front de l'art que sembla seguir la tradició de connectar amb el gust del públic.

Aquesta acció artística haurà de tenir unes determinades substàncies commovedores, els nacionalismes o el progrés amb les seves èpiques col·lectives: les grans epopeies i ideals seran els temes. Caldrà que aquesta acció sigui protagonista del sentir i que el sentiment provoqui accions determinades que no puguin ser arrabassades per l'infortuni. Davant de la incertesa de l'avenir caldrà fixar fites vitals. Mostra d'això és el naixement del «gadget», de les postals, dels objectes de record, dels impresos a les maletes del ciutadans del món, del col·leccionisme de tota mena exercit pel petit burgès que vol preservar alguna cosa del pas del temps. Així, hauran de tenir components transcendents tots els organismes que es creen de nou. És la guerra total contra la decadència, contra l'obsolet de les formes i del temps, que ara es veu passar per les fotografies. Cal un art que deixi petja en el territori, en el pensament i les idees. Cal, doncs, ser megalòman.

L'obsolescència

Aquesta paraula ens explica la durabilitat d'una idea, objecte, tècnica, sistema constructiu o àmbit de relació tecnològic. No li cal judici, només li cal constatació, avaluació dels fets. Hi ha terminis, prescripcions, anul·lacions, cessacions o defuncions. Tot parla del pas del temps, o de les relacions entre dos temps que s'avaluen mútuament. L'obsolescència és una càrrega de la revolució industrial, de les transformacions dels components d'un ambient tecnològic que fan inviables determinats procediments degut a caràcters diversos.

En l'art hi ha mots com efímer incorporat en el llenguatge, però no pas obsolescència. Aquest mot s'aplica d'una altra manera, amb una voluntat de distància: l'anacronisme. Pintar com els cubistes, per exemple, no és obsolet, és anacrònic. En la pràctica artística aquest adjectiu no hi entra, ja que allò que és anacrònic no és art, segons els judicis més radicals dels anti-revivals. Però sí que es pot fer un futur en forma de passat, es poden ajuntar avantguarda i revival. Però no continuarem amb els problemes que l'estètica del temps ens planteja; això seria tasca d'una fenomenologia estètica.

Els aspectes que exemplifico com a megalòmans s'inscriuen en diversos territoris. De les pàgines de «La Ilustración» en trec la ciutat de Barcelona, el monument a Colom i el seu emmirallament periodístic, el fet dels terratrèmols d'Andalusia i el fenomen de la industrialització, exemplificat en la frase Barcelona capital del castellà i del Modernisme. També el colonialisme, el viatge, la urbanització metropolitana i l'energia elèctrica, el fet de les exposicions universals i dels postulats estètics.

Prenent el mateix document per extreure els fenòmens obsolets, aquells caduciformes, assenyalo per un costat aquelles tècniques de reproducció del passat confrontades a elles mateixes i amb les seves contemporànies. La presència de l'art com factor il·lustrador i la generació d'imatges per a la reproducció. En aquest sentit, prendre el 1885 com a data per determinar la contingència de la forma, des de la necessitat de presència de l'artista fins a la seva absència, no és un apriorisme, sinó una clau. L'obsolescència i la megalomania són una previsió d'allò que la capsa conté.

Per últim, aquestes pàgines estan impregnades de les aportacions d'una lectura de la teoria de la informació enunciada per Max Bense i Abraham Moles. Aquesta teoria ha de servir per l'avaluació dels signes i els mitjans en què aquests es troben, obviant la valoració dels resultats, entenent-les com a portadores de missatges, i no necessàriament estètics. Com molt bé s'ha reconegut, la teoria de la informació serveix per a l'estudi d'obres i expressions aïllades, més que per a investigacions de seqüències temporals, i és que en cap cas es fa una anàlisi del decurs –com en el cas dels estils–, ni del trànsit –com en les biografies o en el cas de les cultures–, on es manifesta la concomitància, la perdurabilitat i la vigència.

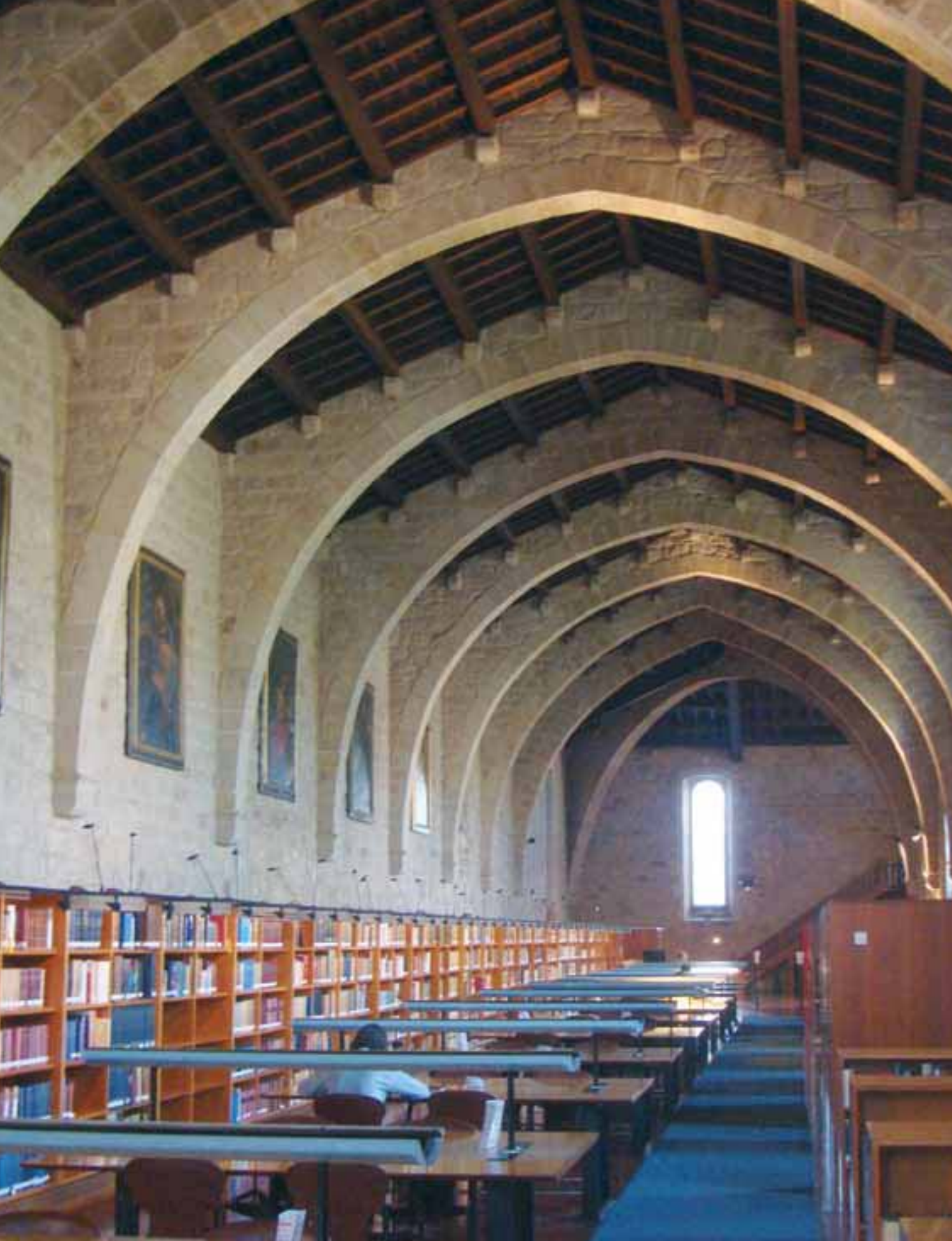
La teoria de la comunicació funciona com a estructura superior de l'estructura bàsica aplicada en l'estudi documental. Es treballa sobre aspectes sincrònics, amb seqüencialitat i en un crono expandit. Apareix la necessitat d'equilibri entre la intel·ligibilitat i

la novetat que permet una comprensió del fenomen . Aquests dos aspectes, intel·ligibilitat i novetat, formen part de la contingència i la contemporaneïtat . La novetat en qualsevol de les seves accepcions és un valor ubicat en el temps, però afecta al fet visual. La intel·ligibilitat ens ve donada per l'aportació que aquest estudi fa sobre el missatge fotogràfic a l'aplicar-se a la reproductibilitat de l'art i en la premsa i la consegüent resposta per part de l'espectador social.

Quins fenòmens hem de fer aflorar per tal de fer possible que l'anàlisi de la imatge no sigui una interpretació inscrita en el repertori d'inscripcions i adscripcions a corrents artístics? ¿Hem de fer una història d'algun art paral·lel a l'art? ¿Partint des de la visibilitat podem adequar el nostre judici a tots els fets creatius? La solució a les preguntes sempre m'ha fet apartar, per l'objecte d'estudi, de les teories estètiques. Aquest error es va esmenar amb la teoria de la comunicació. Exactament des de l'enunciació del principi d'incertesa de la percepció. Amb ells vaig començar a forjar el petit camí d'una fotografia impresa i l'art. De fet, per a fer aquest recorregut he hagut d'oblidar la categoria estètica, el judici històric. I crec que la incertesa és per a l'estudi dels missatges un factor clau.

Aquesta visibilitat de la que parlo es pot resumir en el diàleg entre els elements components del camp, atributs de la presència de la imatge, de les categories formal i tècnica, i dels corresponents al fora de camp, aquells pertanyents a les categories de procediment i tecnològiques. Sense elles no és possible establir cap mena d'anàlisi visual.

La qualitat del missatge, allò que podríem anomenar informació amb càrrega de previsibilitat i imprevisibilitat del contingut, comporta reiteració des dels pretèrits i innovació des de la contingència.





MÈTODE

Mètode

El camp inicial, l'estudi d'una publicació

Aquest estudi vol oferir una mirada unitària a una publicació anomenada La Ilustración. Parteix d'un treball de camp centrat en aquesta revista setmanal, que va ser editada a Barcelona entre 1880 i 1891 per l'impressor Lluís Tasso i Serra. S'observen els terrenys icònic, productiu i econòmic, incidint en l'aparell tècnic i emmarcant-ho tot en el canvi tecnològic que significa la revolució gràfica de la dècada de 1880.

L'elecció de l'objecte d'estudi va ser determinada per la voluntat de conèixer un producte cultural d'una època poc estudiada –l'anterior al Modernisme català–, significada per un eclecticisme devaluat i un corrent postromàntic classicista, que J.F. Ràfols va investigar com a cua d'un romanticisme català i preludi de l'esclat del Modernisme. En aquesta època, significada i poc estudiada, s'emmarca La Ilustración, revista de la qual, d'altra banda, no hi havia molta referència historiogràfica.

La part més destacable de l'estudi és la icònica. En aquesta part destaquen les tècniques de reproducció d'imatges emprades pel món gràfic en el darrer quart del segle XIX. En aquest món apareixen diversos fenòmens –com la seriabilitat i la reproductibilitat, la connectivitat tècnica, la capacitat de reflectir l'entorn, la contemporaneïtat, etc.– que alguns pensadors han tractat superficialment, o amb una mirada des de la teoria i la crítica que pocs resultats podia donar. Tanmateix, cal tenir en compte que vaig iniciar la recerca a las darreries de la dècada de 1970, en finalitzar la meua formació universitària. L'estudi, en conseqüència, no era ni essencialment historicista, ni plàstic: era, certament, icònic, i els treballs publicats fins aleshores, de referència, no estaven propers o no eren a l'abast o en el punt de vista d'un estudiant de l'època de la transició. El punt de vista es resitua en el camp de la imatge presencial, la imatge reproduïda, la imatge de premsa, així com en el fora de camp i en un contracamp d'actors gràfics, de situacions amb la seva contingència. Així, per tal d'enfocar aquest treball des d'aquesta òptica caldria un temps històric nou, propici als estudis que podem dir transversals, on la història, la tècnica, la imatge i els afers plàstics o els documents que cadescun d'ells aportaren estigues contemplat amb tota

la seva dimensió. En tot cas el gran canvi en la perspectiva s'estava donant en aquell final de la dècada de 1970, amb l'esclat d'una semiologia, de les teories de la comunicació, amb la percepció de que els estudis de les formes, les tecnologies, el llenguatge o de la dimensió estètica del fet visual, havia d'anar per camins que no eren la crítica de l'art o la història de l'art com a estudi de les manifestacions plàstiques.

Cultura de masses

El discurs d'aquest estudi comença per presentar La Ilustración com el producte cultural de masses que és –premsa de consum indiscriminada, majoritària i generalista–, i acaba per mostrar aquesta revista com a manifestació de l'art, en vehicular-se les arts gràfiques en la direcció d'un sistema integrador de les arts. S'ha volgut buscar una mirada indiscriminada que contribuís al coneixement dels factors de la violenta modernitat en la qual estem instal·lats.

Aquesta publicació s'embarca amb la renovació de la tradició gràfica que té lloc durant la dècada que va de 1880 a 1890, i que es manifesta de formes diferents, ja siguin minoritàries –els moviments plàstics, per exemple, amb els postimpressionistes– o col·lectives –amb els caixistes o tipògrafs i la seva aportació a les idees socials emergents. La Ilustración és un paradigma de la construcció de l'imaginari paleotècnic, allà on el nostre present comença a gestar-se, en el laïcisme, el cosmopolitisme, la globalització i l'experiència de comunitat supranacional.

Tot això, afegint-hi corrents de pensament com el positivisme i el decadentisme, les transformacions en l'entorn tecnològic, les relacions entre creadors i productors, l'aparició de la màquina com instrument, i amb els conflictes com a motor, fa de La Ilustración un material revelador de fenòmens que caracteritzen un estadi precís de la història de la imatge.

En aquells moments són encara presents en la nostra cultura els valors que els oficis de l'època de la manufactura van saber proposar com a domini dels individus. Aquests oficis aporten encara el seu saber a la col·lectivitat. En la dècada de 1880 a 1890 els oficis –no pas les professions– són exercits en obradors per obrers assalariats que dignifiquen l'activitat laboral amb el sentiment de ser el fil que transmet els coneixements del passat als individus del futur, a les noves generacions que es reconeixen en els joves aprenents. Aquest fet ha estat una gran troballa que s'ha anat fent palès mentre avançava la recerca: la constatació de la seva noble presència d'aquests oficis i de la seva irremediable desaparició. Aquest treball voldria ser un homenatge sincer a aquella gent amb la qual un vincle abstracte m'uneix.

L'escenografia del treball és Barcelona, la ciutat que fa d'hipervincle on els fets succeeixen. L'àmbit geogràfic del treball són les ciutats occidentals, on s'imprimeixen les il·lustracions, amb el referent de París, l'horitzó americà i Nova York com a nou vèrtex d'atracció. Els personatges són els espectadors, lectors de classe mitjana, ciutadans de les conurbacions metropolitanes. Els actors, els protagonistes de les arts gràfiques, són els que narren les històries que aquí es transcriuen.

Les il·lustracions, invisibilitat

En relació a les il·lustracions hi ha fets rellevants que no es revelen d'immediat. Des de la primera mirada s'observen imatges diverses, tècniques de reproducció diferents, molts exemples de contingències, d'accidents paradigmàtics, de fenòmens icònics que apareixen per la novetat de determinats repertoris o la reiteració de determinades focalitzacions, i una llibertat regeneradora de tota tradició icònica. Malgrat aquesta aparença immediata i d'aquests tipus de productes gràfics, calia fer un esforç inicial per dotar-los d'existència en transformar-los en document per a la història. Avui, podem afirmar que ja ho són.

La investigació va ubicar-se, doncs, en la qüestió del perquè d'aquesta situació inicial d'invisibilitat. Hi ha moltes coses invisibles en aquesta publicació barcelonesa: l'art contemporani, els conflictes socials, les opcions polítiques, l'àmbit de la religió o dels esdeveniments socials – amb l'excepció, el 1890, dels nens disfressats en el Carnaval del Liceu. L'elisió en les pàgines del setmanari de la literatura contemporània i de l'art contemporani –no així de l'art classicista, historicista, que apareix amb la publicació de totes i cadascuna de les obres seleccionades en el marc de l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1887– fa palès aquest decalatge entre les produccions gràfiques majoritàries i les minoritàries, de grups no convencionals.

Al seu torn, també aquesta revista va ser invisible per a l'art, per a la literatura i per a la història. Un factor que ho explicaria seria la catalanitat: és barcelonina i està escrita en castellà, de manera que no acaba de satisfer ni a uns ni a d'altres. Potser una altre és que no havia passat el temps suficient per ratificar la seva idoneïtat. O potser les disciplines d'estudi no podien encarar el tema per circumstàncies com l'enfocament, les prioritats a estudiar o la rellevància o importància dels temes que en la revista s'incardinaven.

Així, el primer plantejament d'oposar el producte majoritari, La Il·lustració, a la publicació d'opcions minoritàries era una elecció ideològica que funcionava com a enunciat fals. Reconèixer aquesta dada va ser important. La imatge convencional en front de la imatge de la renovació, la imatge quasi anònima de les xilografies versus els artistes postimpressionistes...: era en si mateix una concepció classista nascuda de dos plantejaments previs poc fiables: un, l'existència de la bondat, l'altre, la realitat visual és la veritat.

El plantejament final va ser observar les coses tal com semblava que es mostraven, ubicar les informacions per dotar-les a posteriori d'una confirmació totalment aliena als fets o als documents consultats. Així, per exemple, la transició de pare a fill Tasso. Manufactura i indústria gràfica: un procés, una nissaga, una història de la impremta barcelonina es podien avaluar, contextualitzar, entendre per poder-se incorporar a la història. Aquest plantejament d'estudi està present en aquests fulls i és la primera decisió important, el primer escrit del treball, la primera hipòtesi seriosa. Una hipòtesi que enuncia que els prejudicis no són judici, que els referents només són referents, un documents determinats que ordenats per l'autor estableixen un discurs, que tampoc és veritat ni és mentida.

De la nissaga Tasso passarem a les altres impremtes, a allò que es feia en elles. I així sense més preliminars del propi estudi, sense gaires prejudicis, anar mirant papers, coses, per augmentar la informació, per veure on arriben els perfils les imatges conseguïen habitar un paisatge humà.. No hi havia de límits al paisatge, però. Va caler gestionar una història de les arts gràfiques, una hipòtesi de la història del disseny gràfic, potser amb pretensions de no emprar productes estel·lars com a argument o fent de la tècnica l'eix, i no pas els estils. No es va manifestar l'interès de tot plegat fins a la localització de la nissaga Tasso en el context d'aquesta història gràfica, en la seva pròpia cronologia. L'establiment previ de l'època de la manufactura i de l'època industrial va ser una primera afirmació cronològica que va situar en aquest territori una junta de dilatació en el moment en què la manufactura i la indústria s'estableixen, en la dècada de 1880 a 1890. Els resultats resten en l'estudi com a estructura interna de la història de les arts gràfiques, en les cinc revolucions.

Fase final de l'estudi

Faig constar que aquest estudi tracta sobre la imatge –la creada entre 1880 i 1890–, sobre l'art de la mateixa dècada i sobre el sistema de les arts que en aquest entorn històric comença a desenvolupar-se. El sistema de les arts, de moment, s'observarà en l'estudi tractant d'entendre els diferents centres aïllats i llunyans que hi ha en les societats occidentals, que en un procés de doble moviment –centrífug i centrípet– es consolidaran en els anys 20 del segle XX. El cinema, darrere de l'*star system* i de l'*studio system* de Hollywood, és l'expressió d'aquesta mateixa articulació que es manifesta en una nova indústria artística. Es tracta de la mateixa organització incerta, no institucional, dels diversos poders, llocs de decisió, estructures de producció, difusió i generació d'elements de comunicació, etc. que avui es manifesta amb una dispersió aparent, però sense que pugui haver cap dubte de l'operativitat dels diversos productes de difusió, comercialització, producció de mercaderies i establiment d'espais de poder que l'integren, tant en les arts plàstiques com en les gràfiques, la publicitat, la comunicació, la producció, etc.

Els fenòmens es revelen

L'estudi també tracta dels fenòmens culturals i de com es revelen. Aquests fenòmens es poden constatar gràcies a l'establiment de la seva permanència en forma de constants posteriors nascudes d'accidents o contingències o simplement d'innovacions tècniques o propostes formals emergents i triomfants. Aquestes contingències són molt evidents en els nous models que s'incorporen al sistema de les arts. En el nostre cas, la premsa gràfica, les il·lustracions, esdevenen la formació del nou model que, al seu torn, en generarà un altre de nou, el del fotoperiodisme, i també d'altres, com els passatemps o les narracions il·lustrades que esdevindran llenguatges nous en consolidar-se com a productes o models amb entitat pròpia.

El fotoperiodisme serà cabdal en l'aportació de la imatge a la història, com a document d'alta fiabilitat, i, en conseqüència, en la transformació del periodisme, de l'escriptura i de la notícia. Però en l'estudi pararem atenció a una presència formal anomenada reportatge. Aquesta donarà pas a la seqüència, a la narració seqüencial, que, juntament amb les investigacions en paral·lel i contemporànies en aquesta dècada de Muybridge i Jules Marey, gestarà les primeres passes d'una tècnica que en una dècada enllestirà els rudiments tècnics bàsics i que en dues més haurà establert el seu llenguatge expressiu: el cinema.

Així, caldrà anotar com el tractament del moviment en un fotograma (Marey) o en diversos fotogrames per seccionar el moviment (Muybridge), i el reportatge fotogràfic com l'articulació de plans diversos sobre un mateix succés (terratrèmols d'Andalusia) fonamenten els recursos expressius del llenguatge cinematogràfic. Cal destacar per últim el gran atreviment de Lluís Tasso, en realitzar una impressió d'un succés, no gaire llunyà, però sí luctuós, molt susceptible de convertir-se en un esdeveniment de mal gust pel fet de ser publicat i per la seva reiteració. L'estampació d'imatges al llarg de moltes setmanes, potser de manera un xic redundants, només es podrà mantenir gràcies a l'argumentació visual de fets vitals que contrastin amb els anteriors. L'experiència com a editor va ser prou satisfactòria des del punt de vista dels resultats solidaris, de la venda d'exemplars i de l'impacte social. Però Tasso no ho tornarà a fer mai més: en els següents reportatges les fotografies seran veritablement innecessàries, banals. Potser més econòmiques. Una nevada a Barcelona, per exemple, tindrà un seguiment de dos exemplars, amb una dotzena de fotografies explicant la neu a diversos indrets de la ciutat (1887). Un afer com l'Exposició Universal no generarà una publicació excepcional —l'exclusivitat del registre fotogràfic de la mostra es troba en mans d'Audouard. Sí que la provocà la mostra madrilenya de les Filipines del mateix any, amb mig centenar de pàgines que serviran de catàleg de l'esmentada mostra. De fet, el d'Andalusia va ser un reportatge únic, exemplar, irrepetible, i Tasso no va tornar a apostar pel fotoperiodisme que podríem qualificar com a intrèpid.

La lectura de la imatge que ens ofereix aquest nou model que representen les il·lustracions ha revelat dos fenòmens: la megalomania i l'obsolescència. Per precisar el significat de fenomen cal recórrer a la definició que en fa Husserl en l'entrada «fenomenologia» de l'Enciclopèdia Britànica explicant un mètode reductiu tal que, aplicant-lo, trobem el nucli d'on sorgeixen els valors,

les solucions i els conflictes dels models, i com aquestes solucions desvetllen nous conflictes. El desenvolupament de models revelarà la qualitat dels efectes i definirà els mateixos models, confirmant-los com a posseïdors nominals dels conflictes o destruint-los com a part d'un fenomen integrador i amb més atributs. Per exemple, la compatibilitat és un primer fenomen d'una magnitud major: la connectivitat, la llegibilitat s'incorporarà a l'accessibilitat, al ser aquest un fenomen amb més atributs, que defineix millor el model. Usualment els antònims representen l'element de conflicte. En tant que l'obsolescència trobem la permanència, en el terreny de la megalomania el resultat és incert, no existeix.

Els models es mostren

En el cas que ens pertoca, el de les arts gràfiques, un model que es desenvolupa en les dues primeres revolucions tècniques –la primera artesanal, la de Gutenberg, i la segona pertanyent a la manufactura–, desvetllarà uns fenòmens que li donaran carta d'identitat. La seriabilitat dels tipus, la seva modulació gràcies al procediment d'unir elements separats i susceptibles de ser intercanviats, la reproductibilitat de la caixa tipogràfica i la premsa –que gestiona uns moviments idèntics amb una força idèntica– fan de la complexitat del producte de la impremta –que precisa una concepció preliminar i la creació d'una duplicitat de productes idèntics– la primera afirmació de determinats fenòmens que després formaran part de la definició més tradicional del disseny i de la indústria. Per altra banda, la definició genèrica del valor de mesura del tipus, el cícero de Didot, codificant la producció dels caràcters, serà una nova passa en la normalització, que permetrà un llenguatge comú entre diversos professionals abocats a l'obtenció del mateix producte. Normalitzar serà un fenomen més aportat per l'art tipogràfic. En aquest camp de normalització trobarem el paper, les tintes, les trames, els formats d'impressió amb un vocabulari particular i una exemplar comunitat. Octaveta, quarta, foli, mà, raima, percentatge de trama, colors Pantone, quadratí, sang, etc. ens remetent a una aplicació de criteris que desvetllen l'ordre de producció i la seva qualitat. Això és el que podríem anomenar cultura de la producció, cultura tècnica, de la forma, de l'adequació, que en tot cas ens parla de la producció des del projecte.

La tercera proposta o hipòtesi per a l'anàlisi de les dades obtingudes és que l'aspecte unitari de l'art gràfic i de l'art plàstic –la tecnologia de la imatge, la poètica de la complementarietat i la construcció de l'imaginari– seran la materialització de la voluntat visual a través de la qual es copia el món. Pintura, xilografia i fotografia en les revistes il·lustrades són les responsables que en la dècada de 1880 a 1890 el món ja no sigui una imatge mental, sinó una reproducció, una còpia.

La nova iconosfera, el món d'objectes i espais artificials, forma una unitat indissoluble, ordenada en un sistema de les arts que tot just s'estrena amb un nou règim que assimila el vell, el que procedeix de l'Acadèmia, però que trenca l'aïllament malgrat els postulats més o menys conservacionistes dels estatus professionals.

El sistema organitza

El sistema de les arts és una estructura oberta a la constatació de fenòmens i variacions de tendències, formes o elements d'identitat, revelats pels models nous preexistents en procediments transformadors. Aquesta estructura oberta permet integrar els models de creació basats en la moda o les modes, en haver incorporat l'efímer. És un sistema que, en qualsevol dels casos, aspira a fer visibles les incorporacions, barrejant-les amb les estructures, signes i entitats arrelades a la necessitat de canvi imperant; un sistema protagonitzat per l'obsolescència com a fenomen constant inqüestionable des de la irrupció de les noves estructures i sistemes provocades per la revolució industrial. Però, d'altra banda, el sistema de les arts precisa de les constants, per això l'aspecte de continuïtat i transcendència en la pràctica de determinades arts fa de contrapès a la frivolitat d'allò efímer. Aquest és un fenomen nou també, que apareix igualment en el món de la producció i que no comparteix cap característica amb l'obsolescència. L'efímer és un valor controlat; l'obsolescència ni és controlada ni és un valor: és un fenomen i, com a tal, és invisible malgrat es pugui percebre, com les ones magnètiques, les energies, els raigs de llum o la gravetat.

Unitat, ordre i estructura

Els resultats del treball, doncs, els determinen l'establiment de la unitat, de l'ordre i la capacitat de generar estructura. La unitat és la revista anomenada La Il·lustración. L'ordre és la catalogació dels actors gràfics i el desglossament dels models, l'estructura del sistema de les arts ens dona el marc. La unitat és La Il·lustración i, en conseqüència, les «il·lustracions». Així doncs, l'efecte de mirar l'expressió gràfica d'una revista dins d'un gran sistema format per la coexistència de totes les arts facilita la lectura de la complexitat, de la unitat, allunyant la visió aïllada, aquella de les majories o minories, de les invisibilitats o dels atributs estètics. El reconeixement del model per ubicar-lo en el sistema permet la contemplació de la contemporaneïtat, la valoració del fet com a expressió, tot adjudicant a les contingències el seu paper de motor. Això és, xilografia representa la tècnica, gravat la multiplicitat, setmanari, publicació comercial, notícia, informació, procedència del gravat, uns actors, també uns models.

Els models tenen condicions

Model art gràfic, model fotografia, model art visual, model publicitat, etc. Estarà conformat per una gènesi vital, de caràcter abstracte, irracional, contingent... Les condicions per generar un model són en part semblants a les que ens expliquen com un organisme és capaç de subsistir.

La primera condició és l'establiment d'un codi propi, d'una organització codificada on els signes interactuen entre ells, són capaços de modificar-se en el temps i es mostren com una entitat

diferent a d'altres. La segona condició és la capacitat d'improvisació, mutació, selecció, destrucció i creació. La tercera seria l'establiment d'un determinat corporativisme, que permeti protegir-se de l'exterior; com més gran sigui el nivell de membres que hi formen part, major haurà de ser l'organització en funcions diverses, de tal manera que no tots faran les mateixes funcions, sinó que més aviat generaran un nou corporativisme que se seguirà protegint. Models com fotografia funcionen com a tals, belles arts o arts plàstiques, també, no així aquarel·la, noves tecnologies o enquadernació, instal·lacionsistes o d'altres, com holografia o realistes-virtualistes.

La quarta condició ens mostra com una font inesgotable d'energia creadora precisa augmentar contínuament la generació de nous subjectes. Dins del model, l'aportació d'energia creativa no pot deixar d'aportar subjectes nous. Quan això succeeix, quan el model no és capaç d'assimilar l'energia que precisa per sobreviure creixent, mor. La desaparició d'un model és resultat de l'absència de regeneració. Aquesta cinquena condició serveix per reemplaçar la continuada degradació vital del propi model, el desgast que la presència en el sistema provoca. En aquest territori evidenciem com les energies externes no arribaven a molts oficis artístics que han desaparegut al no saber transformar l'energia exterior.

El sisè component seria el de l'adaptabilitat, la capacitat de transformar-se sense que l'essència de l'activitat modifiqui el seu programa. Per exemple, l'adaptabilitat del cinema al mitjà televisiu, el canvi de projeccions públiques a privades i els vídeoclubs conseqüents, són una mostra d'aquesta capacitat d'adaptabilitat que han de tenir els models per expandir-se i sobreviure.

La setena condició que precisa un model susceptible d'establir una bona existència en el sistema de les arts és la privacitat. Aquesta privacitat ha de permetre una estructura interna satisfactòria, amb una comunicació correcta entre l'ens o model i el sistema, entre el model i l'entorn. Siguin individuals o corporatives, les respostes les han de poder gestionar els responsables de cadascun dels organismes. Un model deixa de ser-ho quan abandona la seva estructura en mans d'un altre organisme que respon per ell a un requisit enunciat des de l'exterior. Quan, per exemple, la política explica què és l'art o la producció o diu que és el disseny, o quan una universitat ha de formar professionals. Sense aquesta privacitat, tant individual com corporativa, el model o bé és fagocitat per d'altres o bé desapareix. Aquesta condició és essencial per mantenir el model en plena activitat, en plena capacitat de resposta, amb capacitat de seclusió, de contestar adequadament, sigui per part de la corporació o per part de l'individu amb capacitat d'execució dels requeriments de l'exterior.

La vuitena pauta no és una condició, són evidències externes. La primera és que el sistema de les arts és un organisme superior als models i aquests no tenen cap mena de control sobre ell. En els sistemes només habiten els models; el sistema és el conjunt dels models que estan en contacte, en fricció permanent, visibles i actius.

La manca de domini del sistema

El sistema de les arts no té control sobre si mateix en no tenir un domini propi, i forma part d'una estructura que anomenem civilització occidental, juntament amb els altres sistemes dels quals la societat s'ha dotat per organitzar-se. Altres sistemes són l'econòmic i productiu, el social i antropològic, l'ideologicoreligiós, el científicotècnic, el de comunicació i informació, el legal i penal, i el polític i militar... L'ecosistema, recordem-ho, no és part d'aquesta estructura, ja que, com el sistema solar, no són sistemes nascuts dels mecanismes de l'activitat humana, malgrat que en siguin receptors. Cap dels sistemes està controlat, però, pels éssers humans: ni aquells que hem creat ni aquells que ens han precedit. Això sí, tots estan sota les mateixes condicions, no estan separats entre ells i són de caràcter mundial i amb esperit totalitzador o dominant.

La segona evidència és que els models del sistema de les arts precisen per a la seva gestió de l'establiment continuat de relacions amb d'altres models del mateix sistema, o fins i tot d'altres sistemes. Interdisciplina, multidisciplina o inferència són denominacions d'aquest fet. L'acceptació de la constant pèrdua i adquisició d'elements de composició del model, com a conseqüència del dinamisme creatiu, és un mecanisme imprescindible que retroalimenta el sistema i que evita una ortodòxia exloent. El cas de la xilografia, per exemple, component obsolet de les arts gràfiques que és assimilat per les arts plàstiques, és una mostra de transferència d'una tècnica.

La darrera evidència és que no hi ha voluntat humana, ni col·lectiva ni individual, que sigui capaç de modificar un model, mentre que la fragilitat del model es constata en el fet que qualsevol fenomen, contingència, acció o procediment pot modificar-lo total o parcialment, també el mateix sistema restarà afectat.

L'aportació del sistema de models

El sistema de les arts substitueix el tradicional sistema de classificació de les arts. Es caracteritza per la construcció de models de presentació amb el que es defineixen les corporacions diverses. El sistema de les arts reconverteix la poètica de l'art en la necessitat de la presència de l'energia creadora, sense transcendències, només amb un vitalisme propi dels éssers vius

Així afirmem que les respostes a la qüestió de com és la presentació pública del món s'alliberi de responsabilitat representativa, ja que no van en cap direcció; són respostes que es van produint gràcies a determinades situacions, no sotmeses a cap arbitri. Cap actor del sistema de les arts és vicari de cap voluntat social o col·lectiva. Poden ser determinades aparicions, fantasmagories, aportacions o desaparicions aquestes presentacions del món. Ni l'actor, ni el model són responsable de la resposta; només cal que els resultats es mostrin com a pertanyents al model, permetent així el primer element d'existència: l'entitat. L'actor, necessari per aportar identitat construirà l'artefacte, sempre feble en el temps. En aquest cas, la pintura de Tito Conti apareguda a La Il·lustración, que demostra que el model pintura i el model fotografia entraven en contacte en

l'art gràfic i feien desaparèixer una existència en no dotar-la d'identitat.

El sistema renega de les preeminències, de les preponderàncies. Així pretendre que els grans canvis en el món de la representació contemporània no siguin el catàleg dels canvis en els signes constructius, com les formes o els estils, com la història de l'art algunes vegades explica. Els canvis es produeixen per les respostes dels altres models en fer reaccionar sensibilitats latents que algunes vegades es revelen com presents i en la mateixa direcció. Per exemple, les arts gràfiques de 1880 a 1890 i el postimpressionisme reaccionen en la mateixa direcció. Les mutacions, els canvis de paràmetres visuals són inesperades respostes a una realitat on comparteixen protagonisme diversos models del sistema de les arts. Arts gràfiques i el monument urbà –escultura, enginyeria i arquitectura– en connivència per ubicar una nova visió de l'espai públic. La Torre Eiffel o l'Estàtua de la Llibertat publicades i convertides en símbols...



Un carruaje se detiene junto a una castañera.



Lo cual han observado Paco y Pepe, pero no ha caído en saco roto.



Al efecto mientras Paco enciende castaños que no ha de comprar, Pepe ata al coche el hornillo.



Y los dos colegiales, al pasar, se ríen del carruaje....





Paco y Pepe, que equivale á decir que
roto.



pañó, aguardan á que arranque el ca-



INTRODUCCIÓ

Revolucions gràfiques

Quan enunciem el mot «gràfic» estem anomenant genèricament totes les arts gràfiques, procediments, tècniques i professions que tenen com a objectiu final la reproducció seriada de textos i/o d'imatges. Usualment, la família gràfica –denominació que permet entendre el paper dels individus i les instrumentacions que realitzen al llarg de tot el procés– està ordenada seguint una dimensió temporal de producció. Quan parlem de les arts gràfiques, ràpidament se'ns configura un imaginari de maquinària complexa, d'alquímies hermètiques i coneixements precisos que només els iniciats podrien emprar, però en realitat és una estructura molt simple, composta per feines molt precises i pautades, que unides conformen una complexitat final que és el producte. Per estudiar-lo s'ha d'esmicolar l'obra gràfica i reconstruir-ne el procés d'elaboració.

Procés lineal

L'esquema que aquí s'exposa respon al sistema clàssic de la indústria gràfica, de manera que aquesta seria l'estructura de la impremta fins als voltants dels anys 50 del segle passat, del segle XX. La secció inicial d'aquesta línia, conformada com a sistema de producció, aglutinadora de diferents tècniques, procediments i professions, està formada per la part de creació –obviant la gènesi de la demanda–, on trobem la part textual i la icònica. A continuació, en un segment linealment posterior, trobarem la secció de producció, subjecta a les variables de les qualitats generatives de la tècnica de reproducció, segons quines siguin les tècniques i per tant els motlles o matrius a imprimir. És l'estadi de la imatge latent on la litografia, la tipografia, l'hueco, la serigrafia, són encara matrius o planxes. Després d'aquesta secció central, trobarem la impressió pròpiament dita i, posteriorment, el capítol del manipulats i acabats. Si aquesta és la família gràfica primordial, no podem excloure'n les indústries accessòries, de tintes, papers, «packaging» o actualment de «software», que no són únicament auxiliars, sinó part indissoluble del procés



^
Anunci de la impremta des de les pàgines de la revista
«LL» Vol. II, pàg. 6, núm. 105
(05.11.1882)



^
Federico Koenig
«LL» Vol. III, pàg. 401, núm. 146
(19.08.1883)

i el resultat gràfic.

En tant que tenim prefigurats aquests estadis podem veure on s'han incorporat les diferents revolucions gràfiques, si aquestes han afectat aquest sistema en la seva totalitat o bé parcialment, de tal manera que la idea de revolució l'establirem des dels canvis i innovacions en aquesta linealitat que dibuixa l'elaboració del producte gràfic. Així, farem constar com a moments revolucionaris aquells en què les arts gràfiques transformen ostensiblement –en moments molt precisos– les circumstàncies culturals i visuals de l'entorn. Tanmateix, no considerarem revolució gràfica aquella que només n'ha transformat algun aspecte intern, sense transcendència en el seu entorn.

Història gràfica

Les arts gràfiques no han estat estudiades pels historiadors de l'art, malgrat que ells són, a hores d'ara, els que d'alguna manera han fet parar atenció a la seva importància en el terreny de la producció artística, ja sigui per

la seva capacitat de visualització com de difondre paràmetres estètics. Tanmateix, els historiadors de l'art no tenen l'objectiu final de fer una història gràfica, però atinent a la voluntat historiogràfica de construir un corpus coherent de les manifestacions artístiques d'una societat, han tingut cura de no oblidar la reproducció dels signes, siguin de la mena que siguin.

Des de les concepcions més tradicionals de les belles arts, les arts gràfiques no deixen de pertànyer a un gènere menor, formant part de les arts decoratives, amb les tècniques tradicionals del gravat incloses. Tanmateix, sembla que des de l'adscripció del disseny a la consideració de fenomen estètic, a mitjà segle XX, hi ha alguna aproximació del terreny gràfic, i amb ell les arts gràfiques, a l'àmbit de les belles arts.

D'altra banda, les arts gràfiques no formen part de la història de l'art considerada sota els paràmetres tradicionals, amb una relació dominant de l'arquitectura, l'escultura o la pintura, segons els diversos moments històrics. I en l'estudi de les arts gràfiques trobarem molts aspectes propis dels llenguatges, formes, concepcions,

instrumentacions i perfils de les belles arts. Per exemple, els estils. Fins i tot en algun estil trobarem una relació estreta amb el sorgiment, puixança i difusió de determinades formes, maneres de compondre, de decorar i articular el conjunt visual, com ara en l'època de l'esteticisme o primera estètica industrial. També ho trobarem en els corrents europeus i americans del modernisme o de l'art decó. Però mai es configuraran concepcions gràfiques que determinin cap estil artístic; no és un art especulatiu, generatriu: la funció del seu llenguatge no és pas aquesta.

És propi de l'art gràfic un llenguatge formal molt acotat, diríem que pobre i limitat, en contrast amb el de les belles arts. Conté un estricte mètode de construcció per la demanda d'un resultat tècnic prefixat. Definit per un cúmul de decisions complexes referents a processos de generació i producció, un producte gràfic és l'adequació a una finalitat en un temps i un espai, és una producció a termini de lliurament.

Això sí, ha aportat valors i propietats com ara la llegibilitat, precursora de la concepció de la visibilitat, genuí fenomen gràfic. El llenguatge gràfic reivindica com a pròpia l'anomenada cultura del projecte⁽¹⁾, associada en excés a l'arquitectura. Darreres aportacions al llenguatge de les formes tenen el seu origen en les arts gràfiques. L'accessibilitat, per exemple, ha estat un ítem prefigurador del cos tipogràfic a la seva funció. Discriminació, priorització, continuïtat, etc. són llegats de les arts gràfiques.

El llenguatge de les arts gràfiques és el de l'art industrial, sobretot llenguatge tecnològic, més que no pas tècnic. Tecnologia com ambient de sistemes interconnectats on la tècnica es desenvolupa, i aquesta com a suma de procediments per transformar. El llenguatge gràfic,

articulat en els diferents sistemes, esdevé descodificable en tots els seus aspectes i respon a una demanda externa vinculada a una necessitat de comunicació i una presència sense ambigüitats.

És un art industrial que també produeix objectes, però amb data de caducitat comercial, com el sector de «packaging». És un art tecnològic que precisa un àmbit de projectació, que anomenem disseny, i indústries afins, com per exemple la química, amb la indústria papera, de tintes i també d'altres sectors. A aquest àmbit de projectació n'acompanya un de producció, l'estampació pròpiament dita, i la manipulació posterior.

La primera revolució gràfica

En una retrospectiva històrica, la pintura a l'oli, la perspectiva artificial, la recerca de l'ordre i dels principis rectors del número, de l'ésser humà –amb l'anatomia, les proporcions, la matemàtica, l'arqueologia i el retorn de la mirada als ideals anomenats clàssics–, representen la revolució artística que el «Quattrocento» aporta. Hi ha en aquesta història una primera revolució gràfica. En aquest mateix moment hi ha una revolució –que no correspon a les belles arts, sinó al terreny de les arts menors– en la ceràmica, la majòlica, l'orfebreria, la foneria metal·lúrgica per a la glíptica, i també en unes noves arts que no eren classificables entre les menors: les arts gràfiques. L'aplicació del gravat sobre metall, de Finiguera, per a la reproducció i la invenció dels tipus mòbils aplicats a la impremta de Gutenberg, alteren definitivament la vehiculització de les idees, saltant de l'escriptori a l'obrador.

(1) «El primero en descubrir las consecuencias estéticas de la materialidad de las ideas en un arte nuevo, cuya concepción resultaba extraña a las técnicas tradicionales, fue la prensa: arte de combinación de los mensajes comunicados, arte de síntesis que supone la confección del periódico en la que el artista busca un valor estético al reunir los fragmentos de comunicación que no fabrica él mismo ... pone en evidencia la materialidad y el descubrimiento de otros modos de comunicación ... y vino a confirmar que no se trataba de una circunstancia fortuita, sino de una propiedad general ligada a esta materialidad de la comunicación de ideas...» A. Moles op.cit, pàg. 331

La primera gran transformació que estem dibuixant es produeix amb la invenció per Gutenberg dels tipus mòbils, el principi de seriació, i abasta les innovacions tècniques al llarg de tres segles, que estableixen els fonaments de la tipografia, amb Baskerville, Caslon, Garamond, Jenson, Bodoni, i l'ordenació del mitjà tipogràfic confeccionat per Didot.

Aquesta època gràfica està presidida per la proximitat de la impremta a totes les arts gràfiques. El tipògraf és impressor, fonedor, corrector, caixista, maquinista, etc. Els atributs de la seva feina corresponen a la visualització i control de tot el procés, de vegades fins a la mateixa enquadernació, venda i comercialització dels seus productes. El gravador de planxes per reproducció d'imatges no és necessàriament un especialista; de vegades pot ser un orfebre, o en moltes ocasions seran els artistes els mateixos gravadors, estampadors i venedors de les seves obres. És el cas de Durer o Goya, o Piranesi, coneixedors de les feines diverses que la calcografia o la xilografia precisen.

En aquest moment la impremta està sota un control directe de l'impressor i sota la censura dels poders establerts. Els obradors, després d'un període caracteritzat per la transhumància, esdevenen un factor clau de consolidació de les cultures nacionals amb el fet de difondre i homogeneïtzar amb la seva producció, i sobretot des de la feina d'editors literaris, una normalització de l'escriptura dels idiomes. El període de l'artesania gràfica és el moment de consolidació de les llengües majoritàries a Europa; a partir de Gutenberg, la llengua que no editi, que no escrigui, es convertirà en analfabeta i després desapareixerà. Aquest període arribarà a les darreries del segle XVIII.

L'estadi de la manufactura gràfica

Es produeix en el temps comprès entre 1800 i 1880, aproximadament. Les innovacions són diverses i transfor-



^
Hamburgo a vista de pájaro
«*LL*» Vol. II, pàg.4, núm. 105
(05.11.1882)

Aquesta és una de les proves de l'editor, un bitó amb un registre atmosfèric, podríem dir.



^
Chiste

«LI» Vol. I, pàg. 29, núm. 4
(29.11.1880)

Dibuix d'Apeles Mestres damunt paper Thon.
Les característiques d'aquest dibuix són molt diferents de les tècniques de reproducció fotomecànica. En aquest cas el paper especial anomenat Thon es treballa en directe pel dibuixant o pel gravador. Apeles Mestres com a dibuixant va ser un etern recercador de les tècniques que l'alliberaren del gravador entès com a intermediari. En Francesc Fontbona –vegeu bibliografia– es l'investigador de les imatges realitzades amb tècniques de reproducció d'aquesta època. Pel moment del traspàs de la manualitat a la era fotomecànica on les referències tècniques són imprecises les dades aportades per aquest historiador són essencials. Així va succeir en aquesta imatge incomprendible sense la presència del paper Thon. És un resultat molt litogràfic entre imatges molt xilogràfiques, la primàcia del gra o de la línia.

men la tecnologia de la impremta. Apareix amb el gravat sobre coure i la xilografia a la testa, amb la litografia de Senefelder, l'invent de la màquina de paper per Louis Robert i la invenció de la premsa mecànica de Friederich König. És el moment de la manufactura gràfica i de la lluita per la llibertat de publicació, per la llibertat de premsa. És possible que en aquest moment perillés l'estructura de la impremta tradicional com a detentora de la reproductibilitat, amb la litografia i la fotografia, sistemes aliens totalment a la tècnica tipogràfica i xilogràfica, que malgrat que es van perfeccionar, no havien transformat la tecnologia de la impremta en els tres segles i mig anteriors.

La fotografia, que amb el calotip i el seu negatiu, amb vidres, pedres o planxes de coure, és susceptible de convertir-se en matrius per reproduir infinits documents idèntics, va arribar a estendre's, però només va aconseguir arribar fins al format postal. Potser amb H. F. Talbot es podia haver traslladat l'estamperia tradicional als laboratoris; el cert és que en aquest període es fa el camí invers. La impremta s'apropia de la fotografia. Amb la litografia passarà una cosa semblant: hauran de ser els tipògrafs els que facin d'aquesta tècnica planogràfica un sistema d'impressió més enllà de la reproducció d'imatges dibuixades damunt la pedra, dels cartellistes.

Podem dir que aquesta segona fase és la dels inventors, la del positivisme de l'innovador i inventor, període de proves en tots els àmbits, des del paperer fins al cromàtic, des de l'energètic al productiu. Hi ha consolidació de les arts gràfiques tradicionals i una recerca en terrenys que en cap moment havien estat molt llunyans. De la química dels metalls, dels aliatges de la fosa de tipus, passarem a la incorporació de la química de les fórmules magistrals, reactives, i a les emulsions. A la física dels esforços humans la substituirà la física de les palanques i les ròtules, i la matemàtica del cícer conviurà amb la de l'administrador-empresari, amb assalariats i amb la necessitat d'una major inversió, productivitat i competitivitat.



^
Arrigo Boito
 «LI» Vol. I, pàg. 37, núm. 5
 (05.12.1880)

Retrat d'Apeles Mestres heliogravat de Thomas. La qualitat d'aquesta imatge no es comparable amb l'anterior i la posterior. En tot cas l'alliberament dels processos intermediaris, siguin complimentats per individus o tècniques, gravadors o sistemes no directes, donarà als dibuixants una perspectiva de personalització de les obres en les arts gràfiques industrials. Podrem dir que des de l'aparició dels sistemes fotomecànics els dibuixants dedicats a tasques periodístiques esdevindran il·lustradors, incorporant a la feina de dibuixant els coneixements del gravat fotomecànic. Des de l'incorporació del fotogravat, els tradicionals gravadors desapareixeran progressivament de les impremtes. Les tècniques desaparegudes tornen als obradors dels artistes. Obsolets els sistemes de producció de l'època artesanal i de la manufactura, esdevindran tècniques artístiques, com la xilografia i la litografia.

La tercera, la indústria

Amb la incorporació de la fotografia aplicada a la reproducció de les imatges –Meisenbach (1881)–, la linotípia de Mergenthaler (1880), amb la ràpida incorporació de la màquina rotativa i el paper continu, amb la zencografia (precursora de l'offset), el huecogravat de Karl Klísch [Klietsch o Kli] (1878), amb l'aplicació generalitzada de l'energia i amb l'establiment de la Convenció de Berna (1886) per a la protecció dels drets d'autor, trobarem consolidada la indústria gràfica, tant tècnica com artísticament. Aquest moment representa l'eclosió de la imatge com a configuradora del mirall de la natura artificial que ràpidament els humans van construir al seu voltant.

La quarta revolució representa l'aparició del disseny gràfic i en la cinquena es produeix la suma de les tècniques de captació, reproducció, transport i difusió de les imatges, fixes i mòbils, sense cap impediment d'espai i amb simultaneïtat, activant-se una connectivitat sense límits gràcies a les tecnologies de la comunicació, informació i difusió.

Aquell moment de la tercera revolució representa l'eclosió dels llenguatges, de tots els llenguatges que avui reconeixem com icònics, fixos i mòbils. És el moment de la fotografia impresa, els inicis de la narració icònica, tebeos o còmic, de l'aproximació versemblant amb allò desconegut, transformant la filosofia del coneixement des d'allò que l'empirisme de l'experiència dona com a base de l'acció a dades per ordenar o informació.

Apareixen les gravacions musicals, els enregistraments i reproduccions sonors i del moviment. És el moment del cinema i de la música per ser reproduïda, de la recerca de les multituds, de les indústries que posen a disposició dels ciutadans milers de productes idèntics.

En el moment d'aquesta tercera gran revolució la reproductibilitat ha engendrat diverses formes, algunes emmarcades encara en els sistemes de producció tècnics de les impremtes. Però d'altres, la música, les còpies cinematogràfiques i les fotografies, com a sistemes de reproducció que restaran fora del seu àmbit. La fotografia s'in-



Retrat d'Apeles Mestres
Gravat de Gomez-Soler
«LL» Vol. III, pàg. 264, núm. 132
(13.05.1883)



Chiste
Dibuix d'Apeles Mestres damunt paper Thon
«LL» Vol. I, pàg. 45, núm. 6
(12.12.1880)
Malgrat el resultat sigui un xic empastat, el resultat és
novedós, sembla traslladar el traç amb tot el vigor d'un original.

corporarà més lentament a la impremta, però en aquest estadi ho fan el cartellisme i les impressions cromàtiques de la litografia, amb les impressions dels famosos cromos i reproduccions comercials que no subsisteixen fora de les imprentes.

La reproductibilitat ja no és únicament patrimoni de les arts gràfiques, perquè la idea de seriació, cabdal en la concepció industrial i productiva, ja s'ha incorporat plenament en la concepció humana del nou món.

La primera, la segona i la tercera revolucions són la història de les transformacions sorgides en el propi cos de les arts gràfiques, des de l'origen fins a la seva dissolució a mitjans del segle XX. La primera, fixa la lletra i la paraula; la segona revolució estableix el territori del seu domini, imatge, paraula, poder de producció, distribució i difusió de les idees i imatges. En la tercera, el caràcter plurifuncional del mitjà, des de la publicitat fins a la informació, passant per la ideologia i la producció comercial a gran escala. Però en la tercera revolució caldrà valorar també com el seu mecanisme de generació, construcció i presència s'ha fet model del sistema que la nova concepció

del capitalisme adopta per a totes les indústries.

La seriació de la indústria ha pres definitivament el lloc dels productes dels obradors. De tal manera que vers l'any 1885 dos individus poden viure en dos apartaments idèntics i llegir o escoltar els mateixos llibres i concerts, i rebre a casa les mateixes coses adquirides per correu en els grans magatzems francesos, «Printemps» o «Samaritaine», que es publiciten a Barcelona i a la resta del món. O despenjar el mateix telèfon que Graham Bell ja exportava des dels Estats Units a tot el món. Podran fer fotografies amb la mateixa càmera, la Brownie de Kodak de George Eastman (1888) i firmar amb la mateixa ploma, la Waterman, o amb la mateixa màquina d'escriure, o adquirir els primers automòbils de motor d'explosió de Benz.

La quarta revolució, el disseny gràfic

Fixem-nos en la denominació i utilització del binomi disseny i gràfic. Quan l'emprem estem parlant únicament de



- ◀ Retrat de José Valero, dibuixat per Apeles Mestres i xilografia de A. Barceló
«LL» Vol. III, pàg. 345, núm. 140
(8.07.1881)

Aquesta és la darrera col·laboració d'Apeles Mestres amb Lluís Tasso. Les relacions entre dibuixant i impressors s'havien refredat des dels inicis de «LL», quan Mestres era un assidu de la impremta. El caràcter, un xic autoritari, de Tasso va fer trontollar moltes relacions de col·laboració, producció i laborals. Tasso fa servir «LL» com a imatge de la impremta. No podríem dir que el seu tarannà industrial tinguera una predisposició intel·lectual o social. Possiblement el lloc preminent que assolí en la societat barcelonina fou gràcies i exclusivament a la tasca d'impressor, amb grans coneixements del món gràfic, comercial i tècnic.

la primera trinxera de tota la família gràfica. De fet ens predisposa a pensar única i exclusivament en el territori de la creació, on s'elabora l'original. La presència del disseny gràfic, escindit ara de la resta de la seva família originària, ens fa entendre una de les revolucions gràfiques que es van produir. Aquest divorci no va ser producte, només, d'una revolució plàstica, del moviment pop, ni tampoc d'una revolució tecnològica o dels anomenats béns de producció, o producte d'altres transformacions, com la del sistema de producció. Aquesta darrera és resultat de la necessitat d'augment de la productivitat del capitalisme més competitiu que segmenta els processos de producció complexes, aïllant-los per obtenir-hi una major especialització i aïllament de control del procés i augmentar la productivitat i la competència. Però la suma de tot plegat generà un paisatge gràfic nou, on el procés de treball, des de la necessitat originària fins a la difusió, ningú el controlarà amb exclusivitat, com abans ho podia fer l'impressor.

Aquella pretèrita linealitat de la família gràfica per a la confecció del producte es transforma. A partir

dels anys 60 el poder de decisió gràfica es localitzarà en àmbits i amb paràmetres molt allunyats de la impremta, i anirà allunyant-se del dissenyador durant tot aquest procés i, a poc a poc, serà part del poder econòmic.

Veient els fets amb una certa perspectiva, diríem que en la penúltima revolució gràfica aparegué el disseny tal i com avui s'enuncia, però que aquesta definició de disseny gràfic no serveix per a l'actual activitat del dissenyador gràfic.

L'estadi de trencament de les imprentes tradicionals, amb l'aparició de les màquines de reproducció autònomes de la impremta, amb la immediatesa, accessibilitat i productivitat de les copiadors i amb l'arribada de la comunicació massiva a distància, ja no dels sons –mitjançant la radiodifusió–, o de la veu –gràcies a la telefonia–, sinó de les imatges (encara que de manera rudimentària, comparant-ho amb les possibilitats actuals), situen una geografia nova on la reproductibilitat deixa de ser patrimoni de la impremta. Tampoc serà la font d'informació i difusió visual preponderant: la televisió s'obre pas en la mirada inquieta d'uns humans als qui se'ls ofe-



^

Un día tempestuoso

Dibuix d'Apeles Mestres, heliogravat sense signar
«LI» Vol. I, pàg. 101, núm. 13
(30.01.1881).



^

El podador

Dibuix d'Apeles Mestres, heliogravat sense signar
«LI» Vol. I, pàg. 125, núm. 16
(20.02.1881)

reix un mirall on no mirar-se.

El disseny gràfic no es situa en el lloc que en l'anterior fase correspondria a la creació icònica i textual en el si de la impremta. En el curt període que va dels anys 30 als 90 del segle XX, el dissenyador gràfic esdevé una autoritat creativa en la comunicació de masses. L'inici d'aquella fase es situaria entre els anys 1920 i 1930 als Estats Units i entre els anys 1940 i 1950 a Europa, i arriba fins la darrera dècada del segle passat, quan a Amèrica del Nord el disseny gràfic ja ha esdevingut cosa del passat. A partir d'aquest moment –darrera dècada del segle XX–, el poder comunicatiu vinculat al dissenyador i al disseny gràfic retrocediran ostensiblement. Podem dir que en les tres fases de l'art gràfic, l'artesanal, el manufacturer i l'industrial, hi ha un poder real de la paraula i la imatge, de la conformació de tots tres en la impressió com a objecte en si mateix.

Tanmateix, en els períodes pretèrits l'estudi gràfic i la impremta eren espais d'intermediació on es podia trobar alguna coordinació de les diverses aportacions creatives, transformant-les en un cos coherent, intel·ligible, practicable i codificat, amb el llenguatge de l'oferta i la demanda al rerafons. Actualment, immersos en la cinquena revolució gràfica, la producció visual es dirigeix estrictament vers la perspectiva de construir un llenguatge simbòlic, substituïdor del producte, portador de missatges dirigits a produir comportaments en els altres individus i no pas per establir relacions amb els objectes, idees i paisatges de l'entorn artificial.

De fet, la darrera funció que va fer el disseny gràfic, a cavall del segon i tercer mil·lenni, va ser l'adequació atmosfèrica de la informació a un medi humà sorprès per la proliferació de la naturalesa artificial. La traïció als postulats de l'enginyer visual, que estava en els estadis fundacionals, ha servit per testificar el seu anihilament per part del poder econòmic i polític. La necessitat d'abocar la professió cap a terrenys sense compromís, vinculant-la a la rendibilitat econòmica i no pas a la garantia comunicacional, va provocar el decantament social del que havia

estat una professió lliberal cap a una tasca assalariada, sotmesa a la rendibilitat del producte, del treballador-ordinador, de la inversió tecnològica i de les situacions fluctuants de l'economia. La transformació imperceptible va provocar que les arts visuals fessin l'adaptació del medi ambient humà a l'oferta. Durant gairebé quaranta anys el disseny gràfic ha servit a l'oferta pensant que ho feia per a la demanda. A hores d'ara només es pot parlar amb nostàlgia d'una professió extinta.

La dissolució de les arts gràfiques

D'alguna manera, paral·lelament al naixement de l'art pop i del seu magnetisme, la professió de dissenyador –nascuda en aquell mateix moment– sembla beure de la mateixa font. Hi ha tant de comú en aquell primer pas de la joventut occidental, opulenta i transgressora, cap a la configuració d'una estètica col·lectiva, –a una mena de socialització de l'art que derroqués l'art elitista, apartant-lo del seu poder absolut per donar pas a unes capacitats humanes de profund valor democràtic–, que en moltes ocasions les històries del disseny gràfic són les històries de l'art pop.

Intentar explicar coses sense sentit, com que el disseny gràfic neix al segle XIX, és una fal·làcia injustificable. Per donar prestància a una professió no cal falsejar els seus inicis, ni les històries que les acompanyen. No es pot dir que un tipògraf, un cartellista, un dibuixant o un enquadernador són dissenyadors gràfics. Potser es vol donar una perspectiva falsa, una presència «avant la lettre» del disseny gràfic que n'alteri l'origen i la funció. Però sospito que és un tema ideològic, de més calat que no pas un error etimològic.

Com que coneixem la capacitat que té el llenguatge en la configuració ideològica i el seu paper en l'assimilació de les produccions humanes transgressores, potser el llenguatge ha convertit un esperit revolucionari en valor de canvi. Veure el disseny gràfic com un art utò-

pic que nega el món real, abstractant-se'n mitjançant la creativitat, cercant l'establiment d'una nova consciència individual –on, amb l'artista, tendrien a reintegrar el cos social mutilat–, podria haver estat una bona definició en el període que va des de finals de la II Guerra Mundial fins als anys 70. Aquell moment on un nou món era possible, amb una indústria cada vegada més forta, però amb un capitalisme amenaçat per un socialisme feble en l'interior i fantasmagòric en l'exterior. Un llarg temps de guerra freda on és una necessitat sentir-se la mesura de la natura artificial a gran escala. S'estava construint en l'ànima dels grans centres de producció; fossin industrials, tècnics o artístics, una gran esperança de trencar els blocs sense deflagració.

Una professió medidora: el dissenyador

El naixement d'aquesta mediació entre mons enfrontats, el social i l'individual, que es dona en aquesta revolució gràfica, és producte de diversos factors, alguns de tecnològics, com les investigacions sobre l'electrònica iniciades al 1938, que donen pas a desenvolupaments d'aparells diversos en les arts gràfiques poques dècades després. Potser el més important de tots els detonants d'aquesta gran transformació és resultat de l'accés a una diversitat i facilitat tipogràfiques nascudes amb la composició fotogràfica. La fotocomposició per una banda –descoberta pels nord-americans S.G.Klinberg, Fritz Stadelman i H.R. Freund, amb una utilització pràctica des del 1950–, i la diversitat de la demanda gràfica per l'altra, són determinants.

De poc interès seria per a la cultura gràfica ubicar aquests dos paràmetres com a determinants en la recomposició social que una revolució comporta. En aquest procés no podem oblidar l'electrografia i l'ampli abast del seu fenomen des de l'aparició del primer aparell Xerox, un xic posterior a l'invent de Chester Carlson al 1937, el mateix any de l'emissió per primer cop d'imatges televisi-



^
Alegoría del Año Nuevo

Dibuix d'Apeles Mestres, heliogravat de Thomas
«LL» Vol. I, pàgs. 68-69, núm. 9
(02.01.1881).

ves. El teletipus de 1928 i els seus desenvolupaments posteriors, amb l'extensió del seu ús als anys 50, i el primer satèl·lit de comunicacions, el Telstar, el 1962, són dues fites on ubicar el període d'aquesta revolució.

Les fotosetter i les lumitype, a partir dels anys 50 del segle passat, van ser els aparells que, en primera instància, alliberaren les impremtes de les linotípies de les seccions de preimpresió i composició, quedant aquestes sense la part productiva de caixistes i linotipistes. La fotosetter era una mena de linotípia amb matrius, consistents en quadradets que servien de suport a un clixé fotogràfic que corresponien als signes de la tipografia seleccionada. Amb un feix de llum es reproduïen per transparència, un a un, els fragments sígnics del text en un film utilitzable en els procediments d'impressió fotomecànics, com ara l'offset. La lumitype segueix el mateix principi, però sense matrius, amb un disc perforat amb els signes corresponents que es transformaven també en film per insolar les planxes de zinc o alumini. Vers 1966, laboratoris de companyies americanes, o industrials com l'alemany Rudolf Hell i K.S. Paul a Anglaterra, industrialitzen

màquines electròniques de compondre, transformant el món gràfic conegut fins aleshores.

Cal dir que l'aparició del grafista, independent del nucli aglutinador de la impremta, està lligat al període més terrible de la història occidental contemporània. La necessitat d'articular gràficament missatges necessaris per a la supervivència –com la manera de sobreviure a un bombardeig amb gas tòxic– durant els conflictes europeus iniciats a Espanya al 1936, a part dels estrictament polítics, van donar legitimitat a la professió, i serà des d'aquest moment que es forja el nucli de la seva funció social. El marc referencial no és lluny. Des de la psicologia, la teoria de la Gestalt, des de la forma i el seu estudi sistemàtic per l'escola de la Bauhaus, –amb la demostració que la lletra és imatge i que aquesta s'integra en la composició, que és el lloc on s'ordena la informació–, els enginyers visuals han conformat una nova professió que restableix la comunicació des de posicions pròximes a la ciència. Des de la creació de signes o pictogrames a la imatge global de les empreses. Amb la creació de tot tipus d'imatges, des de logotips fins a cartells de cinema

o senyals i portades de llibres, els grafistes de la supervivència i de la rebel·lió pop van conformar un moviment de resistència a l'estultícia que sembla que ara per ara va guanyant la partida.

Per últim, trobem l'evolució en les tècniques d'impressió cromàtiques. Seran els anys cinquanta que veuran triomfar la quadricromia i la consolidació de les tintes amb les prestacions normalitzades de les pigmentacions dels colors i l'establiment de la geografia de les mesclures.

En aquest context apareix el dissenyador gràfic tal com fins avui hem conegut la professió. El trencament a les impremtes de tot el circuit de producció, fins aquell moment sota un mateix sostre, amb criteris en la mateixa direcció, generà dos tipus d'empreses noves, de professions i maneres d'entendre la producció gràfica. Les dedicades a la secció creativa, imatges i textos, sota el control del dissenyador gràfic, i les dedicades a allò que avui anomenem la preimpresió, altament tecnificada, amb una forta necessitat de renovació, amb societats amb capacitat d'inversió, productives i amb afany d'exclusivitat i intermediàries entre les productores, editorials, etc. i el cada vegada més petit obrador d'impremta. Amb aquesta renovació en els antics tallers d'arts gràfiques, quedaran definitivament transformats els models de generació, construcció i presència gràfica.

El final d'una utopia

Es perd en aquest estadi l'estructura orgànica de l'origen, i també les característiques que podríem anomenar tipogràfiques, aquelles vinculades al valor de la paraula i a la imatge, una barreja de la idiosincràsia del tipògraf, del dibuixant, il·lustrador o creador literari o artístic vinculat molt directament a l'edifici físic de la impremta, un espai que implica compromís. El perfil més pur d'aquell obrer culte del socialisme utòpic dibuixat per William Morris, coneixedor de tot el procés de creació i producció, feliç amb la seva feina i portaveu de la felicitat futura de les classes socials oprimides, es dibuixa en l'imaginari

personal i col·lectiu.

Tanmateix, aquest vessant que d'alguna manera anomenem contemporàniament humanista, paraula que podria substituir-se per visió de conjunt, globalitzadora, interdisciplinària o sintetitzadora, sembla traslladar-se a la pràctica professional del dissenyador gràfic. O si més no, a la càrrega idíl·lica que l'activitat professional comporta en els anys seixanta.

La quarta i la cinquena revolucions són molt recents; ambdues transformen l'element constitutiu del coneixement, de la informació tradicional sobre paper, per esdevenir un producte social més allunyat de la seva antiga centralitat, exempt d'un rol en la transformació.

Les arts es dilueixen per donar pas a disciplines i tècniques molt properes a la transformació del món, les anomenades noves tecnologies. L'aparició dels objectes, imatges, canals d'informació, la transformació de l'oci, es van iniciar amb el boom del consumisme, amb el «packaging», els productes amb imatge comercial, amb les notícies amb els seus formats recodificats per altres mitjans com la televisió, el cinema o internet, amb l'oci, els videojocs, amb el coneixement cada vegada més allunyat de la lletra impresa, incapaç de generar amb tanta rapidesa pensament, paraula escrita, com demana la societat de l'obsolescència.

L'escisió del disseny gràfic, dels enginyers del missatge visual, esdevé el primer factor, ja que aquesta professió anirà deslligant-se progressivament de la impremta, del paper, per conformar una professió de la comunicació on no faltaran professionals que es traslladin de l'àmbit de la impremta a àmbits audiovisuals de nova creació. La cinquena revolució, doncs, és aquella que ha transformat el vehicle tradicional del paper per l'energia, per la informació en bits, i representa quelcom impossible de mesurar a hores d'ara.

Dissenys

Potser, l'aproximació de l'art gràfic a les belles arts té el seu origen en una de les revolucions produïdes en la impremta. Una incorporació tècnica que transformà la concepció productora de l'art gràfic farà d'enllaç. Estem parlant de la penúltima gran transformació, que es produeix als anys seixanta del segle XX i que va donar peu a l'aparició del disseny gràfic, coincidint, en tot cas, amb l'aparició acadèmica d'altres dissenys, moda, disseny industrial, interior, etc.

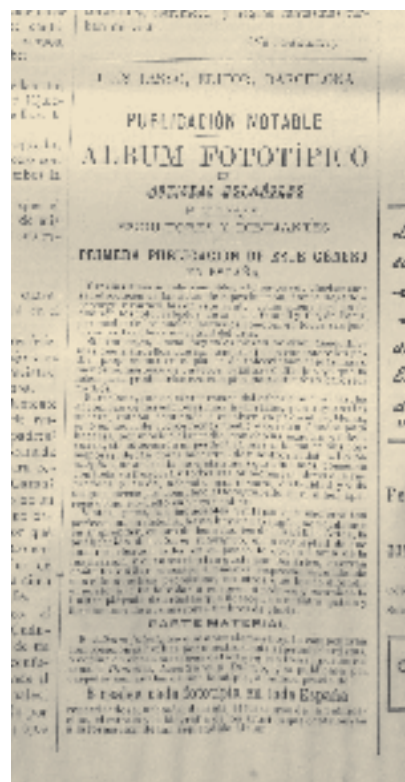
En l'actual concepció unitària del disseny s'hi embranquen la creació d'espais interiors –abans sota el control de l'arquitectura i l'escenografia– que avui anomenem disseny d'interiors; la construcció d'objectes d'ús, maquinària i eines –feina tradicional d'enginyers, constructors mecànics i artesans–, avui disseny industrial, i el disseny gràfic, anomenat en la família gràfica secció de creació. Cal dir que aquesta concepció unitària del disseny no està demostrada. Possiblement aquest conjunt és més un producte de les deformacions del llenguatge verbal que no pas de l'adscripció a un pensament científic o a un empirisme contrastat. Cap de les tres professions té res a veure amb les altres, ni en l'apreciació dels seus propis dominis, ni amb els mitjans ni els objectius. A tall d'exemple, no hi ha una voluntat comuna de servir necessàriament a la producció seriada, i des de la relació amb el resultat, fonamental en la producció d'objectes industrials, les arts gràfiques no responen a una finalitat transformadora de l'entorn artificial, contribució prioritària del disseny d'objectes en la cultura material.

Les arts i el disseny gràfic tenen l'honor comú de ser una presència prescindible, llevat de casos molt poc freqüents on cal informació de supervivència, com en les guerres o en la senyalètica. Ser prescindible no és un atribut atractiu pel disseny d'objectes, d'eines o productes de l'ambient artificial. A aquesta natura artificial que l'ésser humà ha anat construint damunt la pròpia natura, a l'art gràfic, li pertanyen, com a les arts, els atributs de vehiculació. A les arts els hi toca els aspectes metafí-

sics, externs a la fisicitat del món, i a l'art gràfic, tot el contrari. Això és, fer compatibles, establir unions entre l'esfera dels idearis i la de les necessitats peremptòries dels nous codis d'ús que l'entorn ambiental demanda.

Molt probablement, la desorientació en els objectius provoca l'error de denominació en la paraula disseny, on trobem dispersió d'enunciats i presència de metodologies compartides. Es pot entendre, d'entrada, que hi ha moltes disciplines equidistants entre les belles arts i les arts gràfiques, com per exemple el dibuix. Hi ha quelcom comú en els mitjans, tècniques, conceptes i processos que serveixen per formar a estudiants decidits a conrear el terreny anisotròpic que configuren les diverses professions que se'n deriven. Les disciplines constitueixen el sistema medul·lar dels coneixements professionals, però no pas la seva finalitat.

Aquella no-necessitat del producte gràfic, de suposada baixa funció utilitària, de presumpta manca de funció ideològica, no esdevé superficialment un terreny comú amb les belles arts. La seva característica inequívoca de transitorietat, de complimentació temporal d'una determinada necessitat d'informació o comunicació, ubica l'art gràfic en un terreny de baixa intensitat poètica, en estar sotmesa a una finalitat exògena al mateix producte. Les arts gràfiques, com a portadores de funció de signe, no tenen autonomia, són intermediàries entre l'autor i el lector –en el cas de la producció bibliogràfica–, o entre el producte i el consumidor –en el cas de la publicitat–, o de la necessitat d'informació entre l'emissor i el receptor, sigui aquest qui sigui. En definitiva, l'art gràfic estableix un vincle entre les coses aprehensibles del cosmos i les abstraccions, entre les coses idèntiques i les similars, amb codis perfectament descodificables, un paper que és també patrimoni de la paraula.



Álbum fototípico
«LI» Vol. VI, pàg. 239, núm. 232
(12.04.1885)

Des dels orígens de la fotografia impresa es revelen dues formes expressives pròpies de la reproductibilitat fotogràfica. Per un costat el seu caràcter periodístic, en aquest cas, pertanyent a les fotografies d'Aragonès del terratrèmol d'Andalusia. L'altre és el caràcter documental de la fotografia, en aquest cas el registre de les pintures seleccionades en l'exposició nacional de belles arts corresponent a 1885. Molts cops aquests tipus d'àlbums es confonen amb els fotogràfics, realitzats amb còpies fotogràfiques des del negatiu.

Cal dir que en el primer repertori de reportatges fotogràfics impresos, s'inclouran temes iconogràfics sense tradició, com les celebracions socials col·lectives.

Un exemple són els carnivals, les seves disfresses, les celebracions de les noies en edat de merèixer i d'altres del que avui diríem temes de societat.

Els tres primers períodes de les arts gràfiques a Catalunya

La denominació genèrica d'Arts Gràfiques la podem utilitzar per explicar el conjunt de tècniques i processos manuals i/o mecànics que s'apliquen –amb criteris tècnics i artístics– en l'obtenció d'una sèrie. Aquesta, com a criteri en la impressió, té dos signes que la defineixen: l'organització de la feina i el resultat.

Però aquesta concepció no qualifica el mode de producció al que s'ha sotmès la matèria, no significa el producte en el seu procés de configuració –d'importància cabdal per poder-lo valorar–, no ja des d'ell mateix sinó com a resultat d'unes tècniques i situacions estètiques.

Els procediments, els mètodes, la capacitat productiva, la tècnica, la intencionalitat, són atributs que donen variables i constants en els diferents períodes de desenvolupament de les Arts Gràfiques, generant un complex món de resultats que s'han de valorar des de la seva dimensió en el temps.

Així, per exemple, la Kelmscott Press de William Morris⁽¹⁾, fent servir uns mitjans tècnics, procediments i mètodes de configuració diacrònics o anacrònics a les impremtes de l'últim decenni del s.XIX, serà un paradigma en les Arts Gràfiques d'aquell moment.

Si la producció seriada és allò que qualifica el producte gràfic, les opcions que es donen en la configuració de la sèrie són el component estètic que l'impressor o editor pot aplicar en el procés d'obtenció del producte. En aquest sentit, l'opció del sistema de producció no tan sols significa el missatge, sinó que és una opció estètica, és missatge.

Un full imprès que s'hagi compost amb tipus mòbils en el componedor o que s'hagi realitzat mitjançant la linotípia o per mitjans fotomecànics, és pràcticament el mateix full, ja que el criteri pot ser bo o dolent en qualsevol dels tres mitjans.

Entre ells no hi ha només una distància històrica d'uns quants segles, ni tan sols un canvi tècnic: hi ha una transformació conceptual profunda.⁽²⁾ La manualitat, la proximitat al producte cultural, l'arquitectura de l'obra, la consciència de producció particularitzada i els atributs

orgànics han canviat completament. Però si això és important (i es tracta en altres apartats més específics), no menys important és tenir en compte que les Arts Gràfiques estan seccionades des del seu mateix enunciat. Tècnica i art són els seus dos atributs al llarg de cinc segles.

Tècnica i art

En aquest capítol s'estableix el sentit del desenvolupament i especificitat de cadascun dels períodes de les Arts Gràfiques. Això permetrà no tan sols conèixer cada etapa històrica, sinó també establir les variables o opcions del procés d'innovació tècnica i, per això mateix, la seva presència visual; comprovar la intencionalitat creativa dels resultats.

Per a fer aquesta anàlisi no parteixo pas de la dicotomia que vincula art i indústria⁽³⁾, ni de la que uneix



Pàgines del llibre «*Beowulf*», dissenyat per William Morris per a la Kelmscott Press (1895). La tipografia, com assenyala E. Trench, s'assembla a la dissenyada per Canibell.

(1) William Morris (1834-1896) funda la impremta Kelmscott Press, a Hammersmith, el 1890 i l'esperit que emana de la seva oposició a la industrialització i massificació creixent s'hi fa evident. La següent cita d'E. Trench és prou eloqüent:

«En realitat el caràcter artesanal inherent a la producció tipogràfica de Morris amb un nombre reduït d'exemplars, era contrari a l'evolució de la impremta que augmentava constantment les seves capacitats de producció per així respondre a un públic cada dia més nombros, gràcies a la industrialització de les arts gràfiques». («William Morris». Museu d'Art Modern. Catàleg de l'exposició. Ajuntament de Barcelona i MOPU. Desembre 1984. Article d'Eliseu Trench. «William Morris i les arts del llibre en el Modernisme», pàg. 35)

William Morris feia servir tècniques com la xilografia, que ja estava en desús a causa de la preponderància de la tècnica del fotogravat, utilitzava caràcters gòtics, papers fets a mà i premses manuals. El mateix producte es podia realitzar en aquell moment amb tècniques molt més avançades, amb papers fets a màquina que conservaven algunes característiques externes als fets a mà, amb premses mecàniques i amb clixés fotogràfics.

Però «...el hombre puede distinguir con firmeza lo bueno de lo malo y que por no tomarse el trabajo de emplear sus facultades de discernimiento, el mundo está abrumado con tantas obras vulgares y falsas» –com deia Ruskin a «Las piedras de Venecia» (Ed. Iberia, Barcelona 1961, pàg. 31)– i Morris buscava que l'activitat de l'home produís «alegria en el treball» i uns resultats que fossin fidels a una veritat emanada de la consciència de la pròpia feina, per donar d'aquesta manera a la societat una producció que permetés desenvolupar les facultats de l'individu en la contemplació o utilització dels resultats.

La seva obra se significa, per tant, pel que fa a les tècniques i procediments utilitzats, que sempre estan al servei de l'obtenció d'un resultat fidel a la idea, no supeditat als dictats de la producció industrial.

(2) El resultat gràfic pot venir de dos processos de configuració absolutament oposats que, resumits, serien: la construcció a partir de la forma bàsica, la lletra i la seva relació amb l'espai, que projecten així el conjunt, o bé l'obra realitzada a partir de la voluntat de crear un conjunt determinat.

(3) Ruskin, Morris, els Natzarens, són l'oposició formal al materialisme de la filosofia del XIX. Les dues tendències en el plantejament bàsic són evidents a Anglaterra: Morris, oposat a la intervenció de la indústria en les arts, i Cole buscant-ne la integració.



art i progrés⁽⁴⁾, totes dues resultat de les dues vies de comprensió de l'activitat intel·lectual i estètica de finals del segle XIX. No faré tampoc un recorregut formalista o estilista; utilitzo el criteri cronològic que permet seccionar i apartar èpoques presumptament diferents, per a sintetitzar a continuació les variables i avaluar-ne els resultats.

Per a discernir les diferències entre els diversos blocs o èpoques històriques he fet servir criteris tècnics, polítics i econòmics, tant els específics de l'Art Gràfica com aquells aspectes conjunturals on es desenvolupa, tot deixant de banda els components estètics en cada un dels períodes que no expliquen la forma sinó la manera.

L'inici de l'etapa gràfica l'he situat en el moment de l'aparició dels caràcters mòbils, a mitjà segle XV. Encara que es pot parlar d'impressions anteriors –no només a Orient sinó també a Europa⁽⁵⁾ –, no són de caire tipogràfic.⁽⁶⁾

La invenció de la impressió amb tipus mòbils per Gutenberg és la frontera que separa l'època paleogràfica de la gràfica. La primera, caracteritzada per la irrellevància de la lletra, normalment manuscrita, i per la càrrega iconogràfica i arqueològica dels resultats. La segona, la gràfica, se significa per la doble importància del producte que surt de la premsa: tipogràfic i filològic, així com, en menor mesura, icònic. L'equilibri entre totes dues és –des del meu punt de vista– el que determina la qualificació en la producció gràfica. És a dir, si la sèrie és icònica, la determinant plàstica resta importància a la part gràfica.

Ploma de Daniel Urrabieta Vierge per al llibre
Pablo de Segovie (1881)

Un ploma permet reproduir amb fidelitat la línia, però no el to; és un dels procediments simples del fotogravat.



(4) A Catalunya –on les seqüeles del romanticisme s'hi van deixar notar– no va tenir-hi excessiva importància l'antimaquinisme, tan evident en el pensament anglès de l'últim terç del segle XIX. Encara que formalment Morris, els Natzarens o els Pre-rafaelites hi van tenir un pes específic des de Milà i Fontanals fins a Picasso, les idees estètiques dels escassos teòrics de l'art i del disseny a Catalunya van recolzar des dels inicis la comunicació entre l'art i la indústria. Tot concebant aquesta última com un element fonamental del progrés humà –tant material com cultural–, Josep de Manjarrés i Bofarull, Salvador Senpere i Miquel, Miquel i Badia, estan promovent des dels seus escrits aquesta comunitat. Pel costat contrari, Alexandre de Riquer sembla un exponent del Morrisianisme però no és antimaquinista en els seus processos de creació.

(5) «...las que desempeñan un papel predominante, en especial en los pequeños volúmenes utilizados por el clero, más modesto para usos de enseñanza y edificación, como la «Biblia de los Pobres» (Biblia Pauperum).» Sven Dahl. «Historia del libro». Alianza Editorial. Madrid 1972, pàg. 91 i següents.

(6) Aquests impresos eren normalment imatges xilogràfiques posteriorment acolorides a mà i amb textos manuscrits.



✓
Pàgines del llibre *Beowulf*, dissenyat per William Morris per a la Kelmscott Press (1895). La tipografia, com assenyalava E. Trench, s'assembla a la dissenyada per Canibell.

Les Arts Gràfiques són el resultat de l'equilibri entre l'art i la tècnica, i són les arts plàstiques, les Belles Arts, les que tenen la responsabilitat icònica, mentre que a les gràfiques els hi pertoca garantir el procés que permet transformar imatge i text, icona i lletra, en una unitat que pugui dur a terme la major i millor difusió de totes dues.

Si bé avui dia la tendència predominant és la integració de les arts, sota el domini fonamental de les Belles o Nobles Arts, l'herència històrica estableix (professionalment i productivament) diferències entre elles. En les Arts Gràfiques es parteix de dos elements específics que vénen donats pel seu sistema de configuració formal.

Els determinants gràfics són la lletra i la sèrie; sense ells no hi ha obra. Per això la base fonamental és la tipografia i les tècniques d'impressió: forma a imprimir i impressió. Només les qüestions d'estil, de gust, poden servir-nos per interpretar determinats aspectes externs de l'obra gràfica, però la seva evolució, el seu valor estètic i formal, no pot ser tractat de la mateixa manera que es fa amb l'art. La història de l'art en les seves diferents etapes, estils, corrents, ismes, poca cosa ens expliquen de l'art de la impressió, perquè aquest és fonamentalment un sistema productiu; per això s'ha de tractar des de l'òptica de la seva evolució tècnica i de les seves aplicacions. És possible, per tant, articular-ne el desenvolupament a partir d'aquesta premissa, sense abandonar, està clar, els criteris socials, econòmics o legislatius que permetin entendre'n la pràctica.

El període de l'artesanía gràfica

Aquest període és el comprès entre 1456 i finals del segle XVIII, sent Gutenberg l'iniciador del concepte de seriació que marcarà les pautes en aquest art⁽⁷⁾. Aquesta etapa ve acompanyada per unes fortes càrregues coercitives a nivell legal i pel monopoli d'alguns editors de part de la producció⁽⁸⁾, afegint-s'hi la importància del llibreter, que

durant bona part d'aquest període ostenta la supremacia econòmica i comercial sobre l'impressor.⁽⁹⁾ Així, el Gremi de Llibreters de Barcelona té un ascendent censorador sobre els impressors fins a finals del s. XVIII o començaments del XIX.

El sistema productiu seria més o menys aquest. El llibreter, moltes vegades amb caràcter d'editor, encarrega la feina a un impressor, que al seu taller haurà de dur a terme tot el procés per obtenir el resultat final. Així, fondrà tipus (per la qual cosa haurà d'aconseguir els materials adients), obtindrà el paper, la tinta, farà la composició, imprimirà, plegarà, tallarà, gravarà imatges –algunes vegades fins i tot les dibuixarà– i enquadrarà. Tot plegat sense altres mitjans que una rústega premsa de fusta i unes eines no gaire precises.

La distribució de la feina en aquests tallers és gairebé inexistent, ja que tampoc la societat demanda gran quantitat de producte. Els aprenents, que amb els anys han d'esdevenir mestres seguint l'escala d'ascensos gremials, han de ser poc nombrosos, i també els oficials; i a manca de personal dedicat a cadascuna de les especialitats, tots fan una mica de tot.

L'època de la manufactura

El canvi es produeix a finals del segle XVIII, gairebé al mateix moment que l'inici de la revolució industrial. Hi ha causes que possibiliten el canvi d'un sistema de producció artesanal a un altre de més complex, en el qual l'especialització, la tècnica, la productivitat i el consum el caracteritzen com a manufactura i no pas com a indústria, en tant que no hi ha una preponderància de la producció mecànica en detriment de la manual.

Aquest canvi ve precedit per aquests factors:

1. Final de la dependència de les impremtes europees a estaments superiors o de control, a excepció del govern i de l'Església.



^
Pàgina del *Missale Benedictum* de Joan Rosenbach (Montserrat 1521)



< >

Heliografies realitzades per Joarizti i Marezcurrena, de dibuixos de Laureà Barrau per a la revista «LI» (1888)

(7) Gutenberg es trobava cap a 1438 a Estrasburg, treballant en el seu invent. Però és a Magúncia el 1456 quan acaba el seu primer treball: «La Bíblia de Mazarí». Aquesta obra en format foli, amb més de 1.200 pàgines a dues columnes i amb 42 línies cada una, va ser el resultat d'una llarga i costosa investigació que englobava l'obtenció del tipus.

«El grabado de los punzones y especialmente el vaciado de los tipos fue sin duda el problema más difícil para Gutenberg y los otros viejos impresores; el núcleo del instrumento del vaciado, la matriz, donde se funde el tipo, estaba hecho de latón, que con el uso constante se iba desgastando, con lo que resultaba que los tipos no tenían exactamente la misma dimensión y ello producía serias dificultades en la composición de las líneas.»

Sven Dahl, op. cit. pàg. 98 i 99.

Però Gutenberg no tan sols va establir els principis de fundició, sinó que també va crear un aliatge de plom, antimoni i bismut que donava al tipus la resistència necessària per a suportar la premsa, alhora que va desenrotllar «...un ingenioso sistema de escritura que no sólo incluía las siglas y letras dobles... sinó también una forma especial de tipos, carente de rasgos finales». op. cit. pàg. 100.

Això darrer li permetia una coherència entre els espais d'inaudita precisió.

Els avenços tècnics no es poden menystenir en aquests quatre segles i encara menys els estètics. L'enquadernació, la renovació de caràcters com el Garamond, el gravat en coure i la bona feina del xilògraf Plantin.

(8) La Inquisició s'estableix a Espanya el 1478. El primer llibre és de la dècada anterior.

Els impediments posats als impressors foren continus. Però ja en el segle XVII trobem a Espanya una «Real Ordenanza» del 13 de juny de 1627 on es diu: «No se estampen relaciones, ni cartas, ni apologías, ni panegíricos, ni gacetas, ni nuevas, ni sermones, ni discursos o papeles sobre materias de Estado ni Gobierno, ni otras cualesquiera, ni coplas, ni diálogos, ni otras cosas, aunque sean muy menudas y de pocos renglones, sin exámen y aprobación».

Ja anteriorment, el rei Francesc I de França havia decretat que «quien osare a imprimir libros fuese castigado con la pena de muerte».

També la França revolucionària va patir en mans de Napoleó una de les restriccions més oneroses en la tipografia, ja que deia ell: «La imprenta es un arsenal del que no es necesario entregar las llaves a todos, un arma terrible que no se puede dejar en manos de los malvados».

(Cites preses de Euniciano Martín: «La composición en Artes Gráficas». Don Bosco. Barcelona 1970, pàg. 86)

És el 1848 quan l'Associació de llibreters alemanys aconsegueix l'abolició de la censura. (Sven Dahl, op. cit. pàg. 241)

(9) Les ciutats també les van fer els impressors!

A. Duran i Senpere: «De qui ha fet la ciutat de Barcelona». Butlletí de la Cambra Mercantil núm. 100. Juliol 1930. Apineria, Argenteria, Esparteria, Carders, Corders, Flassaders... i també llibreteria. Els carrers de Barcelona no recorden als impressors; sí als llibreters. Aquí recordem que el «Nomenclàtor» dels carrers de Barcelona oblida l'existència al passatge Gutenberg de la Impremta Tasso –de fet, era el seu pati interior–.

Una altra dada que dóna testimoni d'aquesta supremacia és la que comenta Moliné en el seu opuscle «Llibreters barcelonins»: «...En Joan Trinxer y En Francesch Costa, llibreters d'aquesta ciutat, s'encarregaren de la estampació del Missal barceloní; y aquest fou invocat com argument al seu favor a les darreries del segle XVII per los llibreters en pugna an los estampadors, en un raríssim follet que te'l següent títol: Catalogo de llibraters y particulars de tots estats, tant seculars com Ecclesiastichs...», a la «Revista Crítica de Historia y Literatura española, portuguesa e hispano-americanas», per Elías de Molins (núm. 1 i 2), anys 1899.

La primacia del llibreter és la de ser el que actualment en diríem editor. Aquests van fer imprimir el «Missal» a Lió i no pas a Barcelona. Però aquesta notícia ens mostra de quina manera els llibreters tenien la preponderància en l'artesanía gràfica. L'encàrrec a l'impressor, el pagament que li feien, la venda i distribució –i fins i tot el nom d'ells a la publicació impresa, afirmant-ne la propietat– són una mostra de la gran diferència estamental entre impressors i llibreters, del poc reconeixement de la feina de l'impressor, que resta sotmès als encàrrecs del gremi dels llibreters.



^
L'omnibus se trouve complet.
 Litografia d'Honoré Daumier,
 publicada a *Le Boulevard de Paris*
 (1862)

2. Augment dels productes tèxtils que faciliten el drap, base de la fabricació del paper.
3. Necessitat de paper imprès a causa de l'increment de les transaccions comercials i de la necessitat d'imatge de la societat industrial. Paper moneda, lletres de canvi, correu.
4. Augment de la població alfabetitzada. Extensió de la instrucció a classes mitjanes i assalariades.
5. Increment de les comunicacions entre els estats i dintre dels propis territoris.
6. Aparició dels grups socials de pressió, ja siguin comercials, polítics, ideològics o industrials.
7. L'aparició del pensament positiu, on el criteri de difusió de la cultura, i concretament de les

ciències, permet un ventall més ampli de publicacions.

8. El Despotisme Il·lustrat en fallida a finals del segle XVIII.
9. Decadència dels gremis.
10. Els principis de llibertat, entre els quals el de la «difusió de les idees».
11. La necessitat d'informació per part d'una societat competitiva i innovadora.⁽¹⁰⁾

Però tots aquests factors externs, aquestes necessitats sorgides en el context de la industrialització i de la preponderància del medi urbà sobre el rural, no possibiliten per se els canvis en el sistema de producció gràfica.

Aquestes innovacions internes les podríem descriure d'aquesta manera:

a) Producció d'imatges

És a finals del segle XVIII quan ens trobem amb la gran innovació en la producció i reproducció d'imatges. Per una banda, Bewick i la xilografia a la testa o de tall transversal; per altra, Sennefelder i la litografia, que possibiliten una rapidesa i una qualitat de clar-obscur fins llavors impensable i que permet la creació de les revistes i diaris amb il·lustracions fetes amb rapidesa i dels llibres amb sants: és la difusió popular dels gravats.

El gravat en acer del primer decenni del segle XIX permet l'estampació de paper moneda i la possibilitat de producció iconogràfica a molt baix preu, gràcies a la seva capacitat de tirada, superior a altres tècniques.

b) Producció tipogràfica

El segon factor de canvi es produeix dintre mateix de les Arts Gràfiques: la lletra. Gràcies als intents de Fournier (1752), sense èxit, i els de Didot (1791), la lletra aconsegueix l'articulació d'un ordre universal en els caràcters i els cossos, donant lloc a un sistema matemàtic que permet configurar l'arquitectura de la im-

La soeur de Du Guesclín
Litoàgrafia d' Eugène Delacroix



La huída a Egipto
Xilografia que reproduceix el quadre homònim de Tiépolo
La Ilustración (1881)



(10) «...l'artisan s'inquiète ou disparaît, des professionnels surgissent, promoteurs, ingénieurs, techniciens...» Jean-Pierre Rioux. «La révolution industrielle. 1780-1880» pàg. 7

Si bé aquest segle de Revolució Industrial és un període de canvi de la manufactura a la indústria (amb el decandiment de l'artesania, l'augment de les professions tècniques, de transaccions comercials a gran escala i d'un desmesurat creixement dels antagonismes socials amb la desaparició del menestral i del petit negoci o manufactura familiar i el naixement del proletariat i de la burgesia industrial), el cas de la manufactura gràfica s'aparta d'aquesta tendència, almenys en aquest període.

La indústria tèxtil, la de la construcció i totes aquelles que permeten el «take-off» econòmic des del descobriment del vapor aplicat com a força de treball, tenen un sistema productiu de característiques industrials, però altres produccions d'aquest segle encara són en un període de manufactura, això és, d'augment de la mà d'obra com a fonament consubstancial de l'augment de la producció.

Però això no vol pas dir que estiguin menys desenvolupades en comparació amb les altres indústries, teòricament més avançades. La demanda de productes gràfics no sofreix una pressió externa que determini una innovació ràpida, ja que els seus productes no són d'extrema necessitat en la nova societat que s'està creant, i encara menys es pensa en aquesta manufactura com a producció altament rendible, amb la qual cosa les inversions són poc elevades.

Per això els avenços realitzats són «lents», sense grans ruptures, cosa que permet que l'artesania vagi incrementant a poc a poc la seva capacitat productiva. La causa d'aquest lent procés es deu a la complexitat de les tècniques manuals –no substituïdes per maquinària capaç de reemplaçar la mà d'obra especialitzada– i a la concepció estètica dels resultats.

Un dels factors que m'han sorgit en l'estudi de les Arts Gràfiques és exactament aquesta consciència tècnico-artística dels obrers d'arts gràfiques. Són un cas exemplar de classe obrera, que es distingeix dels assalariats de la construcció, del tèxtil o de la metal·lúrgia. Els tipògrafs, maquinistes i enquadernadors estan «molt prop de la cultura» i són conscients de la importància de la seva feina; en molts casos són veritables enciclopèdies vivents o grans teòrics de la seva tasca (Serra Oliveras, Famades, Giráldez). Ells són els fundadors de la UGOE (Unión General de Obreros Españoles), del Partit Socialista o dels corrents més radicals, com anarquistes o comunistes.

Això ve motivat per la seva pròpia feina. Lletra a lletra, pàgina a pàgina, van creant cultura. Les empreses editorials recorren tot el procés necessari fins a configurar l'objecte, i el treballador el ressegueix tot. Així, el seu treball és potser el de menor capacitat d'alienar l'esforç del resultat. La divisió del treball no es produeix de manera tan brutal com en altres produccions, amb la qual cosa l'obrer és capaç de reconèixer el producte com a resultat de la seva feina. I si el producte té un component estètic i cultural, com el que correspon a un llibre o a qualsevol publicació, la seva feina és capaç de repercutir directament en el seu propi benefici i en el de la societat.

A tot això hi hem d'afegir que els coneixements generals de l'obrer de les Arts Gràfiques és molt més gran que el de qualsevol altre, perquè la seva comesa implica un bon coneixement de l'ortografia, dels colors, del material que utilitza i com aplicar-lo, de la composició i de la qualitat de la feina mateixa.

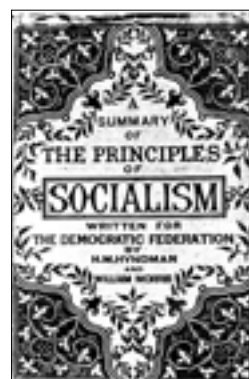
El gran canvi es produirà quan l'obrer deixi de controlar tot el procés productiu i la distribució de la feina creï un desconeixement de la necessitat plàstica d'unir els diferents moments de la creació gràfica.



^
Imatge tradicional de les il·lustracions que apareixen en els textos bíblics; en aquest cas és de la impremta suïssa Benzinger & Co., que va publicar en castellà l'últim quart del segle XIX.



^
Pàgina del *Procecionarium* de Luschner (Montserrat 1500)



^
Enquadernació amb disseny de William Morris (1884)

GACETA UNIVERSAL. 223

SECCION DE ANUNCIOS.

IMPORTANTE

PARA LOS

AFICIONADOS AL BUEN CHOCOLATE.

Esta fabrica propia de los Sres. Lopez hermanos, del comercio de Málaga, de fuerza de 70 caballos es la mas importante de España para la elaboracion de chocolates: su fabricacion asciende à 7000 libras diarias para dar abasto à los 3200 depósitos que tienen puestos en Málaga, Madrid, Sevilla y demás puntos de España. Deseando los Sres. Lopez hermanos aumentar su elaboracion à 10000 libras por dia no perdonan medio alguno en el mejoramiento de sus productos, por cuya razon esperamos que los aficionados al buen chocolate traten de probarlos, seguros como estamos de que en lo sucesivo nos favorecerán con su consumo.

Sus productos se hallan de venta en todos los establecimientos de confiteria y comestibles de esta ciudad à los precios de 4, 5, 6, 7, 8, 10 y 12 reales libra con y sin canela.

NOTA. El depósito general para la venta al por mayor se halla establecido en la calle de Escudillers, n.º 42, confiteria de Roca y Alaña.

^
Anunci publicat a *La Gaceta Universal*
(1872)

Noti's el «a vapor», característic de la indústria del moment. El públic veu en la tècnica de producció un sinònim de qualitat.

pressió a partir d'una mesura, en aquest cas el cícero. Això permet fer un gran salt endavant perquè és la consumació de la internacionalitat de la lletra –amb l'excepció d'Anglaterra, que conserva una altra numeració i mesures– i de la codificació de les lletres en cossos i el seu valor espacial.

De l'auge de la tipografia a finals del S. XVIII en són exemples els Pradell, Ibarra, Bodoni, Baskerville. Amb ells la lletra assoleix la perfecció com a valor formal en si mateix, estil i tècnica.⁽¹¹⁾

Gràcies a aquests dos factors, mesura i qualitat tipogràfiques, les Arts Gràfiques arriben a establir les bases de la manufactura, que també en el camp de la maquinària es veurà recolzada per les noves premses.

c) Les noves premses

Les premses metàl·liques –Stanhope, Columbian, Albion–, amb els canvis en els sistemes de platina i rendibilitzant més l'esforç físic del premsista, permeten tirades més grans i de millor qualitat. A aquestes premses les va precedir la invenció de la màquina d'estampació a un sol cop de Didot.

La primera premsa mecànica la va construir König la primera dècada del segle XIX i de mica en mica aquestes premses aniran reemplaçant les manuals, tant de fusta com metàl·liques o mixtes.

Per últim cal destacar, pel que fa a innovacions tècniques, la importància del descobriment de Louis Robert en el camp de la producció de paper amb la invenció de la fabricació mecànica l'any 1789, així com també la fabricació d'aquest material –suport de les Arts Gràfiques– en bobines (paper continu), i que es va desenvolupar durant la primera meitat del segle XIX.⁽¹²⁾

Durant un segle (1780-1880) la manufactura gràfica es va transformant amb gran rapidesa, els pro-

gressos tècnics s'esdevenen l'un darrera l'altre i el seu desenvolupament té lloc per aquests conductes:

1. L'aplicació dels descobriments de la fotoquímica en les Arts Gràfiques.
2. La contínua innovació de les premses: cilíndriques (estereotípia), planes (litogràfiques, foto-tipo-litogràfiques).
3. La progressiva incorporació de la força motriu.
4. La utilització del paper continu.
5. L'especialització continuada dels diferents components de la producció gràfica: fonedors, grans fàbriques de productes químics i colorants, xilògrafs, litògrafs, caixistes, conductors...

Tot plegat fa que els resultats d'aquest procés siguin:

1. Un augment qualitatiu i quantitatiu d'imatges. És el segle de la imatge impresa.
2. Un augment de la informació accessible, gràcies a les àmplies tirades que permeten les noves màquines.
3. Una disminució del cost del producte gràfic.

Amb això es produeix l'inici del periodisme, tant gràfic com escrit, la proliferació de les imatges com element objectual, decoració, i temporal, informació. El llibre com a font de coneixements generalitzats i la propaganda com a factor necessari en la vida comercial i industrial. El paper imprès passa a formar part del paisatge de l'individu.



^
Anunci en *El Correo Tipográfico*
(1891)

(11) La linotípia és una invenció de l'alemany Otto Mergenthaler, del 1880. Substitueix la feina del caixista. Però sobre tot trasllada la fonoria a les grans impremtes que publiquen diaris i setmanaris, abaratint el producte. Els petits obradors segueixen adquirint els tipus a les fonedores com ho feien des del segle XVIII.

(12) El paper continu ja era conegut i àmpliament utilitzat, però l'escassetat del paper elaborat a partir de draps o d'altres materials difícils d'obtenir fan que la cel·lulosa, material obtingut per la desfibril·lació de troncs de fusta, sigui la nova matèria primera per a fabricar-lo.

Cal destacar la crisi de 1917 de les indústries papereres catalanes.

(13) «Avui la impremta s'automatitza. Els tipògrafs, els maquinistes, ja no participen en la concepció del llibre, el treball artístic està reservat als maquetistes conseqüència de la divisió del treball...»

Eliseu Trenc-Ballester. *Serra d'Or*. Any XXIII núms. 262-263, 25 de juliol 1981

Aquesta frase no tan sols serveix per sintetitzar la repercussió de les tècniques de fotocomposició que es feien servir fa vint anys, i que com he assenyalat provocà la transformació de les arts gràfiques, sinó que es pot traslladar a la situació de les impremtes en el moment de canvi, potser des de les darreres dècades del segle XIX i les primeres dècades del s. XX. D'aquesta manera entendriem el paper dels primers cartellistes, il·lustradors i dibuixants. Tant en la seva obra directa, o com subministradors de repertoris decoratius com en l'enquadernació.

Una mirada superficial a dues revistes dedicades a les Arts Gràfiques i publicades a Barcelona, «El Correo Tipolítogràfic» (1890) i «El Mercado Poligráfico» (1926) –la primera de la mà de Ceferino Gorchs («Fundición Tipogràfica Nacional») i la segona de la Fundición Tipogràfica Neufville–, ens donen una mostra eloqüent d'aquest profund canvi. Més quan, en la segona, les empreses anunciadores recalquen la importància de la utilització dels seus productes per rebaixar costos, augmentar la productivitat i reduir la mà d'obra.

La nova tecnologia arriba de la mà de les grans empreses alemanyes, les grans monopolitzadores del mercat gràfic català i espanyol. En vint anys el canvi de paisatge és brutal: offset, rotativa, linotípies, provoquen l'enfonsament de moltes manufactures gràfiques: la indústria gràfica ha triomfat.



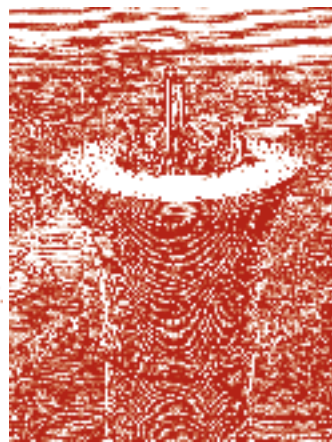
La indústria gràfica

Les dues últimes dècades del segle XIX inicien un nou procés que transformarà radicalment el sistema en les Arts Gràfiques.

El descobriment entre 1880 i 1881 del fotogravat tramat per Meisenbach és la nova tècnica que escombrarà les anteriors, persistint encara la litografia alguns decennis en la producció de cartells i de petits impresos. Les rotatives i les minerves, introduïdes massivament, supleixen a les anteriors cadascuna en el seu terreny específic, ja que permeten una reducció dels costos. Finalment, la linotípia, que transforma la feina dels tallers de composició de manera radical.

Tot plegat provoca una tendència inversa a la que podem trobar en el període anterior. L'augment de la maquinària, de tecnologia força desenvolupada, permet una disminució de la mà d'obra (caixistes, fonadors de tipus, conductors...), reduint les feines a tres camps específics d'actuació.⁽¹³⁾

Per últim, el procés es tanca amb el trencament del sistema de producció de la quarta revolució gràfica i en l'actualitat amb la substitució de la informació per bits.



^
Diverses imatges divulgades per la *Scientific American* de Nova York, aquestes corresponen a la revista «LI» (1888)

Procés de configuració editorial en el període de la manufactura gràfica

Fase textual

1. Adequació del text. Al mercat, a l'editorial, a la legalitat (censura)
2. Revisió de l'original o traducció. Drets, permís de l'autor, editorials...

Fase inversora

1. Creació d'un fons econòmic que permeti una gran edició
2. Articulació de mètodes que permetin publicar i invertir correlativament (edicions per fascicles)
3. Creació de societats econòmiques

Fase projectual

1. Elecció formal: format, compaginació, enquadernació
2. Qualitat: paper, tinta, cobertes...
3. Elecció icònica: dibuixant, il·lustracions
4. Tipografia: caràcter, cos, columnat, bloc de text...
5. Compaginació: incorporació de la imatge al text, filets, sanefes...

(3-4-5: elecció d'estil)

Fase de creació i comprovació

Caixista: Composició. Proves de galerades. Correcció de proves. Correcció dels paquets. Comprovació de les correccions. Proves de galerades a l'autor o editor. Comprovació de correccions. Compaginació. Correcció de proves compaginades. Correcció de les pàgines motlle. Comprovació. Prova compaginació editor.

Il·lustrador: Referències del text. Iconografia. Esbossos per a l'autor o editor en el cas de creació de noves imatges. Dibuix final.

Gravador: Decisió sobre la tècnica a utilitzar. Realització del gravat, sigui en el bloc de text o en pàgines soltes. Proves per a la censura civil o eclesiàstica.

Fase d'impressió:

1. Revisió del plec de màquina, tirada
2. Adequació de la màquina al resultat i a la tirada

Fase d'enquadernació:

1. Plegat
2. Introducció de les pàgines d'imatges, si s'han imprès a part
3. Relligat
4. Tall
5. Enquadernació

Fase de mercat

1. Distribució
2. Propaganda
3. Venda

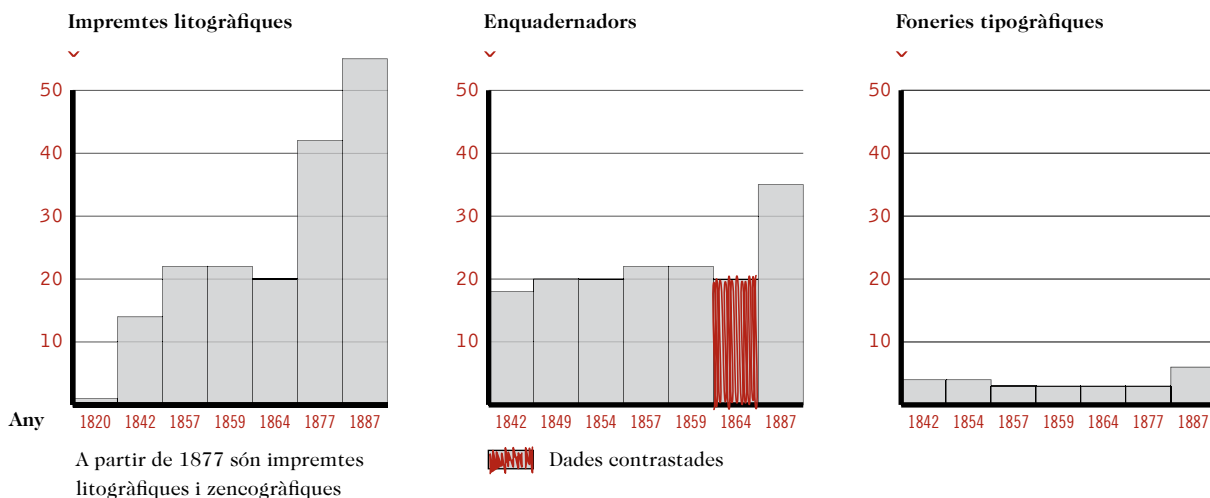


Heliografies realitzades per Joarizti i Marezcurrera, de dibuixos de Laureà Barrau per a la revista «LI» (1888)





L'OBRAJOR I L'ARTÍFEX



La transformació a Barcelona



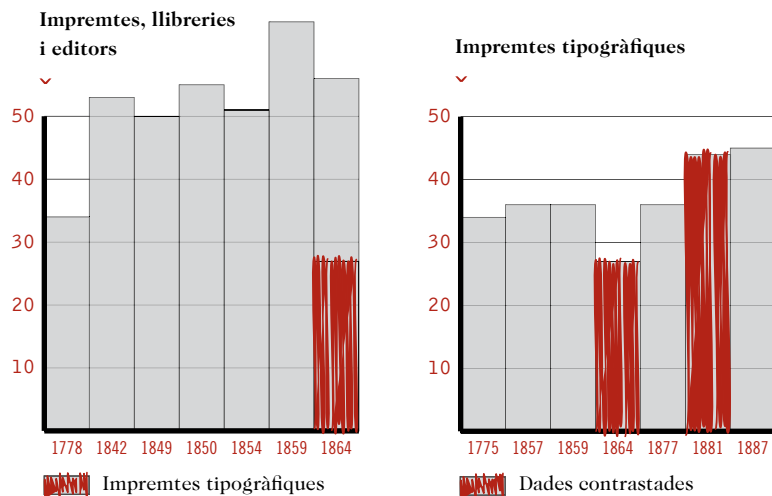
Postals barcelonines de la segona meitat del segle XIX

La qüestió no rau pas en situar correctament en el temps el canvi esdevingut en la producció barcelonina del període manufacturer al període industrial, ja que aquest –com es pot comprovar en els gràfics adjunts– ve marcat per l'evolució continuada des de mitjans de segle. La pregunta correcta és la que qüestiona el factor de la gran arrencada de la producció.

Podríem adduir al tema qüestions ja plantejades, com ara l'augment de la cultura urbana, una necessitat més gran de paper comercial o oficial... però en el fons no trobaríem la base en què se sustenta aquella afirmació que Barcelona és el centre editorial més important en llengua espanyola.

Si tornem als gràfics, trobarem diverses coses que ens criden l'atenció:

1. La quantitat global d'impressors, editors i llibreters no assoleix altes cotes de creixement en el període 1778-1864; més si constatem que aquesta globalitat no augmenta durant la segona meitat del segle.
2. El nombre d'impremtes tipogràfiques no creix pas massa. Sembla que el règim gremial que impedia la creació de nous tallers persisteix durant tot el segle XIX.
3. Que les impremtes amb maquinària capaç de reproduir imatges o textos per mitjà de la litografia –i a partir de 1887 la zencografia– sí que augmenten de forma ostensible.



Però cal notar que aquests tallers formen part, la majoria, dels pròpiament tipogràfics.

4. Pel que fa als enquadernadors, passa com en el cas anterior: les impremtes tenen els seus propis tallers i l'especialització en obradors de nova creació no experimenta grans variacions.
5. Respecte a les foneries tipogràfiques, si bé cal dir que el seu paper és fonamental pel que fa a la capacitat de producció gràfica, es pot veure clarament que aquesta no demostra pas una gran vitalitat ni proliferació. En aquest sentit, només cal afegir que la supeditació a la gran indústria germànica dedicada a les Arts Gràfiques és gairebé total pel que fa a la tipografia.

Així doncs, resumint, i a la vista d'aquests gràfics, no podríem pas sustentar que la transformació industrial es produís a Barcelona des de mitjans del segle XIX. Sí que podríem assegurar que hi ha un increment de la capacitat de producció icònica pel que fa a les impremtes litogràfiques.

La maquinària, factor decisiu

La informació sobre la maquinària utilitzada a les impremtes de Barcelona és escassa; les poques dades obtingudes –no obstant això– donen fe de la importància de la mecanització en el període dels dos decennis compresos

entre 1860 i 1880.

El «Boletín Bibliográfico Español. Periódico de la librería, imprenta, grabado y litografía», en el núm. 13, de l'1 de juliol de 1862, editat per Dionisio Hidalgo a Madrid, a la impremta de les Escuelas Pías, ens dona una informació força important sobre el tema. En un concís article fa un balanç de les impremtes barcelonines al gener de 1861. Sobre un total de 25 tallers tipogràfics –en l'estadística elaborada per mi n'hi consten dos més–, tenim una quantitat global de 79 premses (la majoria de les quals probablement Stanhope, Albion...), manuals i d'impressió plana. Al costat d'aquestes, només s'hi comptabilitzen 24 «màquines». Les màquines d'imprimir no són altra cosa que les cilíndriques, connectades normalment a l'energia mecànica. Aquesta denominació ve determinada pel sistema mateix de producció, ja que la majoria –no pas totes– es mouen per mitjà del vapor. També les premses són susceptibles de reconversió i passar de ser manuals a ser connectades per bieles i braços a la pressió de les calderes, obtenint un moviment mecànic.

Però més informació sobre el tema ens la dona la propietat d'aquestes «màquines». Narcís Ramírez en té set, Tasso quatre, Pau Riera i l'editorial de «El Diario de Barcelona» tres, mentre que Gorchs i Jepús en tenen dues. Tres màquines més estan repartides en altres tres tallers. No cal dir que les impremtes esmentades abans són les de més producció editorial, periodística i icònica

de Barcelona i que els seus edificis industrials són ja una mostra de la seva voluntat renovadora, de la seva capacitat productiva. Com es veurà més endavant, la modificació dels tallers pel que fa a la nova ubicació en zones fabrils durant aquests anys, com en el cas de Ramírez i de Tasso, ens ratifica la hipòtesi que la industrialització es produeix –en els seus inicis– cap a 1855-1860.

Pel que fa al 1880, les dades que s'extreuen de la «Memoria de la Comisión Estadística de la Sociedad Tipográfica» acaben de confirmar el procés d'industrialització que s'ha produït en el curt període de vint anys. La gran arrencada tècnica és evident el 1880. Les «màquines» que es poden trobar en els 43 establiments tipogràfics arriben ja a les 124. S'ha augmentat en 100 respecte a 1860. Quant a les premses, la disminució es fa evident en les 23 de menys que trobem el 1880. En aquesta memòria s'explica que «la mayoría de las máquinas son movidas a vapor».

Com constata Eliseu Trenc, el procés de renovació tècnica és molt ràpid a Europa, i encara ho seria més a Catalunya, on Verdaguer introdueix cap al 1828 la primera premsa Stanhope, que acabaria substituint les de fusta, encara que en un termini bastant llarg. Les premses metàl·liques acabarien imposant-se cap als anys seixanta. Ramírez i Tasso comencen els treballs editorials amb les de fusta, i és en aquesta primera dècada de la segona meitat del segle XIX quan es produeix la reconversió. En els dos decennis següents és la mecanització la que «pren el comandament».

La mà d'obra

No és possible fer un còmput minuciós de l'evolució de la força humana de treball en aquest període. Les dades que es trobaran més endavant, extretes de la memòria esmentada abans, ens donen per al 1880 un total de 1.001 treballadors especialitzats –oficials caixistes, conductors i marcadors de màquines i premsistes– als que s'hi afegeixen

els aprenents d'aquestes mateixes especialitats.

A aquest nombre de treballadors caldria afegir-hi també els que fan feines no especialitzades, peons de càrrega i de magatzem, i altres especialitzacions, com ara els elaboradors de les tintes, els talladors a les cisalles, enquadernadors, etc.

Una comparació amb les dades de la impremta Ramírez & Cia d'aquell mateix any, que presenta un volum de treballadors proper al mig miler, ens dona que la proporció especialistes-nombre global de plantilla seria de 2 a 5, o el que és el mateix, a cada 2 treballadors tècnics en correspondrien 3 de peonatge.

Continuant amb el mateix sistema proporcional, sobre el còmput general de 1.001 treballadors i aprenents especialitzats, el nombre total de treballadors dels 43 establiments existents el 1880 donaria un balanç d'uns 2.500 treballadors d'aquesta branca de les arts gràfiques.

Hi sumariem els dels tallers de fundició de caràcters d'impremta, enquadernadors, fabricació i elaboració de tintes, dibuixants, gravadors... sense comptar tot el ram del paper, de la distribució, venda, etc. No em sembla pas agosarat afirmar que ja en la penúltima dècada del segle XIX la indústria gràfica és la segona en importància, després de la tèxtil, a la ciutat de Barcelona.

Estadística de la manufactura gràfica de Barcelona al segle XIX

La diferència entre llibreters i impressors és gairebé inexistente a finals del segle XVIII, moment en què trobaríem 34 establiments d'aquest ram [a Barcelona]. No estan classificats segons tinguessin o no impremta i llibreria, per la qual cosa es fa difícil de conèixer el nombre de tallers d'impressió tipogràfica i les seves característiques.⁽¹⁾

A mitjans de segle ja podem establir més clarament les diferents branques i especialitats gràfiques que s'apliquen en aquesta ciutat, tot i que encara el llibreter i l'impressor semblen no separar-se del tot. Així, l'any



< Postal barcelonina de la segona meitat del segle XIX

1842⁽²⁾ el nombre d'imprentes pujaria a 45, número que coincideix amb les del 1849⁽³⁾ i 1854⁽⁴⁾, malgrat no especificar-s'hi quines imprentes tenien llibreria o viceversa.

Amb això tenim una quantitat aproximativa que ens fa possible enumerar-les. Per fer-ho, l'any de 1846 ens serveix de base per confeccionar un llistat d'imprentes que publicaven en aquella data. Òbviament que l'error podria venir de l'existència d'imprentes que no es dediquessin al treball editorial, però l'especialització gràfica no era pas la norma de comportament d'aquells establiments. Per a comprovar aquestes dades podem recórrer als anuaris de 1847, 1848 i 1849 i completar la informació.

Aquesta enumeració permet saber la quantitat d'impressors existents a Barcelona en el moment d'aparèixer en escena Lluís Tasso i Goñalons. El nombre arribava a 49, malgrat que no tots tenen impremta pròpia. En

aquests caldria afegir-hi les imprentes de J. Gorgas, B. Bassas, A. Fre(i)xa, Campins i Font, M. Blanxart i la de Narcís Ramírez.

Totes aquestes apareixen amb posterioritat a aquell any, però ja abans s'hi feien treballs editorials, com és el cas de l'última esmentada, que s'instal·la el 1846 però de la qual no n'he trobat materials publicats fins al 1852⁽⁵⁾.

Amb tota seguretat es pot dir que l'any 1850 el nombre aproximat d'imprentes tipogràfiques es trobava entre les 45 i les 50. Recordem que el 1777 el nombre era de 34. L'evolució d'aquestes imprentes no sembla ser gaire gran pel que fa a l'augment d'establiments, que el 1887⁽⁶⁾ és de 45, i segons la «Comisión Estadística de la Sociedad Tipográfica de Barcelona»⁽⁷⁾, el 1880 aquest nombre seria lleugerament inferior, tenint en compte que s'hi inclouen les imprentes de Gràcia i Sant Martí de

(1) Joseph Algava «Barcelona à la mano» Impremta de Juan Centené, llibreter, Barcelona 1778

(2) Matas y Saurí «Guía de Forasteros de Barcelona» Imprenta i Llibreria de Saurí. Barcelona 1842

(3) J. Matas y M. Saurí «Manual Histórico-Topográfico estadístico-administrativo. Guía General de Barcelona dedicado a la Junta de Fábricas de Cataluña». Imprenta i Llibreria de Saurí. Barcelona 1849

(4) J. Matas y M. Saurí «Manual Histórico-Topográfico...» Idem. Edició de 1854

(5) Extret del catàleg Anual del IMHB

Correspondrien als següents:

Juan Oliveres, Manuel Saurí, Agustín Gaspar y Rico, Miguel y Jaime Gaspar, Hnos. de Vda. Pla, Vda. e hijos de Mayol, José Bosch, Miguel Borrás, Tomás Gorchs, Francisco Sánchez, Cristóbal Miró, José Rubió, José Mata y de Bodallés, Francisco Oliva, Pau Riera, J.F. Pons y Cía., Pedro Fullá, Antonio Sierra, Joaquín Verdaguer, Joaquín Guerrero, Antonio Berdeguer, Bergnes de las Casas, Ramón Indar, José Ribet, Francisco Font, J.F. Piferrer, José Tauló, José Torner, J. Roger, José M^a Grau, Ignacio Estivill, Valentín Torras-Solá, F. Vallés, A. Brusí, A. Albert, R. Torres, Tomás Gaspar, F.A. Altamirano, Martín Carlé, J. Devesa y Pujadas, Juan Isla, Vda. Espona, Hnos. Llorens, Esteban Palauzie, Roca y Suñol, Manuel Cluselles, M. Texeró, Paulí y Riera, més els cinc citats abans i Lluís Tasso.

(6) José Coroleu «Barcelona y sus alrededores. Guía Histórica, descriptiva y estadística del forastero» Jaime Seix editor. Barcelona 1887

(7) «Boletín de la Sociedad Tipográfica de Barcelona» Memòria de la Comissió Estadística, presidida por Eudald Canivell. Núm. 5 del 9 de gener de 1881, pàg. 6 i 7



< Poema de V. Marín i Carbonell
El Arte Tipográfico núm. 11
 (gener-febrer 1892)



Postal barcelonina de la segona meitat del segle XIX

Provençals i que s'eleva a 43.

Així, pel que fa a l'estadística d'imprentes, es pot dir que si bé no augmenten en nombre des de mitjans de segle, sí que es produeix un augment en l'especialització gràfica. Trobarem que en els anys 1857, 1859 i 1864 el nombre d'imprentes tipogràfiques és de 36, 36 i 27, respectivament, segons les guies d'aquests anys, nombre que ve refrendat pels 26, 30 i 29 llibreters que apareixen en aquests mateixos anys i les 22, 22 i 20 imprentes litogràfiques que les acompanyen.

La unificació «a posteriori» de les imprentes litogràfiques –que no poden subsistir sense les tipogràfiques, i a l'inrevés– i la separació dels establiments d'impremta i llibreria seran les vies de desplegament d'aquests tres vessants de l'art gràfic.

Pel que fa a d'altres arts gràfiques l'estadística no és gaire demostrativa de les seves vicissituds, ja que en alguns casos l'evolució és la que en podríem dir lògica, si ens referim al desenvolupament d'una manufactura en auge. D'altra banda, les dades que es podrien obtenir a partir del 1890 ens podrien donar més llum sobre l'estat

de la qüestió de les arts gràfiques en l'inici de la seva industrialització i mecanització, sobretot pel que fa a les fundicions de caràcters d'impremta i a l'especialització en treballs d'edició de cartells i d'impresos de petit format, treballs editorials de més envergadura o imprentes dedicades exclusivament al periodisme.

De l'artesà a l'industrial

Aquestes tres generacions d'impressors i editors abracen la segona meitat del segle XIX i els primers decennis del XX. Les seves vicissituds em semblen un exemple clar des de la pregona transformació operada en la societat catalana i en les arts gràfiques en particular.

Les condicions culturals es modifiquen ostensiblement. La realitat es transforma i l'individu accedeix a un nou àmbit on l'horitzó s'eixampla.

Per arribar a encarrilar-se en el camí del progrés caldrà ser audaç, innovador i aventurer. Navegar en el maremàgnum de la incertesa i naufragar en qualsevol



Gravat popular de mitjà segle XIX

Detall

Representa l'assalt d'un convent en les bullangues de l'època

platja inhòspita. Amb el rumb cap a la modernitat, el vaixell deixa l'estela entre les onades de la legalitat que l'embat mentre busca el port escaient.

Entre el reduït benefici d'allò conegut i la possibilitat d'obrir nous viarans de fama i fortuna, el món entaula un diàleg amb el futur. A l'interior es preserven els valors consubstancials a una manera específica de ser i sentir.

Entre l'artesà agremiat i l'industrial modern, entre el negoci familiar i la gran empresa, ens apareix una tipologia característica del segle XIX. No és pas el fabricant del sector tèxtil ni el de les fundicions mecàniques. No és el botiguer ni el professional lliberal. És la base d'una societat protoindustrial que sorgeix en un mitjà pròdig en la innovació per a la subsistència. Entre la rauxa i el seny, entre la mà i la màquina, entre el capital i l'obrer, apareix la menestralia.

Si ens semblen excessivament exemplars les descripcions que de la menestralia en fan els escriptors Josep Coroleu i Santiago Rusiñol a la segona meitat del segle XIX, el relat de l'esdevenir de la impremta Tasso i dels seus propietaris ens resultarà, potser, una mala novel·la

La Gloriosa >
Dibuix de Tomás Padró
Detall
(1868)



històrica. Els personatges podrien ser ben bé les fotocòpies reduïdes dels que omplen la literatura de fulletó.

Però ni els Tasso són excepcionals ni de bon tros els únics. A imatge i semblança de molts petits fabricants barcelonins, la seva idiosincràsia els caracteritza en tots els ordres de la seva activitat.

Conceben la vida des de la unitat indissoluble del negoci i la família. La societat que els envolta és l'ampliació d'aquest microcosmos que és el taller i la casa. Des d'allí es vigila l'ordre universal.

De la mateixa manera que els artesans agremiats contemplaven el desenvolupament de la res publica des de la perspectiva dels seus interessos comercials i de producció, des de començaments del segle XIX la mirada s'adapta a l'òptica dels «Círculos», Societats Econòmiques o d'altres organismes de participació i control.

Així, des de la família es contempla el negoci, des d'aquest es participa en l'Associació, i per ella es mira al Municipi i al Govern central. És un joc simple de reflexos.

El gremi és substituït per la lliure associació individual. La competència i la unió d'esforços es troben en dos terrenys de combat diferenciats. La menestralia entén el compromís de la llibertat individual sense arribar a pecar d'individualisme. Entén –i corrobora amb la seva actitud– el món llançat al progrés. Però la imatge que tenia d'ella mateixa era un reflex en un mirall còncau. Ells miren el món des d'exemples que no els serveixen. Els reflexos enganyen l'ull.

Si hom pensa que tot s'inverteix quan et mires al mirall, com tocant-te l'orella dreta hi veus reflectida l'orella esquerra, hom pot arribar a pensar que tocant-te el front hi estaràs reflectint la barbeta.

La menestralia va acabar finint sense saber com ni per què. Mai no va entendre els interessos nacionals que defensaven els lliurecanvistes. Mentre es van poder acollir sota el volàtil mantell del proteccionisme del comerç van viure a la seva empara, però la protecció només fou possible per la pressió dels grans industrials; ells eren només els peons.

Poques vegades van entendre la funció del capital i quan van invertir, se'n van haver de penedir. Tampoc van entendre l'altre «Capital», el de Karl Marx.

S'estigueren entre dos rius, entestats en predicar que «treballar és fer feina». De fet, m'imagino que el seu gran error va ser creure que el progrés tenia una dimensió humana. Una etapa de desenvolupament els va dur pel camí de la renovació lenta i meticulosa. Les Arts Gràfiques es van transformar com ho va fer la resta de la societat. Però un cop aconseguits els fruits del treball de gairebé mig segle, la menestralia gràfica, l'assalariat, el tècnic que tants esforços havia fet, no va arribar a gaudir-ne.

Si el Modernisme català va aconseguir arribar a tanta perfecció en el camp de la producció gràfica va ser pel fet d'haver sabut recollir i donar cos a una infraestructura de manufactura tècnica i un esperit plàstic que havia nascut quaranta anys abans. Després, la realitat es transmuta de tal manera que gran part d'aquell llegat quedarà perdut en ruïnosa tallers i en tècnics inadaptats a les noves necessitats de la indústria.

El llegat

Els no escrivien, imprimien. Abastien a la societat de petits productes des de petits tallers. La manufactura gràfica es –mica a mica– una aportació més del sorgiment de la indústria catalana. Davant l'eloqüència de les dades, ens pot resultar frívola l'acotació simple de que és una part més –i gairebé sense importància– de l'economia catalana de la segona meitat del segle XIX.

No va ser tan sols la indústria de filats, la de la llana, de la seda, la de la maquinària pesant la que va fer possible el desenvolupament industrial i comercial a Catalunya. El paper, l'imprès, els naips, els llibres... tot allò relacionat amb les Arts Gràfiques va permetre també fer aquell «salt cap endavant».

Les poques dades que presenten els estudis d'història econòmica catalana sobre aquest tema són prou



^
La Teixidora
 Oli de Gabriel Planella
 Detall
 (1886)

Els primers vaguistes >
 Quadre de Scheer
 Gravats publicat a «LI»
 (1882)



^
 Anunci publicat a la *Guía*
 (1866)

demonstratiu de la poca importància que s'ha donat a aquest sector de la producció. Si la menestralia és, a tot estirar, la imatge estereotipada del «drama jurídic català», la manufactura gràfica és, per la seva banda, un element gregari del sistema econòmic decimonònic.

Però, darrera d'ells, un llegat històric d'incalculable valor fa possible reconstruir la història gràcies al paper imprès que omple els nostres arxius i biblioteques. A més de representar per l'època una font de riquesa cultural i econòmica que encara s'ha d'avaluar.

De la mà d'obra «negra» a l'obrer

El funcionament de qualsevol taller tipogràfic de mitjans del segle XIX és similar al de qualsevol altre. La mà d'obra bàsicament familiar i mitja dotzena de treballadors assalariats componen les reduïdes plantilles d'aquests establiments. La maquinària, normalment manual, pressuposa una producció no gaire alta.

L'acumulació de capital, encara que reduïda, és

possible amb un índex baix de productivitat. La renovació de la maquinària esdevé possible, encara que sempre mantindrà un retard tecnològic amb Europa i Amèrica del Nord. La maquinària arriba de l'estranger, preferentment de França i d'Anglaterra, per ser posteriorment Alemanya la gran proveïdora de tecnologia.

Les imprentes veuen augmentar la seva capacitat, el proteccionisme envers els productes interiors permet que la competència amb l'estranger sigui reduïda. L'escassa o nul·la organització dels obrers fins a finals del decenni dels setanta atorga un cert marge de supervivència a una economia que va fent sense grans pertorbacions.

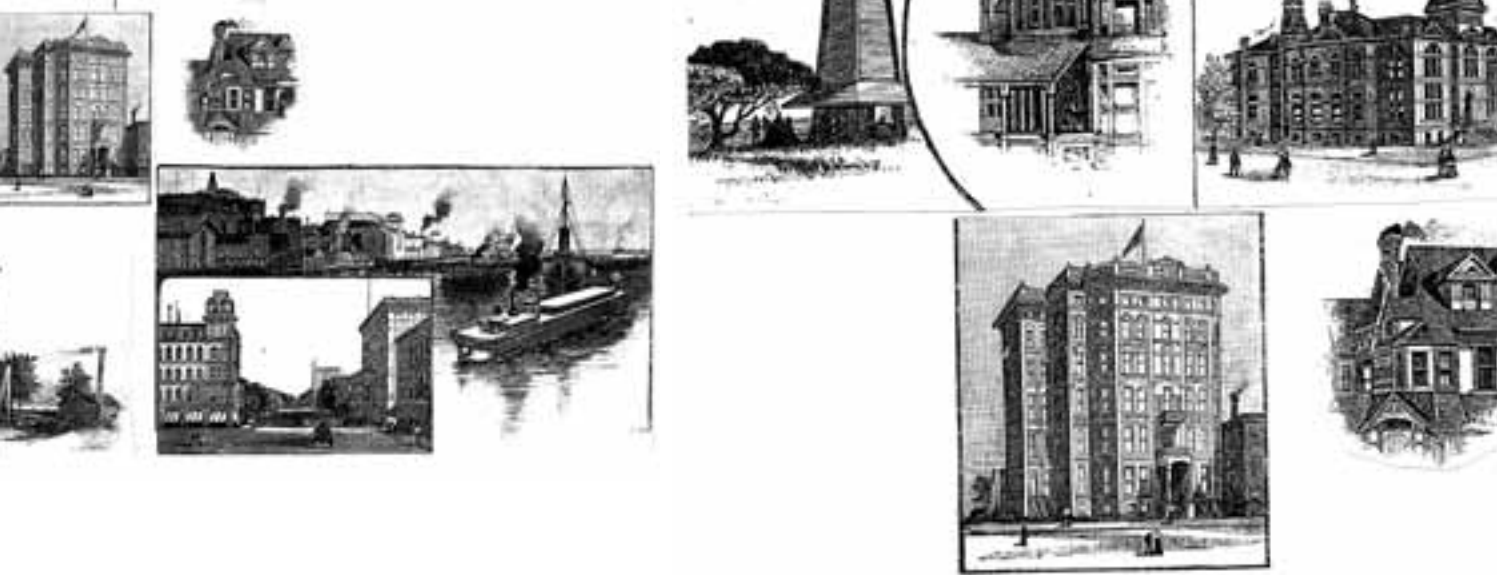
L'acostament a la cultura per part de la burgesia i del proletariat menys depauperat, juntament amb el descens de l'analfabetisme i amb l'increment del comerç amb els països de parla hispana del Nou Continent, fan possible el ressorgiment de les tècniques i procediments de les arts gràfiques catalanes.

Vistas de la ciudad de Toledo, Ohio (Estados Unidos)

«LI» (1887)

A partir de 1885 la presència d'imatges provinents de produccions americanes arriben amb profusió a les revistes il·lustrades espanyoles

✓ >



Persistència i renovació

El sistema artesanal del segle XVIII subsisteix durant tota la primera meitat del segle següent.

Aquells tallers situats als carrers de la Llibreteria, del Call, de la Tapineria... que pertanyien als Brusi, Piferrer, Estivill, Garriga i Aguasvivas... persisteixen el segle XIX. Tots transformen les dependències en establiments on la xilografia, la litografia, la fosa de tipus... van incorporant-s'hi lentament. No podem assegurar en quina mesura es va realitzar aquest canvi en totes les seves dimensions, però en l'aspecte artístic el desenvolupament és paral·lel, però amb retard, això és, continuïsmes del que es dona a Europa. Respecte a la infraestructura d'aquests tallers, la nota que destaca més és la continuïtat de les tècniques gràfiques, sense un augment de l'especialització.

La gran renovació es produeix en el terreny de les tècniques de baixa tecnologia, les que requereixen maquinària no especialitzada. El coneixement de la talla de l'acer, la introducció de la xilografia a la testa, de la litografia i la qualitat dels materials bàsics, com ara el paper, permeten obtenir resultats de mitjana qualitat.

Òbviament, és el terreny de la inversió de capital –en el finançament de nova maquinària que impliqui un increment de la productivitat– el terreny més àrid.

Aquesta és la gran manca del segle XIX, la capitalització. Aquesta serà la peça de l'engranatge que no resistirà la competència amb els productes estrangers. El desenvolupament de la manufactura gràfica se sustenta en les constants del treball artesanal. La poca divisió del treball, element que es fa patent en aquella actitud de l'impressor que busca acaparar tots els processos tècnics que emmarquen la producció impresa, és un factor de fre. Per altra banda, la manca d'institucions financeres que inverteixin en aquest sector demostra la manca de perspectiva del conjunt mateix de la societat.

El comerç gràfic i paperer

La importància del comerç gràfic –al qual afegim, per la seva concomitància, el paperer– és la clau que ens pot donar valor de rellevància, o no, a la indústria d'aquest sector.

El Ave María >
Reproducció del quadre
de Carlos Raupp
«LI» (1883)



La hipòtesi de partença és comprovar la magnitud comercial espanyola en aquest sector a la segona meitat del segle XIX. Aquesta comprovació intenta justificar l'altra hipòtesi –fins ara vàlida– que afirma que Barcelona és el centre editorial dels països de parla hispana. Si bé això està àmpliament ratificat per diferents autors, calia definir el terreny i justificar amb dades aquest apriorisme. Sobretot perquè les dades podrien donar llum sobre diferents aspectes de la manufactura i la indústria que altrament serien difícils de contrastar.

De fet, en algunes comprovacions numèriques es poden trobar deficiències de càlcul. Tant és així que no es pot ratificar els còmputos que hi apareixien. Diferències de mig milió de rals el 1849 –el primer any consultat–, o en el volum d'exportacions, o les quantitats pagades en concepte de drets, no garanteixen el poder establir unes xifres més o menys coherents en què poder basar-me a l'hora d'establir un criteri en l'evolució del comerç.

En fi, aportar dades noves que col·loquessin en el lloc oportú la dimensió econòmica de la indústria gràfica procura donar forma a aquest apartat de manera que re-

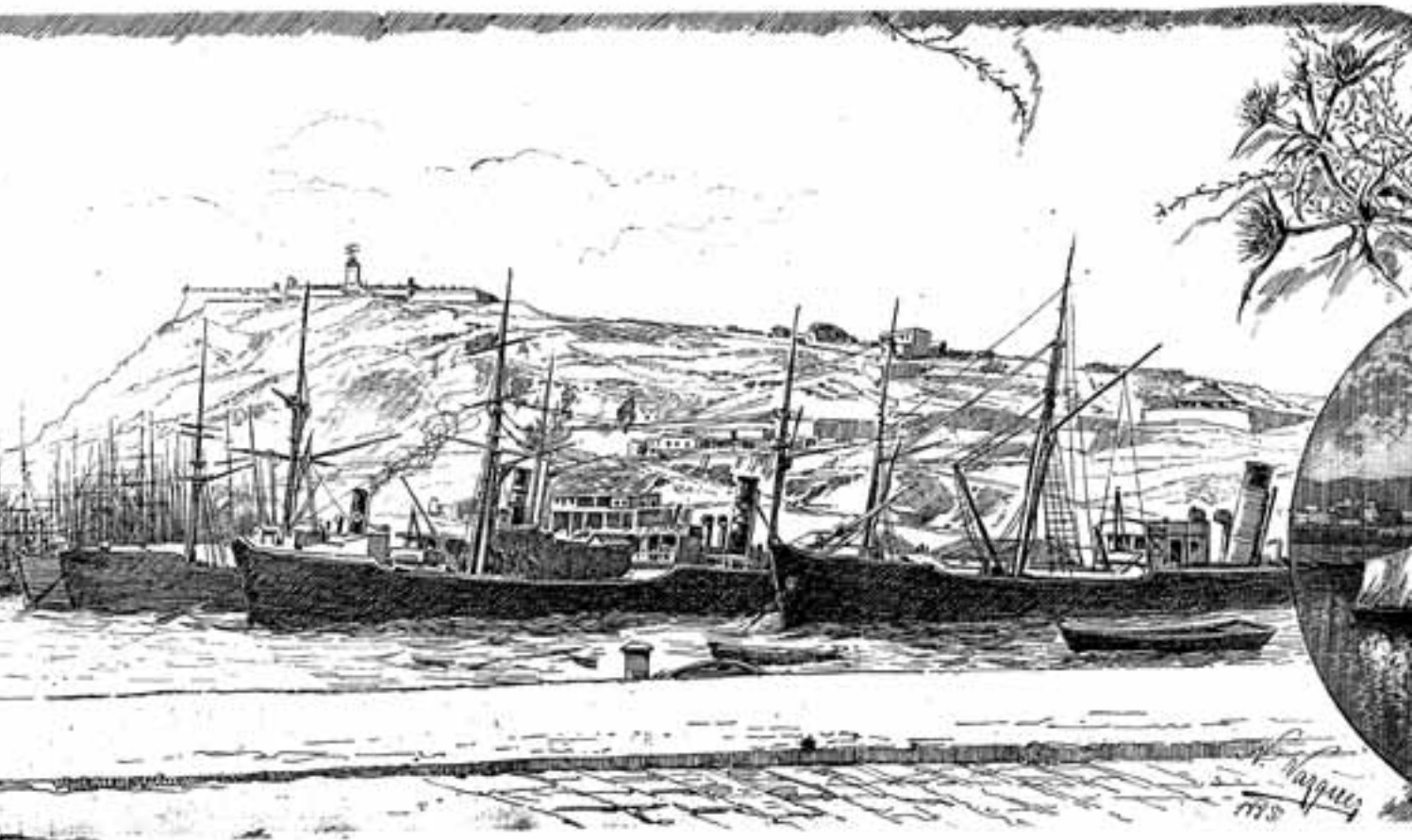
sulti una visió de la importància d'aquestes transaccions. No pas com a finalitat, més haviat com a testimoni de la reproductibilitat. Òbviament, l'avaluació del comerç espanyol a l'exterior acosta al còmput total del volum de producció del sector gràfic i paperer.

És, malgrat tot, un intent de col·locar un seguit de dades per, argumentar apriorismes i apuntar nous enfocaments que possibilitin encarrillar futures lectures de les imatges amb relació del comerç i la indústria gràfica.

La dependència icònica

Dues dades vinculades entre elles permeten anotar algunes de les qüestions crucials del tema de la producció icònica catalana i espanyola. La primera és la que sorgeix dels llibres impresos al nostre territori durant la dècada 1850-1860, que ens mostra que molts dels gravats que il·luminen les pàgines són estrangers.

Teoritzar sobre la manca d'una imatgeria pròpia és una mica agosarat per part meua, però adduir una



manca de recursos humans, tècnics i comercials en aquest camp és admetre una manca d'infraestructura que, fortament implantada, corroborés i col·laborés en els esforços que s'estaven fent en el camp tipogràfic.

La manca d'imatges en els textos seria en aquella època una manca de visió comercial, car el públic desitjava il·lustracions que completessin la descripció de la novel·la, la història o qualsevol altre tema fruit d'un treball tipogràfic.

La voluntat descriptiva de les imatges en el text venia de la necessitat de visualitzar plàsticament l'escrit. Això suplía en certa manera la manca d'una imatgeria pròpia. La gran divulgació de les novel·les històriques (Walter Scott), de les novel·les «gòtiques», de les de tema romàntic —en el seu vessant més tràgic— i dels llibres de

viatges, recomanaven l'al·lusió realista com a mitjà de construcció de la mateixa trama del discurs. És a dir, la creació d'una literatura més popular remetia a paisatges i períodes històrics que el lector difícilment podria imaginar. Calia facilitar la lectura del text amb imatges referencials.

Actualment la capacitat imaginativa juga amb l'herència d'una acumulació icònica i amb la capacitat de record, que caracteritza la literatura actual pel seu no mediatisme icònic, alhora que es juga amb l'arsenal plàstic col·lectiu, que ens remet a imatges comunes, referents, però no explícites. Al contrari del que passava al segle XIX.

La capacitat de crear imatges, a mitjà segle XIX, ve determinada per la capacitat de lectura, d'interpretació i d'al·lusió icònica a temes històrics en els que ha d'haver-hi un record històric. Per això no s'ha de menys-

< Vista del port de Barcelona

Dibuix i gravat de Nicanor Vázquez

«LI» (1885)

El port de Barcelona manté la primàcia comercial gràfica amb Europa i Amèrica



prear l'esforç fet pels Piferrer, Cardano i d'altres, que recuperen amb imatges algunes parts –encara que siguin monumentals– del passat. Això pot servir de base per les futures il·lustracions de temes d'aquella època. De fet, en bona mesura són l'inici d'una iconografia pròpia, un lloc on anar-hi a buscar els ambients i les escenografies on desplegar les escenes d'amor, passió, mort o terror de les novel·les per fascicles del romanticisme lacrimogen. És l'inici d'un repertori iconogràfic.

També cal que la creació literària sigui propera. Això permet al dibuixant acudir als indrets que es descriuen per tal de poder-los representar.

Si tenim en compte que la majoria de treballs impresos són traduccions d'obres estrangeres, ens trobem que el dibuixant –que és el creador de la imatge– manca-

rà del model a reproduir. La falta de museus, de la possibilitat de retrocedir en el temps de manera fidedigna, també dificulten la capacitat de representació.

Quant a l'apartat de la reproducció d'imatges, els gravadors espanyols estan en clar desavantatge si els comparem amb els francesos, anglesos, alemanys o austríacs. Pot ser degut a diverses causes; podem apuntar com a més important –pel fet que perjudica l'evolució normal d'aquests professionals– la manca de creació literària pròpia i que el que s'arriba a escriure no té sortida a l'estranger, mentre que a l'estranger es fan moltes obres, que són traduïdes després a diferents idiomes. Això significa que la tirada d'imatges pot ser més gran el tiratge de llibres en l'idioma original, car la imatge no necessita traducció. En alguns casos es pot veure que les traduccions dels peus d'imatge són en un castellà bastant macarrònic, perquè les imatges s'han imprès a l'estranger per a ser venudes després a Espanya.

Fins ara no he fet referència a la importació de llibres, sinó només d'imatges. Aquestes es compren a l'estranger separades, ja impreses tipogràficament, xilogravat, o planogràficament, litogravat. Aquí es tradueix el llibre i en el moment de la compaginació s'hi intercalen els gravats.

Així s'explica el gran volum d'imatges importades de l'estranger a mitjà segle XIX. La gran quantitat que n'arriben, principalment de França, ompliran d'imatges els llibres impresos a Espanya. Òbviament, és impossible pensar que la majoria d'aquestes imatges fossin per decorar les parets de les cases, encara que aquesta pràctica estigués força implantada en aquella època. Tantes tones era impossible comercialitzar-les si no era en llibres il·lustrats.

La dependència icònica és rellevant durant aquest període, arribant a ser fins a finals del segle XIX una constant en qualsevol mena de publicació que sortís de les premses catalanes o espanyoles.



^
Il·lustració de Gustave Doré per als *Cuentos de Perrault* «LI» (1888)



^
Portada de *La Campana de Gràcia* (desembre 1871)

Una visió econòmica de la imatge

Durant el quinquenni 1849-1854 podem comprovar la importància que té la importació del que s'anomenen «Mapes litografiats» i «Estampes d'arts i ciències»,

Sobre el total de 856.410 rals que dona l'apartat d'Estampes per l'any 1849, 848.410 corresponen a la quantitat adquirida a França. Per l'any 1880, la xifra del que correspondria a «Estampes, mapes i dissenys» s'eleva a 1.206.825 pessetes, de les quals 1.080.000 serien el que s'ha importat de França.

Amb aquestes dades és evident la influència gràfica del país veí, encara que no tota la producció icònica és seva, perquè en molts casos França només fa el paper de comerciant de materials del centre d'Europa. Això no obstant, la importància de la iconografia francesa és prou gran, però sempre inferior a la seva importància comercial.

La simple comparació de la quantitat de materials importats durant el quinquenni 1849-1854 amb el que s'importa el 1880 és poc eloqüent en les xifres mateixes. És gairebé impossible poder avaluar la quantitat d'imatges reproduïdes en aquests cinc anys –ja hagin sortit dels

burins espanyols o siguin materials importats–, però el que sí que és evident és que la densitat icònica durant els trenta anys transcorreguts ha passat de 1 a 100, augment encara petit si el comparem amb el que es produiria entre 1880 i 1900, en què la proporció seria de 1 a 500.

Aquestes dades queden confirmades per la capacitat de la maquinària i les noves tècniques de reproducció. El 1880 el fotogravat és una tècnica àmpliament utilitzada, i a partir de 1885 la implantació del fotogravat tramut provoca un increment qualitatiu i quantitatiu de la imatge que ultrapassa qualsevol mena d'increment lògic, ja que la facilitat per crear imatges i reproduir-les augmenta en rapidesa i versemblança.

Així, podem comprovar que el volum que correspon al quinquenni 1848-1854 seria d'unes 400 arroves per any de mitjana, mentre que el 1880 aquesta quantitat arribaria a 3.840 arroves (48.273 Kg.), és a dir, un augment de 1 a 10 aproximadament. Si bé l'increment sembla enorme, no és pas tan gran com el que demostren les xifres.

La quantitat d'imatges per persona –la densitat



Postal barcelonina de la segona meitat del segle XIX

A la mort de Gustave Doré apareix en el núm. 118, del 4 de febrer, una petita biografia seva que reproduïm aquí. Aquest artista és un exponent de la importància de la producció icònica francesa pel que fa a la seva presència a Espanya
«LL» (1883)

icònica— és molt més gran; la diferència de 1 a 100 que abans apuntàvem s'incrementaria amb la producció autòctona. Així, si contemplem aquest increment —i aquí cal referir-se al gràfic dels establiments litogràfics i zencogràfics barcelonins i el seu augment vertiginós—, podem veure com la indústria catalana s'ha vist àmpliament beneficiada per una política editorial que ha permès generar imatges en les impremtes barcelonines.

La política editorial ha variat ostensiblement d'ençà de 1870, la publicació es va decantant cap a una retroalimentació en el cercle escriptor-editor-dibuixant-gravador-públic, visible en una edició més nombrosa de clàssics espanyols i en les publicacions noves d'autors contemporanis i en les afamades col·leccions o biblioteques. La Maravilla, Arte y Letras, Biblioteca Universal i d'altres.

Però aquestes xifres no són tan reals ni tan simples; hi ha diferents qüestions a plantejar. Una, perquè calcular la reproductibilitat de la imatge és força difícil; dos, perquè el que passa a Europa no és totalment paral·lel al que passa aquí, i normalment es dona com



Il·lustració de Gustave Doré per als
Cuentos de Perrault
«LL» (1888)

Estatua de Cristóbal Colón >
de Rafael Ateché, per
al monument erigit a
Barcelona. Està assenyalant
el camí del comerç català
«LI» (1887)



a bon signe de densitat icònica el que passa a França, Anglaterra i Centre-Europa; tres, perquè el consum de paper és encara molt baix a Espanya en comparació amb la resta de països occidentals avançats; i per últim, perquè la capacitat màxima de reproducció que permeten les impremtes en aquell moment és menor a Espanya que en aquells països europeus o als Estats Units. Tanmateix, la diferència entre la quantitat importada i la densitat icogràfica l'any 1880 donaria un balanç positiu pel que fa a la producció nacional.

En el mateix ordre de coses, la política aranzelària de les administracions centrals que es va esdevenint durant la segona meitat del segle XIX, va donant una sèrie de restriccions importants a la importació de certs productes. Si mirem les quantitats satisfetes en concepte de drets d'importació podem veure que l'any 1849 la importació és molt més gran que el 1850, però el tant per cent pagat és comparativament molt més baix, de tal ma-

nera que l'aranzel compleix la seva funció de tancar portes en augmentar del 23% al 52% d'un any a l'altre.

Els anys següents es tendeix a establir un criteri no tan diferenciat i aquest arriba al 34%. Els drets d'importació de materials gràfics es va reduint de mica en mica, ja que el 1880 trobem només un recàrrec del valor real del producte en un 4%. Durant aquest període va haver-hi un augment de la producció nacional i un descens de la importància de l'adquirida a l'estranger en el total de la producció icònica.

De totes maneres les queixes dels impressors sobre la reducció de les taxes d'importació es fa ostensible en diferents mitjans i aquestes queixes esdevenen dures crítiques quan la política impressora del govern central es basa en els encàrrecs a l'estranger. Cal destacar que el paper moneda, lletres, paper de l'estat... s'encarrega a impressors americans, anglesos i francesos. La «Fábrica de Moneda y Timbre» és un invent poc rentable.

Importació d'estampes

	1849	1850	1851	1852	1853	1854
Rals	918.410	254.280	407.979	271.950	446.010	381.810
Arroves	2.259	340	479	362	594	509
Drets	214.846	131.870	199.754	144.134	151.795	131.463
% drets	23 %	52 %	48 %	53 %	34 %	34 %

1880

Pessetes	1.206.825
Quilos	48.273
Drets	60.341
% drets	4 %



^

«LI» (1887)

Mackart, artista austríac que té una presència constant en les planes d'aquesta revista, és una mostra de la presència contínua dels gravats centreeuropeus, fins l'arribada del gravat americà

Imatges que expliquen

Abans apuntava la idea que durant la segona meitat del segle XIX, França és el país que aporta més fluid icònic a la península. La quantitat és relativament fàcil d'avaluar; fent la suma de les xifres dels diferents anys, el còmput total seria de més de mig miler de tones, però aquesta acotació poc serviria si féssim el paral·lelisme de dir que aquestes imatges són d'origen francès.

De fet els períodes d'influència són canviants. Una aproximació als orígens de les imatges ens donaria, «grosso modo», un esquema en què la cronologia seria aquesta:

1850-1870

Presència de les imatges franceses

1870-1885

Presència de les imatges centreeuropees i angleses, continuant la presència francesa

1885-1890

Presència d'imatges nord-americanes i de producció centreeuropea; també de franceses, però no tant

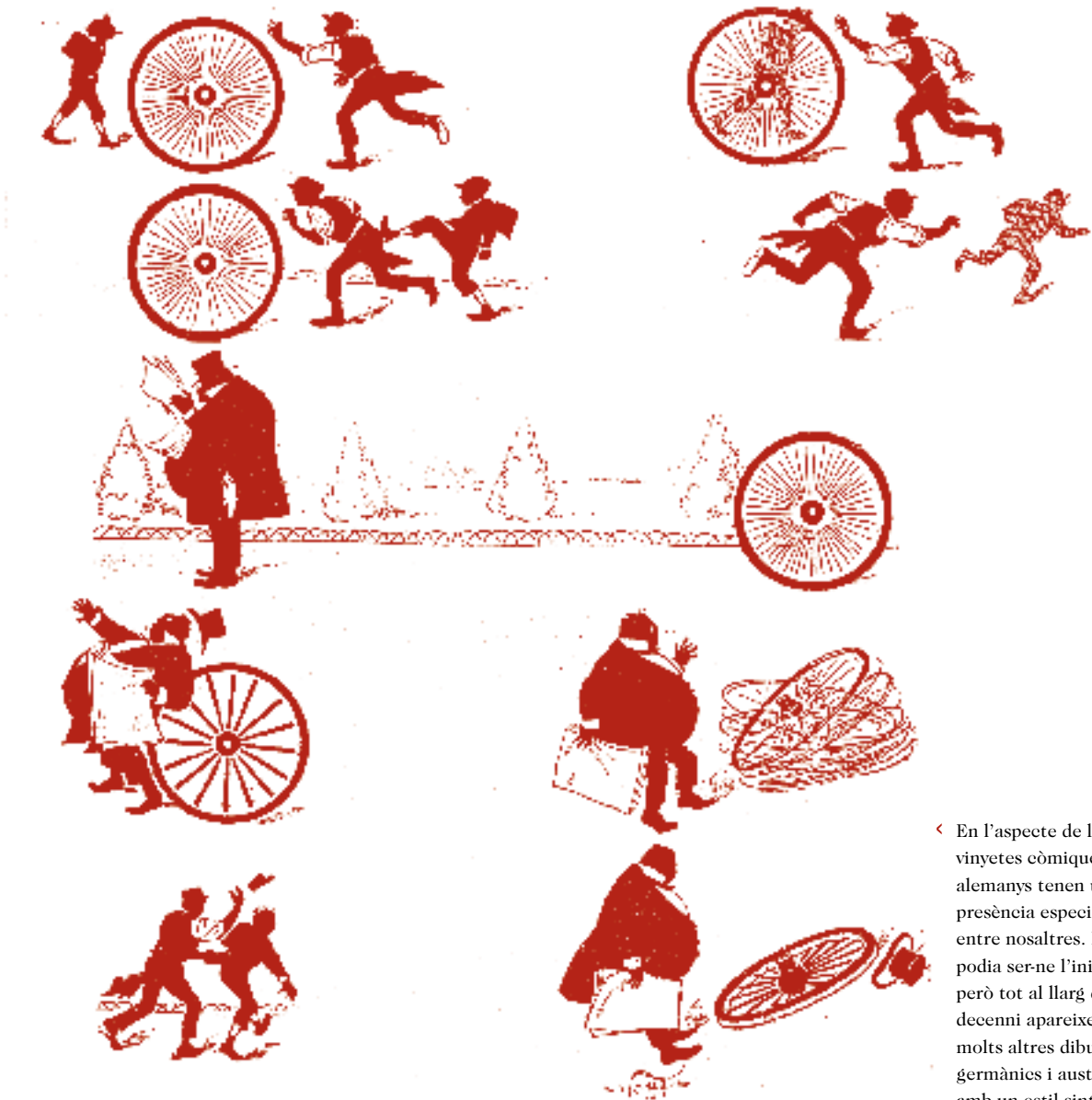
Si tenim en compte que en les dues primeres dècades l'afluència d'imatges és per a l'edició bibliogràfica

i que a partir de 1870 la presència dels clixés per als fotogravats és el material que substitueix els anteriors, tindrem que el volum d'importació hauria minvat, cosa que no passa perquè l'augment de les imatges importades són les de caràcter decoratiu, per a l'interior de les cases.

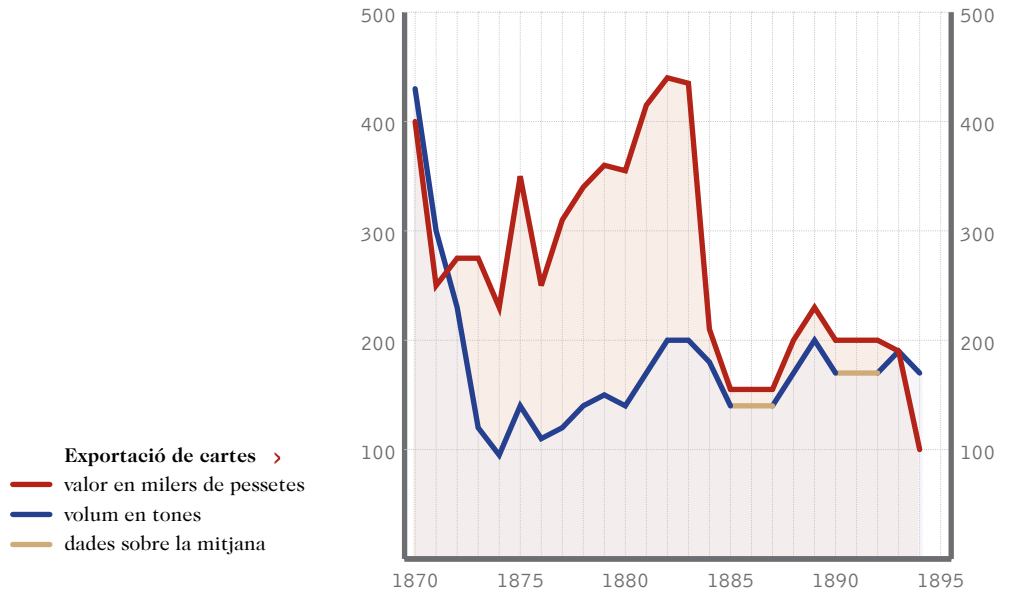
Els clixés es fan servir per reproduir imatges, com ara les de Gustave Doré, de tal manera que es poden aplicar ja als diferents formats de les edicions i integrar-se perfectament en el text tipogràfic. D'aquesta manera la presència en la importació disminueix quant a volum de material importat, però no disminueix pas la influència o presència de la iconologia provinent de l'estranger.

Aquests materials gràfics per a la reproducció s'utilitzen en gran manera en les revistes il·lustrades. En el cas de La Ilustración s'especifica clarament els períodes de presència dels gravats estrangers.

En resum, podem dir que durant el període 1850-1870 les imatges importades s'utilitzen majoritàriament en la impressió de llibres espanyols, però amb imatges estrangeres. Que la influència iconogràfica va canviant en el decurs del segle. Que la producció autòctona augmenta



- ◀ En l'aspecte de les vinyetes còmiques els alemanys tenen una presència especial entre nosaltres. Busch podia ser-ne l'iniciador, però tot al llarg del decenni apareixen a «LL» molts altres dibuixants germànics i austríacs, amb un estil sintètic que serà característic en dibuixants catalans i espanyols de les dècades següents «LL» (1887)



Joc de cartes espanyoles >
 Xilografia feta a Madrid
 per Clemente Roxas, de
 la reedició de 1977, en
 commemoració del 600
Aniversario de los Naipes
en Europa
 Heraclio Fournier, Vitoria
 (1810)





- ◀ *El Porvenir de la Industria*, núm. 52 (març de 1876). Revista barcelonina dedicada a l'art industrial. La nota de la Renaixença anuncia a les empreses de Barcelona que «acaba de recibir de las principales fundiciones de París y Londres una rica y variada colección de titulares y abundante surtido de caracteres comunes, que le permiten aceptar y cumplir puntualmente todos los encargos que referentes al Arte Tipográfico quieran hacerle sus numerosísimos favorecedores». La importació de tipus, vinyetes, caixes, orles i maquinària té una presència constant en el comerç gràfic. La dependència de les impremtes catalanes de la producció francesa i anglesa fins cap al 1885 es manifesta en la contínua necessitat de portar de fora tota mena de materials, per tal de subministrar produccions de qualitat a la necessitat de la indústria, que va sol·licitant més prestacions de les impremtes. En aquesta revista, com en d'altres, també de caràcter industrial publicades a Barcelona, s'hi nota la contínua presència de la maquinària francesa, anglesa i alemanya.

en capacitat i en integració gràcies a les noves tècniques de reproducció i a la política aranzelària i editorial. Que el comerç de les estampes entre Espanya i els altres països es transforma cap al 1870, quan augmenta la importació de grans làmines per a la decoració i disminueix el volum dels gravats per a les impressions espanyoles, sent substituït per la importació de clixés.

Pel que fa a això darrer, cal dir que la presència d'empreses estrangeres a Espanya dedicades al comerç d'aquestes mercaderies és força evident. Algunes empreses editorials, com els Tasso, es dediquen a comercialitzar-ne, cosa que es pot constatar en els anuncis publicats a *La Ilustración*, en què es venen imatges signades per gravadors o tallers estrangers. En els llibres de comptes de l'editorial Montaner i Simón que hi ha al Museu de les Arts Gràfiques de Barcelona, vaig tenir l'ocasió de comprovar com s'adquirien materials d'aquesta mena a empreses angleses i alemanyes instal·lades a Barcelona.

Comerç gràfic i paperer el 1880

Per avaluar la importància econòmica d'aquest sector he fet servir una sèrie de dades extretes de la «Estadística General del Comercio de España con sus provincias de Ultramar y potencias extranjerias», feta per la «Dirección General de Aduanas, estudio tipográfico Suc. de Rivadeneyra, Madrid 1881». L'any que prenc com a mostra és el 1880.

El mostreig d'un sol any no té repercussió general, però pot servir per establir uns criteris per aprofundir-hi més endavant. De fet, l'any triat és el del començament de la publicació de la revista *La Ilustración*. Aquest recorregut avaluatiu s'havia començat amb la voluntat de reconèixer el volum d'exportació de diaris i revistes. Però això no ha estat possible perquè en l'apartat 8è del sistema aranzelari, allà on apareixen les dades sobre les importacions i exportacions d'aquest producte, no s'hi especifica res.

Tanmateix, una vegada fet l'estudi de les xifres del document, he pogut lligar alguns caps de la trama del sistema econòmic d'aquesta indústria. Alhora que

En el camp de la producció periodística > les il·lustracions marquen una fita pel que fa al comerç gràfic. A partir de 1870 el mercat americà queda obert a aquestes publicacions.

La Ilustración Española y Americana, de Madrid, que s'inicia en la dècada dels setanta del segle XIX i traspasa els començaments del segle XX, és una bona mostra de l'exportació de material periodístic, tant gràfic com literari.

La Ilustración. Revista Hispano-Americana. Lluís Tasso, editor. Una altra revista que té una àmplia difusió en els països de llengua hispana. A les dependències de l'editorial hi ha una secció dedicada a l'expedició de materials impresos cap a ultramar.



^
Vapor «Buenos Aires» de la Compañía Transatlántica de Barcelona
Dibuix i gravat de Nicanor Vázquez
«LI» (1887)

s'obrien nous interrogants mentre anava avançant entre els números.

Preguntes no contestades són les que afecten al mateix sistema aranzelari espanyol, el caràcter del que s'anomena «no tarifat», de gran volum i importància econòmica entre els diferents productes paperers d'importació. Seria on hi trobaríem materials fotogràfics, clixés, i papers especials com ara els del sistema gillot. Però res de tot això hi queda especificat. Encara que també hi ha respostes, i em penso que ben eloqüents.

La primera cosa a destacar és que els materials procedents d'impressió o estampació, com ara llibres o naips, ultrapassen el nivell d'exportació de molts altres productes manufacturats, només superats pels tèxtils, i pel sabó els anys posteriors a 1880.

El paper, malgrat tenir un gran volum de material comercialitzat a l'estranger, té un nivell d'importació força més alt. Mentre que en l'àmbit dels articles d'impremta i naips el balanç comercial és altament positiu a favor de l'exportació, en el cas del paper el dèficit és molt destacable.

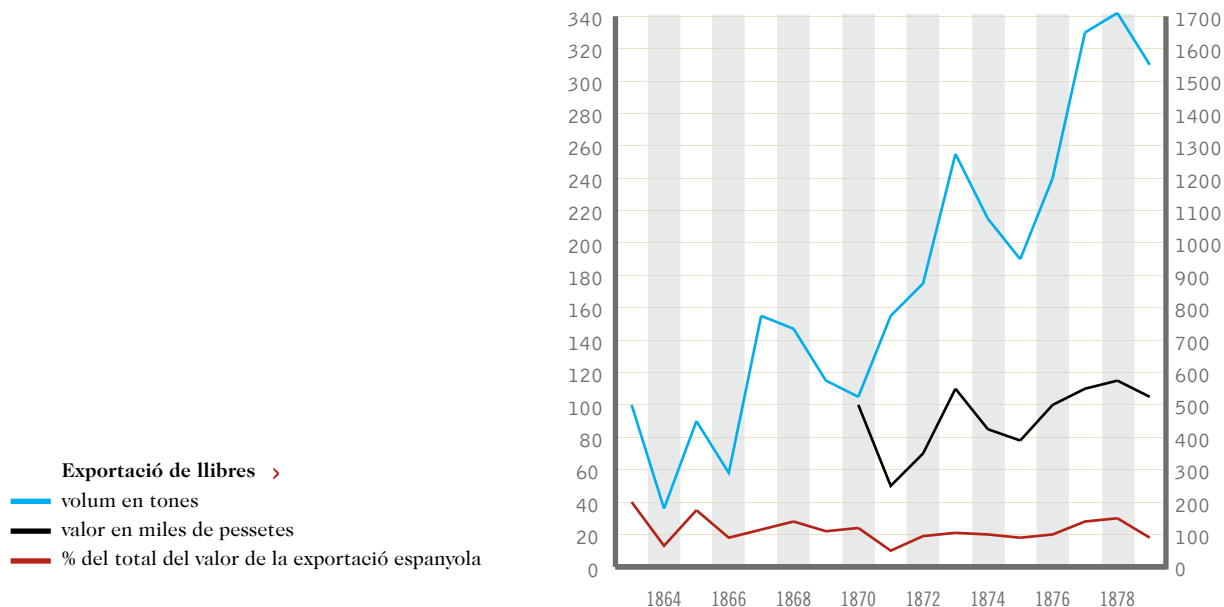
Els naips és el que aporta un benefici més gran a

la balança, amb un total de 1.785.952 pessetes. Després els llibres, amb una diferència entre exportació i importació de 486.836 pessetes de superàvit a favor de les exportacions. El paper presenta un dèficit de més de mil tones, segons el còmput final fet per l'esmentada «Dirección General de Aduanas», però està equivocat si seguim duana per duana el volum de paper importat d'arreu del món. Si agafem la segona xifra tindrem que el dèficit augmenta a gairebé dues mil cinc-cents tones.

Així, tenim que dintre d'aquest capítol gràfic i paperer hi ha un dèficit general, ja que en afegir-hi l'últim apartat, dedicat a les estampes, veiem que la diferència és desfavorable al comerç espanyol.

La supremacia de Barcelona

Si mirem les dades amb deteniment comprovarem que Barcelona ostenta, en l'apartat de comerç gràfic, la supremacia sobre la resta d'Espanya, tant en l'exportació com en la importació, sobretot quant a volum de paper.



Pel que fa als llibres, només cal mirar les xifres per adonar-se de la capacitat de comercialització d'una indústria bastant potent, instal·lada majoritàriament al barri del Raval de Barcelona.

Quant al paper, la coincidència entre el que Barcelona importa i exporta té, al meu parer, una importància transcendental. Fa llum sobre una de les facetes més interessants d'aquest sector. Catalunya, i concretament Barcelona com a centre comercial i industrial, no és pas una gran productora de paper; és, com a màxim, bona comerciant. S'hi importa la mateixa quantitat de quilos que se n'exporta, si fa no fa. Però la diferència de qualitat és enorme, així com la mena de productes.

Si la quantitat de paper continu per imprimir arriba a la quantitat extraordinària de més d'un milió de quilos –una quarta part de tot el paper importat a tot Espanya–, la contrapartida per exportació és la que correspon al paper d'escriure –en raimes– i al paper de fumar, seguit una mica més enllà pel paper d'estrassa. El balanç, al final, és el mateix.

Aquesta diferència entre la importació i l'expor-

tació ens parla de la qualitat i de la materialitat del paper. A Espanya no hi ha una indústria paperera consistent que abasteixi a la indústria gràfica el material bàsic amb què treballar: cal importar-lo. D'altra banda, la indústria paperera té dues característiques: una, la producció de paper d'escriure –normalment de barba–, de les fàbriques de Capellades i de la Riba, i segon, el producte obtingut de la resta d'altres papers o dels residus de més mala qualitat del drap, amb què es fabrica el paper d'estrassa; aquests són els resultats bàsics d'aquesta indústria, que després es comercialitzaran a l'interior o bé s'exportaran.

L'exportació d'aquests materials se'n va gairebé tota als països americans de llengua castellana, amb especial importància a Cuba i Puerto Rico.

La mecanització –necessària per a la fabricació del paper continu o en bobines– és gairebé inexistent a Espanya, mostra evident de la necessitat d'importació.

Les xifres palesen el gran esforç dels impressors per obtenir la matèria primera del seu treball. Dels quatre milions de quilos de paper importat, el que correspon a paper continu s'eleva a la quantitat de 2.734.294kg.,



^

Viland el Herrero

Reproducció del quadre del museu de Colònia, de M. Gronvold

«LI» (1882)

Onada de romanticisme wagnerià que arriba amb els vents del nord en forma de música, poesia, novel·la, pensament estètic... també es deixa notar en l'aspecte gràfic. El simbolisme mitològic, l'èpica dels herois ancestrals, arriba des dels burins alemanys als paisatges mediterranis.



^

El Banc de Barcelona



^

El careo

Segons el quadre a l'oli de Enrique Schlitt

«LI» (1882)

que representa el 68% del total del paper. La majoria ve de França, gairebé un 80%. A Barcelona n'arriba el 27%. Però també és Catalunya l'únic indret d'Espanya on se'n fabrica.

La dependència de França continua essent molt notable durant aquest període i fins a finals de segle, tot i que l'increment de les importacions de paper des d'Anglaterra vagin en augment, així com també el que s'importa des d'Alemanya. L'aranzel que aquest producte abona a l'administració és del 25% del valor, percentatge que aquest any 1880 no atenyen els llibres en castellà impresos en d'altres països, que paguen unes taxes del 20%.

Pel que fa a la importació de llibres, he pogut constatar que el volum de llibres impresos en castellà és sensiblement inferior als impresos en idiomes estrangers, de tal manera que els primers presenten una xifra de 59.655kg. i els segons, de 95.277kg. La diferència, així i tot, no és pas excessiva. Cal recordar que una de les constants del segle XIX és la importació de llibres impresos a l'estranger i editats en castellà. Aquest volum és gran, sobretot perquè el comerç americà n'absorbia una bona part, a causa de la manca d'infraestructura gràfica en molts estats llatinoamericans. L'altra part arribava a la península.

He pogut comprovar l'edició en castellà de textos bíblics per part d'editorials belgues, suïsses, austríaques i franceses, així com de novel·les i llibres de temes clàssics o d'història. La poca diferència entre la quantitat de llibres en castellà i els publicats en altres idiomes demostra que la lectura en altres idiomes és relativament baixa. La concentració del 35% del total de llibres importats en llengües estrangeres a la duana de Barcelona acaba de dibuixar una part de la situació cultural del país.



Les publicacions en castellà fetes a l'estranger són molt freqüents. Aquesta «*Historia Bíblica*» es va publicar el 1884 a Suïssa i la seva difusió als països de parla hispana va ser molt àmplia. França, Bèlgica, Estats Units, Holanda, Suïssa... publiquen llibres en castellà. La competència internacional era més forta pels productes catalans que no pas pels que sortien de les impremtes espanyoles o llatinoamericanes.

Els llibres en el mercat americà

El mercat americà és el més important en el comerç general exterior d'Espanya, ja que se n'extreuen primeres matèries de certa importància per la indústria, i els comerciants hi van a vendre els seus productes ja manufacturats. En el sector gràfic la constant és idèntica. Amèrica, i fonamentalment les colònies, són el destí final d'aquests productes.

Cuba, amb més de 73 tones de llibres importats d'Espanya l'any 1880, representa el 18,5% del total, percentatge que es manté els anys següents. Mèxic, amb 37 tones aquell mateix any, representa el 10%, i la República del Plata, amb gairebé 52 tones, el 13%.

Aquests són els dos països que més llibres adquireixen de les editorials espanyoles. Cal destacar la importància de les possessions ultramarines de Dinamarca i de França, que assoleixen una suma total de més de 80 tones. Puerto Rico representa només un 3,2% del total, amb 13 tones.

El factor alcista des de mitjans del decenni dels vuitanta ve donat per l'increment de les compres per part de Mèxic, que el 1882 adquireix 122 tones de llibres. Juntament amb la República del Plata, amb 118 tones, i l'Uruguai, amb 40 tones, ofereixen un camp extraordinari a les exportacions editorials de la península.

Més endavant seran Mèxic, l'Argentina, l'Uruguai i Xile els països que adquiriran llibres impresos a Espanya.

Lluís Tasso i Goñalons



Retrat de Lluís Tasso i Goñalons

«LI» núm. 1

(7 de novembre de 1880)

Reproduït també a la *Revista Gráfica*, op.cit.

Les notícies que es tenen de qui fou l'iniciador d'aquesta nissaga d'impressors i editors barcelonins ens arriben des de diferents fonts⁽¹⁾, encara que totes semblen sortir del mateix lloc, perquè gairebé es repeteixen textualment.

Fill d'una família benestant de Maó, arribada probablement des d'Itàlia o de Malta segles abans, entra a treballar als catorze anys a la impremta de la capital menorquina propietat de Pere Antoni Serra. Consta que sent menut, la família de Lluís Tasso es va veure en la ruïna.

Una altra notícia que es fa destacar en les biografies és la seva poca afecció a la Medicina, degut al seu caràcter sensible. Havia estudiat aquesta carrera a l'Hospital Militar de la seva ciutat natal mentre treballava d'aprenent de caixista.

Aquesta possibilitat ens demostra la sort del noi, a qui no es pressionarà tant com a d'altres aprenents, ja que podia compaginar les dues activitats. Segurament els futurs aprenents a càrrec seu no van tenir pas tantes oportunitats.

Sigui com sigui, sembla ser que la Medicina no li va agradar i que l'horitzó a la illa no era gaire falaguer per ell. Amb els coneixements de caixista i de metge s'embarca el 1835 cap a Barcelona.

Hi arriba amb divuit anys, en un any de bullangues, de crema de convents, de conspiracions de frares i carlistes. La ciutat li ofereix un paisatge ple de plantes exòtiques... «lleials, reialistes o cristins, publicistes, prudents o sensats, decidits, moderats, liberals, addictes, honrats, il·lustrats, defensors de la fe, gelosos, pràctics i benaventurats». ⁽²⁾ Un indret d'arribada al que s'havia d'adaptar per aconseguir un lloc sota el sol. No era pas l'únic en el seu ofici, i aquell any –com els següents– devia celebrar el dia 6 de maig la festa patronal, tal com ho venien celebrant els caixistes des de feia anys. ⁽³⁾

Va treballar com a caixista durant cinc anys en algun taller de la vintena aproximada que en aquells moments tenien la porta oberta a Barcelona. Com tots els assalariats joves amb alguna especialització, degué formar part d'aquella imatge entre festiva, bulliciosa i tre-

balladora que els gravats populars de l'època o les novel·les per fascicles ens descriuen amb tota mena de detalls.

Com si d'un personatge quimèric es tractés, la descripció a partir d'aquí pot semblar un conte.

El xicot se'n va a la gran ciutat i hi treballa honradament durant cinc anys per tornar encabat a la seva ciutat natal a retrobar-hi la seva fidel estimada, amb qui es cartejava una vegada al mes. Ella, filla de l'antic patró del noi, l'espera. Ell arriba. Maria Antònia, la núvia, deixa la casa dels pares per anar-se'n al costat del seu marit. Tots dos obriran nous horitzons al seu futur.

Ell –Lluís Tasso– se l'emporta a la gran ciutat; allí hi treballarà sense desmai per mantenir la seva dona, els seus futurs fills i, de passada, estalviar alguna cosa per si mai es pot instal·lar pel seu compte.

Retornen a Barcelona el 1841 –l'any anterior s'havien casat a Maó– i Tasso segueix treballant durant cinc anys més com a caixista d'impremta.

El 1847 –no s'especifica com– els Tasso s'instal·

len al taller-domicili del carrer de Basea. Aventurar el fet d'una possible herència de caire tipogràfic o simplement monetària no em sembla pas forassenyat.

No penso que sigui gaire fàcil iniciar un negoci amb els estalvis d'uns quants anys de feina, entenent que en casos semblants –com seria el cas de l'impressor Narcís Ramírez– s'esmenti la sort de la loteria com el capital de base de què es parteix. Són poques, d'altra banda, les impremtes noves en aquest moment, ja que l'herència empresarial és una constant i no són gaire habituals les noves aventures gràfiques nascudes espontàniament.

Amb el local, el nou taller disposa de quatre màquines manuals, quatre premses que potser havien estat utilitzades pel seu difunt sogre a Maó.

De totes maneres, si Lluís Tasso va estar de sort en poder instal·lar-se pel seu compte als trenta-dos anys d'edat, la sort el va continuar acompanyant any rere any. La seva carrera meteòrica així ens ho demostra.

(1) Les notícies que he pogut trobar sobre la impremta Tasso són poques. Això em va dur a pensar, durant el temps de la investigació, que aquesta impremta no era gaire interessant. Una de les notes que em va aportar més dades va ser la del llibret de FRANCESC MILLÀ «L'art de la impremta a Catalunya» Barcelona 1949.

S'hi diu: «Altres gran establiment tipogràfic, semblant al de Henrich, l'existència dels quals demostra el formidable impuls que prengueren les arts gràfiques a Barcelona durant el segle dinovè,...» (l'extrapolació a tot el segle és excessiva, perquè N. Ramírez es va instal·lar el 1847, el mateix any que Tasso), «...fou el de Lluís Tasso Goñalons. Nascut el 17 de desembre del 1.817, practicà d'antuvi de la Medicina.. El seu temperament aprensiu feu que abandonés aquesta ciència per lliurar-se per complet a l'art de l'impremta. Per tal d'ampliar els seus coneixements tipogràfics es traslladà a Barcelona, on aconseguí establir-se l'any 1.847; començà una era d'activitat extraordinària.» (Pàg. 87)

Altres dades extretes de:

La Ilustración núm. 1, 7 d'octubre de 1880

Revista Gráfica article de R. Coll i Remedios. Vol. II 1901-1902 pàg. 6. També en aquesta publicació l'article signat per SALVADOR Contijoch Vol. I 1900 pàg. 14

(2) «Diario de Barcelona» 8 de gener de 1835, signat A. P. Sembla una bona rebuda per a algú que tingui ganes d'instal·lar-se en el centre de la vida intel·lectual del país.

(3) José Solà. «Sarrabal de la ciudad de Barcelona para el año de 1.792. Corregido y adicionado en el año de 1.835 por...»

S'hi diu el dia 6 de maig: «Fiesta de los cajistas de imprenta, que anuncian poniendo con versalitas, en los calendarios y otros papeles en que imprimen, el nombre de su Patrón». «Miseros, –escriu l'autor– que de tristes producciones de otros cual vos aguardáis el sustento, rogado, rogado a Dios que de años ciento viva la ganga de las suscripciones». (pàg. 23)

*La Barcelona antiga, >
Plaza de San Agustín vieja
Dibuix de Santiago Rusiñol
Gravat publicat a «LI»
(1885)*



Al carrer Basea

El primer local estava situat al carrer de Basea número 36. El local ja no existeix, a causa de la remodelació que va sofrir aquesta via amb l'obertura dels carrers de la Reforma, que va permetre unir l'Eixample amb el port a principis del segle passat. En aquest mateix carrer hi ha establerts dos impressors més, Josep Maria de Grau i Leopold Domènec.

Amb les quatre premses manuals es comencen els treballs d'aquesta petita impremta. S'hi atenen els encàrrecs editorials, siguin de la mena que siguin. Els particulars, institucions públiques, privades o religioses, les empreses, tots plegats tenen necessitats de divulgació i de difusió. Les seves primeres feines segueixen aquesta línia. El petit imprès de caire comercial també és una tasca que els impressors atenen.

Però els millors resultats gràfics són aquells en què l'impressor Tasso representa també la feina de l'editor. És en aquesta faceta que la seva impremta aconsegueix més prestigi dintre de les Arts Gràfiques.

Si en les referències bibliogràfiques la primera ubicació d'aquesta impremta la trobem al carrer Basea, la primera dada que jo he trobat me la situa el 1848 al carrer de Manresa. Aquest carrer és molt a prop de l'anterior.

El 1849, segons els peus de pàgina d'aquest any, ja la podem emplaçar al carrer de Basea. El 1851 el número d'aquest carrer canvia i trobem en substitució

d'aquell els corresponents a les cases 7 i 9. El 1853, un nou local al número 23.

Unió d'interessos i diversificació

Podem apreciar com a mitjans del segle XIX es dona el fet de l'associació de diferents fases de producció i difusió del material gràfic. L'enquadrador, el llibreter, l'editor, convergeixen en la projecció del resultat. Els esforços fins llavors dissociats semblen unir-se amb la mateixa finalitat.

La realitat de l'especialització encara no es dona amb tota la virulència pròpia del tecnicisme i la mecanització. Els enquadradors s'assemblen massa als impressors, i aquests s'assemblen als editors.

L'editor –gairebé inexistent– és substituït pel llibreter o impressor. Tots dos realitzen aquesta comensal vinculant producció i venda. Però l'esforç econòmic que comporta no seria possible des de l'aïllament. Així, els peus de pàgina de molts treballs –els millors– que es donen a la premsa en aquests moments, vénen firmats per diversos tallers tipogràfics.

En el cas de Lluís Tasso les relacions s'estableixen amb els llibreters i enquadradors. Dels primers, la més significativa és la relació que té amb els germans Llorens, que regenten la denominada «Librería Española», que a Barcelona es troba al carrer Ample, 26 i a Madrid al

carrer Relatores, 14. Aquestes relacions s'estableixen d'ençà de 1853. Amb anterioritat a aquesta data –1852 i 1853– en els peus de plana hi trobem les llibreries madrilenyes de «La Publicidad», del carrer del Correo, 2 i la «Cuesta», de la «calle Mayor» d'aquella capital.

És al voltant d'aquestes dates que trobem també una relació molt íntima entre «La Librería Histórica» i la impremta de Lluís Tasso. Segons sembla, aquesta llibreria es va obrir el 1849 i va sobreviure fins al 1853, dates que s'emmarquen en el període en què la impremta estava establerta al carrer Basea. Des del seu primer emplaçament a la Baixada de la Llibreteria durant dos anys, cap al 1851 es va traslladar a la plaça de la Constitució (actual plaça de Sant Jaume) número 6, amb el mateix nom. Aquesta llibreria possiblement pertanyia a Lluís Tasso, o bé ell hi estava en societat, perquè els dos noms apareixen plegats durant aquests quatre anys. A la «Guía» per al 1849 s'hi compta «La Librería Histórica» com a propietat de Lluís Tasso.

En aquest mateix sentit, l'associació entre la impremta Tasso i altres establiments de barcelonins es fa

evident en algunes publicacions, com en el cas de l'enquadernador E. Pujal del carrer Ample, 77 que, conjuntament amb Tasso imprimeix una petita obra d'un dels autors més venuts en aquell moment, el Vizconde de Alincourt.⁽⁴⁾

De totes maneres, cal destacar que són les impressions de gran format les que donen més crèdit a l'establiment de Lluís Tasso, encara que també hi trobem forces treballs de baixa qualitat.

D'aquelles obres destacaria fonamentalment «La Historia de Francia» de Louis Pierre Anquetil⁽⁵⁾. Aquesta obra és la primera de gran qualitat que surt de les seves premses. Aquest producte és el resultat d'un esforç tipogràfic enorme, destacat en un article de la «Revista Gráfica»⁽⁶⁾; a dues columnes, amb imatges i cos reduït, paper d'alta qualitat, es pot dir que és una de les millors impressions que es poden trobar d'aquesta obra, tantes vegades reeditada.

Altres impressions de qualitat serien «Historia de los Franceses», de diversos autors⁽⁷⁾ i l'obra de Víctor Balaguer «Los Frayles y sus conventos», de 1851 per als germans Llorens, editors.

(4) De les impressions dolentes de Tasso, d'aquelles feines per encàrrec, se'n podria fer una llarga llista, ja que la qualitat tipogràfica –lletres oscades / escantellades, tipus diferents–, la impressió defectuosa i el paper de baixa qualitat també s'utilitzen en els seus tallers.

(5) Aquesta obra, impresa el 1848 per Lluís Tasso al seu taller del carrer Manresa, és possiblement una de les millors obres tipogràfiques que es poden trobar d'aquella època. Realitzada en cos 6 i a dues columnes en quarta, és impossible de trobar a les biblioteques de Barcelona –almenys a les públiques– i jo vaig tenir la sort de poder trobar-la en un llibreter de vell a València.

De les edicions franceses i de la castellana, A. Hocquart Heune, 1829-1830 (París); Chez Philippe, 1838 (París); Pourrat Frères, 1839 (París) i Unión Comercial, 1884 (Madrid).

L'edició de Lluís Tasso és, sense cap dubte, la de millor qualitat de totes les editades.

(6) «Revista Gráfica» Salvador Contijoch op. cit.

S'hi destaca aquesta obra, juntament amb aquelles que són veritables obres de l'art tipogràfic.

En aquest article es destaca també la gran tasca editorial renovadora de Tasso que, com a característica, no edita obres per fascicles, sinó que el seu treball editorial es realitza en una sola edició.

Els fulletons per fascicles, o qualsevol altre tipus d'obra que es realitzava per aquest mitjà, tenia la facultat de permetre una reinversió continuada, ja que d'aquesta manera l'esforç editorial d'una gran obra s'anava finançant durant el procés de producció.

Això no obstant, moltes obres de gran qualitat, entre les que destacaria «Recuerdos y Bellezas de España», van ser editades per aquest sistema. La gran diferència entre les unes i les altres era la capacitat financera i el risc que una aventura editorial comporta.

(7) Aquesta és una altra obra ingent de Lluís Tasso, que sembla ser que comença tot sol, però ja en el segon volum necessita l'ajuda dels Llorens. Aquesta obra, iniciada el 1853 en els locals del carrer Basea, 23, queda concloua el 1854, i al peu de pàgina hi trobem la nova adreça de la impremta, que es localitza al carrer de Guàrdia, número 15. Aquesta obra, mida foli, cos 6, també a dues columnes. L'obra és de Thiers, Lamartine i Blanch.

La voluntat renovadora de la manufactura gràfica

De les obres aparegudes en els tallers de Lluís Tasso se'n desprenen atributs nous, demostratius de la vitalitat cultural del moment i de la nova òptica gràfica que s'intenta donar als productes. La difusió de les obres sembla ser un dels primers objectius aconseguits, gràcies a l'associació de diferents llibreters de la península amb els impressors.

Aquesta associació s'estendrà cap a altres punts posteriorment a aquesta dècada. L'objectiu de donar al llibre una major bellesa interior i exterior s'emprèn tam-

bé amb vigor. Els dibuixants i gravadors cuiten a produir bones làmines. Les dades sobre l'augment dels artífexs en aquesta tècnica són prou significatius, així com de l'aplicació dels seus productes amb profusió en els llibres.⁽⁸⁾

Un altre element a destacar és la gran diferència que es pot apreciar en la qualitat de les enquadracions anteriors a 1850 i les posteriors. La simple eloqüència objectual i volumètrica del llibre destaca gràcies al tractament anterior, posterior, i del costat per on s'ha fet el relligat. Normalment té tractament incís, produït per una impressió encunyada de figures i decoracions que apareixen amb daurats. Els marges dels fulls estan decorats

(8) Vegeu Pilar Vélez «El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910). Barcelona Biblioteca de Catalunya 1990 i Francisc Fontbona «La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923. Barcelona Biblioteca de Catalunya 1992.

Els gravadors de metalls, i més concretament els dedicats a la talla dolça d'acer, són elements fonamentals per a la il·lustració dels llibres. L'any 1842 són onze els gravadors que consten a la «Guia de Forasteros de Barcelona», de Matas i Saurí. Imprenta Saurí, Barcelona 1842. Els tres Alabern –Antoni, Pau i Ramon–, Joan Amils, Domènec Estruch, Àngel Fatjó, Joan Masferrer, Gregori Obradors, Antoni Roca, Maurici Vidal i Esteve Xaxars.

Aquesta tècnica sobreviu fins a mitjans de la dècada dels vuitanta, per a ser absorbits pels gravadors amb zinc i els fotogravadors i sobre tot pels xilògrafs. El 1887 n'hi havia dinou. El contrapunt és la poca importància del gravat al boix. A diferència d'aquells, a Barcelona, a mitjans de segle, n'hi ha quatre. Entre aquesta data i finals de segle trobem una preeminència de la xilografia que gràcies a la galvanoplàstia aconseguí una major duresa del material i una adequació a les tirades llargues.

Els gravadors que subsistien amb la xilografia a mitjans del XIX eren els que es dedicaven a proveir de blocs les fàbriques d'estampats, i el nombre de tallers només arribava a mitja dotzena. Cinquanta anys més tard la xilografia torna a desaparèixer per convertir-se en un instrument en mans dels artistes alliberats ara de la necessitat de reproduir fidelment l'obra d'algú altre.

(9) Vegeu bibliografia sobre enquadració Manuel Carrión Gútiérrez «La encuadración española en los siglos XIX i XX. Historia ilustrada del libro español: la edición moderna. Madrid Fundación Germán Sánchez Ruipérez: Pirámide 1996

En les publicacions de Ramón Miquel i Planas trobareu una àmplia referenciació de l'enquadració d'aquesta època històrica i la darrera monografia d'Aitor Quiney «Hermenegildo Miralles» Barcelona Biblioteca de Catalunya 2005

(10) Obra en tres volums: «Grande Historia Universal de los Reinos», «Crónica General de España» i «Los famosos anales de la Corona de Aragón», de Gerónimo Zurita i Ambrosio Morales. Luís Tasso, Barcelona 1852-1853. Per a les llibreries «Històrica», de Barcelona, i «Publicidad» y «Cuesta», de Madrid.

Altres obres importants d'aquesta primera època són «El Universo» «Descripción de la Tierra e Historia de los Viajes». L. Tasso, Barcelona 1849, per a les mateixes llibreries que l'anterior. Gravats d'Antoni Roca Sallent, Manuel Buxó i Bes, J. Furnó i J. Pi. Imprès a dues columnes en caixa 7, mida foli.

A aquesta l'acompanyen altres obres, com «La Leyenda del Oro», «Las Mujeres de la Biblia», la «Historia de España», del padre Mariana, «Historia General de Francia», de la que en farà successives reimpressions, així com de la «Historia Universal» de Anquetil.

amb aigües i, en les millors impressions, amb daurats. La paginació és correctíssima i el bloc de text apareix a la mateixa alçada.⁽⁹⁾

Però aquest aspecte tècnic no sembla ser pas l'únic que interessa als impressors, editors i llibreters. En el pròleg del llibre «Las Glorias Nacionales»⁽¹⁰⁾ es pot apreciar la voluntat de canviar les pautes de comportament i els hàbits de lectura del país. «Engañanse tristemente –diu l'editor Lluís Tasso– los que creen que la sociedad española sólo apetece las lecturas frívolas y de efímero entretenimiento...» «...la luz pura... la nobleza de alma y las pinturas sublimes son saludados –i es contesta l'autor a ell mateix– con entusiasmo duradero...». Naturalment, és la feina de la impremta la que fa possible la gran transformació. Així anota: «...desde que nos dedicamos a encaminar entre nosotros la imprenta hacia el único fin noble y digno de ella: difundir y poner al alcance de todos las obras más admirables del ingenio de los hombres, ilustrarlas con láminas primorosas abiertas al acero...», per afegir com a bon venedor: «...y a pesar de esto darlas por la cuarta parte de lo que en otras ediciones cuesta la sola encuadernación de las mismas». Com es veu, la cultura i l'economia van sempre plegades, i també amb la sinceritat, perquè com confessa l'editor: «Ha costado más de mil doscientos reales», però... «por una quinta parte de esta suma podrán ahora nuestros suscriptores adquirir aquel precioso tesoro».

Aquest pròleg va ser escrit amb tota seguretat per Lluís Tasso, ja que el primer volum d'aquesta obra porta només el seu nom, cosa que no passa amb els següents.

D'això se'n pot deduir que es va haver d'associar amb les llibreries esmentades abans.

A n'en Tasso s'hi evidencia aquest esperit: fer les coses bé per vendre-les millor. En el mateix sentit podem anomenar altres impressors d'aquell moment, com Bergnes de las Casas, Piferrer, Narcís Ramírez i molts d'altres, que realitzen el canvi de concepció de les arts gràfiques⁽¹¹⁾, permetent així que Barcelona esdevingui des de llavors el centre editorial dels països de parla hispana.

Lluís Tasso al Raval

Des de l'any 1847 fins al 1853 hem trobat en Tasso al barri de la Ribera, primer al carrer Manresa, després al carrer Basea, 36, posteriorment als números 7-9 d'aquest mateix carrer i abans de 1854 al número 23. Set anys inicials que caracteritzaran la resta. Juntament amb aquells encàrrecs empresarials, eclesiàstics, particulars, de poca qualitat, s'ha produït la consolidació. L'esperit associatiu li va permetre una certa inversió econòmica i millorar la qualitat dels seus treballs. Però tot això no l'hauria pas dut a l'èxit si la societat catalana no hagués estat capaç d'absorbir la seva producció.

Aquesta època, en què va experimentar també amb l'ofici de llibreter, li va permetre fer-se un lloc preminent en la societat barcelonina. El següent pas es caracteritzarà pel fet de crear tot un seguit d'empreses de gran envergadura econòmica i per la seva entrada en els cercles econòmico-empresarials d'aquesta ciutat.

(11) «Las ventajas que han acarreado al mundo la invención de la imprenta, y la perseverancia y habilidad de los que consiguieron establecerla, son infinitas y de inmensa importancia... han logrado una nueva existencia, y se han hecho imprecederos. La luz de la ilustración no puede volver a extinguirse; ya es libre, pura, accesible y clara para todos, como el aire que respiramos. La futura historia del mundo podrá quizá contener nuevos recuerdos de calamidades y vicios, mas no podrá presentar otra vez un vacuo universal, ni ver sus páginas mancilladas con la memoria de otro siglo de afrentosa barbarie o de completa e infecunda ignorancia.» Bergnes de las Casas «Historia de la imprenta» Imprenta de Bergnes & Cía. Barcelona 1831, pàg. 84.



El 1854 va traslladar la impremta al carrer Guàrdia número 15. Actualment, en aquest número hi ha un garatge amb dues naus, que amb tota seguretat van ser els locals utilitzats per Tasso. En allí s'hi degué instal·lar alguna màquina de vapor que permetés moure les màquines d'imprimir, ja que en aquell moment es feia servir aquest sistema a Espanya, com consta en la impremta madrilenya d'Ángel Fernández de los Ríos, que sembla ser la primera que les va importar des d'Anglaterra.

Els deu anys que Tasso s'està al carrer Guàrdia es caracteritzen en l'aspecte editorial per dues grans col·leccions que veuen la llum: «La Maravilla» i «El Plus Ultra». Totes dues de gran importància pel nombre de volums que atenyen, com a col·lecció i com en tirada d'exemplars. Tanmateix, aquest augment no provoca pas una minva en la qualitat. La difusió d'aquestes obres és enorme i sens dubte són la causa de l'increment d'exportació de llibres que es produeix en aquells moments cap a Hispano-amèrica i les colònies. Les relacions amb altres llibrerries –i amb les ja esmentades abans– continuaran durant aquest període.

La nova generació gràfica

Una de les característiques que es fa evident consultant les «Guías» barcelonines de cap a mitjans del segle XIX és el canvi de situació geogràfica de les impremtes i llibrerries.

La tradició medieval de llibrerries al carrer del Call i de la llibreteria continua fins a mitjan segle XIX. Cap al 1840 aquesta ubicació permet als barcelonins gaudir d'una «via gràfica» que, arrencant de la Boqueria, carrer del Call, plaça de la Constitució, carrer de la llibreteria, Baixada de la Presó i plaça de l'Àngel, s'estendria fins als carrers de la Tapineria, Argenteria, Dagueria i Ciutat, arribant el límit fins al carrer Basea.

En aquesta època apareixen algunes llibrerries al senyorial carrer Ample. El canvi s'inicia cap als anys 50. La Rambla comença a sorgir com espai urbà on els barcelonins poden adquirir en elegants i modernes boti-

gues els últims productes que han sortit de les impremtes espanyoles i estrangeres. Escudellers, carrer Ample, del Carme (amb la Universitat), Unió i carrer Nou de la Rambla es vertebren al voltant d'aquell passeig. Les impremtes es desplacen de l'antic nucli del que havia sigut la ciutat romana i s'estenen sobretot cap al nou barri del Raval.

Aquesta expansió és deguda fonamentalment a què en allí els espais permeten unes construccions més àmplies. A mitjans de segle no és estrany trobar les grans empreses barcelonines emplaçades entre les muralles de la Rambla i de les Rondes. Allí hi ha «La España Industrial», les foneries d'Esparó, Ascacibar, les de fosa de caràcters d'impremta... El barri del Raval esdevé el primer nucli industrial de Barcelona i d'Espanya, i en allí hi trobem les manufactures gràfiques del XIX.

Ja cap a finals de segle aquesta geografia es torna a modificar a causa de la importància urbanística que comença a tenir l'Eixample de Barcelona, sobretot arran de l'Exposició Universal del 1888. A partir d'aquest moment el passeig de Sant Joan, Ronda Universitat, Pelai, Gran Via de les Corts Catalanes, apareixerà com el nou nucli, degut a la construcció de l'edifici de la Universitat Literària (1880), del Seminari i de la instal·lació de la burgesia catalana a la part central de l'Eixample.

La indústria gràfica més pesant, foneries de caràcters i construcció de maquinària, queda instal·lada el 1887 a la vila de Gràcia. Ja llavors la Rambla ha deixat de ser el nucli d'aquella geografia gràfica barcelonina i mica en mica tot el Casc Antic es va despoblant dels antics tallers tipogràfics i dels relacionats amb les Arts Gràfiques per a esdevenir l'indret d'assentament dels llibreters de vell. Amb ells hi ha els fotògrafs, que fins a començaments del segle passat conserven un territori a l'entorn de la plaça Reial i de la Rambla de Santa Mònica.

La indústria gràfica es desplaça del centre, i d'aquella manufactura del segle XIX instal·lada al Raval ja només en queden retallons de records. Aquella producció va formar un nucli important de població amb els fabricants de naips, els impressors, els fonadors de caràc-





^

Detall del plànol realitzat per Pere Garcia Faria *Mapa en las Ordenanzas Municipales* (1891)

Com es pot veure, la situació de les impremtes de Tasso va ser afectada per la Reforma Interior de Barcelona. El carrer de Basea va quedar reduït a un tros insignificant. L'actual carrer de Manresa, on també va estar Tasso els primers anys, va resultar afectat. El seu nom anterior havia estat carrer Hostal de Manresa.

Per localitzar més bé els edificis he fet servir el mapa del mateix autor *Plan de Saneamiento del Subsuelo de Barcelona*, 1891, que va ser gravat esplèndidament per J. Thomas.

Pel que fa a la localització del taller al passatge de l'Arc del Teatre, apuntem l'anècdota que el passatge, que actualment es diu Gutenberg, consta en el plànol de P. Garcia Faria amb el nom de Tasso. El lloc exacte l'hauríem de localitzar just al costat del Teatre Circo Barcelonés de la Rambla de Santa Madrona.

Aquest mapa també ens pot servir per explicar el canvi geogràfic sofert en la situació d'impremtes i llibreries a mitjans del segle XIX.

La Barcelona moderna >
 Imatge presa d'una fotografia
 Gravat publicat a «*LL*»
 (1885)



^

La Barcelona moderna.
 Gravat publicat a «*LL*» (1885)

La imatge ens mostra una visió des de Montjuïc. Les xemeneies del Raval apareixen entre els edificis. En primer pla, els horts de Sant Beltran i la futura urbanització obrera *La Fransa*

ters d'impremta, els llibreters, els fabricants de paper i els grans magatzems dedicats a la distribució i venda de materials de papereria i de paper pintat per a la decoració. De tot plegat en van quedar els Fournier, Tobella, Bachs i un gran nombre de petits tallers d'impressió que van abandonar la feina tipogràfica per subsistir exclusivament de la petita botiga de material de dibuix o d'oficina.

«La Maravilla», societat editorial

Una de les grans tasques que Lluís Tasso emprèn en el decenni comprès entre 1854 i 1864 és la creació d'una Societat Editorial capaç d'imprimir, distribuir i vendre un gran nombre de publicacions. El mercat americà s'ha

consolidat després de la política ultramarina, nefasta per al comerç català i espanyol.

La producció s'ha anat malacostumant als vaivens aranzelarís i un cert proteccionisme impera –malgrat tot– en la visió comercial exterior del govern de Madrid. No és pas un bon moment, com sempre, però la producció i els beneficis augmenten de mica en mica. La capacitat financera sembla en auge i la Borsa és capaç de donar bons dividends.

Lluís Tasso i d'altres emprenen una gran aventura editorial que fructificarà en un bon nombre de llibres publicats, impresos per Lluís Tasso.

La societat «La Maravilla» és una entitat amb local propi, situat al carrer d'Avinyó número 20, com així consta fins al 1864. Posteriorment s'hi va instal·lar l'edi-



◀ Coberta gaufre amb impressió daurada realitzada per Domènech per l'obra de Lamartine *Genève*, editada per Lluís Tasso, per a les edicions de *El Plus Ultra* (1860)

torial i llibreria «Religiosa», fins no fa gaires anys. La societat la formaven diferents llibreries barcelonines, com ara la «Librería Española», ja esmentada, la «Librería de El Plus Ultra», de la Rambla del Centre, 15, que era propietat de Lluís Tasso i Goñalons. A Madrid, la «Librería Española» del carrer Relatores, regentada per Emili Font i la de don Antonio de San Martín, al carrer Victoria. Tanmateix, aquesta societat no s'emmarcava únicament a la península, sinó que a Cuba hi tenia un soci a la llibreria «Enciclopédica», del carrer O'Reylli, i a Montevideo a l'anomenada «Nueva», del carrer 25 de Mayo.

El director d'aquesta societat editorial era Miguel de Rialp i les obres estaven dividides en dues «sèries». Cada «sèrie» es subdividia al seu torn en dues «seccions», la instructiva i la recreativa. La primera, dedicada a l'edició de llibres d'història i geografia, on trobem reimpresses obres de l'època del carrer Basea. Aquí també hi trobem un gran «Atlas Geográfico Universal», amb mapes il·luminats.

La secció recreativa imprimeix obres de Cervantes, Zorrilla, Alexandre Dumas, Walter Scott... Unes obres «Fuera de secció» ens informen sobre les edicions de caire religiós, com la «Historia de los Soberanos Pontífices Romanos» d'Artaud de Montor, en 12 toms. Aquestes obres –s'aclareix– «...están al amparo de nuestra legislación: las religiosas han sido censuradas por la autoridad eclesiástica». La censura també actua sobre les novel·les,

que han passat «por lo civil». Per últim, pel que fa a la secció instructiva diu: «...y en cuanto a las históricas, ha transcurrido el tiempo hábil para su denuncia», tot anotant al final de cada llibre d'aquesta col·lecció: «En todos hemos cumplido los requisitos señalados por la ley».

Quant a l'edició, cal destacar la perfecció de la tipografia, la qualitat del paper i de l'enquadració. Cada volum té aproximadament entre 300 i 400 pàgines i la majoria estan en quart. Totes tenen làmines, encara que és difícil trobar els llibres en el seu estat original. A les biblioteques han desaparegut moltes d'aquestes il·lustracions i en els llibres que es poden trobar de vell és gairebé impossible trobar-hi cap gravat interessant, perquè tots els que van ser fets al boix –i segons consta n'hi havia almenys quatre a cada llibre– han estat sostrets de manera fraudulenta per ser venuts un a un com a gravats. Amb això el negoci del llibreter de vell és doble, venent les làmines i els llibres per separat. Aquesta pràctica és massa habitual en aquests establiments.

Així, tal com apuntava abans, els gravats al boix són els que es fan servir en aquesta col·lecció, però se'n troben pocs. Les xilografies han estat, des de finals del segle XIX, aliment per als rampinyaires. En les publicacions d'aquesta col·lecció hi he trobat il·lustracions de talla dolça (acer).

Pel que fa a les enquadracions d'alta qualitat, són fetes «a la suïssa», és a dir, llibres cosits, amb cobertes de cartró folrat totalment de tela, que mitjançant



^

Il·lustracions per *als contes de Perrault*

«Ll» (1883)

Tot sovint hi apareixen imatges que són reproduccions de les que sortiran després als llibres publicats per Ll. Tasso. Normalment els autors són estrangers: alemanys, austríacs o francesos.



Relació d'enquadernadors de la *Guia* (1857)

gofrats realitzats amb planxes metàl·liques cisellades intenen imitar el repujat de pell, tot creant una superfície texturada. Abans s'han d'imprimir amb tintes o petites làmines daurades, amb la qual cosa el llibre genera un volum ornamental que en aquesta col·lecció és d'admirable qualitat.⁽¹²⁾

En el període que va de 1854 a 1860 aquesta col·lecció publica 79 volums.

Lluís Tasso i Pere Domènech Sauló (1821-1873)

Lluís Tasso és impressor i Pere Domènech encuadernador. La relació –malgrat no haver trobat cap vincle directe entre tots dos– m'ha semblat que es donava amb certa continuïtat des de 1850 fins a 1870. Per una banda, Pere Domènech es trasllada als locals de la Rambla de Santa Mònica quan Lluís Tasso s'instal·la al carrer Guàrdia, deixant l'un el seu petit taller del pis del carrer Gignàs i l'altre el del carrer Basea.

Em consta que l'estil de Domènech entra perfectament en la manera d'enquadernar la col·lecció «La Maravilla», estil sobri d'ornamentació, on el gust romàntic de bacants, dansarines i portadores de càntirs o atuells amb daurats contrasta amb la tela fosca. Colors com l'ataronjat i el cian configuren una decoració senzilla però impactant dintre d'una composició simètrica. Els motius no tenen res a veure amb el text i es repeteixen i intercalen amb certa audàcia en diferents llibres per a no semblar iguals.⁽¹³⁾

Però les relacions són també de caràcter estrictament editorial, ja que Domènech escriu un «Manual y Catálogo del encuadernador» el 1867, que s'edita a la impremta de Tasso. En aquesta obra destaca el treball divulgatiu d'aquest relligador que, fent servir eines ben senzilles i de baix cost, mostra com el seu ofici és fonamentalment una tasca de manualitat i d'estimació per la feina ben feta; alhora que anuncia que al seu taller s'hi

La lletra, amb càlam i estilet, una a una >
amb la matriu i el punxó, o en blocs amb les
fonedores i componedores mecàniques



poden trobar eines per iniciar-se en aquests treballs d'enquadernació.⁽¹⁴⁾

A la mort de Domènech, Lluís Tasso ja té enquadernació pròpia.

Lluís Tasso i Narcís Ramírez (Girona ?-Barcelona 1880)

Les coincidències existents entre aquests dos renovadors de les Arts Gràfiques expliquen l'esdevenir d'una part de la dilatada història d'aquesta especialitat a Catalunya.

La primera nota comuna és que cap dels dos és nascut a Barcelona i que tots dos van treballar de caixistes en tallers d'aquesta capital. Com a tipògraf, Tasso treballa en un establiment desconegut; Ramírez treballa a la impremta de Francesc Oliva del carrer Argenteria. Això s'esqueia simultàniament entre 1835 i 1847.

La sort de Narcís Ramírez amb la loteria⁽¹⁵⁾ i la possible herència de Lluís Tasso els duria tots dos a començar el seu propi treball editorial l'any 1847; Tasso al carrer Basea i Ramírez al carrer d'Escudellers. L'expansió d'una empresa i l'altra és evident amb les xifres. Quan tots dos es moren el 1880, les seves imprentes són les

més importants de Barcelona.⁽¹⁶⁾

Però l'una i l'altra havien seguit camins ben diferenciats. Mentre que Tasso es preocupa fonamentalment pel treball editorial continuant la tradició d'aglutinar les feines d'impressor i de llibreter, Ramírez s'ocupa de conrear els aspectes infraestructurals de la producció gràfica.

La impremta del carrer Basea i la llibreria Històrica esdevenen des de 1854 la llibreria de El Plus Ultra i la impremta del carrer Guàrdia número 15 fins al 1862.

La relació amb els llibreters és fonamental per a l'expansió editorial de Tasso. El seu caràcter, més comercial que no pas industrial, com el cas de Ramírez, el porta a obrir nous mercats a Espanya i Amèrica, però aquelles branques de les arts gràfiques que en determinen els materials bàsics, ell no les tractarà.

Normalment, a mitjà segle XIX es poden trobar imprentes com la de Verdaguer, que tenien també fàbrica de colors. Altres indústries més potents les arribaran a absorbir o les faran desaparèixer, convertint algunes de les indústries de primeres matèries en monopolis estrangers, com en el cas de les tintes d'impremta en mans de l'empresa francesa Lorilleux et Cie.

Però abans d'aquest procés de monopolització, algunes imprentes es dediquen a potenciar les seves pròpi-

(12) «...les edicions d'en Bergnes de las Casas, d'en Gorchs, d'en Oliveres, la empresa de «La Maravilla» i la fundació de El Telégrafo, son probas de que aquí se seguía lo camí dels avensos que l'impremta empenia». Article de Josep Lluís Pellicer a «Revista Gráfica» núm. 1, pàg. 2, Barcelona 1900.

(13) R. Coll i Remedios «Revista Gráfica» cit. Apunta també aquesta possibilitat per «el estilo de los mármoles y oro falso tan en boga en aquellos momentos».

(14) No podem establir clarament la diferència entre la enquadernació industrial i l'artesana en el segle XIX. L'enquadernació com indústria ens parla d'una mecanització del procés de manipulació que és genuïnament nordamericana i del segle XX. L'enquadernació pot ser costosa o econòmica, però en el segle XIX, per molt grans que foren els tallers, és parla de més d'un centenar en el de Hermenegildo Miralles, el procés era manual en qualsevol dels casos.

(15) J. F. Ràfols «Diccionario biográfico de artistas catalanes» Millà. Barcelona 1951-1954. Veu «Ramírez».

(16) «Boletín de la Sociedad Tipográfica de Barcelona» núm. V, 9 de gener de 1881, pàg. 6 i 7

es bases per tal de controlar millor el procés de producció i el mateix mercat.

Aquest seria el cas de Narcís Ramírez. La fabricació del paper, la fosa de caràcters d'impremta, la impressió tipogràfica i litogràfica són els dominis d'aquest establiment.

En el període comprès entre 1864 i 1880 tots dos fan el gran salt cap a la industrialització. Ramírez al pasatge d'Escudellers i Tasso al carrer de l'Arc del Teatre.

La renovació de maquinària, l'ampliació dels tallers i la integració dels diferents processos que fan possible la creació del llibre o de la publicació són les àmplies fronteres d'aquesta renovació. La mort de tots dos el 1880 tanca significativament un cicle que representa el moment final en què la manufactura gràfica autòctona ha tocat sostre. A partir d'aquest moment les indústries comencen a desplaçar les antigues manufactures i els petits tallers.

Aquell marcat procés d'intensificació i extensió de les petites empreses com les de Tasso i Ramírez –que arriben a ser dues grans indústries els anys setanta– ja no s'expandeix més. El creixement ja no és possible en la dècada dels vuitanta i un procés degeneratiu els porta a la desintegració posterior.

Lluís Tasso i el «Círculo Artístico Industrial»

Les relacions entre industrials i societat s'estableixen a partir de les corporacions existents des de mitjans del segle XIX, a diferència de les antigues, que es creaven a partir de l'obligatorietat de participació en el gremi. De fet, el «Gremi de Llibreters i Impressors» subsisteix fins al 1840 –notícia que es dona aquest any en el Manual de Patxot⁽¹⁷⁾–, encara que sense la importància gremial dels decennis anteriors.

L'associació lliure és en aquest moment la gran basa que permet ajuntar esforços i crear «lobbies» en una

societat que, en l'apartat de la indústria, està exempta d'unes normatives legals estables i de capacitat de decisió i de transmissió del seu esforç als organismes del poder.

La «Junta de Fàbriques», creada el 1847 a partir de la «Comisión de las Fábricas de Hilaturas, Tejidos y Estampado en algodón», eixampla el seu camp d'actuació amb aquelles produccions com la llanera, la sedera, construcció mecànica i d'altres, ajuntant-les totes sota la bandera proteccionista que enarbora Joan Güell.

Set anys més tard, aquesta associació de grans industrials augmenta encara més el seu camp d'activitat associativa al crear el «Círculo Artístico Industrial de Barcelona». Entitat independent, però nascuda sota el signe del proteccionisme i de l'associació industrial de la «Junta de Fábricas».

La defensa dels interessos de la burgesia catalana, i més particularment de la barcelonina, realitzada per la «Junta de Comercio de Barcelona», és substituïda per aquestes dues entitats. En aquest espai de temps (1847-1886), que abraça l'interregne de la desaparició de la «Real Junta Particular de Comercio de Barcelona», les entitats de defensa del productor són unes quantes, però la «Junta de Fábricas» i el «Círculo» són, fins a la creació de les «Juntas Provinciales de Agricultura, Industria y Comercio» (1861), les demostratives de l'actitud de defensa de la gran burgesia i de la menestralia catalanes, respectivament⁽¹⁸⁾.

La «Junta de Fábricas», sorgida el 1847, crea l'any 1855 el «Círculo Artístico Industrial», que subsisteix amb posterioritat a 1861, perquè se'n troben referències el 1866. Tots dos tenen el mateix òrgan de difusió, la «Revista Industrial»⁽¹⁹⁾; la seva finalitat és «fomentar las artes y la industria, perfeccionarlas... reuniendo a este fin conocimientos de todas aquellas que puedan crearse auxiliares.»

La societat creada s'adreça fonamentalment als antics integrants de gremis, ja que en altres números de l'esmentada revista⁽²⁰⁾ s'hi diu: «Importa, pues, que todos los industriales que no pertenezcan a las clases de los

hilados, tejidos y estampados –aquells que devien pertànyer a la «Junta de Fábricas»– se inscriban como socios del Círculo, –tot afegint apocalípticament– si no quieren estacionarse y por consiguiente evitar su ruina».

Aquesta societat canvia els reglaments el 1858 –tres anys després d'haver-se creat al Saló de Sant Jordi de la Diputació– tot dotant els seus socis d'una estructura organitzativa, d'un local i d'activitats docents i culturals.

El «Círculo» s'organitza mitjançant una Junta General; un dels càrrecs que hi ha és el de bibliotecari, que recau el 1858 en la persona de Lluís Tasso i Goñalons⁽²¹⁾. Aquest mateix any inicien activitats docents en els locals del carrer del Carme, 22, on s'hi fan classes de lectura, d'escriptura, física general, fusteria, etc. Al mateix temps es dedica una sala d'aquells locals a exposar els productes d'aquests artesans i petits industrials. D'ells diu Cornet i Mas: «...son los que pueden llegar al desarrollo de las artes y las industrias, porque los ricos no lo hacen y los pobres no pueden».⁽²²⁾

Aquests ensenyaments semblen ser un inici del programa que, mig segle més tard, desenvoluparà l'Escola Industrial. El buit que havia produït l'any 1850 el pas a la jurisdicció nacional de l'Escola de Nobles Arts (Llotja) amb el nom de «Academia Provincial de Bellas Artes» va provocar en certa manera l'aplicació d'un seguit de cursos introductoris a les tècniques artesanals per

part el «Círculo Artístico Industrial».

Aquesta activitat s'arrela en la tradició docent com que la Junta de Comerç va crear el 1775 amb l'Escola Gratuïta de Disseny. Aquella escola afavoriria, de la mà de Pere Pascual Moles –fill d'un impressor barceloní–, la introducció de la talla dolça de les planxes d'acer, tan àmpliament utilitzades en la il·lustració de llibres i revistes. D'aquella escola i de la de Nobles Arts –la seva successora– en sortirà la plèiade d'artistes il·lustradors, dibuixants i artífexs de la iconografia gràfica catalana del segle XIX.

Tornant a l'activitat del «Círculo Artístico Industrial», trobem que aquesta societat continua les seves activitats amb posterioritat a la dissolució de la «Junta de Fábricas», mantenint-se al llarg dels anys 60 i, segons consta a la «Guía» escrita per Gaietà Cornet i Mas per al 1866, en trobem la seu social al carrer d'Abaixadors, 10. El president i soci fundador d'aquesta entitat és Lluís Tasso i Goñalons. Però aquell mateix any sembla que les finalitats de la societat són ben diferents de les que podíem llegir en les seves bases una dècada abans. «El objeto de esta Sociedad –diu Cornet i Mas– és la reunión de las artes o industrias de los antiguos oficios en un solo centro, a fin de hacer cuanto convenga, ya colectiva, ya particularmente».⁽²³⁾

(17) Fernando Patxot «Manual del viajero en Barcelona» Francisco Oliva, Barcelona 1840

(18) «Revista Industrial. Periódico semanal de adelantos, inventos y noticias industriales». Sota els auspicis de la «Junta de Fábricas» i del «Círculo Artístico Industrial de Barcelona», i dedicat a la classe manufacturera i comercial. Director: Cayetano Cornet y Mas. Editor responsable: Luí Tasso Goñalons. Imprès als tallers del carrer Guàrdia, 15.

Aquesta revista també edita els suplementes: «Album», «Boletín Científico» i «Sección Comercial».

Els números de la col·lecció que es troben al IMHB estan firmats per Lluís Tasso. Es publica entre 1856 i 1862.

(19) «Revista Industrial» núm. 147, pàg. 253, del 28 d'octubre de 1858

(20) «Revista Industrial» núm. 121, pàg. 97, del 29 d'abril de 1858

(21) «Revista Industrial» núm. 151, pàg. 277, del 25 de novembre de 1858

(22) «Revista Industrial» núm. 151, pàg. 276, del 28 de novembre de 1858

(23) Cayetano Cornet y Mas «Guía completa del viajero en Barcelona» I. López Editor. Barcelona 1866.

Activitat política i social de Lluís Tasso

Continuant en el mateix ordre d'activitats vinculades a la societat barcelonina, hem trobat algunes notes que sembla important d'apuntar en aquest capítol.

Per un costat, trobem a Lluís Tasso el 1858 formant part del «Comité Auxiliar Consultivo» dels consumidors de gas pel districte 4t. Aquesta Comissió organitzava els propietaris de diferents barris de la ciutat per la deficiència del servei de la Compañía de Gas. Aquesta, segons la Comissió⁽²⁴⁾, donava el gas a preus elevats i l'enllumenat era un problema continu que patien els ciutadans.

A les biografies esmentades abans se cita a Lluís Tasso com un individu socialment molt actiu. Organitzador de societats com «La Maravilla», soci fundador i president del «Círculo Artístico Industrial de Barcelona», llibreter i editor, participa políticament a favor del proteccionisme militant.

Bosch i Llabrés, Sert, Puig i Llagostera i un centenar més d'industrials —entre els quals Lluís Tasso i Goñalons— creen el 1869, sota la presidència de Joan Güell i Ferrer, el «Foment de la Producció Nacional». Els seus òrgans de difusió eren El Protector del Pueblo i la Guía del Comercio y de la Industria en Barcelona⁽²⁵⁾. Lluís Tasso hi apareix com a membre d'aquesta plataforma proteccionista dels industrials barcelonins.

En aquesta societat, la presència d'impressors i de personatges relacionats amb les Arts Gràfiques és una evidència més de la voluntat participativa d'aquest sector de la producció. Entre els noms que hi trobem destacariem els editors Espasa Hermanos i Bastinos e Hijo; Domènech, enquadernador; J. Jespús i Gómez Inglada com impressors; a fabricants de paper com Romaní, Olivella o Pau Fontanet. Aquesta presència és constant des de mitjans del segle XIX⁽²⁶⁾.

Sembla ser que Lluís Tasso també es va dedicar a l'especulació borsària, ja que segons consta en la seva biografia, de Coll i Remedios⁽²⁷⁾, el 1866 va patir un dal-

tabaix econòmic de molts milers de duros⁽²⁸⁾.

De fet, sembla ser que la seva posició política no era gaire clara i que sempre es va mantenir al marge de l'activitat política de partits; la seva activitat social es va manifestar des de la seva visió com industrial i no pas des de plantejaments ideològics. En la mateixa biografia, Coll i Remedios destaca que Lluís Tasso «...sentía palpar en su pecho los ideales de un organismo social distinto de su época», i remarca també el seu pragmatisme polític durant les guerres carlines.

Lluís Tasso, llibreter

Ja hem apuntat abans la possibilitat que Lluís Tasso tingués la «Librería Histórica» de la plaça de la Constitució. En qualsevol cas, la relació directa entre la seva impremta i aquesta llibreria es fa bastant evident entre 1852 i 1854.

Una vegada instal·lat al carrer de Guàrdia, les dades que apareixen en les diferents «Guías» de Barcelona consultades estableixen una connexió clara entre la llibreria «El Plus Ultra» i la impremta de Lluís Tasso. Aquesta darrera s'esmenta en alguns moments com impremta «El Plus Ultra».

A la «Revista Industrial», òrgan del «Círculo Artístico Industrial» i de la «Junta de Fábricas», destaca la presència unida dels dos establiments. Segons les informacions que hi apareixen, els productes que Lluís Tasso té en aquesta llibreria en fan evident l'especialització en el llibre tècnic, adreçat als industrials i als especialistes del ram (la maquinària, les noves tècniques, etc).

Aquest caire tècnic no ve pas donat per la seva feina d'impressor, sinó per la seva tasca com importador de llibres editats fonamentalment en francès i dels que va donant compte en diferents números.

Però la llibreria de «El Plus Ultra», situada a la Rambla del Centre número 15, és també el punt de venda de la coneguda i admirada col·lecció «La Maravilla» i d'una altra de nova titulada «El Plus Ultra». Aquesta

darrera, molt semblant a la sèrie recreativa de l'anterior.

Totes dues col·leccions, juntament amb la importació de llibres estrangers, semblen ser la base comercial d'aquest establiment, on no hi falten les publicacions «per encàrrec» de conferències, discursos, pamflets o petits opuscles editats per aquella impremta. També s'hi poden trobar, a la llibreria, les revistes que edita la impremta.

Les relacions comercials s'han intensificat i la puixant època de la manufactura gràfica catalana s'incrementa amb el ressorgiment d'una cultura autòctona que permet desenrotllar també, des dels anys seixanta, les publicacions en català.

La política, les entitats, associacions i grups d'intel·lectuals comencen a fer encàrrecs tipogràfics d'una certa envergadura. Al seu torn, la intensificació de les relacions comercials –producte d'un assentament molt important a la zona d'influència de Barcelona– permet agafar més volada a aquesta indústria, que cap a la meitat de la dècada crearà una estructura productiva fortament implantada.

En el desenvolupament d'aquesta activitat destaca la capacitat de generar noves propostes de treball des de la seva pròpia estructura. Si Tasso havia estat aprenent

i caixista en diverses impremtes, de la seva llibreria «La Històrica» o de la de «El Plus Ultra» en sortirà una de les nissagues d'editors i llibreters que, des de la segona meitat del segle XIX fins a l'actualitat, han marcat la trajectòria ascendent d'aquesta activitat. Són Innocenci López i Bernagossi (Girona 1829-Barcelona 1895) i el seu fill Antoni López Benturas (Barcelona 1861-1931), que el succeirà al capdavant de la llibreria «La Española», i al qual succeirà Antoni López Llausàs⁽²⁹⁾.

És de destacar –en el mateix ordre de coses– que impressors i llibreters, des de la seva pròpia estructura, van ser capaços de crear les successions i els nous establiments. De les impremtes en sortiran caixistes que crearan nous tallers. De les llibreries, dependents que aconseguiran emancipar-se i obriran nous comerços.

Sorgiment i caiguda de la manufactura gràfica

Al tocar el tema de les nissagues, tan presents en la història de les llibreries i impremtes barcelonines del segle XIX, una sèrie de constants apareixen en estudiar-les.

(24) «Revista Ilustrada» núm. 150, pàg. 264, del 18 de novembre de 1858

(25) «Guía del Comercio y de la Industria de Barcelona. Revista quinzenal de la societat. Fomento de la Producción Nacional».

En el núm. 2 d'aquesta revista, del 30 d'abril de 1870, apareix Lluís Tasso a la llista d'associats.

(26) El 12 de maig del 1866 la Borsa de Barcelona i societats de crèdit, com la Catalana General i la de Mobiliari Barceloní, van perdre en pocs dies 55 milions de duros. La responsabilitat de les societats ferroviàries i del Banc de Barcelona va provocar una de les crisis financeres catalanes més grans de la història, fins al punt que la tesi que va ser un dels grans retrocessos en el procés d'acumulació de capital i un retard en l'aparició de la gran indústria es contempla amb absoluta validesa per J. Vicens Vives. Lluís Tasso i Goñalons va ser un dels afectats en aquest crac. J. Vicens Vives «Industrials i polítics» op. cit. pàg. 99.

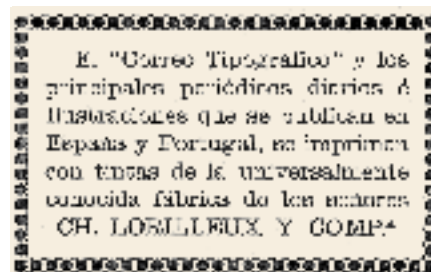
(27) Coll y Remedios «Revista Gráfica» op. cit.

(28) D'ençà de l'Exposició Internacional de Londres de 1885, els establiments gràfics i les indústries bàsiques participen activament en la potenciació de l'exportació i de la comercialització. La seva actitud és evident, des de les posicions d'Antoni Brusi –organitzador del «Comité de la Industria Catalana» per a la primera Exposició Universal–, fins a la participació de Bastinos (editor i llibreter) i Guarro (indústria del paper) en la constitució de la Cambra de Comerç de Barcelona i la seva activa participació en la mateixa.

(29) Ja s'ha remarcat en altres moments la qüestió generacional, però un fet indiscutible és que Barcelona perd la tendència alcista que s'havia iniciat amb una primera generació, que ja és adulta a mitjà segle XIX, i que a la tercera perd tot el vigor renovador.

L'excepció del López és clara. L'últim de la nissaga s'exilia el 1939 i crea a Mèxic la Editorial Sudamericana. Els Brusi amb la Barcelonesa, Gorchs amb la seva Tipografia Nacional, Tasso i la seva impremta, les fonerias tipogràfiques... amb la tercera generació desapareixen.

Anunci aparegut a *El Correo Litográfico* (1891) >
 La firma Lorilleux es coneix des de mitjà de segle a Barcelona



La primera és la ja esmentada «auto-reproducció» o generació per escissió, que crea nous establiments. A partir de l'aprenentatge i l'oficialia, se'ns fa palpable la voluntat d'independència en les actituds dels treballadors relacionats amb les arts gràfiques.

La segona és una característica extensiva. Això és, l'aglomeració de diferents tasques sota una mateixa firma. Això es dona tant en el camp mercantil com en el productiu pròpiament dit.

La tercera característica és la successió per herència. En aquest cas el parentiu per matrimoni (com passa amb els Estivill-Bastinos) i l'herència patrimonial a la vídua i posteriorment als fills en són els exemples més clars. No obstant això, l'extensió dels establiments també es produeix a la mateixa generació, i així trobem els germans Gaspar o els Gorchs treballant en diferents establiments, tant tipogràfics com de llibres.

En quart lloc trobem que l'època expansiva queda

ben caracteritzada en la segona meitat del segle XIX. La interrupció del procés de creixement es produeix en el decenni dels vuitanta.

L'adquisició paulatina de les indústries i manufactures gràfiques barcelonines per part d'empreses estrangeres i el declivi subsegüent de la producció autòctona catalana es mostra degenerativa a principis de l'últim decenni del XIX⁽³⁰⁾.

Les nissagues de llibreters, impressors i editors desapareixen en gran nombre, conservant-se'n algunes que encara perduren avui.

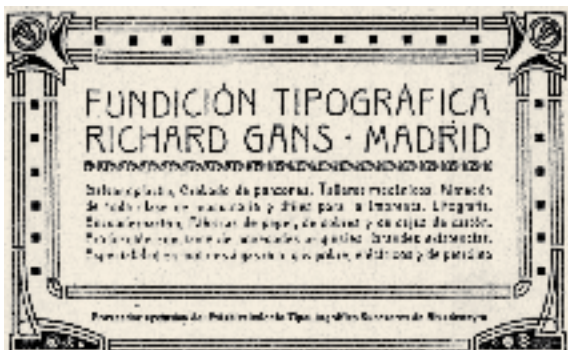
Normalment aquesta «mortalitat gràfica» es produeix a la tercera generació, potser per causes naturals. Però allò cert és aquesta defunció, producte també del canvi de mentalitat que s'opera en la societat barcelonina de finals del segle XIX i principis del XX.

L'antic menestral desapareix. El capitalisme modern assumeix la responsabilitat de potenciar un sector

(30) Vegeu «La pèrdua d'identitat de la indústria gràfica catalana»



^
 Anuncis a la *Guía* de la casa de Lluís Tasso
 (1891)



^
L'arribada de l'alta tecnologia alemanya es deixa notar. La foneria i establiment de Suc. de Rivadeneyra passa a mans de Richard Gans. La de Ceferino Gorechs a Steinhausen. Ramírez a Neufville (sucursal de l'alemanya). Anuncis apareguts el 1891 a la *Revista General* i a *La Ilustración Hispano-Americana*, la primera de Barcelona i la segona de Madrid.

de la indústria que ja ha resultat altament rendible.

La preponderància de la gran indústria germànica i francesa estronquen una possibilitat històrica: convertir Catalunya en un centre de producció mundial a l'alçada de Nord-Amèrica i d'Europa.

El nou edifici de l'Arc del Teatre

La transhumància de les impremtes barcelonines no és un fet exclusiu de la impremta de Tasso. Aquesta es trasllada el 1862 al carrer de l'Arc del Teatre, molt a prop del taller que tenia abans al carrer Guàrdia. En aquest edifici hi trobem el 1857 a un altre impressor, anomenat Francisco Sánchez, que anteriorment havia tingut l'establiment al carrer de la Portaferrissa. L'arribada de Lluís Tasso en aquest local ve precedida per la marxa d'aquell altre al número 60 del mateix carrer del barri del Raval.

L'edifici on s'instal·la –ja definitivament– la impremta Tasso va ser possiblement ampliat o remodelat quan va arribar-hi. Tenia 5 plantes i estava situat a l'interior d'una mansana, per la qual cosa necessitava una obertura al carrer de l'Arc del Teatre que permetés accedir-hi.

Aquest passatge sense sortida es trobava entre els números 21 i 23 d'aquest carrer, i Tasso en va ser el nom. Actualment, aquest passatge està obert al públic i els números 21 i 23 –entre mitgeres– queden separats per aquesta obertura que connecta aquell carrer amb el de Cervelló. El passatge actual i aquest darrer carrer essentat són producte d'una urbanització del segle passat que va modificar profundament l'antiga illa.

D'aquell edifici on es va instal·lar la impremta no en queda res. Però, casualment, el nom del passatge –ara obert a la circulació– porta el nom de l'inventor de la impremta tipogràfica: Gutenberg. Aquesta coincidència resta en la geografia urbana barcelonina com l'únic record de l'existència d'aquella important impremta.

És de destacar que en el «Nomenclátor de calles de



< Dibuix de Gómez Soler, gravat per Gómez Polo «LI» (1885)



Barcelona» no se'n cita l'arrel toponímica, que amb tota certesa hauríem d'entroncar-la amb aquells tallers tipogràfics.

Durant els dos primers anys, 1862-1864, Lluís Tasso conservarà encara la llibreria de «El Plus Ultra», tan propera als seus dos tallers.

Possiblement el crac econòmic signifiqui la pèrdua d'aquell establiment, ja que és impossible trobar dades de la seva existència a partir de 1866. Aquest és l'últim local que com a llibreters posseiran els Tasso.

A partir de 1866 la relació amb aquells es transforma, canalitzant les col·laboracions amb l'antic dependent, llavors ja reconegut llibreter, Innocenci López. Aquest té el 1866 dos establiments molt apreciats pels barcelonins. Les seves llibreries «La Española», una al carrer Ample i l'altra a la Rambla del Centre, el carac-

teritzen com un dels grans editors del segle XIX. Des del seu establiment inicia una tasca de comercialització i creació de projectes de gran importància cultural.

La trajectòria com editor en llengua catalana, juntament amb la seva capacitat d'acollir i promoure projectes periodístics com el de «La Campana de Gràcia» o el de «L'Esquella de la Torratxa», o la impressió d'obres teatrals en català, permeten a la cultura catalana assolir un nivell gràfic fins llavors impensable.

Les relacions comercials entre Tasso i López semblen des d'aquest moment el motor fonamental de les dues empreses.

En ple apogeu de la col·lecció «La Maravilla», de la de «El Plus Ultra» i amb un volum de producció altament significatiu, trobem la instal·lació en el nou edi-



< Lluís Tasso i Serra. *Revista Gráfica*

fici. Amb tota seguretat, havia estat dissenyat per a les necessitats productives del moment. La descripció de l'espai acaba de convèncer'ns que, sense cap dubte, aquest és –si no de nova planta– una remodelació a consciència. L'espai –amplíssim– és susceptible d'acollir qualsevol tipus de necessitat que pugui generar un establiment d'aquestes característiques⁽³¹⁾.

A nivell general, es pot dir que de 1866 en endavant la producció i el desenrotllament imperant en els dos primers decennis queda frenat, mantenint-se el nivell assolit, però sense superar-lo. D'altres impremtes segueixen un procés de desenvolupament més pausat, amb l'excepció de Ramírez, que assoleix un nivell de gran indústria durant el següent decenni. Encara que és un cas singular.

(31) Vegeu esquema de l'edifici pág. 124

L'herència de Lluís Tasso

Des de 1862 fins a 1878 –any en què deixa al seu fill gran, Lluís, la direcció de l'empresa– les impressions se succeeixen, mantenint-s'hi la notorietat. Aquest període es caracteritzaria per la continuïtat, sense excessives aventures editorials, comercials o inversores. És, això no obstant, el moment d'assentament de les bases d'un nou període, presidit pel periodisme i l'imprès de caràcter comercial, donant una nova dimensió a la feina en les arts gràfiques, encara que no s'abandona la impressió bibliogràfica.

Òbviament, la desaparició del patriarca l'any 1880 permet a l'hereu fer-se càrrec de la totalitat de la direcció de l'empresa. En els dos anys anteriors ja consta a peu de pàgina «Hijo de Luis Tasso», nom que no es mantindrà a causa de la igualtat de noms.

La mort de Maria Antònia Serra –dona de Lluís Tasso Goñalons–, esdevinguda el 1875, provoca la cessió progressiva de l'establiment al fill. Encara que el control que sobre ell tenia el pare era més gran que no pas el que el fill hauria volgut.

La nota més important a destacar després de la mort de l'impressor és el que en direm –ja que així consta en diferents publicacions del moment– «l'afer Tasso».

Això és, la conflictivitat que genera la seva particular manera de contemplar les relacions entre obrers i patrons, mostra de la seva inexperiència en la direcció de l'empresa.

No voldria pas deixar d'anotar la increïble casualitat que denota el fet que en morir aquell, el seu fill comença «ipso facto» la tasca d'impressor-editor de revistes il·lustrades, una aventura no experimentada fins llavors i sobre la qual Lluís Tasso (pare) m'imagino que devia mantenir algunes reticències. Lluís Tasso i Goñalons mor el 15 de maig de 1880 i la revista «LI» apareix a l'octubre d'aquell mateix any.

Les revistes d'una impremta

No he pogut fer un extracte conclús de totes les revistes que des del 1847 fins al 1940 publiquen les tres generacions Tasso, però les dades obtingudes donen a conèixer la importància del treball d'encàrrec periodístic.

Juntament amb la ja esmentada Revista Industrial i la «Guía» fabril, setmanal i quinzenal, respectivament, la llista des dels anys seixanta és bastant extensa: «Untros de paper» (1865), «El embustero» (1866), i «La Campana de Gràcia» en els seus primers números (1877), encàrrec fet per Innocenci López.

A partir de 1880: «La teula» (1880), el «Eco de Granollers» (1882), «La Gaviota d'Arenys de Mar» (1890) i altre cop «La Campana de Gràcia» (1900).

De l'època que correspondria a Viuda de Lluís Tasso (1906-1931), les publicacions com «La Senyera» (1910), amb Juneda i Apa, «Revista de Joyería» (1912), per a la «Asociación Artística de Joyería y Platería», el «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya» (1920), «Las Maravillas de España», revista internacional (1920), «Finanzas Españolas» (1924), del «Fomento del Trabajo Nacional».

També consten petits butlletins, com el de «La fotografía» (1885), un altre d'una societat de Sant Cugat del Vallès (1928), però sense continuïtat.

Però totes aquestes publicacions esmentades, i d'altres que amb tota seguretat es van publicar en aquell taller, eren encàrrecs i no pas treballs pròpiament editorials.

Lluís Tasso Serra vol ser editor de revistes il·lustrades. En crea tres durant el període que va del 1880 al 1891. D'aquestes revistes ja en parlem amb més profunditat en altres apartats. Però sense cap dubte, va ser aquesta, juntament amb la creació de l'«Institut Català de les Arts del Llibre», l'aventura gràfica del continuador de les que havia iniciat el seu pare.

Descripció de la impremta Henrich & Cia. O Suc.

Impremta de Narcís Ramírez.

Tallers al carrer de Còrsega /Pau Claris, Gràcia

Administració al passatge d'Escudellers, Barcelona.

Descripció publicada a l'«Almanaque para 1888 y Exposición Universal».

Superfície general 4000 m²

Hi ha 200 màquines i 800 operaris.

Edifici industrial enderrocat en la dècada de 1980, uns cent anys després de la seva adequació com edifici de l'art gràfic industrial.

Quarta planta. Fotografia, laboratoris químics, fototipia i fotogravat.

Tercera planta. Eixugadors

Segona planta. Enquadernació de luxe, comú, gofrats, or i colors, màquines ratlladores, de composició per almanacs, dietaris i agendes. Taller de dibuix i gravadors.

Primera planta. Caixes, reports tipogràfics, recepció i administració.

Planta baixa. Maquinària litogràfica, heliotipia, impressió damunt metall. Dues màquines generadores o «gemelas» de 120 cv, dos elevadors i telèfon.

Planta soterrani. Magatzems.

La trajectòria de Narcís Ramírez el fa un individu prototípic de la manufactura gràfica, a cavall amb l'esclat dels nous processos industrials. A l'obrador podríem constatar una autonomia quasi completa.

En comparació amb el taller de Tasso, en poc menys de 8 anys (1880-1888), els elements d'impressió fotomecànics s'han fet amb un espai nou, ocupat a darrer pis, el més lluminós. La nova ubicació tecnològica ha fet que les golfes es converteixin en l'espai idoni per realitzar els treballs fotomecànics. Per altra banda el pes específic, les dimensions de les caixes ha baixat donada l'incorpo-

ració de les linotípies per al treball de compondre tipogràficament. No es fa esment de quin tipus de màquines són les 200 que anomena, però hi hauria de tot tipus, des de les manuals fins a les de moldre colors, fins hi tot les fonedores per matrius i tipus, etc.

Aquesta impremta representa el màxim exponent de la indústria gràfica a Catalunya. Podríem dir que les seves dimensions són les màximes assolides, en aquell moment i al llarg de la història gràfica del país.

Descripció de la impremta de Tasso al 1881

Impremta de Lluís Tasso Serra a

Carrer de l'Arc del teatre, 21 i 22

Barcelona⁽¹⁾

Edifici ubicat en interior de mansana del carrer de l'Arc del teatre, entre el desaparegut carrer del Mediodia, el portal de santa Madrona, abans anomenat rambla de santa Madrona i el carrer de Montserrat. Les diverses reformes urbanes han modificat construccions i carrers, de tal manera que l'estat en el que es trobaven el 1881 sembla difícil de recordar. Tanmateix en els diferents plans urbanístics i els corresponents plànols, podem trobar dades de localització. Així a la pàgina 632 de l'«Atlas de Barcelona» publicat pel Col·legi d'arquitectes de Catalunya de 1982, trobem en l'any 1907 un plànol de l'anomenat pla Baixeras on el pati interior de mansana es diu passatge Tasso, compartint l'espai amb el teatre Circo. Encara no ha estat obert el carrer Cervelló al 1907. Aquest passatge Tasso, Lluís Tasso i Serra pren volada i s'en va al passeig de Sant Joan i posteriorment el que resta al barri del Raval es rebatejarà amb el nom de l'inventor de la impremta de tipus mòbils, Gutenberg.

La construcció on trobem la impremta, dedicada només al negoci de Lluís Tasso, era un edifici ja emprat

(1) «LI» Vol. I pàg. 393-397 núm. 47 (25.09.1881) «Revista Gráfica». Núm. 1 Barcelona, 1900

Inundaciones de la Imprenta Tasso

«LI» Vol. VI, núm 257, pàg. 629

(4.10.1885)



pel pare, Tasso i Goñalons, que formava un passatge interior, l'accés del qual per l'Arc del teatre, hauria de ser prou dificultós per a les cavalleries, necessàries pel transport diari dels productes gràfics.

La descripció realitzada per Julián Comonfort a «LI» Vol. I pàg. 393-397 núm. 47 25.09.1881 va acompanyada per dos gravats de F. Ferrer, en aquell moment el xilògraf més prodigat en el primer any de publicació de la revista, a partir de dibuixos de Presno. No gaire reeixits els elements gràfics, ni el mateix article, ens han estat, però, molt útils per a la reconstrucció de l'espai.

No cal dir que el conjunt de l'edifici és una típica construcció fabril barcelonina on ens caldria puntualitzar que l'absència de definició del tipus de coberta, terrat o taulat ens deixa el dubte de l'existència d'una sota-taulat emprat usualment per a assecatge de paper imprès. Aquesta funció, a l'article de Comonfort, és situada a la planta soterrani, que no deixa de ser estrany pel poc oratge d'aquests espais.

Així doncs, tenim una planta baixa, major que els quatre pisos, d'uns 300 m². Un espai sota el nivell del carrer, els soterranis, de la grandària de les quatre plantes superiors, que donen un resultat aproximat de 1.600 m² com diu l'article. En aquest càlcul aproximat, disposem de quatre plantes de 240 m², més un soterrani dels mateixos 12 metres d'amplada per 20 metres de fondària i la planta baixa. Segons les distribucions de les finestres i banos que veiem en els gravats i fotografies constitueixen les dimensions de cada planta aquests 12x17. De cada planta, doncs, hauríem de sostreure 36 m² (3x12) dedicats a serveis pel personal, accessos, transports i transmissions, etc.

Podem deduir també que la fàbrica de l'edifici és a l'anglesa, sense revoltos, amb murs de càrrega a les quatre façanes i columnes de ferro on es recolzen les bigues, separat cada pis per un enteixinat de cabirons entregats als murs.

*Anunci de Tasso**Revista Gráfica*

(Barcelona 1900)

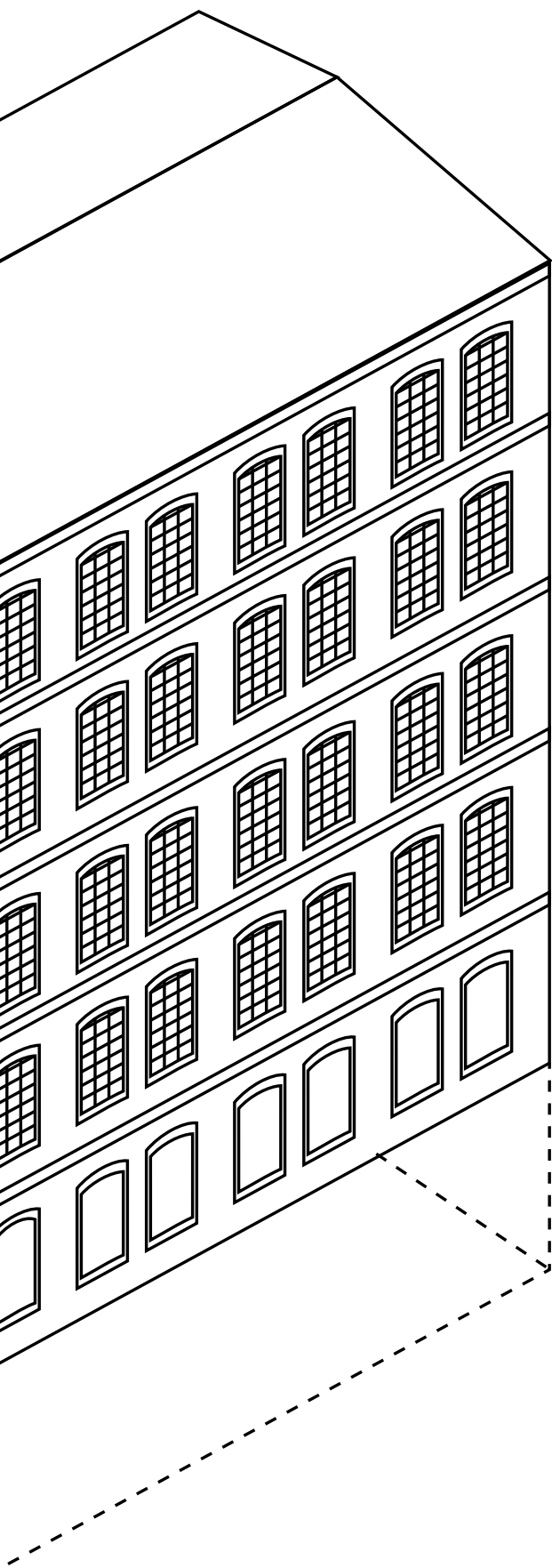


^
Imprenta de Lluís Tasso. Barcelona
Taller de composició d'obres i diaris



^
Vistes dels tallers de composició d'estats
i de composició d'obres i publicacions
periòdiques de l'establiment de Lluís Tasso

CARRER D'ARC DEL TEATRE



< **Planta 4a**

Taller d'adobadura. Recordem que el tipus mòbils es desplacen de la caixa a la forma i han de tornar nets a la caixa i ordenats per tornar-se a fer servir. Aquesta feina, sembla ser, la feien els aprenents i els caixistes més grans, amb experiència però amb habilitats una mica reduïdes. En la fotografia reproduïda en la *Revista Gráfica* de 1900 trobem a Lluís Tasso repassant un treball fet per un jove aprenent de caixista.

< **Planta 3a**

Taller de composició d'estats. Trobem en aquesta planta el treball dels caixistes entre els armaris de tipus, les formes i les caixes.

< **Planta 2a**

Taller de composició d'obres i periòdics. En aquesta planta trobem el mateix treball que en la planta superior, però en aquesta sembla que hi trobem la definició final de les composicions tipogràfiques ja que podem detectar dos premses que haurien de ser de proves, una *Columbian*, per l'àguilot que podem apreciar, i una cilíndrica, ambdós manuals i que no serveixen per tirades. En primer pla el componedor té a les mans una forma que acaba d'entintar i està a punt de fer la prova impresa.

< **Planta 1a**

Magatzem de producció, empaquetaments a l'estranger, despatx, administració i redacció, cosit, enquadernació, numeració, cartelleria i targeteria.

< **Planta baixa**

En aquesta part del local trobaríem la maquinaria pesada, això és, tres premses, que podien anar a pedal o amb energia aplicada i nou màquines mogudes per transmissions de les màquines de vapor que usualment es mourien a gas i no pas amb carbó i les trobaríem al subsòl i no pas al lloc de producció. El magatzem de paper en blanc i imprès i la fusteria i el magatzem d'aquest material. Les màquines de fundició de pastes, necessàries per refer els corròns d'entintar que degut al desgast continu -efecte del contacte amb la tipografia- havien de canviar-se sovint. Podien estar en aquesta planta o potser millor en la inferior.

< **Planta subsòl**

Espai dedicat a la conservació de corròns, pels desperdiciis diversos i com magatzem de manteniment de l'edifici, de les màquines i cura dels diversos productes químics necessaris en el procés gràfic.

Lluís Tasso i Serra

Lluís Tasso i Serra. *Revista Gráfica*



És el fill gran del matrimoni Tasso-Serra. El petit dels nois és Torcuato i, pel que fa a les noies, consta l'existència d'una tal Rosina, que va ser una cantant de renom⁽³²⁾.

Respecte a la biografia d'aquest impressor, no n'he pogut trobar gaires notes, ja que només a la «Revista Gráfica»⁽³³⁾ una biografia d'Eudald Canibell ens aporta algun element per confegir-la. S'hi diu: «Tipógrafo, litógrafo, encuadernador y editor, todo en una pieza, muere con la fama de tricromista y fotgrabador». En aquesta mateixa nota, apareguda poc després de la seva mort, el 1906, també s'indica que a la seva editorial s'hi havien introduït feia poc les noves màquines que dotaven a l'establiment de les tècniques més avançades del mercat.

Dues fotografies, que reproduïm, ens el mostren a l'edat de 17 anys —«cuando empieza a trabajar con su padre»— i una altra ja de gran. Una nota sarcàstica apunta també una de les característiques personals d'aquell editor «que llegó a cobrar las consultas, debido a la infinidad que de ellas llegaban a su despacho».

La personalitat de Lluís Tasso i Serra no sembla senzilla d'escatir, ja que, a diferència del caràcter emprenedor de son pare, ell se'n desmarca, prenent un cert aire intel·lectual; una cosa semblant al que passa amb el seu germà Torcuato, que apareix poc implicat en el negoci familiar i més afí a tasques literàries.

Pel que es desprèn de les notícies aparegudes a la seva revista «LI», entre 1880 i 1891 continua realitzant les tres vies inicials de treballs gràfics, és a dir:

1. Confecció de materials comercials, sobres, paper comercial, talonaris, paper d'embolicar, etc.
2. Cartellisme
Això en el que podríem dir-ne treball d'impressió comercial.

En l'apartat editorial, els camins es bifurquen:

1. Editor de revistes il·lustrades

(32) Vegeu «Conversa amb els descendents Tasso»

(33) «Revista Gráfica» Vol. 6, Juny de 1906, pàg. 47. Article sense títol de E. Canibell; necrològica del vice-president de l'Institut.

El gravat xilogràfic com *La hermana del asesino* és un treball típic d'Estivill, que es va especialitzar tant en els *Goigs* com en aquests fulls de *noticiari necrològic*



2. Editor de la col·lecció *El Plus Ultra*, continuació de la iniciada pel seu pare.
3. Editor d'Àlbums i material icònic, fonamentalment de reproducció fotogràfica.

L'última via és la impressió de materials per encàrrec de particulars o entitats de caire no comercial o industrial, en forma de llibre, revista o publicacions diverses.

De fet, l'única diferència clara que estableix un nou criteri en el negoci és l'augment del treball comercial i el d'editor de revistes il·lustrades.

A les antigues grans superproduccions de son pare hi contraposa la qualitat icònica i el valor estètic i tècnic de la revista «LI» i de la impressió comercial.

Goigs, sang i fetge

Una de les característiques del canvi de productes que s'imprimeixen a les editorials barcelonines en les dues últimes dècades del segle XIX es reflecteix en allò que pertany a lo eclesiàstic i a la «literatura de cordel» (Caro

Baroja), de sang i fetge.

En el primer cas, el Goig és la manera d'acostar els textos sagrats al poble. S'hi fa servir una iconografia senzilla, on el sant o imatge sacra forma la capçalera d'un text versificat que explica les lloances terrenals del canonitzat.

Els «romanços» busquen un altra mena de lector, potser no tant d'església, i un xic escatològic, més urbà. Isabel Segura, en una recopilació d'aquesta literatura, diu: «Com més macabres i violentes siguin les escenes representades, com més caps hi hagi per terra, més cossos oberts de dalt a baix i més punyals, més assegurada està la venda, explotant la morbositat del comprador». En aquesta publicació —«Romanços de sang i fetge» Ed. Alta Fulla. Barcelona, 1983— hi apareixen treballs d'Estivill, Joan Llorens, Oliveres i fins i tot de Narcís Ramírez.

El gravat xilogràfic com «La hermana del asesino» és un treball típic d'Estivill, que es va especialitzar tant en els «Goigs» com en aquests fulls de «noticiari necrològic».

Els Lluís Tasso, tant el pare com el fill, no tocaren aquest segon tema, i les notes que tinc sobre «Goigs», ex-

Gravats de N. Vázquez i dibuix d'ell mateix, que va aparèixer a les planes de «LI» (1885)

✓ >



tretes del «Cedulari d'impressors de la Secció d'Estampes, Gravats i Mapes» de la Biblioteca de Catalunya –on el nombre de publicacions d'aquesta mena sortides de les premses dels Tasso arriba a un centenar– només abraça el curt període que va de 1869 a 1875. Els seus treballs estan dintre de les normes en què es movien aquestes publicacions: en doble full, en quart o foli. Normalment els treballs que trobem són encàrrecs directes de parròquies o de gremis. Els encàrrecs arriben de tot el Principat, i l'edició és gairebé sempre en català.

Els conflictes del negoci

Encara que no era pas jove quan va accedir a la direcció de l'empresa, sembla ser que els primers anys vénen marcats per un no saber ser en el moment just en el lloc oportú. Els seus conflictes amb els treballadors i amb els agents semblen mostrar-nos una horrible cara d'empresari «petit-dictador». Malgrat tot, sembla que el negoci resulta bastant rendible.

No hi ha dubte que el temperament de Lluís Tasso era senzillament autoritari, i això no tan sols es demostra amb la inoportunitat del que passava amb els seus treballadors tipogràfics, sinó amb les relacions que manté amb la societat que ell dirigeix, ja que en dues ocasions he pogut trobar una sèrie d'esbrincades públiques als seus

agents a Espanya i Amèrica.

Així, apareix a «El Universo Ilustrado» de successives setmanes la notificació a uns quants agents perquè es posin en comunicació amb l'editorial de la seva propietat. L'amenaça arriba al punt «que reproduirían sus nombres hasta que no den cuenta de sus impagados en esta editorial». A les mateixes planes de «LI» surt, en diferents números de 1889, una llista de noms que són agents de «LI». Aquest cop sense dir que són deutors, encara que s'hi diu que «han de pasar cuentas» amb aquesta editorial. Aquests representants són de la Península i d'Amèrica.

La representació arreu és força extensa. Té agents a tot el sud d'Espanya, així com a Madrid i en altres capitals. A Amèrica hi té representants a la majoria dels països de parla hispana, i en diferents números apareix a la capçalera el nom d'algun agent, com és el cas de «I. Preciado y Cía.» de la «Droguería el Globo», de Panamà (1889).



L'Institut Català de les Arts del Llibre

Aquest organisme va ser creat el 1898 per diferents personatges relacionats directament amb les Arts Gràfiques. El president en va ser, fins a la mort, Josep Lluís Pellicer. Amb ell, l'any 1900, el vice-president d'aquesta entitat és Lluís Tasso i Serra. Al seu òrgan de difusió «Revista Gráfica» (1900-1928) hi apareixen, al llarg dels seus primers sis números, notícies diverses sobre l'activitat d'aquest impressor dintre de l'Institut.

Va formar part de la «Comissió Iniciadora» de l'Institut, juntament amb J. Ll. Pellicer, Josep Thomas, Successors de Torras Hermanos, Fidel Giró, Josep Cunill, Massó, Casas, Daniel Domènech, Ch. Lorilleux & Cia., Frederic Sánchez, Primitiu Cairell, Lluís Labarta, Eudald Canibell i d'altres. També forma part de la comissió que estudia la creació de l'«Escola Professional de les Arts del Llibre».

En un volum d'aquella publicació hi escriu l'article «Influencias de las Artes Gráficas en el fomento y desarrollo de la producción»,⁽³⁴⁾ on fa una valoració sobre la importància de la imatge de marca pel que fa al disseny de l'etiqueta, l'envàs, etc., dels quals afirma que han de tenir «la belleza necesaria para conseguir vender el producto».

A les planes de la «Revista Gráfica» apareixen notes confeccionades per Lluís Tasso, com ara resums de les conferències que es fan en els locals de l'entitat. Any rere any, aquestes conferències van creant un conjunt de monografies que serviran de base per a la realització d'un bon nombre d'articles. Tots ells són d'incalculable valor per a l'estudiós de les Arts Gràfiques del segle XIX.

Pel que fa a la família de Tasso, les dades que en tinc no són gaire aclaridores i, de fet, poca informació aporten. Se sap que es va casar amb Elena Matamala.

(34) «Revista Gráfica» Vol. 2, 1901-1902, pàg. 161, «Influencia de las artes gráficas en el fomento y desarrollo de la producción», article de L. Tasso.

És un article força significatiu de la consciència de l'impressor com a creador de la imatge comercial. Un criteri contemporani propi de la concepció dissenyadora del segon capitalisme.

Gravats de N. Vázquez i dibuix d'ell mateix, que va aparèixer a les planes de «LI» (1885)



Van tenir una filla que es deia Magdalena Tasso i Matamala –la successora de la nissaga– i que es casaria amb Alfonso Vilardell, el qual apareix més tard com a gerent de la firma que, després de la mort de Lluís Tasso Serra, s'anomenarà «Vda. de Tasso».

El germà poeta

Respecte a la vida del germà de l'editor Lluís Tasso, Torcuato, les notícies ens fan avinents les seves afeccions literàries.

D'ençà de 1890 consta com a director de la revista «LI» i amb anterioritat hi havia treballat en la redacció, ja que apareixen notes seves des dels inicis d'aquest setmanari.

Com a traductor del francès, esmentaríem les obres de Cyrano de Bergerac («Viaje a la luna»), de Tourgueneff («Hamlet y Don Quijote»), de Dostoievsky («El alma infantil») i de Barnardino de Saint-Pierre («Pablo y Virginia»). També tradueix Dumas. Van ser editades a la impremta de son germà.

Quant a treballs propis –escrits en castellà i en

català– destacaríem en aquest idioma els dos llibres de poemes i pensaments «Polsina» (1893) i «Esclofolles amontonades per...», llibrets de pensaments diversos sobre literatura, art i societat (1893). Editats tots dos a la impremta de son germà.

El 1897 escriu i publica «Vislumbres» a l'editorial de A. López Robert, «Colección de máximas literarias y políticas».

Pel que fa a altres escrits, destacarem només el petit fullet descriptiu de la ciutat de Barcelona «Guía del viajero de Barcelona», per a l'editorial del seu germà, el 1893.

Tant Lluís Tasso com Torcuato –segons la «Guía consultiva de Barcelona» (1894)– són propietaris de l'edifici del carrer de l'Arc del Teatre, 21 i 23, així com d'una casa de planta baixa i dos pisos al carrer de Robadors, 12. Això ens fa pensar que l'herència de Lluís Tasso i Goñalons es va repartir entre els dos fills barons. El gran es dedicarà fonamentalment a la feina editorial i el segon va intentar ser poeta.

De fet, el poeta i literat Torcuato Tasso és ara com ara un individu de quarta o cinquena fila en la literatura

catalana de les acaballes dels segle XIX. Les seves obres no són de gaire qualitat, des del meu punt de vista.

El final Tasso

A la mort de Lluís Tasso Serra, esdevinguda a mitjans del 1906, l'empresa continua dient-se durant un parell d'anys «Imprenta de Luís Tasso», per a anomenar-se a continuació «Vda. de Tasso» o «Vda. Tasso», segons les publicacions.

Però el veritable conductor de l'establiment és el gendre del difunt, Alfonso Vilardell Portuondo, que s'havia casat amb Magdalena Tasso i Matamala.

La vídua Elena Matamala deixa en mans d'aquell antic treballador de l'establiment un negoci que mou nombrosos interessos comercials. Sembla ser que aquest personatge en va portant la subsistència de tal manera que va decaient de mica en mica, mantenint-se fonamentalment gràcies al renom que la impremta té a Barcelona i a Catalunya. Aquesta empresa es dedica a partir de llavors a l'imprès comercial com element bàsic.⁽³⁵⁾

A causa de l'amplitud de l'estudi que significaria fer el recorregut històric de la vida d'aquesta empresa, no he aprofundit gaire sobre aquest últim període, que amb tota seguretat m'hagués dut a investigar fins al 1940, moment en què desapareix totalment després d'un període de vint anys de minva considerable de la seva capacitat editorial.

L'última nota interessant per afegir a tot plegat és la presència d'aquesta impremta a la «1^a Fira Oficial de Mostres» de Barcelona⁽³⁶⁾, on es diu que l'estand de «Vda. de Luís Tasso» hi ha exposat treballs d'enquadrernació, impressió i fotogravat, juntament amb altres petites activitats de feines de caire comercial. A les següents Fires ja no hi apareix el seu nom com expositor.

Conversa amb els descendents

El buit que s'obria a finals de la dècada dels anys vint del segle passat em va dur a buscar referències de l'activitat de la impremta «Vda. de Luís Tasso».

La recerca, en principi, no intentava pas fer una història concloent dels Tasso, però calia esbossar-ne, almenys, l'inici i el final. Resseguir una història familiar tot al llarg d'un segle és una tasca àrdua.

Per als darrers decennis he fet servir només algunes dades que tinc d'una conversa que vaig mantenir amb el senyor Joan Tasso i Teixidor. Això em va permetre estalviar-me l'esforç de trobar notícies o documents que relatessin un mínim necessari per concloure la història.

La transcripció de la conversa no revelaria altres dades que les de saber el final dels Tasso. El resum d'aquesta conversa es pot explicitar en tres punts: el gerent, el local i la confiscació.

Alfonso Vilardell Portuondo –ja esmentat abans– és el gerent de l'empresa. Amb ell s'inicia un període de crisi que durà a la desaparició de l'establiment. Sembla ser que la seva implicació en el negoci familiar no era gaire intensa i que tant la vídua com la dona li deixaven absoluta llibertat d'actuació.

Havia estat empleat de la casa. La seva carrera política l'allunyava de la majoria dels treballadors tipògrafs –de tendència anarquista– pel fet de ser un home de dretes, ultraconservador. La seva actitud –segons m'explica Joan Tasso– era la d'un «panxacontenta». De fet, la seva impremta deixava bastant a desitjar.

Pel que fa a l'activitat econòmica, sembla ser que la inversió dels seus diners no es dirigia enlloc més que als locals nocturns. La «Belle Époque» i els «Feliços 20» devien fer la resta.

Amb l'adveniment de la II República, el gerent d'aquesta empresa s'exilia, per retornar de nou a

(35) Veu «Tasso» a la «Enciclopedia Universal» d'Espasa Calpe.

(36) «Primera Feria Oficial de Muestras de Barcelona» 24-31 d'octubre de 1920. Catàleg publicat per la Mancomunitat-Diputació-Ajuntament. «Anuari Blanco». Barcelona 1920.



^
Cartells de la Guerra Civil, de Fontserè (1936)

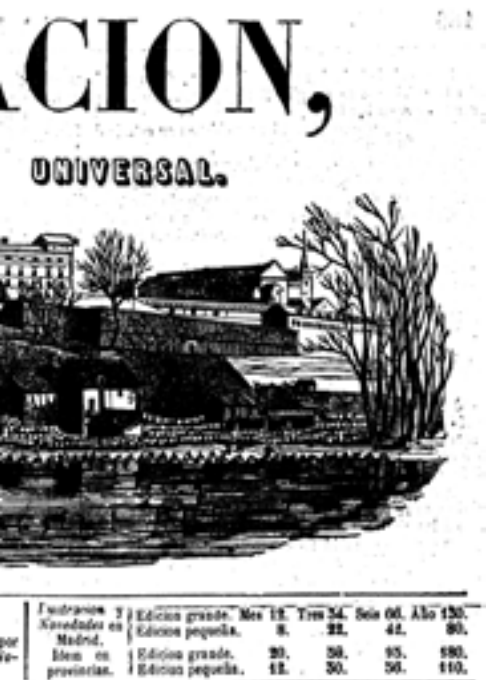


^
Cartells de la Guerra Civil, de Fontserè (1937)



^
El Libertario

Durant el període revolucionari la impremta Tasso va deixar de funcionar amb aquest nom



< Capçalera de *La Ilustración Universal*

Aquesta és una de les publicacions capdavaneres de mitjans de segle, iniciadora a Espanya d'aquest ampli capítol de les publicacions setmanals

metrà tancar –amb un benefici de nou milions de pessetes– l'establiment ja quasi centenari. Després desapareix sense deixar rastre.

Les altres «ilustraciones» de Lluís Tasso

Des del mes de setembre de 1886 van apareixent a La Ilustración anuncis d'una nova publicació que es dirà «El Universo Ilustrado». El primer número surt el 7 d'octubre i les característiques externes són semblants a les de «LI» de la primera època. S'imprimeix en foli i té vuit pàgines, i surt cada dijous. L'editor és Lluís Tasso i l'estil de la revista sembla continuar l'inicial de «LI». La temàtica

–tant dels gravats com del text– té un aire de publicació menys intel·lectualitzada, més informal. Pels temes que toca, sembla que la seva clientela preferida seria la de sexe femení.

En aquest moment Lluís Tasso compta amb dues publicacions, que abasten un nombre més ampli de públic. Això és, diversifica les funcions que en principi se li atorgaven a «LI», per convertir-la en un producte molt més selecte, més d'acord amb les necessitats d'un lector àvid de notícies importants. Les coses més intrascendents passen a engruixir les planes de «El Universo Ilustrado». El cost d'aquesta publicació devia ser bastant més reduït que no pas el de «LI», perquè la majoria dels gravats ja s'hi havien fet servir abans. El preu era de 5 cèntims.

La vida d'aquesta revista és curta; només es publi-



< Anuncis a *La Ilustración* (1888)

ca durant un any. L'últim número és el del 29 de setembre de 1887, just un any després d'haver sortit.

Del seu curt trajecte en destacarem uns quants trets.

En la majoria de les primeres planes d'aquesta revista setmanal hi van apareixent gravats titulats «Bellezas femeninas», on es mostra que qualsevol dona pot ser bonica si sap adequar la seva figura a l'estil i al gust de la moda. Sobre la moda surten diferents gravats, i a l'apartat «Cosas de mujeres» s'hi publiquen articles i comentaris per a les dones.

L'acció moralitzant és més important que no pas la notícia personificada o el xafardeig característic de les publicacions actuals. Els col·laboradors artístics durant aquest any que es va publicar són el dibuixant Gómez Soler i el seu fill i gravador Gómez Polo, i també Nicanor Vázquez, que són íntims col·laboradors gràfics de Lluís Tasso i les seves il·lustracions.

Pel que fa a les imatges, destaquen les de dues notícies d'aquell any. Per una banda, «La Llibertat il·luminant el món» entra a formar part de la iconografia popular. En molts números hi apareixen gravats explicant

la construcció i la inauguració –amb perspectives sobre Nova York– de l'estàtua de la Llibertat. L'altra notícia de l'any és la col·locació al Parc de la Ciutadella de l'estàtua del general Prim. Estàtua amb una llarga història de destrucció i reinterpretacions.

A les seves pàgines hi trobem diferents autors: Flammarion, Tourgeneff, Trueba, Quevedo, Mateo Alemán... i Aimard, amb la seva novel·la per fascicles «Los Gambusinos», ja editada dins la col·lecció «El Plus Ultra» de Lluís Tasso. Tot són adaptacions literàries de llibres o articles d'altres revistes.

Sobre la reutilització de gravats cal destacar l'aparició en aquesta revista de les tires còmiques de W. Busch i l'obra «La Visitació», de P. P. Rubens, gravada per Pannemaker, i que per mitjà del sistema de transport era reimpressa amb facilitat en qualsevol revista. Així mateix, la xilografia originària de Kaeseberg & Oerrel de l'obra de Fortuny «La Vicaria» s'imprimeix també a les seves planes.

La revista, a més, estava organitzada en diferents seccions: «Explicación de los grabados», «Mesa revuel-

ta», el ja esmentat lliurament setmanal de la novel·la, l'article de fons i entreteniments.

Els anuncis que hi apareixen, sempre fan referència a «LI» o a publicacions noves de l'editorial Lluís Tasso.

«La ilustración de la mujer»

És una altra de les publicacions il·lustrades de Lluís Tasso, que delimita encara més l'espai que correspon a «LI». És una revista dirigida també a un públic ampli, però de caràcter particularitzat en el món femení. El seu nivell, tanmateix, no és pas baix pel que fa als col·laboradors i a les imatges que hi apareixen.

La capçalera és de F. Fusté i de Labarta, el director literari és Nicolás Díaz de Benjumea (que havia mort el març de 1883, però que se l'esmenta com a tal) i els dibuixants són els Sadurní, Vázquez i Passos. Aquest darrer, a càrrec de «Revista de Modas y Salones», que va reproduint figures femenines amb les últimes modes que des de París s'ofereixen al públic femení. Aquesta referència a París és quasi constant, sembla la fidel imatge del que la modernitat femenina pot donar a mitjans dels vuitanta.

Joarizti i Mariezcurrena també hi apareixen amb els seus heliogravats i zencografies. Quant als redactors, destacaríem a José de Letamendi, a Gaspar de Sentiñón i a Federico Cajal.

La mida de la revista, la tipografia, els mitjans tècnics, són òbviament idèntics als que es poden trobar a «LI».

El primer número surt el mes de juny de 1883 i la revista dura poc, ja que el número 21 és l'últim que s'edita.

Les seccions que conté són les habituals en qualsevol d'aquestes revistes. «Nuestros grabados», «Pensamientos», «Correspondencia», que ve de Madrid o de París, i la novel·la per fascicles, que en aquest cas només publica la lacrimògena «O votos o rejas».

L'única diferència és la que s'ha anotat abans amb la «Revista de Modas y Salones» i que, juntament amb els dibuixos, conté els «ecos de societat».

Pel que fa als temes que amb més propensió trobem en aquests escassos números, destacaria el cas de Richard Wagner. Surt en un munt de notícies i propicia molts gravats i al·legories iconogràfiques. En el primer número apareix la «Correspondencia Musical de París», on s'hi diu que «los directores han ofrecido al público obras de Wagner en número infinito y han dejado a los compositores franceses amontonadas partitura sobre partitura».

Tristany i Isolda no només hi són representats, sinó que també són analitzats com personatges literaris. En el darrer número publicat hi surten, també, personatges femenins de les obres de Wagner, tant en gravats com a la secció literària.

L'afer Tasso

En el número 62 (8 de gener de 1882) de La Ilustración apareix a la Secció d'Anuncis una àmplia oferta de feina, on es sol·liciten per a la impremta Tasso caixistes i marcadors. L'oferta és extensa, o si més no sense especificar-ne la quantitat. Aquest anunci és el resultat d'un conflicte que Lluís Tasso tenia als seus tallers.

Aquest conflicte ens aporta algunes dades sobre la situació laboral dels treballadors del sector de les Arts Gràfiques. També ens mostra palpablement l'actitud d'aquest propietari davant les reivindicacions obreres.

El conflicte s'havia plantejat entre la «Sociedad Tipográfica de Barcelona» i l'empresa Tasso. Aquesta Societat s'havia fundat el 15 d'agost de 1879. En van ser els fundadors, entre d'altres, Josep Famades, Eudald Canibell, Anselmo Lorenzo, Mario Gorchs, Juli Robreño, Rafael Coll i Remedios, Antoni Pellicer i Josep Lluas. Inicialment aquesta societat obrera compta amb uns cent associats, que arriben a ser uns cinc-cents cinquanta cap a 1882.

És una organització fonamentalment obrerista, amb components anarquitzants en la seva gran majoria. Només s'hi accepten treballadors especialitzats en l'art

Imatges de la revista *El Universo Ilustrado*
(7 d'octubre de 1886)

✓ >



tipogràfic. És a dir, caixistes, maquinistes i marcadors. Els peons, aprenents i altres treballadors d'impremtes no en són socis.

El «Boletín de la Sociedad Tipográfica de Barcelona» surt a la llum el primer trimestre de 1880. Entre les seves pàgines hi podem entreveure la clara tendència política encaminada a alliberar l'individu del seu caràcter d'esclau de la feina, però intentant alhora «dignificar el arte que ellos practican».

Rèpliques i contrarèpliques

La primera notícia apareguda sobre el conflicte es dona en el número XII del «Boletín de la Sociedad Tipográfica» del 18 de desembre del 1881. En aquest article, signat per la Junta de l'entitat en forma de «Parte Oficial», es reproduïx una carta que els treballadors d'aquella impremta de l'Arc del Teatre havien enviat a dos diaris de Barcelona, «El Diluvio» i «La Publicidad».

Així, el 13 de desembre els dos diaris havien publicat aquesta carta:

«Sr. Director. Muy señor nuestro. Desearíamos merecer de su bondad la inserción de las siguientes líneas, a cuyo favor quedamos agradecidos.» «Los que suscriben, operarios tipógrafos de la imprenta del Sr. Tasso, ponemos en conocimiento del público que, habiendo sido conminados por dicho señor, sin razón ni motivo, que todo el que fuera de la Sociedad [la Tipográfica] tenía ocho días de término para optar entre ésta o su casa [Lluís Tasso], había resuelto no tener operarios asociados. Pues a exigencia tan extemporánea no estábamos nunca dispuestos a someternos, hemos preferido hacer hoy espontáneamente lo que nos prevenía harían con nosotros la próxima semana.»

Els treballadors aclareixen amb aquestes paraules la situació de l'empresa en aquell moment: «De la parte de cajas el trabajo marchaba bien; si en las máquinas no iba con la regularidad debida, la culpa no era de los

operarios, sinó del industrial y de su encargado, que para 10 máquinas y dos minervas tenía sólo seis ayudantes y ningún maquinista, puesto que ninguno de estos seis pasaba de cinco duros semanales lo que percibía».

L'endemà, 14 de desembre, surt també una notícia a «La Vanguardia» que fa així:

«Anteayer los operarios de la imprenta del Sr. Tasso acordaron dejar de trabajar en ella a causa de una injustificada exigencia de dicho señor».

En el «Parte Oficial» de la Junta de la Societat Tipogràfica, apareguda a l'esmentat número XII del «boletín», s'expliquen les mesures que pren aquesta associació davant l'actitud de l'impressor. Les mesures adoptades significaran una extensió del conflicte i una posició sindical de força davant de les arbitrietats del patró.

Un dels acords és donar el «Bé» a l'actitud adoptada pels treballadors d'autoacomiadar-se. La Societat acorda socórrer amb els diners del seu fons als treballadors que s'han quedat sense feina per aquest motiu.

Lluís Tasso: les dues respostes

A El Diluvio del 19 de desembre de 1881, l'impressor Tasso escriu una carta al director, perquè també sigui publicada, com a resposta a la del dia abans emesa pels seus antics assalariats. S'hi exposa que «éstos [els treballadors que s'acomiadaven] me han declarado que si abandonaban las plazas que respectivamente ocupaban en mi taller, lo hacían obedeciendo a la presión de los asociados, quienes les han dado a entender que de no aceptar los acuerdos de la mencionada sociedad, quedarían cerradas para ellos, por siempre, las puertas de las demás imprentas.»

Els treballadors repliquen l'endemà des de les pàgines del «Diario de Barcelona». El conflicte havia sorgit de la negació per part de l'impressor de la tarifa que s'havia acordat entre els impressors, l'autoritat civil i els treballadors.

En el mateix «Boletín» esmentat abans, la Junta



Dissenys d'Eudald Canibell de clara factura modernista, mostren l'evolució estètica des del romanticisme fins a l'eclosió del Modernisme, en el gust gràfic català.

✓ >





Directiva de l'entitat, reunida el 15 de desembre, aclareix la situació que ha desembocat en conflicte. Les puntualitzacions donen una idea de la manera d'entendre les relacions laborals del patró i dels tipògrafs. S'hi expressa:

«**1** Que... la Sociedad... está legalmente constituída y su reglamento aprobado en 17 de Enero de 1880 por el entonces Gobernador de la provincia, Leandro Pérez Cossío.

«**2** Que la tarifa para la mano de obra es la misma acordada entre industriales y operarios, también ante la autoridad civil, en 30 de Octubre de 1872.

«**3** Que el industrial impresor Luís Tasso ha faltado a la base 17 de nuestra tarifa, admitida por su Sr. padre y por él y que dice así: «Los dueños de imprenta invitarán a los no asociados a que lo verifiquen, a fin de lograr una unión perfecta entre dueños y operarios»

«**4** Que los operarios asociados ocupados en dicha imprenta... con la arbitraria e injustificada pretensión del Sr. Tasso, han merecido BIEN de esta Sociedad.»

En el número del «Diario de Barcelona» del 20 de desembre la contrarèplica dels treballadors a l'escrit del seu antic patró està signada per 25 noms; tots ells havien abandonat l'impremta. En aquest escrit els treballadors hi exposen que Lluís Tasso comença a veure coses «estranyes», en haver manifestat en un escrit a la premsa que els treballadors pressionaven als que encara hi treballaven pel fet d'haver-hi hagut concentracions davant del taller. Els acomiadats ho neguen.

En el número de «La Publicidad» del 21 de desembre s'hi fa constar la reunió de tipògrafs en un teatre de Barcelona –amb 350 assistents– que «defendieron solemnemente su dignidad y el derecho de Asociación, injustificadamente desconocido por este industrial».

Als següents números del «boletín» es fa evident l'extensió del conflicte a causa de la manca de negociacions, que havien estat interrompudes per l'industrial. L'admissió d'esquirols i la pressió rebuda de l'impressor provoquen una situació anòmala als seus tallers. L'anunci d'una ampla oferta de treball publicada en «LI» és gairebé un crit d'auxili.

Això venia determinat per l'al·lusió a la solidaritat de classe que la Societat demana als seus associats. Així, demana als que encara treballen als tallers de Tasso que se'n vagin com a mostra de companyerisme, al mateix temps que exigeix als tipògrafs que no hi ingressin. Lluís Tasso comença a oferir més bons sous als que hi vagin a treballar. «La Societat» contesta amb l'amenaça de publicar-ne els noms al «boletín» i difondre'l «para que las puertas sean cerradas a los esquirols».

La Societat expulsa als tipògrafs de l'organització que no havien abandonat el taller. Cinc socis retiren el carnet de membres de l'entitat. Al número XIII [del 24 de desembre del «boletín»] hi surt una llista on consten els cinc membres exclosos, caixistes i un minervista, «... para que Barcelona, en España toda y allí donde nuestro Boletín llegue se sepan sus nombres, que son los que han abandonado la asociación y están en la imprenta Tasso».

L'actitud dels dos Tasso, pare i fill, va ser ben diferent en aquest àmbit de les relacions laborals. L'opció de diàleg que hauria mantingut Lluís Tasso i Goñalons es torna incomprensió i falta de visió en son fill. L'actitud dialogant del pare la trobem en els conflictius esdeveniments de 1855.

En els Oficis de l'Alcaldia núm. 3150, citats per J. Benet i M. Martí a «Barcelona a mitjà segle XIX» (vol. I «El moviment obrer durant el Bienni Progressista», Curial, Barcelona 1976, pàg. 646), s'explica la resolució del conflicte entre la classe obrera i els mestres impressors.

El dia 17 d'abril de 1855 la Comissió de Directores de la Classe Obrera adreça un escrit a l'Alcalde de Barcelona en què diuen que volen negociar amb els Mestres Impressors. Es convoca una reunió al Govern Civil a la qual assisteixen obrers, autoritat i mestres.

S'arriba a un acord entre les tres parts. Dels mestres impressors hi han assistit els tres més importants de Barcelona: Antoni Brusi, Lluís Tasso i Narcís Ramírez. L'acord econòmic a què aquests tres s'han vinculat no és extensiu als altres impressors, perquè «no podían obligar en modo alguno a los impresores que disintiesen de su opinión».

Conflicte internacional

La notícia s'ha escampat per Barcelona, Espanya i l'estranger. En els números de 1882 del «Boletín», l'aparició del qual no era constant ni extensa, encara s'hi fan presents les conseqüències del conflicte. En van apareixer notes a «El Noticiero de Sans», a la «Revista Social de Madrid» i al «Boletín de la Asociación del Arte de Imprimir», també de Madrid. Publicacions dels obrers tipògrafs, com ara les de València, Ciutat de Palma i la parisenc «Typographie Française», van reproduït el nom dels esquiroles en les seves «lletes negres», i mostren la seva solidaritat enviant cèntims per ajudar en aquests treballadors sense feina.

Les notícies entre els tipògrafs són ràpidament tramesses. La solidaritat entre aquests assalariats és una bona mostra de la conducta organitzativa i solidària, que en aquest conflicte pren categoria d'esdeveniment «internacional».

Així, quan Lluís Tasso es veu obligat a anunciar-se en el diari madrileny El Imparcial els mesos de gener i febrer, sol·licitant caixistes, marcadors i maquinistes —en un nombre tan elevat com representen 22 sol·licituds per a una indústria—, la «Asociación del Arte de Imprimir» de Madrid n'informa a la Societat de Barcelona, alhora que prohibeix als seus associats que se n'hi en vagin. D'anuncis com aquest se'n publiquen a diaris de poblacions com ara Osca, Saragossa, València... D'aquestes localitats, la Societat Tipogràfica de Barcelona rep les mostres de companyerisme de classe dels tipògrafs.

Del total de 42 acomiadats de la impremta Tasso (cal tenir en compte que només formaven part d'aquella Societat els caixistes, paquetaires, marcadors, maquinistes i minervistes), l'associació dels tipògrafs barcelonins els ha socorregut a tots, tenint en compte que al cap de sis mesos del conflicte només quatre estaven encara sense feina, però cobrant un sou que els hi passava la Societat.

Al número XIV del «Boletín», del 22 de gener de 1882, el comentari de guanyador que demostra la Societat enfront al tràngol en què Lluís Tasso estava embolicat és eloqüent en aquesta frase:

«Efectivamente, el Sr. Tasso se desacredita y pierde su dinero con esta cuestión: se desacredita por mostrarse mucho más reaccionario que todos sus colegas los impresores de Barcelona y pierde su dinero cuando todos lo ganan: los unos con el aumento del jornal, los otros aprovechando los trabajos que a él se le escapan, y esta Sociedad con el número de socios que como protesta a su desatentado proceder se nos han adherido. ¡Lo que ciega el orgullo!».

En una altre article de la mateixa publicació hi trobem una altra nota respecte a l'Afer Tasso:

«Aunque conoce haber cometido un acto arbitrario poniendo a sus obreros tipógrafos en la disyuntiva de abandonar su casa o la Sociedad y hasta convencido de que la opinión pública en esta cuestión se le ha declarado en contra, y de que sus intereses se resienten, quiere sin embargo aguantar el punto, según frase propia, porque no sea dicho que todo un señor dueño de imprenta de primera clase, semieditor y hasta semidirector de periódicos ilustrados, cede a las pretensiones de los operarios, por justas y razonables que ellas sean.»

La situació laboral a la impremta Tasso

No sembla pas que la situació canviés gaire els anys següents. Les sol·licituds de llocs de treball per a l'editorial és gairebé permanent, com es pot comprovar a l'apèndix «L'editorial des de la revista». En els números 115, 160, 168, 169, i en alguns altres, s'hi van sol·licitant enquadernadors, oficials minervistes, caixistes, maquinistes i peonada, per a diferents feines.

La situació conflictiva sembla que comprèn —si hem de jutjar pels anuncis— els anys 1882 i 1883. A partir d'aquest any ja no apareixeran més sol·licituds a les planes de «LI». Si jutgem pels fets posteriors, es podria apuntar, potser, un canvi en l'actitud de Lluís Tasso i Serra. Ens ho fa pensar la seva pertinença a l'Institut



^
Paper-fole de J. Vilaseca,
enquadrador, clar exponent del
gust esteticista.
Utilitzat a la biblioteca *Artes y
Letras*, de Daniel Cortezo.

Català de les Arts del Llibre, com a vice-president, al costat de Josep Lluís Pellicer i també dels que anteriorment havien format part de la Societat Tipogràfica, com Coll i Remedios, Canibell, Lorenzo, Llunas i altres tipògrafs de caire anarquitzant o socialista, i de membres de la comunitat gràfica més propers a les idees progressistes i de canvi que no pas reaccionàries.

Amb posterioritat a aquest conflicte no sembla que en els seus tallers se'n produïssin gaires més, almenys fins a la seva mort, el mes de maig de l'any 1906.

Lletra impresa i consciència

En la història del moviment obrer espanyol, la referència de manera especial al col·lectiu de tipògrafs és contínua; esdevenen una de les forces impulsores de la consciència obrera.

Noms com els de Pablo Iglesias, Eudald Canibell, Anselm Lorenzo, Antonio García Quejido, Farga Pellicer i molts d'altres, són els protagonistes d'una història de moviments sindicals, polítics i ideològics que enllacen perfectament amb aquelles idees més avançades que a Europa ja s'estan convertint en un poder organitzat. Les idees anarquistes o socialistes queden impreses en la classe obrera gràcies a l'empenta de tipògrafs com Pablo Iglesias.

Però aquesta referència no ens serviria de gaire si només parléssim de la seva tasca sindical. El gran èxit dels treballadors de les arts gràfiques és el de donar contingut a la pràctica laboral quotidiana. Allò que ells ens poden mostrar no és només la seva faceta reivindicativa o revolucionària, sinó que també van fer de la seva feina, fins llavors obscura, una activitat digna i creativa.

La impremta és una arma; la lletra, un vehicle de la consciència. Els Ateneus Obrers, els Centres, les Cases del Poble, les organitzacions sindicals, arriben a tenir el segle XIX un bon nombre de llibres a les seves biblioteques. Un cas que vaig poder admirar va ser el del ja desaparegut fons de documentació del Centre Industrial de Catalunya, al carrer Hospital, abans que es vengués el

fons a un llibreter de vell.

Les idees revolucionàries s'escampen, com les mateixes idees que divulgaran els filòsofs del «materialisme popular». El segle XIX eixampla el pensament, i els obrers, els assalariats de la màquina, no desaprofiten pas l'oportunitat d'obtenir-ne algun benefici, encara que sigui només cultural.

Com destaca Eliseu Trenc-Ballester en el seu article a Serra d'Or (núm. 262-263, 25 de juliol de 1981, pàg. 24) «fins i tot em sembla que els historiadors catalans més seriosos tenen unes idees parcials del moviment obrer dels tipògrafs espanyols de la darrerria del segle XIX». Com diu en aquest article, a la biografia de Rafel Farga Pellicer només se l'anomena com a tipògraf una sola vegada en les 42 línies que li dedica la Gran Enciclopèdia Catalana.

En el mateix sentit, Josep Llunas, E. Canibell, Famades, i fins i tot el mateix Narcís Monturiol citat a l'«Anuario Tipográfico Neufville» de 1920, són peces crucials en l'esdevenir i la modernització de les imprentes.

Tendències organitzatives

Toribio Baltà, Miquel Renté, Alexandre Ubert i Bartomeu Tarascó són els representants dels tipògrafs que han signat el Manifest-Programa del Partido Democrático Obrero Español («El Obrero» Any II, núm. 32, del 8 de juliol de 1881). Però la tendència societària dels treballadors d'aquesta branca industrial no és pas bàsicament socialista. L'anarquisme és bastant més fort —si més no a Catalunya i al País Valencià—, malgrat ser sempre bastant segregacionista. Al «Boletín de la Sociedad de Tipógrafos de Barcelona» hi havíem trobat forces homes d'idees bakuninistes, com seria el cas de Canibell (E.Trenc Serra d'Or art. cit.) o com Farga Pellicer.

L'organització dels tipògrafs barcelonins compta el 30 de juny de 1882 amb un total de 633 associats, que es divideixen en 414 caixistes, 48 aprenents, 81 maqui-

Grup fundador de *La Internacional a Espanya* >
De *L'Avenç* núm. 85
(setembre de 1885)



nistes i 90 marcadors. Si comparem aquestes dades amb la suma total de treballadors, especialistes i aprenents, que apareix a l'estadística gràfica, còmput elaborat per la Comissió Estadística de la Societat de Tipògrafs, veurem que la proporció d'associats és alta.

A finals d'aquest mateix any, la Societat pateix una greu crisi, provocada pels seus membres més radicals, que se n'escindeixen. Entre ells, els abans esmentats bakuninistes. La crisi es va desencadenar en el «Congreso Tipográfico Nacional», que s'havia celebrat el mes d'octubre 1882.

Els representants de les tres organitzacions més potents de l'estat espanyol eren les de Madrid, València i Barcelona. A Madrid el cap visible era Pablo Iglesias, Vives a València i Famades a Barcelona, que representava la tendència menys radicalitzada de l'organització de Barcelona.

En aquells moments sembla que l'actitud de la majoria dels impressors barcelonins era francament oberta pel que fa a les aspiracions dels treballadors. La conjuntura econòmica del decenni 1880-1890 permetia augurar un bon futur en aquesta indústria amb un fort mercat intern i una exportació en augment.

La capacitat d'integració dels assalariats a l'empresa era gran, perquè la majoria d'empreses no passaven dels cinquanta treballadors. Les excepcions de Ramírez, Tasso i de Montaner i Simón confirmen la regla. A més a més, es dona en aquest sector una estructura d'empreses petites –la majoria familiars– tant en la producció com en el sector de subministres.

La condescendència entre patrons i obrers sembla ser un fet bastant normal. El comentari aparegut al «Boletín de la Sociedad Tipográfica» Barcelonesa (núm. XXVI, 25 d'abril de 1883) és, en aquest sentit, prou explícit. Els tres delegats del Congrés Tipogràfic van visitar les impremtes de Ramírez i de Montaner i Simón –la de Tasso, que era la segona en importància, és obviada a posta a causa del conflicte que hem explicat abans–. Segons escriu el comentarista que va explicant en els números del Boletín els esdeveniments del Congrés, «éstos departieron con los propietarios y los encargados mientras tomaban un refresco». S'explica així l'ambient tipogràfic del moment, només enrarit per Lluís Tasso amb el seu estirabot anti-Societat.

Tallers d'*Espasa-Calpe S.A.* >
 Secció de composició mecànica.
 Intertípies, monotípies i fonedores.
 De la *Enciclopedia*
Espasa-Calpe, s.v. «Tipografia».
 Madrid (Cap a l'any 1925)



En el mateix «boletín» de 1883 –un dels últims que es van publicar– també s'aclareix que les reivindicacions dels obrers han aconseguit que els empresaris paguin les tarifes que la Societat de Tipògrafs havia determinat. Cal recordar que en aquest moment Llunas, Farga i d'altres ja no hi pertanyen.

«La Unión Tipográfica»

Arran del «Congreso Tipográfico Nacional» es produeix l'escissió que s'ha comentat abans. Juntament amb els esmentats abans, Llunas, Farga i Pellicer hi ha també Antoni Pellicer i Ramon Rosés. L'escissió es consuma a mitjans de novembre, moment en què apareix la revista d'aquests tipògrafs, que es diu «La Unión Tipográfica», de curta durada. Aquest nou nucli és clarament radical en les seves posicions polítiques i reivindicatives.

Durant la vaga de tipògrafs que va durar des del dia 13 de desembre de 1882 fins al dia 14 de febrer de 1883, les seves posicions són anti-societàries (més que no

pas anti-patronals). Aquesta vaga va ser força dura, segons sembla, encara que cal destacar que cap publicació va deixar de sortir al carrer per donar informació dels esdeveniments de la vaga i del que passava aquells dies.

A partir d'aquest moment no he pogut destacar grans activitats sectorials, específiques dels tipògrafs i de caire reivindicatiu, durant la resta del segle, si n'exceptuem –està clar– les mobilitzacions socials d'àmbit més general.

Els coneixements del tipògraf

Saber llegir i escriure amb la més absoluta correcció. Tenir una gran destresa manual per a realitzar les composicions i les correccions. Conèixer els papers, tintes, tipus, caràcters, cossos... els sistemes de treball més econòmics. Memòria per poder compondre en el linier, capacitat d'abstracció i de decisió. Un gust una mica cultivat...

Per les seves mans passen enciclopèdies, diccionaris, novel·les de pèssima qualitat, cartells, bíblies, revis-

Eudald Canibell >
(1858-1928)

Un dels més grans renovadors de les Arts Gràfiques catalanes. Anarco-col·lectivista, que juntament amb A. Pellicer i altres d'esmentats, crea la FTRE, que arriba a tenir 58.000 afiliats a tot Espanya.



tes, diaris...; gairebé tot el coneixement del món... i més. Saben el pes de cada lletra, de cada paraula, pàgina, imatge. Saben que la informació és crucial. Les revistes tècniques, professionals, de classe, es multipliquen per quatre si els tipògrafs en són els beneficiaris. Queda ben explícit a la Bibliografia.

Aprendre de la lletra, la línia i el punt

Una línia és una successió de lletres una al costat de l'altra, formant paraules. També és la manera de gravar xilogràfica, a l'acer, o el «pluma» que surt d'un fotogravat.

La forma pren tot el sentit d'allò racional en la composició tipogràfica. Calia aprendre els mecanismes de l'ordre, del nombre, del gust, estil i tècnica.

Els esforços dels treballadors per aconseguir que l'aprenentatge –normalment una explotació de mà d'obra molt barata– es fes en escoles professionals adequades va esdevenir una victòria. En aquesta dècada (1880-1890) no es podrà assolir l'objectiu; caldrà esperar al segle següent. Els tipògrafs ho demanen una vegada i una altra

des dels seus òrgans de difusió i propaganda. L'organisme Institut Català de les Arts i el Llibre té com objectiu –que aconseguirà– crear una Escola de les Arts del Llibre. El 1880 Ramon Gorchs és al Congrés Internacional Tipogràfic on, en representació de la patronal, exposa la voluntat docent dels impressors.

Les diferents associacions tipogràfiques tenen totes com a constant el seu afany per donar a conèixer noves tècniques, sistemes, troballes o mètodes de treball que permetin un reciclatge continu dels seus associats.

Una bona part de la història de les Arts Gràfiques del segle XIX es manté encara latent gràcies a què molts treballadors van escriure, van anotar i van investigar; fonts que avui és possible trobar.

Salaris

Caixistes

Tots els salaris de composició es comptaran per mitjos quadratins, abonant-se per cada mil lletres 3 rals amb cinquanta cèntims.

1. La composició dels tipus que baixin del cos 7 o pugin del cos 12 tindran el següent augment:

Cos 6 i 6 1/2: mig ral el paquet

Cos 12 1/2, 13, 14 i 16: mig ral el paquet

Els tipus que baixin o pugin d'aquests cossos es comptaran a jornal, a raó de 2 rals l'hora.

2. Tota mesura de menys de 30 mitjos quadratins tindrà un augment en la proporció següent:

30, 29, 28 mitjos quadratins: 1 ral la línia

27, 26, 25 mitjos quadratins: 2 rals la línia

24, 23, 22 mitjos quadratins: 3 rals la línia

9, 8, 7 mitjos quadratins: 8 rals la línia

3. Els diccionaris, gramàtiques i tota mena d'obres científiques on hi hagi abreviatures, xifres, versaletes, cursives, titulars fosos al mateix cos, etc., tindran un augment proporcional a raó del seu nombre, que mai serà inferior a mig ral per paquet.

Maquinistes

A aquests treballadors no se'ls paga com als caixistes –pel nombre de composicions que fan a la caixa o per la dificultat de la composició en diferents cossos–, sinó per la complexitat o carestia dels diferents papers i pel nombre de tiratges que es fan en una impressió.

•Paper «Regular»

1 a 100 impressions: 6 rals

100 a 200 impressions: 8 rals

200 a 250 impressions: 9 rals

750 a 1000 impressions: 16 rals

1000 a 2000 impressions: 32 rals

•Paper «Marquilla»

1 a 100 impressions: 7 rals

100 a 200 impressions: 9 rals

200 a 250 impressions: 10 rals

750 a 1000 impressions: 17 rals

1000 a 2000 impressions: 34 rals

•Paper «Marca Major»

1 a 100 impressions: 9 rals

100 a 200 impressions: 11 rals

200 a 250 impressions: 12 rals

750 a 1000 impressions: 22 rals

1000 a 2000 impressions: 44 rals

•Paper «Doble Marquilla»

1 a 100 impressions: 10 rals

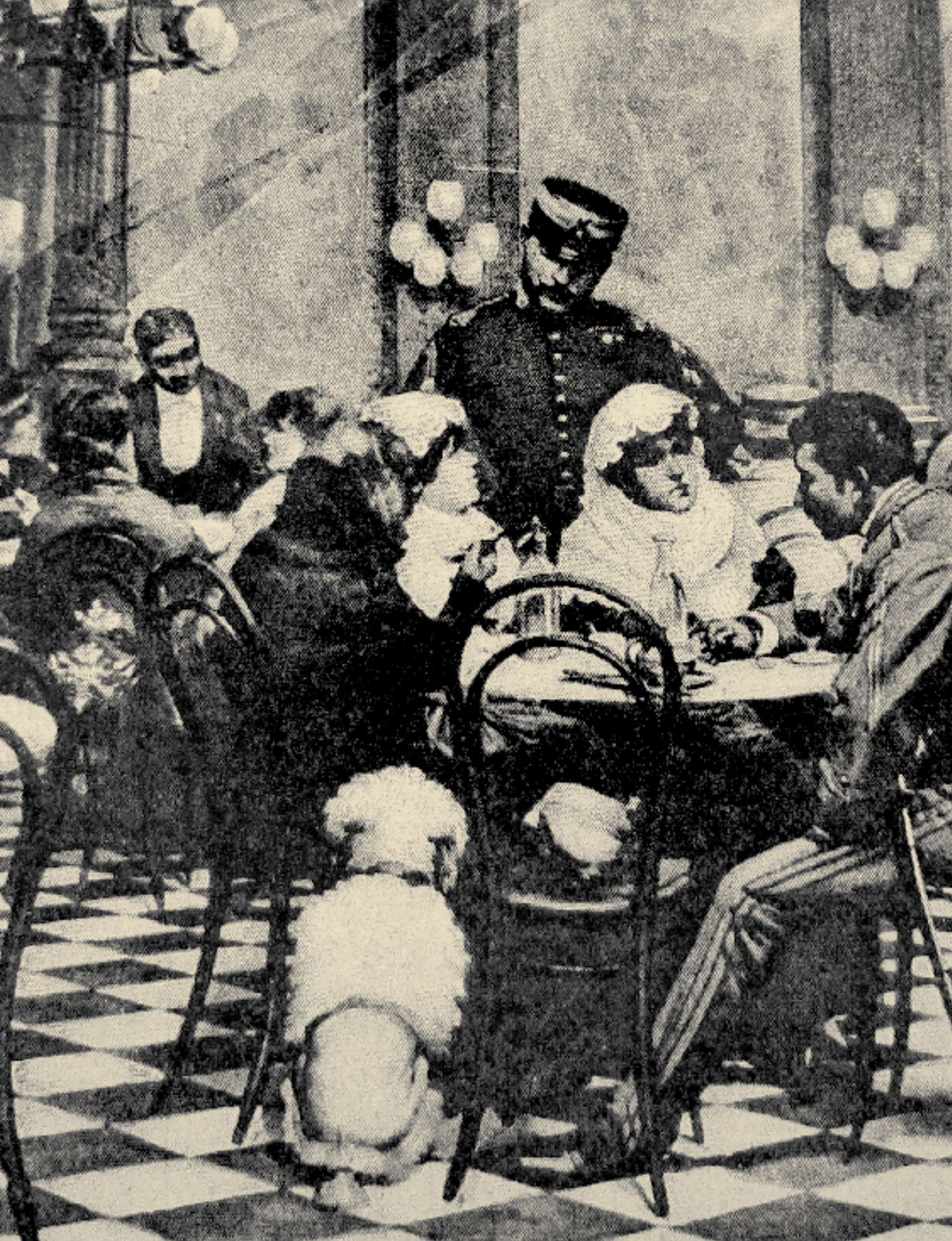
100 a 200 impressions: 12 rals

200 a 250 impressions: 14 rals

750 a 1000 impressions: 24 rals

1000 a 2000 impressions: 48 rals

Dades del «Boletín de la Sociedad Tipográfica de Barcelona», núm. XIV, del 22 de gener de 1882, pel que fa als sous dels caixistes. En el núm. X, del 13 de novembre de 1881, hi apareix el barem dels sous dels premsistes.





L'OBJECTE D'ESTUDI

La Ilustración

Enquadernació dels darrers volums de «LI»
(1890-1891)



L'estudi d'una revista setmanal

Allò que ens aporten els volums d'aquesta publicació de Lluís Tasso és molta informació sobre l'època, però el meu interès no era fer-ne pas un estudi sobre el contingut.

Vaig prendre en primera instància un paper de datador de cada un dels esdeveniments que anaven apareixent a les planes de la revista La Ilustración, però no menava enlloc fer una fitxa dels gravadors, artistes, gasetillers, articulistes, dibuixants i altres personatges que feien possible l'aparició setmanal d'aquestes pàgines impreses.

Si bé tot plegat donava una visió general del moment històric des de la ciutat de Barcelona i aportava dades interessants sobre els gustos, l'art i la cultura en general que es vivia als seus carrers, aquest estudi s'apartava de la mateixa investigació sobre el tema de les Arts Gràfiques, sobre els valors del continent i no pas del contingut.

Al centrar-me en aquest aspecte, vaig haver de limitar el marc de l'estudi, que vaig organitzar amb aquests pressupòsits:

1. La revista era la imatge de l'editorial. Les informacions que hi apareixen estan vinculades a la producció, relacions socials, innovacions tecnològiques, comercialització, difusió... de la mateixa editorial.
2. La Ilustración és l'avantguarda experimental de l'editorial.
S'hi comproven les noves possibilitats temàtiques –novel·les per fascicles, relats de viatges, articles–, les variacions del gust –exemple de les capçaleres–, les noves tècniques d'impressió d'imatges, el color, la tipografia...-
3. La Ilustración és el paradigma de les revistes «il·lustrades» del moment, reflex de les contradiccions culturals, de la invasió icònic-ideològica, d'un decenni enfrontat a la idea de progrés, convivint amb el naixement de les ideologies universalistes. Tot això es veu en les imatges.

Les noves aportacions de «La Ilustración»

En l'àmbit de la innovació tècnica –on he posat més l'accent– aquesta publicació té un paper preponderant en el terreny de la reproducció d'imatges, en ser l'editorial de Tasso una de les que introdueix primer les aportacions de dos personatges fonamentals en la història del fotogravat a Espanya.

Es tracta dels antics components de la «Sociedad Heliográfica» Miquel Joarizti i Heribert Mariezcurrena, que faran durant aquest decenni la innovació més gran en les arts de reproducció d'imatges, a l'aprofundir en els efectes químic-fotogràfics i físico-lumínics des de les seves experimentacions a partir de la zencografia i l'heliografia.

Al mateix temps, és en aquest àmbit del fotogravat on despuntaran, arran de la incorporació al seu taller la tècnica del gravat directe del natural, que ja experimenten amb anterioritat a la introducció de la trama del mètode Meisenbach.

La revista «LI» està en aquest terreny a l'avantguarda de la innovació tècnica.

La imatge a les capçaleres

Les set imatges de capçalera, que durant el període 1880-1891 pateixen una metamorfosi notòria, són el reflex de l'evolució de la mateixa publicació i una referència clara dels corrents estètics del llarg decenni.

El primer que es pot valorar és el canvi de nivells de preponderància icònica. En els tres primers encapçalaments de la revista s'hi mostra clarament la significació, i fins i tot el contingut mateix que el lector hi podrà trobar. Això és degut a la rellevància dels elements referencials i simbòlics. La presència del present i del futur de la ciutat de Barcelona.

L'anècdota del monument a Colom –que es construiria cinc anys després– és una mostra clara d'aquest exponent de modernitat que, voluntàriament, les publi-

cacions del moment volen donar com a imatge als seus lectors. Les construccions que apareixen en les tres primeres capçaleres són una reconstrucció idealitzada de la ciutat del lector, una significació de certs elements del passat i una voluntat de donar signes d'identitat històrica als ciutadans.

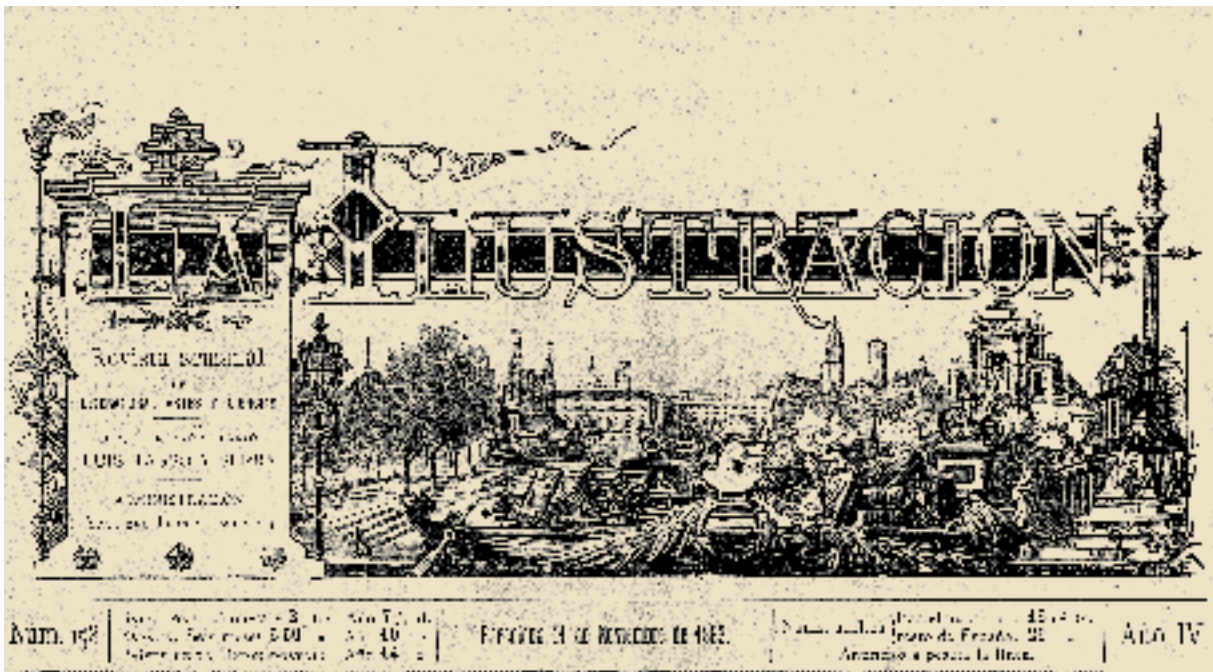
Per altra banda, s'enalteix l'aspecte monumental de la ciutat moderna: la imatge del mercat del Born –nord de l'enginyeria i de la renovació urbana–, la cascada del parc de la Ciutadella, el monument al general Prim. Tots ells contemplats des del castell de Montjuïc que s'enlaira al fons i culminats en el Jardí del General, situat sempre a l'esquerra.

Als peus de la ciutat idealitzada, i com si fos un bodegó, els elements simbòlics s'amunteguen per explicar el contingut de la revista. La roda dentada, el bust, la paleta de pintor, l'àncora, la premsa, el globus terraquí, la ploma, la lira, la carta de navegació o la columna, s'expliquen per ells mateixos.

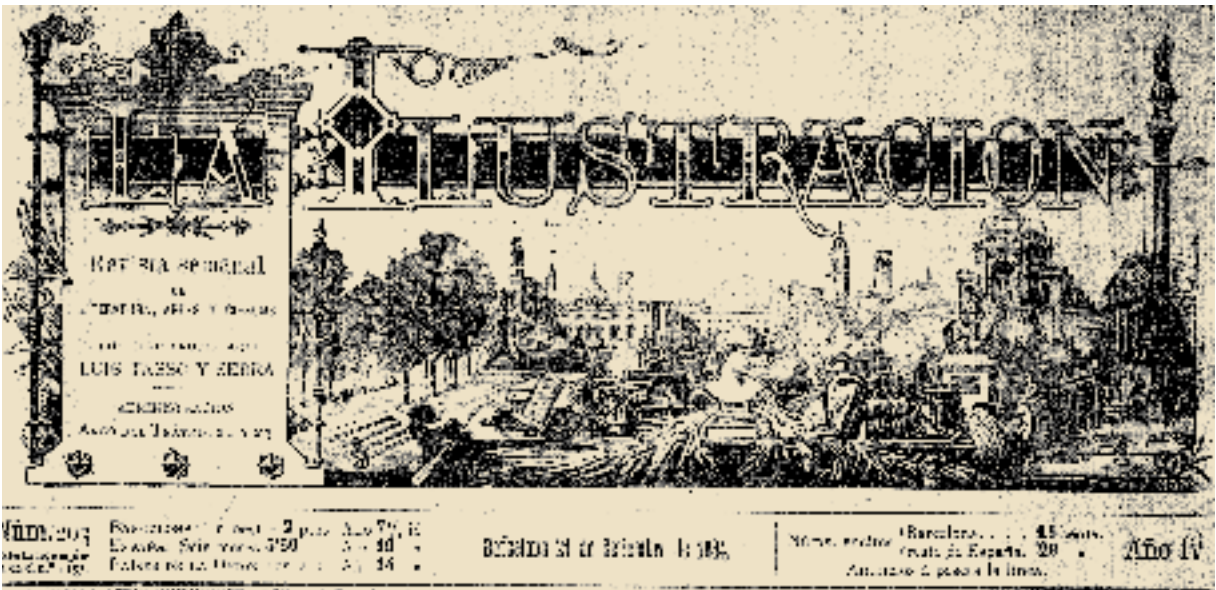
Si en la caracterització icònica de la capçalera s'hi veuen ja aquests aspectes de progrés i modernització en anar-hi adaptant successivament les noves imatges que la ciutat va aportant, no menys important és l'apartat tipogràfic, que es transforma rotundament.

En el primer cas, la tipografia queda exempta de la imatge; pel seu caràcter explicatiu no li calen els elements icònic-tipogràfics, com sí que passa en el segon cas, en què la tipografia la trobem semi-integrada en la imatge i la seva personalitat estilística s'incorpora gairebé totalment en el gravat. El tipus de lletra, d'un marcat gust oriental, era de la «Fundición Tipográfica Nacional», de Gorchs. L'ús de les palmetes i les figures que semblen tretes d'una pintura egípcia i incorporades a la lletra en forma de bandera –boix creant una complicada filigrana–, estan canviant la imatge, en aportar continguts de «gust» allà on abans no n'hi havia. És a dir, la tipografia hi aporta un territori significatiu, en apostar per una manera, un estil; deixa de ser només descriptiva per poder-se caracteritzar dintre d'una de les línies histo-





< ^
 Imatges de capçaleres de «LI»
 (1880-1891)



< ^

Imatges de capçaleres de «Ll»
(1880-1891)

ricistes pròpies de l'època.

Aquesta afirmació estètica de la publicació ve re-frendada pel nou canvi del 1883, on el simbolisme s'amplia a les quatre barres de l'escut de Catalunya, integrat en la «I» inicial de «Il·lustració», a la que s'hi ha afegit un «coup de fouet» presagiant altres temps. En línies generals, aquesta tercera variable s'adiu totalment amb el gust esteticista que en aquells moments dibuixants, arquitectes i alguns oficis artístics preconitzaven, a imitació d'allò que també passava a Anglaterra.

A partir d'aquest moment les capçaleres tornen a canviar per convertir-se en un simple joc d'elements exclusivament tipogràfics. L'últim cas, del 1891, és el més interessant de tots, pel seu caràcter cal·ligràfic, gestual, de traç fet amb canya, orgànic, que s'emmarca a la perfecció en l'estil modernista que en aquell moment irromp amb força en les Arts Gràfiques.

Impremta i fotografia

Els avenços tècnics en la impressió —el gravat al boix de Bewick (1775), la litografia de Sennefelder (1796)— van aportar a les publicacions periòdiques un cabal icònic del que mancaven.

El primer terç del segle XIX està presidit per l'ús d'aquestes tècniques, a les quals més endavant se n'hi afegiran d'altres, nascudes de la interacció amb la naixent fotografia.

Així, la cromolitografia (1837), la zencografia (1850), l'heliografia o fotogratat (1863) i la fotolitografia (1867) van apareixent a les impremtes europees i americanes, tot augmentant els procediments de reproducció, aplicats segons la necessitat de la imatge i no pas des de la incapacitat de la seva impressió versemblant.

Aquestes tècniques —que s'esdevenen amb rapidesa i que en el seu procés podríem trobar-hi múltiples experimentacions— donaran per fi legitimitat a la imatge impresa des de l'òptica de l'espectador.

D'aquesta manera, s'articula un llenguatge tècnic i significatiu que emparenta el mètode de reproducció amb el mateix significat de la imatge. Aquesta circumstància configura l'augment quantitatiu de la densitat gràfica, alhora que s'inicia una certa tendència a la vulgarització i un progressiu deteriorament de la significació icònica. Tot plegat dóna com a resultat un segle molt especial pel que fa a la imatge.

El món es va reduint cada vegada més a la seva visió en un paper. La realitat es fa tangible des de l'ull. És tot això, fotografia, paisatge, ull i mirada, una configuració «físico-estètica» que impregna la producció icònica del dinou. Com explica F. Fanés, «El científisme del vuit-cents assajà de conferir bases materials als fenòmens de visió que envolten el fet artístic, bé que aquesta preocupació —que altrament no era nova; almenys amb la mateixa intensitat la podem descobrir en el cinc-cents italià i en el sis-cents holandès— no volgué abastar-ho tot, sinó que se centrà en un aspecte particular del problema: ...allò que els interessava d'esbrinar era com construir imatges que impressionessin d'una determinada manera l'ull.» (Saber núm. 2 març-abril 1985 pàg. 29)

D'exemples d'aquesta faceta característica del XIX en trobaríem en el camp de la pintura, la fotografia, la ciència aplicada, l'espectacle, la literatura i, amb més èmfasi, en el camp de la imatge impresa.

La fidelitat de la visió és el paràmetre comparatiu. La missió de les arts s'aplica a anar descobrint els aspectes més formalistes de la configuració en l'entorn. Així, la llum, el color, la línia, el punt... —tot allò que el racionalisme esmicolarà, fins a despullar de contingut els objectes i esdeveniments—, ja es dóna en el procés de trobada de les arts visuals amb la seva mimesi, la realitat.

I això arriba a ser així, justament perquè l'ideal de la realitat i el de la utopia naveguen plegats. Un segle en la disjuntiva de dos trobaments: el de la seva pròpia tangibilitat i el del seu propi destí, la seva fortuna en el progrés.

És la dialèctica de posseir i ser posseït per la imatge, tant des de la seva possibilitat interpretativa com



< *Jeune femme se poudrant*

Georges Seurat

El puntillisme ofereix un resultat plàstic nascut de les teories de la percepció retiniana. La descomposició de les formes en valors lluminosos és el resultat del procés físic i fisiològic de captació de la realitat aparent.



^ *Odysseu i Calipso*

Arnold Böcklin

(1883)

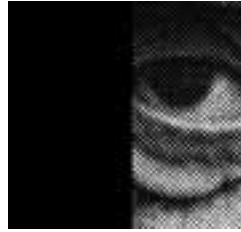


< *Un esbargiment*

Roger Fenton

(1855)

Fotografies de la guerra de Crimea, on per primer cop es va experimentar amb aquest procediment.



^
< La trama recompon la imatge a l'ull mitjançant una descomposició prèvia en tons i semitons lumínics que conformen la intensitat o difusió dels punts blancs i negres.



^
Paolo i Francesca
Arnold Böcklin
(1893)

des de la seva finalitat representativa. Així, la imatge tendeix encara més a fer-se present en la vida civil, es civilitza, apartant-se cada vegada més del seu determinant mediador entre el llenguatge i la capacitat d'imaginar. La imatge aconsegueix, així, allunyar-se de la interpretació teïsta, simbòlica i universal característica de les etapes icòniques anteriors.

Periodisme gràfic

El periodisme gràfic del segle XIX s'articula sota la constant de la supremacia de la il·lustració artística i còmica, per damunt del que avui podríem definir com a periodística, noticiable. És a dir, les publicacions dediquen els esforços gràfics a la impressió d'imatges artístiques, còmiques o de temes generals.

La caricatura és la imatge de la notícia política –les litografies de Daumier en serien una bona mostra–, la reproducció de pintures es converteix en tema de reflexió moral, social, estilística, o en tema per articular informacions sobre literatura, història o tradicions. La vinyeta serveix per referenciar el text de la novel·la per fascicles; un gravat amb senyores tant es pot fer servir per parlar de la moda, de la situació de la dona a la societat, com d'il·lustració d'un text sarcàstic sobre el sexe feble.

També es reproduïen dibuixos que arriben «de

fora» o que es copien de fotografies. Són els fronts de batalla, els grans esdeveniments socials, les catàstrofes de caràcter supralocal o les grans convulsions socials allò que és susceptible de convertir-se en notícia. Un incendi espectacular en un teatre, Crimea, la III Guerra Carlina, la Secessió Americana, la Franco-Prussiana... l'enfonament d'un vaixell, l'explosió d'una caldera de vapor... la mort d'un emperador, un rei, o les seves esposalles.

Però, fonamentalment, la imatge prefotogràfica impresa pot ridiculitzar, fantasiejar, amenitzar o simplement il·lustrar. El periodisme gràfic, fins a l'arribada de la fotografia, no ha aconseguit encara convertir en realitat les seves imatges, a causa de la desvirtuació manual que les fa producte més de la interpretació subjectiva que no pas de la traducció fidedigna.

El compromís de la imatge

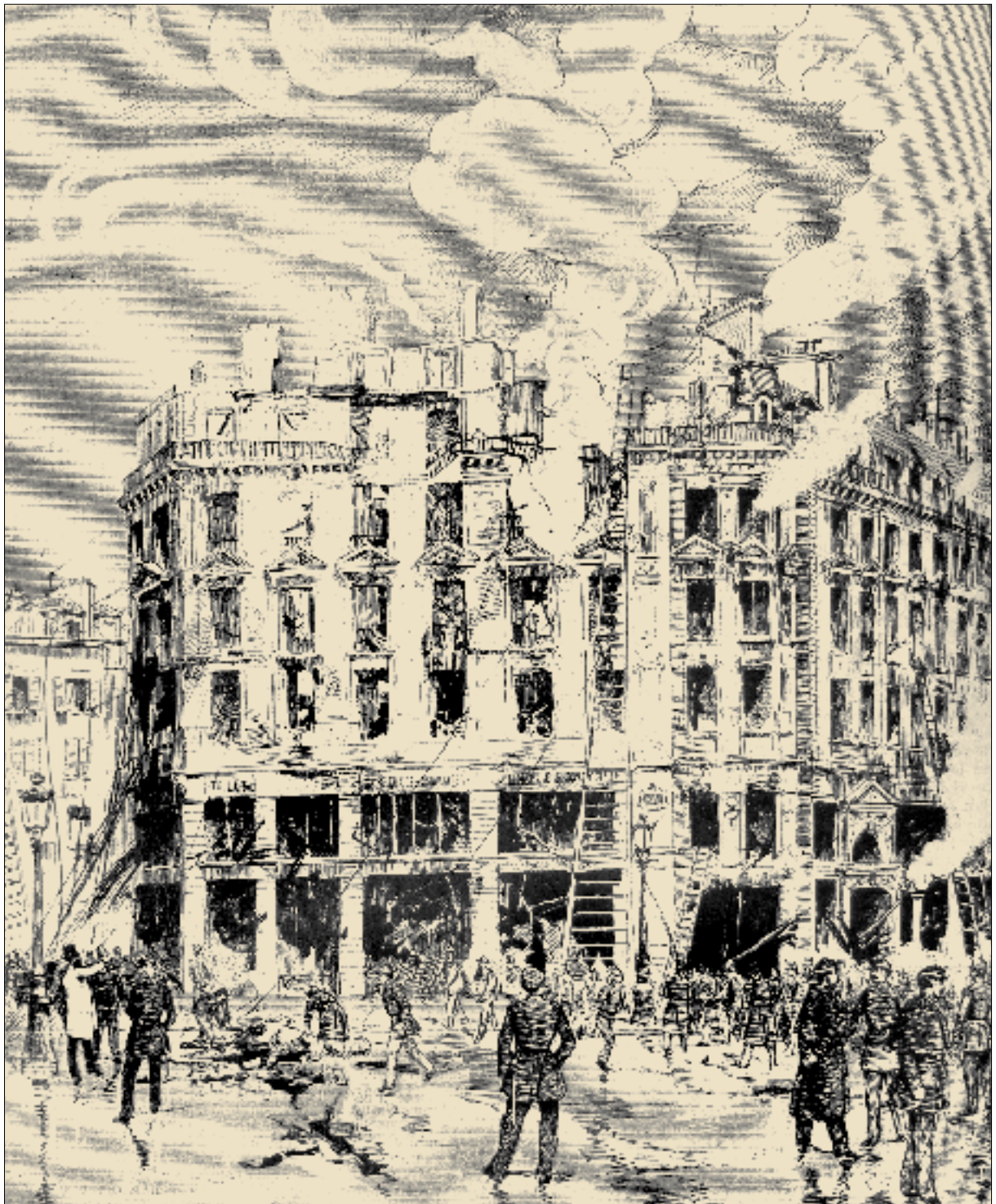
Les tècniques de reproducció prefotogràfiques comprometien la iconocitat [que el públic desitjava. Si hom compara un Román Ribera, un Planella, un Bouguereau, un Gérôme, amb un puntillista, hi trobarà formalment i temàticament un abisme, però la recerca de la plasmació de la realitat és un fet comú a tots plegats. L'única diferència entre els primers i els segons seria que aquells veurien la realitat visual des d'un tot on els elements es

Incendio en Paris

Original de Josep Lluís Pellicer i gravat de Thomas

«LL» Vol. I, pàg. 204, núm. 26

(01.05.1881)



conjuguen, sense retenir cadascun la seva personalitat, mentre que per als segons la forma –ja sigui en el color, la llum, en la composició o el punt de vista– pren una preponderància capaç d'articular-se com el «leit motiv» de l'acció plàstica. De fet, la diferència entre l'avantguarda i la no-avantguarda és aquesta utilització, o no, de l'argument aglutinador de l'artista i la seva especial manera de mirar en un resultat parcial o final que és l'obra.



No us arrisqueu pas
Honoré Daumier
Litografia apareguda a la Revue Mensuelle
Paris (1834)

La fotografia impresa

Calia introduir, incorporar, la fotografia en les impremtes per donar al periodisme il·lustrat el lloc social que havia d'assolir.

La fotografia i la impremta havien seguit camins paral·lels, i les troballes de l'una repercutien en l'altra, de tal manera que d'ençà del descobriment dels col·loides aplicats a la fotografia (1847), Fox Talbot, Bolton i Gillot desenrotllaran un bon nombre d'innovacions.

Però caldrien altres estudis que permetessin l'aplicació de la fotografia directament sobre el paper, per a ser reproduïdes fidelment per les tintes d'impremta.



A Nàpols
Honoré Daumier, litografia apareguda a *Charivari*
Paris (1851)

A Barcelona, la revista *Sancho Gobernador* publicarà, a semblança dels treballs que fa Daumier, una col·lecció de litografies crítiques en què, a manera de comparació, trobaríem que aquest mitjà d'expressió planogràfica significa una utilització «revolucionària» d'aquesta nova tècnica amb vint anys de vida.

Destruir i reconstruir

El 1865 l'anatomista alemany Max Schultze descrivia l'estructura retiniana com un aglomerat de petites partícules perceptores de llum. Aquesta descoberta no era pas nova ja que, dos-cents anys abans, Leeuwenhoek –inventor del microscopi– ja parlava d'uns petits bastonets, semblants a cons allargassats, com elements constitutius de la retina.

El plantejament que resulta d'aquella descoberta és el següent: si una imatge es transforma en petites partícules de llum mitjançant una sèrie de línies o punts en una trama homogènia, la lluminositat de cada element capaç d'emetre o absorbir la llum que provingui d'un ob-

De Meisterwerke de >
Griechischen
Plastik Furtwängler
(1893)
Un dels primers gravats
directes tractats
fotomecànicament,
de Ivins *Imaßen impresa*
y conocimiento



A. J. Russell >
Fotografies del seu
Àlbum de La Guerra
de Secessió
(1863)

Timothy O'Sullivan
Fotografies del seu Àlbum
La Guerra de Secessió
(1863)



jecte es podrà traduir sobre una placa fotogràfica en un valor de gris diferenciat del seu correlatiu, ja que la llum configura la volumetria dels objectes al posar-se sobre ells amb diferent intensitat.

La placa fotogràfica, un cop revelada, mostrarà sota aquell tram homogeni una sèrie diferenciada d'elements lumínics en blancs i negres. L'espectador –ubicat a la distància adequada– podrà apreciar la imatge com un tot reconstruït, capaç d'assemblar-se lumínicament a la realitat per mitjà dels variats tons de gris.

Aquest procediment s'utilitza ja a finals de la dècada dels setanta, de manera molt rudimentària, en gravats d'obres d'art, però és el 1880 quan el Daily Herald de Nova York el fa servir per primera vegada en un diari. La trama utilitzada era molt rudimentària, i la qualitat de la imatge de les barraques Shantytown que surt a les seves planes és només una mostra de les possibilitats d'aquest procediment, que s'anomena «half-tone» o «autotípia». En el periodisme gràfic espanyol, i concretament a «LI», el seu nom és el de «fotografat directe del natural».

Un llarg camí

Aconseguir aquesta mena d'impressions no va ser pas fàcil. Per una banda, la invenció dels col·loides, o més ben dit, el seu ús, havia permès avançar la fotografia i les arts gràfiques pel mateix camí. Aquest nou producte va permetre d'obtenir un primer sistema de fotogratat anomenat gillotage (de Fermin Gillot) l'any 1863. Per altra banda, la invenció de les plaques seques de gelatino-bromur l'any 1871 fa possible obtenir fotografies preses del natural sense els inconvenients de les plaques humides, que requerien una preparació immediata, és a dir, dur un laboratori mòbil molt pesat, preparar la placa en una cambra tancada i sense llum, tot just abans de fer la fotografia, i revelar-la tot seguit, coses que condicionaven excessivament la feina de captar imatges d'interès.

Les plaques seques proporcionen mobilitat al fotogràf, capacitat de captació i rapidesa. Aquesta nova tècnica es comença a utilitzar a Espanya l'any 1880 i la introdueix el fotogràf Marc Sala.

A tot aquest procés d'innovació i d'adaptació cal afegir-hi la dificultat de la confecció de la trama en el

Dibuix de J. L. Pellicer per a «*LI*» >
(setembre de 1881)

S'hi incorpora la captació dels aspectes cinètics.
Muybridge també hi treballava.



vidre. Els primers anys, les trames les fan els gravadors; a partir del 1882 la firma Meisenbach es dedica a la seva industrialització i comercialització a tot Europa. Arriben a Barcelona el 1884 i la mostra en són els gravats amb el seu nom que apareixen a diferents publicacions barcelonines.

Sembla ser que el mateix Meisenbach, o algun col·laborador seu, és a Barcelona en aquella data, com així es fa constar a la «*Revista Gráfica*» en un article de Castro Nuño del 1901. Meisenbach devia ensenyar la tècnica a alguns gravadors barcelonins, com seria el cas de Joarizti i de Mariezcurrena. Tots dos havien treballat en procediments similars pel que fa al resultat, però no havien trobat encara el sistema tramàtic.

El 1884 apareixen els primers fotogravats direc-

tes del natural, o autotípies, en reproduccions de pintures i escultures. Unes estan signades per Meisenbach i d'altres per la societat formada pels dos gravadors suava esmentats.

Les males mares
Giovanni Segantini
(1894)



L'amor en la font de la vida
Giovanni Segantini
(1896)

Fotogravat directe reproduït a la revista
parisenca *L'illustration*
(1891)





El terratrèmol que va commoure el món

La nit de Nadal de 1884 un moviment sísmic va devastar una part de les províncies de Màlaga i Granada. Una catàstrofe que va deixar més d'un miler de morts i molts pobles destruïts.

Aquesta és l'oportunitat de donar al nou sistema d'impressió un paper en el periodisme gràfic. Lluís Tasso, editor de la revista barcelonina «LI», encarrega a Heribert Mariezcurrena un reportatge fotogràfic de les conseqüències del sisme; durant dues setmanes ressegueix Andalusia amb la càmera a coll.

El primer de febrer de 1885 apareix una autòtipia a la primera plana d'aquella revista →Un bautizo en las calles de Alhama←; una imatge versemblant que acompanya un text que poca cosa diu: la imatge «ho diu tot». Aquesta fotografia impresa marca clarament l'inici del reportatge gràfic a la premsa espanyola. Un primer reportatge que tindrà repercussió en el present i en el futur. A partir d'aquest moment la notícia és també la imatge; aquesta és portadora dels significats en el temps i en l'espai.

La imatge commou el públic, i el nou paper de la fotografia com a document històric i social subvertirà el valor de la imatge, fins llavors exclusivament artística.

Una finestra de versemblança s'ha obert al món. El periodisme pot jugar amb la «veritat» de les imat-

- < Imatges del reportatge fotogràfic del terratrèmol d'Andalusia, publicat en 4 fascicles setmanals des del 1 i al 22 de febrer de 1885 al setmanari «*LL*» de Ll. Tasso i Serra.



ges. L'home eixampla les seves fronteres més enllà de la seva reduïda geografia quotidiana. És la manifestació / el manifest evident del progrés. La imatge aporta aquella necessitat d'internacionalització que donarà a l'home un nou sistema de relacions amb l'entorn. Aquesta internacionalització ja no serà «un fantasma que recorre Europa», sinó una «versemblança que engloba el món».

L'axioma que una imatge val per mil duros es fa realitat. Aquells pobles enfilats pels vessants de Sierra Nevada es reconstrueixen amb una celeritat inversemblant. Les aportacions econòmiques i materials arriben des de la Xina fins a Sud-Amèrica, passant per Suècia i el Vaticà. Arriben milions de rals per reconstruir aquell indret. La revista *La Ilustración* augmenta el tiratge i fins i tot arriba a publicar un fullet explicatiu del sisme amb profusió d'imatges «autotípiques». Aquestes imatges recorren el món sencer i commouen la retina de l'espectador, i la solidaritat és el reflex clar d'aquesta commoció.



^

Puerta principal de la catedral de Palma de Mallorca.

Fotograbado directo del natural.

Gravat per Joarizti i Mariezcurrena

«LL» Vol. II, núm. 56, pàg. 29

(27.11.1881)



◀ Vista exterior del monasterio de *Santes Creus*.

«LI» Vol. II, núm. 84, pàg. 305
(11.06.1882)

A diferència de l'anterior aquest paisatge reproduceix amb una imatge quasi abstracta un espai amb molta profunditat i amb poques senyals icòniques. Reconstruir aquesta imatge en l'ull es fa prou difícil, la continuïtat no és la línia, és únicament la llum, per primer cop en les arts gràfiques.

L'editorial Tasso i els avenços tècnics en la reproducció d'imatges

Des de «La Ilustración» podem albirar l'esforç conjunt d'una impremta i els seus tècnics i artistes en la recerca gràfica. Aquesta aventura, que es produeix entre 1880 i 1885, amb Lluís Tasso Serra al front de la seva impremta per un costat i per l'altre dos personatges com Joarizti i Mariezcurrena en el seu obrador de fotogravats, permetrà el desenvolupament definitiu de la fotografia i la indústria gràfica en general i en particular del fotoperiodisme i la fotomecànica, respectivament.

La societat formada per l'enginyer Miquel Joarizti i el fotògraf Heribert Mariezcurrena col·laboren des dels seus inicis, un lustre abans, amb Tasso i des del primer dia en les pàgines de «LI», quan encara formaven

part de la Societat Heliogràfica. Aquesta empresa -que avui anomenaríem de tecnologies de la informació-, hi van concórrer fins el 1880 el fotògraf Josep Thomas -també conegut pel seu obrador de fotogravat- i el dibuixant Joan Serra i Pauses. Aquests havien introduït les tècniques del gillotage i la fototípia, apreses a Alemanya i França.

Joarizti-Mariezcurrena formen una nova societat en aquell any de 1880. Des de llavors realitzaren fotogravats per a la tipografia -amb els procediments tradicionals de la tipografia i de la xilografia, però emprant la tècnica tipogràfica de l'heliogravat o autotípies, com se les anomenarà. Els seus treballs, notablement més econòmics que aquells dels gravadors amb burí, s'incorporen a les grans editorials barcelonines, entre elles la de Lluís Tasso. Però la recerca no va quedar en el mètode ja co-

negut de l'heliograt, que de fet només podia reproduir els dibuixos a ploma, sinó que es van aventurar en procediments que van ser veritables ostentacions de coneixements foto-químics. Els seus descobriments eren aplicats immediatament per Luís Tasso, que publicaria els seus treballs a «LI». És de destacar aquest caràcter obert a les innovacions d'aquest impressor, que esdevindrà a la fi un gran coneixedor de la fotomecànica. Aquests cinc anys de renovació Tasso i Joarizti i Mariezcurrena són sense cap dubte els gran aventurers de la fotomecànica, i les pàgines de «LI» són el seu aparador.

La primera mostra d'aquesta particular expedició vers a la modernitat visual ja es fa palesa en 1880, però el protagonista és l'antic membre de la «Sociedad Heliogràfica», Josep Thomas, que obté uns zencs per a la tipografia a partir dels reports realitzats damunt papers granulats, anomenats comercialment Thon i que són gillotages, mètode Gillot. Aquesta tècnica és molt semblant als resultats litogràfics, semblen fets amb llapis gras, en directe damunt la matriu i són d'una frescor visual poc igualable al gravat xilogràfic.

Sembla ser que Tasso accepta en el seu obrador més d'un procediment tècnic i molts gravadors diversos. Això no li permetrà una unitat gràfica que si que tenen altres «ilustraciones» barcelonines. Pels llibres emprarà la litografia i la cromolitografia, aquesta darrera per a les publicacions més prestigioses i la litografia per als sants dels llibres de més tirada, novel·les d'amor i aventures.

En tant que a la incorporació dels procediments estrictament industrials, del que anomenarem fotomecànics, on la capacitat d'interpretació del gravador és inexistent o inapreciable, una vegada obtinguts els heliograts, caldrà parlar dels directes. Aquest nom sorgeix de la denominació original feta a les imatges directes del natural, que eren fotografies o amb mitges tintes com els procediments pictòrics. Denominacions diverses prendrà aquesta tècnica, però sembla ser que tot plegat es pot reduir a la transcripció dels valors de llum a blanc i negre, aconseguint a diferència dels plomes una sensació visual

propera a la de la llum natural. Això només es pot produir gràcies al gra o a la trama intermediària entre un original i la matriu a gravar. De fet hi van existir, van haver els dos intents, quasi bessons, el primer, el del gra, català, no va reeixir, mentre que el de la trama, fora per la banda americana o per la centreeuropea, van saber transformar la llum directa o representada en llum sintètica i van saber formular l'experiència en procediment industrial.

Eudald Canibell explica l'aventura dels procediments del directe en l'article «Heribert Mariezcurrena y la introducción de la fototípia y del fotogravado en España» a «Revista Gráfica» núm. 1 any 1900 pàg. 15-20, òrgan imprès de l'Institut Català de les Arts del Llibre.

Explica aquest polígraf que a Barcelona, en les principals imprentes hi havia febre per anar més enllà, per igualar al nivell dels tallers estrangers en aquells darrers decennis del segle XIX. L'establiment on treballava Mariezcurrena, segueix Canibell, davant la tècnica encara rudimentària del fotograt, que només permetia els plomes i no els directes, va tenir un «pensament original» que segons explica hagués estat digne de ser millorat fins l'extrem d'obtenir resultats no experimentals. Això és dur a conclusions extremes els resultats obtinguts, investigar i consolidar els procediments. La imatge fotogràfica es transportava al zenc -continua l'article- servint-se de plaques de fototípia quina gelatina bicromatada formava gra. La presència d'aquesta granulació no mecànica era a fi i efecte de que el transport oferís una porositats per a les morsures de l'àcid. El resultat, molt radical en el tractament de la llum, empastat d'una manera un xic aleatòria, donada la granulació no mecànica de la planxa, feia del treball resultant una inquietant imatge entre manual i mecànica, traduïnt amb una determinada qualitat expressiva regulada per gravador, tota la definició que l'artista o la fotografia havia donat a l'original. Canibell, doncs, aposta per aquesta tècnica mecànica, pel sistema que deixava entreveure un tipus de resultat menys brutal, menys mimètic. De fet, sembla que Eudald Canibell enyora els gravadors, aquell paper de l'intermediari, una



^

Salida del baile

Román Ribera

«LI» Vol. IVV, núm. 203, pàg. 369

(21.09.1884)

La reproducció fidel d'una obra mitjançant la *fotografia directa del natural*, procediment de Joarizti i Mariezeurrena.

És xocant que justament aquesta voluntat d'alguns artistes pompiers de finals de segle de reproduir fidelment la visió real sigui el mateix afany que el dels impressors i fotògrafs-gravadors. En aquesta imatge totes dues s'uneixen. El pas següent serà destruir la imatge de la realitat –Moreau, Gauguin, Van Gogh...–, encara que en aquests moments s'arriben a reproduir en els diaris («LI», Setembre 1887) fotografies d'escenografies que volen semblar quadres, amb personatges i decorats. És el gust «kistch» que Josep Yxart satiritza en els muntatges a l'entorn de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888.



< *En el café*

Josep Cusachs

«LI» Vol. VI, núm. 254, pàg. 576

(13.09.85)

Matriu amb la signatura Meisenbach i
aparença de vidre trencat.

personalitat desapareguda al 1900 de les impremtes

La primera experiència que es dona a la llum pública d'aquest nou procediment correspon al número 56 d'aquesta publicació, del 27 de novembre de 1881, amb la imatge que porta per títol «Puerta principal de la Catedral de Palma de Mallorca». Al número següent de «LI» explica aquest gravat: «...está hecho por el procedimiento recién inventado por el co-director de la Sociedad Heliográfica de esta capital, don Miguel Joarizti; cabiendo, como en todo cuanto signifique adelanto, a Barcelona la gloria de ser la primera ciudad del mundo donde se haya aplicado el procedimiento fotográfico directo del natural para su aplicación a la tipografía, y a La Ilustración la de ser el primer periódico que haya dado a conocer esta nueva y transcendental manifestación del arte».

A mitjans de l'any 1884 apareixen em «LI» -reproduint imatges preses de quadres d'artistes catalans-fotogravats de Joarizti i Mariezcurrena que ja utilitzaran aquest procediment tramats. En aquest primer cas per fer la reproducció del quadre de Román Ribera. El procediment Meisenbach el trobem signant la reproducció d'una obra de Josep Cusachs, titulada «En el café», que apareix en el núm. 254 pàg. 576 del 13.09.85. A Barcelona, com a d'altres impremtes espanyoles, arribem aquests productes fabricats a Àustria i que es comercialitzen com a vidres tramats per a fotogravats. A Barcelona es fan servir en els obradors fotomecànics de Joarizti i Mariezcurrena,

per Castro Nuño i Josep Thomas. Castro Nuño farà els seus propis vidres tramats i molt possiblement en vendrà als fotogravadors barcelonins. Trobarem, doncs, que el nom de Meisenbach desapareix dels gravats dels setmanaris barcelonins al poc temps de la seva aparició. Les publicacions que emprem aquest material faran sobre tot reproduccions d'obres d'art, pintura i escultura, preferentment, també d'arquitectura i paisatge urbà. Gràcies a l'aplicació del mètode del vidre tramats trobarem noves definicions de les imatges pictòriques i fotogràfiques. Però el moment cabdal en aquesta aventura és un esdeveniment fortuït i luctuós. El mes de febrer de 1885 és una fita històrica en la història de la impremta catalana i de la premsa espanyola i europea, es publica la primera fotografia, d'un extens reportatge, basada en una notícia. Amb aquesta imatge s'inicia la història del fotoperiodisme gràfic, de la imatge portadora de una realitat material externa a les experiències directes de l'espectador.

L'editorial des de la revista

Per al propietari-editor de La Il·lustración, aquesta revista és també un òrgan de difusió dels seus treballs com impressor i editor. Així, en els diferents volums podem anar-hi trobant nombroses notícies que ens informen de les seves especialitats en impressió i de les novetats o reimpressions que es porten a terme.

En aquesta descripció posem només la referència del número de la revista i ometem la secció en què es va publicar, ja que totes les notícies que reproduïm formen part de la «Sección de Anuncios» o de la de «Historia de la Semana».

Núm. 1

«Sobres impresos para farmacias desde 20 reales millar»
 «Prospectos y notas de precios»
 «Carteles de todos los tamaños»
 «Tarjetas de todas clases desde 30 reales millar que contengan 1, 2, 4 ó 6 líneas»
 «Única casa para la impresión barata de Marcas para tiendas de géneros, quinquillerías, confiterías, droguerías, etc.»

Núm. 4

«Se necesita una buena oficiala y dos oficiales Encuadernadores» (també surt publicat al núm. 5 i al núm. 6)

Núm. 6

«Almanaque de «La Ilustración» se

vende en Librería López»

Núm. 7

«Sobres impresos para cartas tamaño 75 x 140 milímetros a diferentes precios según calidades de papel. Sobres de 115 x 145 mm.»

Núm. 8

«Libros para aguinaldos. Véndense en Librería López»

Núm. 12

«Biblioteca de «El Plus Ultra», la más lujosa y barata de cuantas se dan a luz. 4 reales tomo en toda España.

Obras publicadas:

«Los Gambucinos» (Cuadro histórico de la independencia mejicana)

«Los Aventureros»

«Los Piratas del Atlántico»

«Las Costas de Maracaibo»

«Los filibusteros: Osezno Cabeza de Hierro»

«Lorenzo el guapo»

«Los Titanes del mar»

«La mas-horca»

«Rosas»

«Un oasis» (su grandeza y decadencia) de Carlos Wallat

«El Capitán Corcorán» (Aventuras Maravillosas), por A. Assolant

«Debajo del Mar» por M. de la Blanchere

«Pablo y Virginia» por Bernardino de Saint Pierre

«Marta Verdier» por C. WALLAT

«Viaje al Dahomey» por A. Dubarry

«América», relación de dos viajes al Nuevo Mundo, por M. de Blanchere»

«Se venden 1.000 clichés o

grabados originales de atributos religiosos y santoral, formando colecciones de varios tamaños desde 6 a 100 reales uno»

(Al peu del gravat hi apareix la firma Deberny)

Núm. 14

«L. Puig Ros. Corresponsal exclusivo de esta Ilustración en Caracas. Librería Española»

Núm. 16

S'hi anuncia l'aparició de «El Assommoir» (La Taverna) i «Naná», editat a La Moderna Maravilla, amb dibuixos d'Eusebi Planas.

«Tasso Carteles:

64 x 88 cms. tinta negra, papel regular blanco o colores

25 ejemp. 25 reales

50 ejemp. 30 reales

100 ejemp. 40 reales

200 ejemp. 60 reales

El contenido de los mismos se comprende lo que regularmente se usa; si es mucho puede alterar algo el precio; los carteles de lujo a precios baratísimos.»

«Clichés de las medallas de las exposiciones de Londres, París, Viena, Filadelfia, Barcelona, Zaragoza, etc. a 12 reales anverso y reverso a 6 reales pieza suelta. Las hay del tamaño de una moneda de a dos pesetas a 16 reales.»

Núm. 17

««Biblioteca Suelta», con ilustraciones de Eusebio Planas.

Se han editado: «España», «Tisis Pulmonar», «Locuciones», «Joaquín



Anuncis comercials apareguts a «LL» (1880-1891)

Rossini», «Cronología».

3 próximos a aparecer otros tantos títulos ilustrados por Eusebio Planas y otros notables artistas. Divídese la colección en Religiosa, Filosófica, Científica, Histórica, Artística, Literaria, Agrícola, Comercial, Industrial, etc., formando una enciclopedia completa.»

Núm. 19

«Tarjetas.

Cartulina buena

núm. 1 tamaño 55 x 90 mm. 30 rs.mil.

núm. 2 « 70 x 108 mm. 40 rs.mil.

núm. 3 « 80 x 125 mm. 60 rs.mil.

Cartulina Superior

10 reales más por núm. 1 y 2 al millar

20 reales más por núm. 3

Venta de material de imprenta en

buen estado. Filetes.

(Diferents tipus d'ornaments).

Se vende a tanto el kilo»

Núm. 20 i 21

«Se vende material de imprenta.

(Uns altres models diferents dels anteriors). Filetes.»

««Las Escuadras de Cataluña»

(Historia de los mozos de escuadra y de los más famosos bandidos). 3ª edición a 30 reales. Edita Torcuato Tasso y Serra.»

(Fem notar que en aquest número del 27 de març de 1881, Torcuato Tasso és editor)

Núm. 26

«Véndese una máquina de imprimir de las llamadas Universales, constructor Marinoni, casi nueva. No adolece de ningún defecto. Por 800 duros.»

Núm. 27

«A las empresas navieras. Carteles de 64 x 88 cms.

Precios 100 = 40 reales, 200 = 60 reales, 300 = 80 reales, 500 = 120 reales»

Núm. 30

«Facturas en papel superior, Viso verdemar a precios baratísimos»

Núm. 38

«Se venden: una máquina de imprimir de las llamadas de blanco, construida por P. Alauzet, de París. Tamaño del pliego que puede imprimir 56 x 76 cms. 500 duros al contado. Otra de imprimir pliegos de 64 x 90 cms. construida por Marinoni, 800 duros al contado»

Núm. 39

En aquest número apareix el gravat «El capitán estruendo» de Teófil Gautier.



^ >

Anuncis comercials apareguts a «LI» (1880-1891)

(Normalment van sortir a les planes d'aquesta revista reproduccions de gravats dels que il·lustren les publicacions d'aquesta editorial. En d'altres números ja en sortien, i d'ara endavant, en les noves reimpressions o en les «obres noves», sortiran en un o dos números d'aquesta revista molts gravats com aquest, que és de Gustave Doré i que està gravat per E. Deschamps.) (Aquí torna a aparèixer Torcuato Tasso com editor. En aquest número s'indica que es pot adquirir l'obra indicada amb el 25% de rebaixa si es demana directament a l'editor.) «Se vende a 58 Rs. ejemplar en librerías de España y de América»

Núm. 40

Un altre gravat de «El capitán estruendo» de G. Doré, gravat per Brugnot.

Núm. 42

«Impresión de obras, libros de enseñanza y científicos. Devocionarios, catálogos, etc. Los caracteres de esta casa tienen las letras, acentos, signos, para poder imprimir en latín, portugués, inglés, francés e italiano. Cuenta también con tipos griegos y signos de todas dimensiones para obras de matemáticas y otras ciencias.»

Núm. 43

«Puntualidad en la impresión de Periódicos, revistas e ilustraciones. Reglamentos, Memorias, Folletos, etc.»

Núm. 45

«Carnets para tiendas de géneros, quinquillerías, almacenes, etc. conforme al siguiente modelo:

100 hojas taladradas para carnet numerado o sin numerar.

Numerados. Tomando 100 a 1 real uno. Sin numerar a 75 cts.

Tomando 1.000, 10% de descuento» (S'hi publica un model d'impressió)

Núm. 46

«Impresiones con tinta preparada al agua aplicables particularmente a talones y otros documentos. Se imprimen con tinta de copias las Notas de pedido, Facturas y toda clase de documentos que así convengan.

Nota: Sólo se empleará esta tinta cuando así lo pida el interesado, pues este procedimiento encarece algo el precio de ejecución.»

Núm. 50

(A la portada) «En la administración de este periódico se encuentra desde hoy... el inmortal poema del príncipe de los ingenios, Miguel de

Cervantes Saavedra, «El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha» al precio nunca visto de una peseta en Barcelona, en Provincias a peseta y media.»

Any II.

Apareix l'Índex d'autors i de gravats que il·lustren les pàgines.

En aquest segon any d'aparició de la revista hi ha un seguit de transformacions, entre les quals la de la capçalera.

Núm. 53

6 de novembre de 1881. Article de J. M. Serrate.

Núm. 62

«En la imprenta de este periódico se dará colocación a operarios cajistas y marcadores» (Es repeteix en els números següents)

Núm. 63

«En preparació «Germania» 20 siglos de Historia de Alemania por JUAN SCHERR. Con 40 magníficos grabados de a página y más de 100 de diferentes tamaños, debidos todos a los más célebres artistas alemanes, a 4 pts. 5 resto de España.»

Núm. 67

«En prensa para ser publicadas por el mismo orden del anuncio.

«Obras poéticas de Espronceda» (Edición de todas las poesías del autor) en 4º, 4 reales en Barcelona.
«Novelas ejemplares de Cervantes» en 4º a 4 reales.

«Germania» de Hans Scherr, con más de 150 grabados en papel supe-



rior. 16 reales en Barcelona.»

Núm. 75

«A la venta volúmenes enteros del 1 al 52 de la revista «La Ilustración»»

Núm. 76

«De «Nuestros Grabados»: «La Ilustración» se propone... reproducir por medio del grabado todo lo notable que produzcan los cinceles y los pinceles catalanes, sin que deje de criticar severa e imparcialmente las obras...» (pàg. 227)

Núm. 88

«Obras completas de Erckmann Chatrian

«El ilustre Doctor Matheus»

Una obra todos los meses 4 reales en Barcelona

En Arco del Teatro, 21-23 y

Librería Española, Rambla del Centro, 20»

Núm. 92

«Obras completas de Erckmann Chatrian

«Ayer y Hoy»

«Daniel Rock el Herrero»»

Núm. 93

«Cartelitos. Anuncios encartonados en dos, tres o más tintas y con o sin adornos de oro y plata. Cromo-tipografía Luis Tasso y Serra.»

Núm. 97

«Nueva Obra «El verdugo de su hijo» de Erckmann-Chatrian»

Núm. 98

«Tapas sueltas para «La Ilustración». 2 pesetas una»

Núm. 102

««El deshauco en el estado actual del Derecho Civil en España» por Victorino Santamaría. Editado por Tasso.»

Núm. 111

««El Nihilismo y la política rusa» por E. BARK en 8º. 4 reales en toda España»

Núm. 112

«Agenda de bufete para 1883. Tablas, ferro-carriles, habitantes, calles. 4ª edición»

Núm. 113

«Próxima aparición de «La desconsolada» por Benjamín Barbé»

En el volum III continua apareixent l'índex d'autors i gravats, com serà norma fins a l'últim volum de 1891.

Núm. 115

«Obra nueva (a la portada). «El Judío Polaco» de Erckmann-Chatrian, traducción de Cecilio Navarro» Anunci. «Cajistas que sean inteligentes en la composición de estados, se les dará colocación fija al precio de cuatro reales paquete de dos mil letras contados por medios cuadra- tines en la imprenta de Luis Tasso»

Núm. 117

««El Solterón» (Obra nueva) de Nicolás Díaz De Benjumea, 8 reales en toda España»

S'hi continua demanat caixistes.

Núm. 120

«Prospectos, Anuncios, Carteles»

Núm. 122

«Impresiones con tinta de copiar»

Núm. 128

««Cuentos» de Claude Perraut y de

Madame Beaumont ilustrados por G. Doré en 4º, 3 pesetas en toda España»

Núm. 133

««Las Aventuras del Barón de Munchhausen» con 150 dibujos de G. Doré»

Núm. 138

««Memorias de un clarinete» seguida de «La Taberna del jamón de Maguncia» de Erckmann-Chatrian, traducción de Luis Calvo con grabados. 4 reales en toda España.»

Núm. 142

«José de Espronceda «Obra poética» con biografía del autor y 8 grabados de Gómez Soler»

Núm. 151

«La libertad para la mujer» de Tomás Michelena en 8º, 6 reales en toda España»

Núm. 158

«Acaban de recibirse grandes remesas de papel de varias clases, fabricado ex profeso para marcas y anuncios. Las quincallerías, mercerías, almacenes y cuantos han de envolver géneros, hallarán una baratura no conocida hasta hoy en este renglón, acudiendo al impresor Luis Tasso... en el callejón entre el núm. 21 y el núm. 23 del Arco del Teatro.»

Núm. 162

«Facturas, cartas de aviso y demás clases de impresos que deban trasladarse a copadoras de prensa se imprimen con tinta de copiar»

Núm. 257

«Noticias sobre las inundaciones en Barcelona. Inundación de la imprenta de Luis Tasso»

Núm. 266

««Historia de un pueblecito» (Obra nueva) de Erckmann-Chatrian
«La Biblia de la humanidad» de MICHELET»

Notícia sobre l'Exposició Nacional de Saragossa de 1885, on s'explica que la impremta Luis Tasso Serra hi ha concorregut amb diversos materials, entre els quals una xilografia amb galvanoplàstia.

Núm. 271

«Carteles diáfanos Sistema Tasso. Más transparentes y duraderos que los que se han elaborado hasta el día. No se quiebran aun cuando se manosean y doblen. Cien ejemplares 15 x 30, 25 pesetas.»

Núm. 273

««Las Unidades Científicas» por Federico Rahola, 12 reales España»

Núm. 275

««La Fotografía» Revista mensual destinada al fomento de sus progresos y aplicaciones»

«Jaime Rovira en Ronda de San Antonio, 64 encuaderna «La Ilustración»» (S'hi anuncien els preus de les encuadernacions).

Núm. 280

Manuel Ibo Alfaro «La Hermana de la Caridad» 4 reales (Obra nueva)»

Núm. 284

««Gaspar Fix» de Erckmann-Chatrian (Obra nueva)»

Núm. 292

Suplement cromolitogràfic que apareix a l'interior de la revista.

Núm. 309

Anunci de l'aparició de El Universo Ilustrado

Núm. 314

«Obra Nueva «El pájaro» de MICHELET en 8º»

Núm. 316

«Obra Nueva «La dama de las camelias» de Alejandro Dumas hijo»

Núm. 321

«Reedición de «Un invierno en Siberia» de la Biblioteca «El Plus Ultra»

«Obra Nueva «Leyendas democráticas» de J. Michelet»

A partir del volum 8 es fa difícil escatir quins són els treballs publicats per Lluís Tasso i que apareixen a La Ilustración, com ara el de Frederic Soler «Nits de Lluna» el 1887, o «Revista de Ferrocarriles», del mateix any, d' Antonio García Llansó. Publica la revista La España regional, «...destinada a despertar y propagar las ideas y sentimientos y a fomentar los intereses patrióticos y peculiares de las diferentes regiones históricas de España». És una revista mensual en què Lluís Tasso només fa el treball d'impressió.

Núm. 365

««La bola de Nieve. La Nevasca» por Alejandro Dumas»

Núm. 389

««Las lobas de Machecul» por Alejandro Dumas 2 tomos»

Núm. 415

««El Doctor Servans» de Alejandro Dumas hijo»

Núm. 428

««La 1ª Exposición Universal Española» por Antonio García Llansó con 246 páginas de 81 láminas»

««Amuir» de Alejandro Dumas»

En els darrers anys de publicació, les notícies sobre les edicions de la casa Tasso són cada vegada més espaciades i arriben a desaparèixer, però algunes notícies van apareixent esporàdicament, com ara la reimpressió de «Pablo y Virginia», de Saint-Pierre, traduïda per Torcuato Tasso, o la publicació d'una novel·la de Gustavo Aimard, «Las Noches Mejicanas», o notícies com la de l'1 de desembre de 1889, en què s'explica al públic que la impremta de Lluís Tasso ha augmentat la branca de producció litogràfica en tota l'extensió dels coneixements sobre aquesta tècnica que existeixen fins el moment.



TIPOGRAFÍA



Tipus Gutenberg: corrents, sense traços, dobles i abreviatures (segons Otto Hupp). De S. Dahl *Historia del libro* pàg. 98



La fosa de tipus

L'interès que per la història de les Arts Gràfiques té aquesta tècnica –nascuda amb la impressió amb caràcters mòbils– és crucial, per tal com permet obtenir el material bàsic per a l'estampació. Incorpora al coneixement humà la seriabilitat i la reproductibilitat.

Si el gran descobriment de Gutenberg va ser la creació dels caràcters mòbils, no va ser pas menor el seu afany per dotar aquest ofici d'una tècnica precisa que pogués abastir el nou art de materials de bona qualitat. El valor del bon material, unit al del bon estil i a l'ordre mesurable del mateix caràcter, són ja des de finals del segle XV els fonaments de la tipografia. Tot plegat és l'aportació de Gutenberg, juntament amb les seves investigacions sobre premses.

La troballa del caràcter mòbil és determinant en les Arts Gràfiques. La substitució del bloc de fusta –on s'havien tallat les lletres una al costat de l'altra formant

(1) McLuhan atribueix el canvi en el sentit de la visió de l'Edat moderna a l'escriptura fonètica. Gràcies a la seva extensió mitjançant la impremta i a la seva normalització, aporta un nou camp d'experiència perceptiva.

Per a Rubert de Ventós («Teoría de la sensibilidad», Edicions 62, Barcelona 1969, pàg. 26), en el Renaixement «el sentido de la vista se ha emancipado de su relación orgánica con el resto de los sentidos que mantiene en el hombre primitivo, y consigue así desacralizar y homogeneizar un espacio que al primitivo y al medieval se ofrecía aún como espacio auditivo-táctil asociado a profundas resonancias misteriosas y místicas.» Per a ell, no és exclusiu de la impremta, sinó de tot l'art.

El Renaixement italià, i la seva influència a Alemanya una mica més tard, planteja un canvi en l'estructura conceptual del món. S'hi crea una nova unitat: «la perspectiva artificialis». El seu punt de fuga, en l'horitzó, en el límit de la percepció humana. Una convenció científica per representar amb certesa el món de la realitat.

La matemàtica, per a Gutenberg, no és una manera d'encetar un diàleg amb la naturalesa, només és una manera d'endregar un caos. La tipografia establerta per Luca Pacioli no funcionaria pas si es tractés de caràcters d'impremta. La lectura esdevindria dificultosa; calia ordenar a partir del que és empíric, no pas de les lleis universals.

Però tant els quatrecentistes italians com Gutenberg estan embarcats en la nau de l'experiència visual. Gutenberg era aliè a això, ja que com apunta J. Schlosser («Literatura artística», Cátedra, Madrid 1976, pàg. 233): «Los grandes resultados de la especulación en torno a los problemas «ópticos», la precisión «objetiva» en el arte figurativo, que en Italia habían madurado hasta finales del Quattrocento, no se conocieron en todo el resto de Europa, y en especial en el norte, hasta esa época, ni en lo referente a la perspectiva».

Per això és impossible que Gutenberg conegués els postulats d'un ordre universal, que al nord d'Europa articularà posteriorment Dürer en la seva «Teoría de la proporción» (Nuremberg 1528). Encara que aplicués un ordre pràctic i no pas matemàtic –això ho farà Didot– per la necessitat d'obtenir una unitat visual, l'impressor de Magúncia entra perfectament en l'esperit humanista dels renaixements europeus, llevat l'estil, que immers en una societat encara «gòtica» que estableix la lletra des de la cal·ligrafia i no la glíptica, com farien els italians.

¶ Aplicaciones de la Letra de Cortis



tenemos el deber de mostrar á los impresores y á los bibliófilos, de un modo práctico, como con el carácter antiguo que hoy restituirnos á la Imprenta, puede verificarse la composición de los tipos antiguos empleando, según convenga, las antiguas formas abreviadas, así del latín como del castellano y catalán, conforme al uso de las ediciones primitivas de la Imprenta, y también servirse de los signos ortográficos modernos, que si huelgan para las reproducciones é imitación de la antigua, son una necesidad para la aplicación de la letra de Cortis al arte tipográfico moderno. ¶ De nuestro comeco en copiar con toda su pureza los tipos de la Imprenta primitiva, ponemos por testigos las ediciones de los barceloneses Pedro Aldrich, Mateo Jensonell y Pedro Jorda, que ilustraron la imprenta española en el siglo iv. ¶ No hemos copiado estrictamente de una sola edición ni de un solo impresor, ni aun nos hemos contentado con los referidos, pues nuestro campo de estudio de ha extendido á gran número de libros, pudiendo asegurar que para el cuerpo catore que hoy ofrecemos y los demás que preparámos, no bajarán de doscientas las obras consultadas. ¶ Siguan las líneas precedentes para muestra de la puntuación moderna, introducida por nosotros en estos cas raros, por indicación de experimentados tipógrafos.

¶ Nuestra de composición en antigua prosa castellana.

Entre las artes e invenciones hábiles q por los hombres ha sido inventadas, se debe tener por muy señalada verdon la arte de imprimir libros, por dos principales razones. ¶ La primera / porque concurren en ella muchos misterios y pertenece a su fin, q es hacer impreso un pliego de escriptura, o cien mill pliegos; y cada uno de aquellos medios / es de muy subtil invencion e casi admirable. ¶ Notorio es q antes de su invencion eran muy raras las que als

¶ Nuestra de antigua composición latina

¶ nec literariz pericia y librorz lectorem possit facilitate obtineri, ac mox imprimendi librorz temporib' pessimum nostris, divino favente munice inventa seu aucta et perpolita, plurima mortalib' attulerit comoda, cum parva impensa copia librorz maxima habentur, quib' ingenia ad literaz studia precoriz mode crecescit, et vici eruditi in omni figurari generi perfectim autem catalici, quos sanctam Romanam Ecclesiam abundare affectum? facile evadere possunt

¶ Nuestra en lengua catalana antigua

¶ en lo hinc tria del mes de setembre / del dit any M.LXXIij / entrant en la ciutat de Saragoça. ¶ E com haquem estat en la dita ciutat ix dies, partim en lo setze dia el mes de setbre, y hinguerem nostre camí vers la vila de Perpinyà, passant p' Montsó / y p' Barbaste / y per Leyda / y p' Lerocera Durgell / y p' Arcefa / y p' Ripoll / y p' Camps Redon; / y entrant en la dita vila de Perpinyà lo xviij dia del mes de octubre après següent, hon dignes

EL ANTE DE LA IMPRENTA

Fragmento de una composición de Jorge Manrique

Recuerde el alma adormida,
 Avive el seso y despierte,
 Contemplando,
 Como se pasa la vida,
 Como se viene la muerte
 Tan callada,
 Cuán presto se va el placer,
 Como después de acordado
 Da dolor;
 Como á nuestro parecer
 Cualquiera tiempo pasado
 Fue mejor.

Y pues vemos lo presente
 Como en un punto se es ido
 Y acabado;
 Si juzgamos sabiamente,
 Daremos lo no venido
 Por pasado.
 No se engañe nadie, no,
 Pensando que ha de durar
 Lo que espera,
 Más que duró lo que vió;
 Porque todo ha de pasar
 Por tal manera.

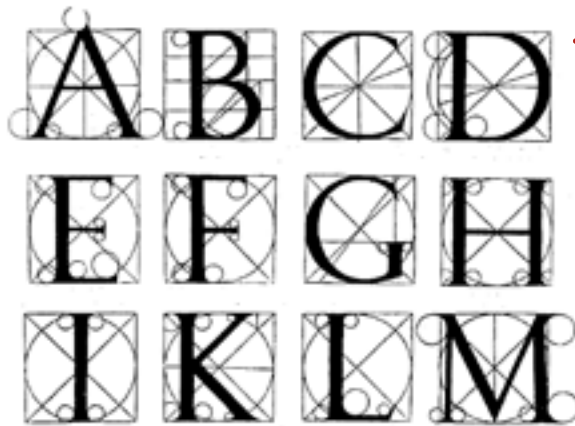
Nuestras vidas son los ríos
 Que van á dar en la mar,
 Que en el morir;
 Allí van los señores
 Derechos á se acabar
 Y consumir;
 Allí los ríos caudales,
 Allí los otros medianos
 Y más chicos
 Allegados con iguales;
 Los que viven por sus manos
 Y los ricos.

Los placeres y dulzores
 De esta vida trabajada
 Que tenemos,
 Qué son sino correderes,
 Y la muerte es la celada
 En que caemos?
 No mirando á nuestro daño
 Corremos á viento suelta
 Sin parar;
 Desde vemos el engaño
 Y queremos dar la vuelta,
 No hay lugar.

Qué se hizo el rey don Juan?
 Los infantes de Aragón
 Qué se hicieron?
 Qué fué de tanto galán,
 Qué fué de tanta invención
 Como trajeron?
 Las justas y los torneos,
 Sacramentos, bordaduras
 Y cuneras,
 Fueron sino devanesos?
 Qué fueron sino verdura
 De las eras?

Qué se hicieron las damas?
 Sus tocados, sus vestidos,
 Sus olores?
 Qué se hicieron las llamas
 De los fuegos encendidos
 De amadores?
 Qué se hizo aquel trovar,
 Las músicas acordadas
 Que tañían?
 Qué se hizo aquel danzar,
 Aquellas ropas chapadas
 Que traían?

El arte de la imprenta, núm. 9
 (novembre 1891)
 Mostra del tipus Tortis, d'Eudald
 Caribell, produïda a la foneria de
 Suc. de A. Lopez



< Esquema constructiu de l'alfabet romà.
Luca Pacioli *De Divina Proportione*
(1509)

la pàgina— per un bon nombre de caràcters separats que es van ajuntant un a un formant mots i frases, és una faceta important, però de gran transcendència més enllà del que tècnicament es pot entreveure⁽¹⁾.

Una colla de caràcters solts —lletres, signes, números— s'ordenen per ser impresos i obtenir fulls de textos llegibles. Un cop imprès el nombre de planes que s'han disposat per a l'edició, els caràcters es tornen a la caixa. Això, productivament parlant, significa un gran avenç, per tal com la unitat bàsica significativa (la lletra) es pot tornar a fer servir les vegades que calgui, fins que la seva capacitat o resistència ho permetin.

La lletra deixa de ser material obsolet, únic. Aquesta modalitat d'impressió veu la llum per primera vegada el 1456, de la mà de Johann Fust, gràcies a les recerques fetes per Johann Gensfleisch (Gutenberg) entre 1437 i 1450.

Impremta i humanisme

No obstant això, la importància de la impressió amb caràcters mòbils resideix en la nova idea que aporta.

S'està iniciant un lenta evolució en la maquinària i en la tècnica, que menarà a un coneixement més gran dels principis físics, base de l'embranchada de la manufactura europea.

La societat comença a necessitar noves aportacions en el camp creatiu. La construcció del món pateix la manca d'un plantejament que prengui l'element ordenador, petit i proper, com a suport per construir el cosmos des de l'individu. L'humanisme el cerca en l'arqueologia, en la història, però també en la matemàtica, en l'acostament a l'ordre físic⁽²⁾, a l'ordre universal.

No és pas desassenyat plantejar-se la coincidència en el temps de Brunelleschi, Alberti i Gutenberg. Potser aquest darrer no tan immers en la conducta del renaixement.

(2) «El deseo de un contenido universal se manifiesta, durante dos siglos, precisamente entre los artistas, desde los viejos sieneses, como Ambrogio Lorenzetti..., en Van Eyck..., Alberti... hasta Leonardo i Durero, todos ellos dotados de curiosidad para todas las cosas; astronomía, matemáticas, perspectiva, las formas de vida, la antigüedad y la arqueología, la historia, las máquinas, los seres y las cosas de ultramar, la luz y el color...» A. Chastel i R. Klein «El humanismo», Alianza, Estella 1971, pàg. 127-128).

ment com els altres, però amarat pels plantejaments quatrecentistes. La perspectiva matemàtica és una descoberta tan important per a la civilització com la del concepte de sèrie en la tipografia.

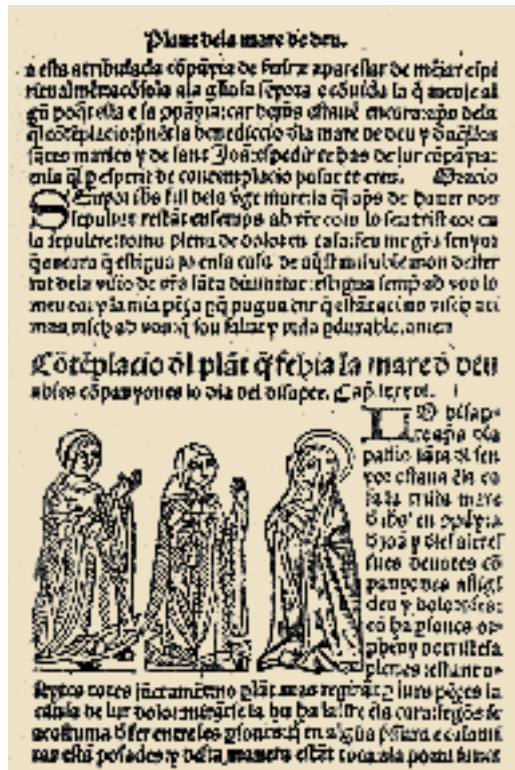
L'ús dels tipus generarà més possibilitats d'impressió, més rendibilitat i un acostament de la cultura a sectors socials més amplis. La tipografia –nascuda de la mà de Gutenberg– és sens dubte el primer plantejament d'un treball de disseny, d'unificació dels conceptes artístics amb els de producció.

La tipografia planteja diferents problemes a resoldre, de tal manera que sembla aglutinar tota la problemàtica de la creació artística i de la creació industrial. És un vincle d'unió entre el que és manual i el que és mecànic, de la idea i de la forma, en un producte final.

L'estil, la lletra com a forma per ella mateixa –més enllà de la cal·ligrafia–, creadora de significats que ultrapassen el propi signe. L'estil, portador de conceptes històrics, de significats nacionals (helvètics, bastarda espanyola...), de referències gestuals, cal·ligràfiques, glíptiques, volumètriques... Configurador bàsic de tot un sistema intuïtiu que a partir d'aquest moment s'anirà desenrotllant i que crearà una consciència tipogràfica i artística en una de les tècniques que assumeixen «avant la letre» tots els problemes d'un complex procés creatiu.

Lletra i ordre

Però l'estil de la lletra, la tipologia, no és l'únic element en joc. La forma s'implica, amb tots els seus problemes visuals, tàctils i tècnics, en la conformació del material imprès. El blanc i el negre, el paper i l'empremta del caràcter estampat; el marge i el bloc de text, amb les distribucions que permetin una lectura fàcil; la línia en la seva dimensió longitudinal, que permeti la successió correcta amb la inferior i la superior; la línia en la seva dimensió de «cos», que possibiliti la configuració de la paraula, de la frase, en unitat o unitats que es distingeixin però que



Facsimil de l'obra de Rosenbach *Vita Christi* Montserrat (1519-1522)



Fragment de la pàgina del *Salteri* de Fust-Schöffer
Magúncia (1457)

corroborin la perfecta continuïtat del text...

Tot això només pel que fa a la paginació. Pel que fa a la creació mateixa, l'impressor necessita una base orgànica amb què treballar: el número. La dimensió de les capitals i les minúscules, la relació de la mesura d'una lletra amb les altres. En aquesta tasca destacaria Fra Luca Pacioli, que a *De Divina Proportione* (1509) estableix un ordre tipogràfic a partir del principi del quadrat i de la seva circumferència inscrita. Gutenberg, mig segle després, va haver de partir d'un principi matemàtic com el proposat per Luca Pacioli. L'ordre numèric en la sèrie simplifica la tasca del tipògraf –i, per tant, del llibre–, té la base estructural del cos.

La correcta relació entre el cos i la línia, aquestes conformant el bloc de text i aquest sumat als altres, faran que una impressió sigui correcta o no. Per arribar a bon fi caldrà ser un bon «arquitecte» i construir el discurs de la forma a partir dels maons, dels tipus.

La tècnica complexa dels punxons i les matrius

«Gutenberg ha de continuar essent considerat el pare de la impremta, ja que va ser ell qui va idear la construcció d'un instrument pràctic de fosa per a la producció de tipus»⁽³⁾ La consideració de la tècnica de fosa com a fonamental en l'art tipogràfic ens corrobora la complexitat de la troballa d'aquell impressor de Magúncia.

En la investigació que va dur a terme Gutenberg va ser ajudat per Peter Schöffer, al qual s'havia associat i que coneixia les tècniques de fosa de metalls d'aliatge. La ternària amb plom, antimoni i estany va ser –i continua essent– la idònia.

Per realitzar els tipus calia construir el punxó i la matriu. Amb el primer s'obté la matriu, que servirà per fondre al seu interior el caràcter o tipus en el nombre convenient. La tècnica és difícil i sembla haver-se envoltat fins a l'actualitat d'una certa aureola de coneix-

(3) S. Dahl «Historia del libro» Op.cit. pàg. 92-93

FUNDICIÓN TIPOGRÁFICA

SUCESOR DE A. LÓPEZ

Aribau, 52; BARCELONA - GRACIA

CAJAS

GRANDES

MEDIANAS

PEQUEÑAS

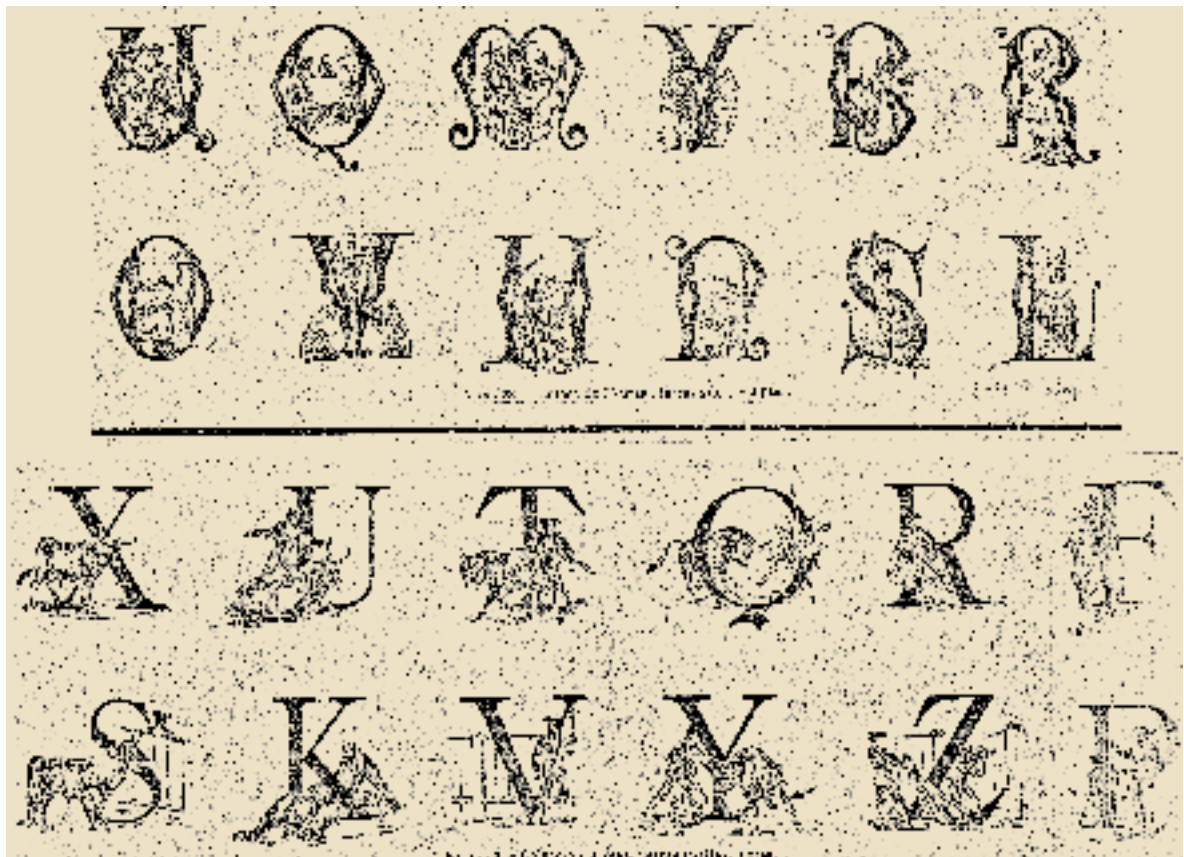


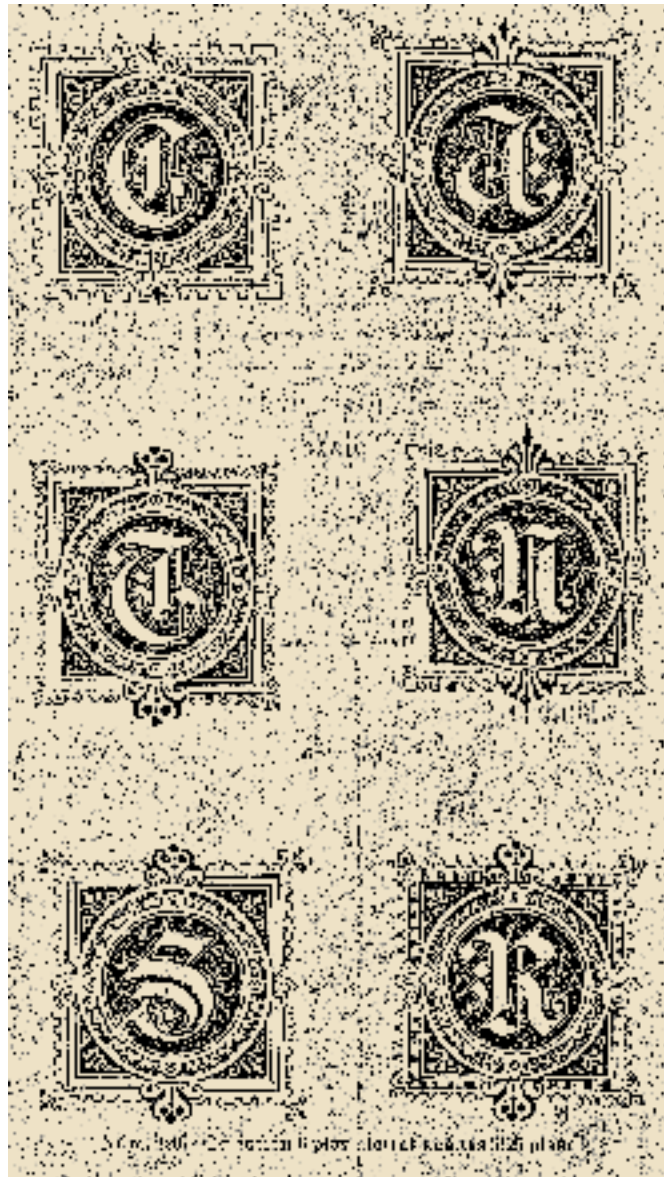
CHIVALETES
 COMODINES
 GALERINES
 GALERAS



DIMENSIONES Y PRECIOS

Cajas grandes para literia	de 95 por 61 centímetros	madera haya	Puestas una	10
Cajas grandes	de 79 por 53	"	"	8
Cajas medianas	de 63 por 47	"	"	650
Cajas pequeñas para tituleros	de 47 por 41 1/2	de 4 centímetros	"	4
Cajas	"	de 47 por 41 1/2	de 8 centímetros	375
Cajas	"	de 47 por 37	de 8 centímetros	350
Tiradores americanos para las cajas	"	"	uno	0 25
Comodines para 12 cajas grandes	"	"	"	35
Comodines	12	medianas	"	32
Comodines	12	para tituleros	"	25
Comodines	12	"	"	25
Chivaletes para 1 caja, con cuatro correderas	"	"	"	15
Chivaletes	2	grandes ó medianas	"	20
Chivaletes	3	grandes ó medianas	"	25
Chivaletes	3	doble fachada	"	35





< ^

El Correo Tipográfico s/n
(febrer 1890)

Al Ordinari de l'Ar. M. D. l'any 1554.

Et si facerem gli angheli degli offitii molto uole' a cada' libano sonissi che non aca
decber' lo gra' u' scion' p' altro mio che uolao' Inuestio' in Olio gli ducati mille e quar
cento cinquanta. Et tunc de' legationi d' spanti' uoloy' che mi mandasti per francesca' fediay'
parentony' di cato' che' doues' se' ualere' assai p' la poca' quantita' di Olio che n' uedes'
Et' uuy' puo' uolesti che n' mettesse' In spanti' gli qual' compoy' a' diacono' Carloy' lo
Tumulo' Affredo' d'uglieno' a' pena' Carloy' d'oleg'. Onde' che' el' Olio e' uenuto' finto
Il Contario' niente' di meno' spato' dagli' spatio' che' restara' falo' Il capitale' &c.

Et' Come' fratello' frate' Desparano' M. iudiciano.

< Escriptura cancelleresca de V. Amphiareo (1554)

Escriptura Bastarda de Francisco Lucas (1577)

*Obsecrate domina sancta Maria
mater Dci pietate plenissima, su
mi regis filia, mater gloriosissima.*

xement alquímic, preservat amb tota mena d'obscurantismes pels artífexs.

La fosa de tipus a Barcelona

Els primers impressors eren gravadors i fonadors de caràcters. El primer que consta com a tal a Barcelona és el català Bartomeu Labarola, que cap al 1483 realitza els buidats i igualats de tipus. El suís Hans Mock, l'impressor alemany Hans Luschner i el català Pere Posa semblen ser també burinadors i buidadors de caràcters d'impremta a finals del segle XV i començaments del XVI. Des d'aquest moment Barcelona té tallers de fosa, que abastiran –sembla que amb penúria– els establiments tipogràfics.

Durant els segles següents, aquesta tècnica manté la constant dels inicis, sense que hi hagi gaires avenços en el camp de la fosa o del disseny de caràcters nous. És a mitjà segle XVIII que comencem a trobar el ressorgiment de l'art tipogràfica i de la seva indústria bàsica, la fosa de caràcters d'impremta.

Fra Pau de la Mare de Déu dirigeix en aquesta època el taller dels Carmelites de Sant Josep, que es diu «Real Fundición de Leira». Aquesta foneria estava situada on ara hi ha el mercat de Sant Josep. El taller era utilitzat només pels frares, que mantenien el coneixement de la seva depuradaíssima tècnica entre les quatre parets del convent.

Al costat d'aquest taller dels carmelitans, Feliu Pons –impressor– hi tenia també un taller de fosa, que a partir de la segona meitat del segle XVIII agafaria un auge i un prestigi que duraria bona part del segle XIX. Això fou possible gràcies a la presència d'un menestral vingut de les fonerries metàl·liques de Ripoll i especialista en posar l'encep a les armes de foc, Eudald Pradell o Paradell.

La renovació tipogràfica

Les idees il·lustrades propagades en l'últim quart de segle XVIII per Campomanes, De la Gandera i d'altres, sota la monarquia borbònica, implicada en la creació una in-

Anunci de la lletra Bastarda de
Ceferino Gorchs a «LL»
(1887)



El Correo Tipográfico s/n
(febrer 1890)

fraestructura de «Fábricas», donen impuls a la renovació social i industrial espanyola i a la impremta.

En el «Discurso de la Educación Popular» i en el «Discurso sobre el fomento de la Industria Popular», Campomanes⁽⁴⁾ fa palès el plantejament que intentarà desenvolupar Carles III amb l'aplicació de lleis que possibilitin «conseguir el necesario progreso de las naciones». Recolzat tot plegat amb una voluntat d'obertura de nous camps de producció, que fins llavors havien estat patrimoni de les indústries estrangeres. La dependència significava un «gravamen» extraordinari en l'economia espanyola, involucrada sempre en balanços comercials deficitaris⁽⁵⁾.

Una actitud liberalitzant presideix aquest període, a l'ensens que l'activitat dels gremis es mostra en decadència. A aquestes institucions se'ls hi van traient prebendes, mentre que als nous artífexs se'ls permet encetar noves experiències industrials.

Paral·lelament, Bodoni a Itàlia i Didot a França estan desbrossant els nous camins de la tipografia. Didot—gràcies a l'ús del peu de rei—estableix l'ordre amb els cíceros i les polzades, que creen uns cossos de mesures precises. Bodoni hi aporta la qualitat dels seus caràcters. A Espanya, Pradell i d'altres impulsaran aquesta tècnica, que menarà a la creació d'una indústria tipogràfica en principi catalana i després espanyola.

(4) Discursos publicats el 1774 per la «Imprenta Madrileña» d'Antonio Sancha.

L'espirit il·lustrat queda patent des de la creació de les «Reales Fábricas» per Felip V.

En relació a aquest tema cal destacar el llibre de A. José Pitarch y N. De Dalmases Balañá «Arte e Industria en España 1774-1907», Blume, Barcelona 1982.

Sanpere i Miquel, en l'opuscle «Aplicació de l'art a l'indústria», St. Martí de Provençals 1878 (?), fa una introducció de la història de l'aportació industrial espanyola de lloable claredat.

Tots dos llibres palesen el ressorgiment —o l'intent de ressorgiment— de la manufactura espanyola en el segle XVIII.

(5) Pitarch y Dalmases op.cit. pàg. 16 a 33

Artes Tipográficas *1910*

CEFERINO GORCHS. - BARCELONA

<p>Sede de Mercedes</p> <p>Carbones para salinar</p> <p>Gran Fabrika de Tintes de Indico</p> <p>CASIRO MERCANTIL</p> <p>ULTRAMARINOS</p> <p>CASA PROVINCIAL</p> <p>ALEJANDRO MAGNO</p> <p>LA FERIA DE EMPLEO DE JEREZ</p> <p>IMPRESA LITOGRAFICA</p> <p>MAPA DE LA CONSTITUCION</p> <p>Homero</p> <p>Alcalde Constitucional</p>	<p>Submarino Peral</p> <p>La Carta de Navegar</p> <p>Atascados de la gripe</p> <p>El Aguila en el centro la parte de la imprenta</p> <p>Gran catálogos de la Industria</p> <p>WREM</p> <p>HABANA</p> <p>CAMAMILLA</p> <p>CABALLEROS</p> <p>LUIS MAZZANTINI</p> <p>PAPEL ENGOMADO</p> <p>TIPOS DE ADORNO</p> <p>ANTONIO RUBINSTEIN</p> <p>DE LA REGION HIPOTECARIA</p>	<p>DE LA ESTRECHURA DEL COQUE PAFEL</p> <p>CORONAS</p> <p>ALMANAQUES</p> <p>SITIO DE PARÍS</p> <p>CINEMA REPRESENTACION</p> <p>IMPRESION DEL GRASATO</p> <p>DE LOS ORDENAMIENTOS MUNICIPALES</p> <p>LISBOA</p> <p>COIMBRA</p> <p>MERCULANO</p> <p>EL VESUBIO</p> <p>RIO GUADIANA</p>
---	---	--

FUNDICION TIPOGRAFICA

- < Lletres del Catàleg de la *Fundición Tipográfica Nacional*, editat amb la Revista General de febrer de 1890, publicada
- ✓ per A. Steinhausen. Aquest va adquirir a Ceferino Gorchs els tallers de la *Fundición Tipográfica Nacional*, encara que va fer servir el seu nom sense el seu consentiment, tal com consta en el núm. 10 de *El Correo Tipográfico*.
Noti's que les inicials que corresponen a la referència núm. 227 són les que fa servir Lluís Tasso i Serra a *La Ilustración*. Les lletres que Lluís Tasso i Serra utilitza en les seves impressions les adquireix als tallers de Ceferino Gorchs adquirits de la foneria alemanya Steinhausen.



Revista Gráfica núm. 1 >
 Article de Joan Oliva Milà
 Sensill ensaig de classificació dels
 caracters tipogràfics, pàg. 7
 (1900)



Tipus barcelonins

La disminució de les prerrogatives gremials arriben de la mà tant de les «Reales Órdenes» dictades per Carles III com de la política seguida per les «Sociedades de Amigos del País», que es van imposant a tot l'estat. El naixement de corporacions com la «Real Junta Particular de Comercio de Barcelona» complirà també aquesta finalitat: potenciar la indústria autòctona i protegir-la de la competència estrangera.

Els enfrontaments entre el liberalisme de les noves

institucions i els gremis es fa palès en moltes ocasions⁽⁶⁾. La recerca de noves maneres d'articular la producció durà a la Junta de Barcelona a irrompre amb contundència en l'activitat dels impressors, del Gremi de Llibreters i Impressors.

La primera oportunitat que té aquesta institució d'intervenir en l'activitat impressora és gràcies a Eudald Pradell l'any 1763⁽⁷⁾. Aquest és presentat a la Junta amb una Memòria explicativa dels resultats obtinguts per ell i amb una col·lecció de matrius i punxons de cinc escriptu-

(6) La «Real Junta Particular de Comercio de Barcelona» s'enfronta nombroses vegades als Gremis, com ara als de Dauradors i Bruñidors en el cas Amich. Aquest és recolzat per la Junta en contra de les restriccions imposades pels agremiats. La Junta defensa la llibertat de fabricació. De la mateixa manera entén l'economia catalana en els diferents àmbits quan patrocina la lliure empresa en el sector paperer.

Notes recollides al llibre d'àngel Ruiz y Pablo «Historia de la Real Junta de Comercio», Henrich y Cia, Barcelona 1919.

res diferents. A la Memòria s'argumenta la conveniència d'aprofitar les descobertes d'aquest fonedor per tal d'afavorir el comerç espanyol, ja que el material tipogràfic importat de l'estranger (caràcters d'impremta) arriba a la xifra de més de dos milions de pesos forts. Aquesta quantitat –segons la Junta– és fora mesura; el que és obvi, però, és la gran escassetat de tècnics i de material que hi ha a Espanya. La major part era importat d'Alemanya (ciutats hanseàtiques), França i Anglaterra.

L'informe s'eleva a la Junta Central de Madrid. S'hi envien els caràcters hebreu, àrab, grec i llatí perquè el rei Carles III dictaminí. Sobre el cas no se n'explica res més a la «Real Junta», però el 1764 –un any després– Pradell s'instal·la a la «Villa y Corte». Se li ha concedit una pensió i una quantitat de plom per produir tipus d'impremta per a tots els establiments d'aquest ram que hi ha a Espanya.

Sembla ser que bona part de la feina l'havia feta Pradell als tallers de Feliu Pons.⁽⁷⁾ S'hi havien publicat catàlegs el 1758, 1760, 1761 i 1762, és a dir, abans de presentar l'informe a la Real Junta i de la seva anada a Madrid. Amb posterioritat a la mort de Pradell, el seu

gendre Pere Isern va publicar catàlegs els anys 1793 i 1795 a Barcelona. El 1793 se n'imprimeix un altre a Madrid amb els seus tipus.

La importància de Pradell (1712-1788)⁽⁹⁾ rau en el fet d'haver creat una escola de gran prestigi, en què els seus deixebles Caballero, Sepúlveda, Espinosa, Isern, i el seu mateix fill Eudald, són d'importància cabdal per la tipografia; com també ho va ser un altre alumne seu, Jerónimo Antonio Gil, el creador de la tipografia espanyola anomenada «bastarda», que un segle després reafondrà Ceferino Gorchs al seu establiment «Fundición Tipográfica Nacional».

Després de la mort de Pradell, el seu successor Isern i el seu fill Eudald reben la concessió per part de la «Real Junta de Comercio» –bo i consultada la Comissió de Gremis de Barcelona– del títol de «Real Fábrica de Fundición de Letras», amb escut reial privatiu d'aquest establiment.

La Junta hauria d'actuar també, l'any 1777, en un altre afer relatiu a les foneries de caràcters d'impremta. Segons que consta en els documents de la «Real Junta de Comercio», el convent dels Carmelites descalços de

(7) Sobre aquest tema del fonedor Paradell, les dades s'han tret del llibre de Ruiz y Pablo «Historia de la Real Junta de Comercio» op.cit. pàg. 108-110. També a Balari y Jubany «Historia de la Real Academia de Ciencias y Artes», Barcelona, sense data.

(8) J. F. Ràfols «Diccionario Biográfico de Artes de Cataluña» Ed. Millà, Barcelona 1954, Tom III, pàg. 499. Text de l'article de Francesc Millà.

(9) Joan o Josep Eudald Paradell o Pradell (Ripoll 1712-Madrid 1788).

Va treballar d'encepador (posar l'encep: afermar el canó metàl·lic d'una arma de foc en el cos de fusta o encep) a la fàbrica d'armes de Ripoll, ja en decadència, on practicà i aprengué les tècniques complexes de la fosa metàl·lica. Es trasllada a Barcelona, on treballa en els tallers de Feliu Pons, fent feines de fosa de caràcters. Pel seu propi compte fa recerques sobre matrius i punxons, que malgrat els primers errors, aconsegueix tirar endavant satisfactòriament.

La seva capacitat tècnica i manual va ser superior als seus estudis, com es fa constar a la «Memoria de la Real Junta de Barcelona elevada a su Majestad», Eudald Pradell és analfabet.

L'any 1764 es va traslladar a Madrid, on es creen els «Reales Talleres de Fundición» de caràcters d'impremta. Hi arriba amb la seva família i una recomanació d'un famós protector de les arts i les ciències barcelonines, el Marquès de la Mina. El 1768 és membre de la «Real Conferencia de Física», predecessora de l'Acadèmia de Ciències de Barcelona.

Els seus tipus es distingeixen dels anteriors per la qualitat, tant en la finor del traç com en la qualitat dels metalls i en la durabilitat. Molts van ser els catàlegs que es varen imprimir durant el seu treball i amb posterioritat. Bona part de les impremtes espanyoles es van proveir forces anys dels seus materials.

Mor a Madrid el 1788. Els seus successors seran el seu fill Eudald i son gendre, Pere Isern. Després d'ell la tipografia va canviar de caire.

Sant Josep, de Barcelona, ubicat on avui és el mercat de la Boqueria i abans plaça de Sant Josep, vol desfer-se dels estris que aleshores té a les seves dependències. Un intendent de l'entitat visita les instal·lacions i n'informa a la Junta. Gràcies a la sol·licitud que li fan arribar els impressors, la Junta entén el perjudici que comportaria l'extinció d'aquest taller.

En aquells moments només funcionaven dos tallers dedicats a aquesta feina. Pradell era a Madrid, a l'establiment reial. Feliu Pons i els carmelitans proveïen 34 impremtes que hi havia a Barcelona el 1777. El dictamen de la «Real Junta» apunta la conveniència d'ocupar personal civil en aquest segon taller, aleshores dirigit per Fra Jaume de Sant Josep. A n'aquest el succeirà a finals de segle i principis del següent un altre frare, Joaquim de la Soledat, que el 1801 edita un catàleg de tipus fets per ell mateix.

Foneries tipogràfiques del segle XIX

En el primer terç del segle XIX trobem quatre foneries a Barcelona. La dels Carmelites, la de Porta, la de la Societat Rius i Villar, i la de Pons. S'hi afegirà el 1819 la d'Antoni Brusi, en col·laboració amb el metge i coneixedor d'aquestes tècniques Francesc Salva i Campillo.

El naixement, dissolució i associacions diverses provocaran que durant tot el segle el nombre de tallers es mantingui si fa no fa constant, augmentant –això sí– el nivell de productivitat, gràcies a l'aplicació de tècniques vingudes de l'estranger i a les descobertes que es van produint als propis tallers.

Un dels casos més interessants pel que fa a la història de les foneries és la iniciada pels Pares Carmelites, l'herència dels quals ha arribat –després de moltes giragonses– fins als nostres dies.

La biografia adjunta d'Antoni López Vidal ens mostra part de la història de la tipografia espanyola, que

llavors estava concentrada gairebé tota a Barcelona, a les mans d'aquest fonedor de caràcters. En morir ell, els Successors de A. López Vidal –Daniel Domènech, i Llopart– continuen durant alguns anys la tasca del seu antecessor.

Nous caràcters del decenni 1880-1891

Potser sigui aquest el moment més feliç d'aquesta tècnica pel que fa a la producció autòctona catalana. És el moment de la fosa dels tipus Bastarda i Tortis, que són en definitiva els exemples més clars del que va donar aquesta indústria el segle XIX.

Al segle XX, Joaquim Figuerola gravarà un Tortis de Canibell; Josep Iranzo mantindrà un petit taller i Joan Trochut Blanchard dissenyarà l'anomenat tipus Trochut, actualment difícil de trobar.

El Arte de la Imprenta
 núm. 9
 (novembre 1891)



Cuerpo 8. 9 pesetas kilo
 * 10. 8 * *

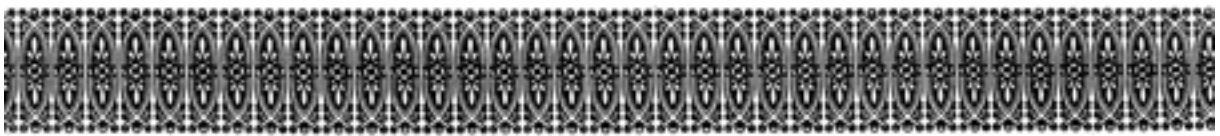
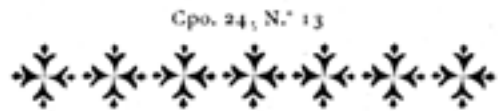
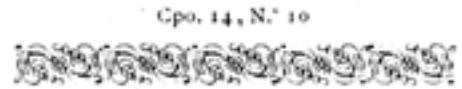
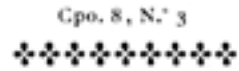
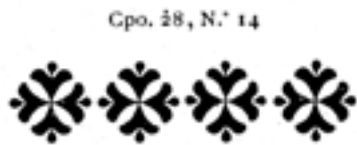
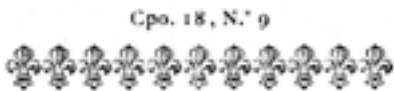
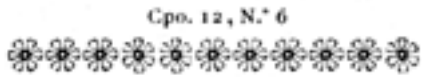
Cuerpo 12 y 14. 6 pesetas kilo
 * 15. 5'20 * *
 * 20. 4'50 * *

Cuerpo 28 y 32. 2'45 pesetas kilo
 * 36 y 40. 4 * *



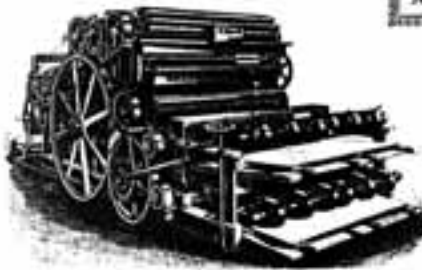
El Arte de la Imprenta
 núm. 9
 (novembre 1891)

COLECCIÓN DE VIÑETAS ANTIGUAS



Cronologies

Rotativa Bullock, exhibida a l'Exposició
Universal de Filadèlfia
 (1876)



Anunci de la *Guía*
 (1893)



Article sobre Koenig a
 «LI» Vol. III
 (14 de setembre de 1882)

Evolució de les màquines utilitzades en les impremtes des del segle XV fins al 1900

1493

Carrad Sahspach (Alemanya)⁽¹⁾
 Premsa de nervis de fusta
 tornejada. Manual.
 Dos cops impressió. Plana. 300 a
 500 impressions diàries.⁽²⁾

segle XVII

Modificació: substitució dels nervis
 de cuir per cremalleres de ferro.

segle XVIII

Brichet Modificació: quadro i
 platina de fosa.

1777

Ambroise Didot (França)
 Premsa semimetàl·lica. Impressió a
 un sol cop.
 Mateixa dimensió timpà i platina.
 Unes 2.000 impressions diàries.

1797

Georges Clymer (Estats Units)
 Primera premsa metàl·lica:
 Columbian.

1798

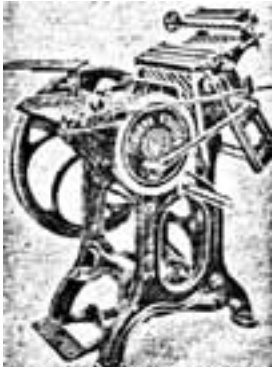
Lord Stanhope (Anglaterra)
 Premsa metàl·lica de palanques
 combinades.

1808

Sutorius (França)
 Privilegi concedit a la seva invenció
 de màquina cilíndrica.⁽³⁾

1811

König (Anglaterra)
 Premsa cilíndrica (a vapor).
 3 moviments.
 800 impressions hora.



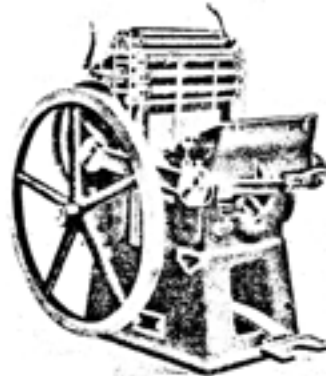
Màquina d'imprimir Boston. >
El Correo Tipográfico
 (1890)



MÁQUINA DE IMPRIMIR Á MANO **BOSTON**

Núm. 1 10 x 15 Ptas. 150
 » 2 15 x 23 » 250
 » 3 20 x 31 » 425
 Con todos sus accesorios.

^
 Minerva d'engranatge
 helicoidal amb tintat especial
 per feines delicades
 (inicis del segle XX)



<
 Minerva alemanya
 (inicis del segle XX)

1812

Nicholson (Anglaterra)
 Premsa cilíndrica a vapor.

1814

König (Anglaterra)
 Per al London Times.
 Perfeccionament de l'anterior.
 2.000 impressions / hora.

1822

Peter Smith (Estats Units)
 Perfeccionament sistema
 Columbian.

1813

König (Anglaterra)
 Per al London Times. Premsa dos
 cilindres a vapor i un sol moviment.
 1.100 impressions hora.

1816

Georges Clymer (Estats Units)
 Perfeccionament Columbian.
 Substitució de l'arbre per palanca
 en l'estructura.

1821-1822

Daniel Treadwell (Estats Units)
 Premsa plana a vapor.⁽⁴⁾

(1) Realitzada segons els plànols de Gutenberg amb posterioritat.

(2) He intentat trobar més dades sobre la productivitat de les màquines; en les que l'he trobada en faig l'anotació.

(3) La gran diferència entre les premses i les màquines cilíndriques és la manera de pressionar la forma per a imprimir el paper.

La premsa exerceix una pressió igual i simultània en cada tros del paper, mentre que el cilindre hi exerceix una pressió puntual i discontinua, i el paper s'imprimeix progressivament.

(4) L'altra gran diferència entre les premses cilíndriques i les planes és la seva capacitat de producció. Les planes no són tan rendibles perquè produeixen menys, però per a les empreses petites i les feines de poca tirada, impresos comercials, targes, etc., les premses cilíndriques són massa costoses i poc rendibles perquè necessiten com a mínim dos treballadors. Les premses planes també poden accionades a mà o amb pedal, així com a vapor, i amb un empleat n'hi ha prou.



< Màquina a pedal.
El Correo Tipográfico
(1891)

1823

Marinoni (França)
Perfeccionament de la màquina de dos cilindres de König.

1823

Cowper / Applegath (Anglaterra)
Premsa cilíndrica per a diaris.

1826

D. Treadwell (Estats Units)
Premsa plana a vapor ràpida
MINERVA.

1827

Samuel Rust (Estats Units)
Premsa plana entintat automàtic, manual.
Premsa WASHINGTON.

1828

Applegath (Anglaterra)
Màquina de 4 cilindres.
Perfeccionament de la construïda per al Times.
4.000 exemplars, 8 pàgines hora.

1828-1830

D. Naiper (Anglaterra)
Màquina cilíndrica de dues revolucions, d'impressió més ràpida que la de König o la de Marinoni.

1830

R. Hoe & Co
(Estats Units) Màquina Petit
CILINDRE DOBLE. Doble impressió del full. 2.000 impressions hora.
Màquina cilíndrica. Gran cilindre perfecte.

1830-1836

Isaac Adam (Estats Units)
Premsa plana automàtica a vapor.
1.000 impressions hora.

1832

König i Bauer (Alemanya)
Investigacions sobre màquines de 4 cilindres i paper continu.

1834

Otis Tufts (Estats Units)
Investigacions sobre premsa plana a vapor.

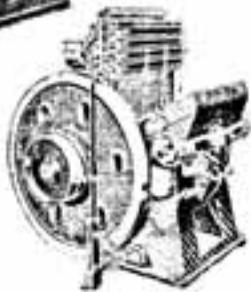
1834

Thounelier (França)
Màquina cilíndrica a vapor d'imprimir per les dues cares.

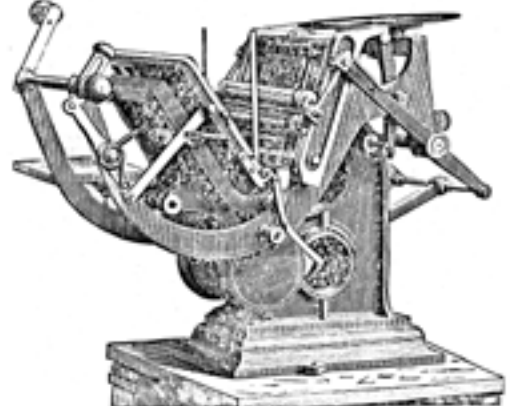
LA UTILE



- < Petites màquines. *L'Incroyable* i la *Útil* fan patent la necessitat de poder fer impressions petites, tant pel format com pel tiratge. Seran substituïdes per les *Minerves*, màquines d'impressió fidel i ràpida.
- >



L'INCROYABLE



EL CORREO TIPO-LITOGRAFICO
 Revista Semanal Ilustrada
 Director: D. J. GARCIA
 Editor: D. J. GARCIA
 Proprietario: D. J. GARCIA
 Calle de San Juan, 10. Barcelona.

MÁQUINA UNIVERSAL
 DE WARREN & CO.



EXISTENCIA PERMITIENDOS
 de Máquinas Universales, Litográficas, Rotativas, y otras (a pedido) de varias clases.
 Construcción sólida y perfecta.
Cafarrina Hermanos, S. Fondos Indivisibles, S. - Barcelona


MAQUINAS DE LANCE PARA IMPRENTA Y LITOGRAFIA

Máquina de Lance para Imprenta y Litografía. Con el sistema de la máquina de Lance. Precio 1.500 rs.	Máquina de Lance para Imprenta y Litografía. Con el sistema de la máquina de Lance. Precio 1.500 rs.	Máquina de Lance para Imprenta y Litografía. Con el sistema de la máquina de Lance. Precio 1.500 rs.
--	--	--

Màquines tipogràfiques. >
 A El Correo Tipográfico
 (juliol 1884)

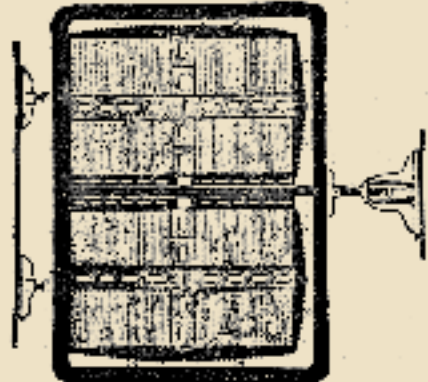
Anuncis >
El Correo Tipográfico
 (juliol 1884)

NUEVA GUILLOTINA



PRECIOS: BARCELONA

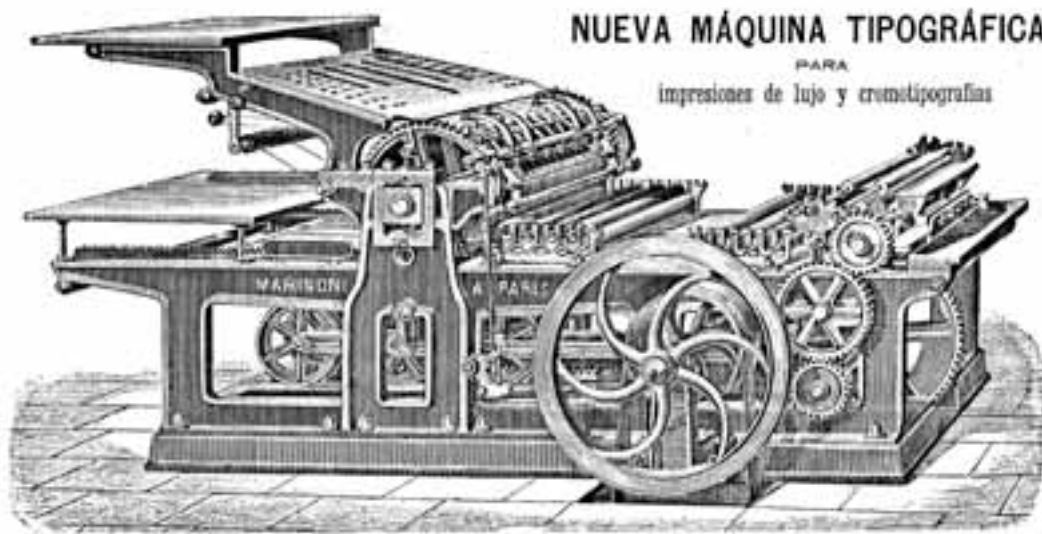
De 50 centim.	Pta.	350
. 60	>	450



FIJADOR MECÁNICO PARA LAS FORMAS

Columna de cobre.	75	psetas.
>	de hierro.	60 >

ALMACÉN DE CEFERINO GOICHES.—Cortes, 192, Bar



^
Màquines tipogràfiques. A *El Correo Tipográfico*
(juny 1891)

1834

Rousselet (França)
Perfeccionament del prototipus anterior a dues cares.

1834

Normand, Perreau (França)
Perfeccionament de l'anterior.

1834

Electròlisi (veure conclusions)

1835

Rowland Hill (Estats Units)
Inici de les investigacions per construir una màquina rotativa: els tipus col·locats en el cilindre.

1840

Bauer (Alemanya)
Investigacions sobre la impressió rotativa.

1845

Worms i Philippe (França)
Privilegi de les rotatives amb estereotípia i paper continu.

1846

Little (Anglaterra)
Perfeccionament de la màquina d'Applegath per al Times. 6.000 impressions hora, 8 pàgines.

1846

Applegath (Anglaterra)
Màquina cilíndrica per al Times. 12.000 impressions hora.

1847

König i Bauer (Alemanya)
Per a l'editorial Kölnische Zeitung, premsa cilíndrica quàdruple, d'avançament i retrocés. 6.000 impressions hora, 8 pàgines.

1849

Jacob Worms (França)
Patent d'estereotípia corbada, aplicable als cilindres.

1850

George P. Gordon (Estats Units)
Perfeccionament de la MINERVA; col·locació vertical.

Correo Tipográfico

REVISTA QUINCENAL ILUSTRADA

Redactada & la Imprenta, Litografía, y todo lo referente & las artes gráficas

Publicada y dirigida por D. JUAN GARCIA

Hoja 119. - Semanario Tipográfico de Valencia y Madrid de 1851 y de los de la Imprenta Literaria en 1852

Año 119

Septiembre 29 - Número 14

Hoja 119

Escuela de Maquinistas

Exposición

Desde hace algún tiempo he oído hablar de la Escuela de Maquinistas que se ha establecido en Madrid, y de la que se ha hablado mucho en los periódicos y en los libros. Como saber, en efecto, que se ha establecido una escuela de Maquinistas y Maestros de Artes...

...en la que se enseñará a los alumnos a manejar las máquinas de vapor, a construirlas y a repararlas. Esta escuela será de gran utilidad para el país, y para el comercio exterior. Los alumnos que se matriculen en esta escuela, recibirán un diploma de Maquinista, que les dará el derecho de ejercer esta profesión en cualquier parte de España y de Ultramar.

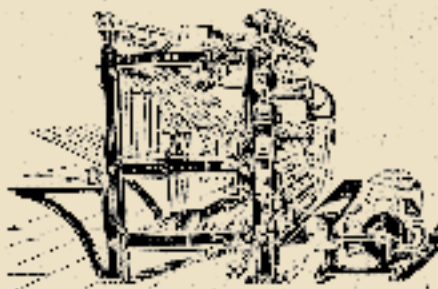
De la importancia de esta escuela, no hay que hablar. En el presente siglo, el comercio exterior es de gran importancia para España, y para el mundo entero. Los Maquinistas son los que hacen posible el comercio exterior, y por lo tanto, el progreso de la civilización. La escuela de Maquinistas que se ha establecido en Madrid, será de gran utilidad para el país, y para el mundo entero. Los alumnos que se matriculen en esta escuela, recibirán un diploma de Maquinista, que les dará el derecho de ejercer esta profesión en cualquier parte de España y de Ultramar.

...de las artes y de las ciencias. La escuela de Maquinistas que se ha establecido en Madrid, será de gran utilidad para el país, y para el mundo entero. Los alumnos que se matriculen en esta escuela, recibirán un diploma de Maquinista, que les dará el derecho de ejercer esta profesión en cualquier parte de España y de Ultramar.

Los Maquinistas, en efecto, son los que hacen posible el comercio exterior, y por lo tanto, el progreso de la civilización. La escuela de Maquinistas que se ha establecido en Madrid, será de gran utilidad para el país, y para el mundo entero. Los alumnos que se matriculen en esta escuela, recibirán un diploma de Maquinista, que les dará el derecho de ejercer esta profesión en cualquier parte de España y de Ultramar.

Los Maquinistas, en efecto, son los que hacen posible el comercio exterior, y por lo tanto, el progreso de la civilización. La escuela de Maquinistas que se ha establecido en Madrid, será de gran utilidad para el país, y para el mundo entero. Los alumnos que se matriculen en esta escuela, recibirán un diploma de Maquinista, que les dará el derecho de ejercer esta profesión en cualquier parte de España y de Ultramar.

MÁQUINA ROTATIVA MARINONI



Con ella se imprime LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA, EL COMERCIO, EL DIARIO, Y OTROS PERIÓDICOS

Representante exclusivo: CECERINO GONZÁLES--Barcelona

...de las artes y de las ciencias. La escuela de Maquinistas que se ha establecido en Madrid, será de gran utilidad para el país, y para el mundo entero. Los alumnos que se matriculen en esta escuela, recibirán un diploma de Maquinista, que les dará el derecho de ejercer esta profesión en cualquier parte de España y de Ultramar.

Algunos de los que se han matriculado en esta escuela, ya han obtenido el diploma de Maquinista, y han comenzado a ejercer esta profesión en diferentes partes de España y de Ultramar. La escuela de Maquinistas que se ha establecido en Madrid, será de gran utilidad para el país, y para el mundo entero. Los alumnos que se matriculen en esta escuela, recibirán un diploma de Maquinista, que les dará el derecho de ejercer esta profesión en cualquier parte de España y de Ultramar.

...de las artes y de las ciencias. La escuela de Maquinistas que se ha establecido en Madrid, será de gran utilidad para el país, y para el mundo entero. Los alumnos que se matriculen en esta escuela, recibirán un diploma de Maquinista, que les dará el derecho de ejercer esta profesión en cualquier parte de España y de Ultramar.

1855

R. M. Hoe (Estats Units)
Rotativa (amb estereotípia corba) de 10 cilindres i plegadora automàtica. 10.000 exemplars per les dues cares / hora.

1860

William Bullock (Estats Units)
Rotativa de 2 cilindres, impressió per les dues cares, tallat, plegat, amb paper continu.

1862

Widkinson (Estats Units)
Rotativa contínua.

1862

R. M. Hoe (Estats Units)
Rotativa MAMUTH.
20.000 impresos hora per les dues cares.

1862

Bullock (Estats Units)
Rotativa contínua.
12.000 a 15.000 exemplars de diari de 8 fulls per hora.

1863

Marinoni (França)
Rotativa per al Petit Journal. 4 cilindres.
6.000 diaris de 8 pàgines per hora.

1867

Marinoni
(França) Rotativa per al Petit Journal, de clixés cilíndrics. Podia imprimir color.

1871

R. M. Hoe (Estats Units)
Rotativa amb paper de bobina, tallat i plegat.
18.000 exemplars diari per hora.

1871

Marinoni (França)
Rotativa amb paper de bobines per a «La Liberté».

1872

Jules Derriey (França)
Per al Moniteur Universal, recepció mecànica.
Rotativa de gran velocitat.

1882

R. M. Hoe (Estats Units)
Rotativa doble complementària.
24.000 exemplars de diari / hora.

1887

R. M. Hoe (Estats Units) Rotativa quàdruple per al «New York World». 48.000 exemplars de diari de 8 fulls / hora.

1889

R. M. Hoe (Estats Units)
Rotativa sèxtuple per al «New York Herald».
72.000 exemplars de diari de 8 fulls / hora.

1895

R. M. Hoe (Estats Units)
Rotativa òctuple.
96.000 exemplars de diari de 8 fulls/hora.

1897

R. M. Hoe (Estats Units)⁽⁵⁾
Òctuple i color. Igual a l'anterior, 4 pàgines a color.

(5) La competència periodística que es desferma a finals del segle XIX als Estats Units i que enfronta a les grans empreses editorials (Hearst, Pulitzer...) es mostra ben clarament en aquesta contínua superació de les cotes de publicació.

Això a Europa no passa amb tanta virulència, i encara que el «Times», el «Petit Journal» i altres diaris i revistes tenen grans tiratges, la batalla de paper no va arribar mai a desencadenar la bogeria americana.

A començaments del segle XX els ànims es calmen una mica i les editorials que subsisteixen són les que conserven una adequació entre demanda i maquinària. Una rotativa Hoe hauria dut a la ruïna l'editor barcelonès que hagués volgut tenir-la.

Màquina de fabricació alemanya. En la dècada dels 80, la presència estrangera es fa notar ostensiblement en la incorporació de la tecnologia gràfica.



NUEVA MÁQUINA PARA IMPRIMIR DENOMINADA FORTSCHRITT II

FORSTNER
M.A.B.

Para la manda
a pedra!
ó para el papef, oca
colocador
anuncios y otros
Pecotas 8,300
Imprenta
hasta 7,500 ejempl.
por hora

FORSTNER
M.A.B.

FORSTNER
M.A.B.

Peso 600 kilos
Tamaño del molde
44 por 86 cent.
Corte
2 por 125 centos
Evolución
por mecanismo A
1520
Pueden 125

FORSTNER
M.A.B.

Esta máquina, construida sólidamente y con sencillez, puede con justicia llamarse la más sobresaliente para trabajos similares tales de los tiempos modernos, dista quí el ser aún de poca su precio sumamente módico. La máquina no tiene ni punturas ni igualamos artificiales, sino que se alcanza un registro exacto por el sistema de colocar las hojas, tanto á las marcas que se hallan ajustadas á los cilindros, y para este trabajo ni aun se necesita un alfiler, sino un alfiler. En el precio se comprendido el embalaje y transporte al domicilio del comprador.

H. MARINONI

96, Rue d'Assas, PARIS

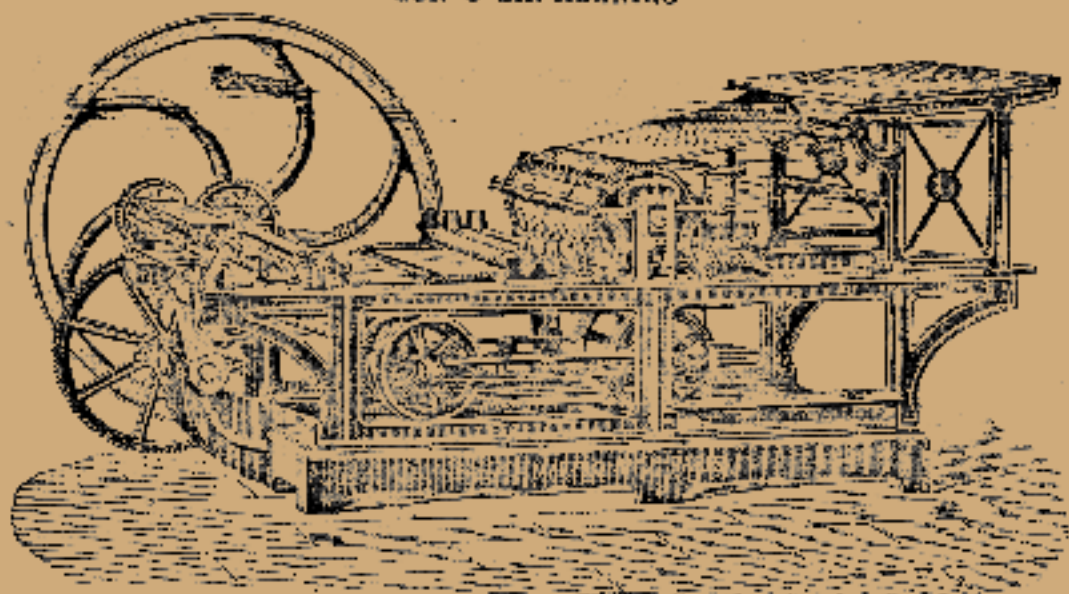
ÚNICO DIPLOMA DE HONOR para las Máquinas de Imprimir
en la Exposición Universal de París, 1878

ÚNICO GRAN PREMIO para las Máquinas de Imprimir
en la Exposición Universal de Amsterdan, 1883

Exposición Universal de París de 1889.—Fuera de Concurso.—Miembro del Jurado

MAQUINA UNIVERSAL

CON Ó SIN ABANICO



Tipos	Dimensiones en Decímetros	Dimensiones en Pulgadas	Peso de la Máquina	Peso
Double Curvé	0.91 por 0.76	0.97 por 0.74	4.10 por 2.40	2,500 kilos
Double Recto	1.00 por 0.78	1.07 por 0.81	4.10 por 2.50	2,200 »
Double Jeune	1.10 por 0.76	1.17 por 0.91	4.15 por 2.70	3,700 »
Grand Double Jeune	1.30 por 0.80	1.27 por 0.95	4.05 por 2.90	3,400 »

La MÁQUINA UNIVERSAL, es simple, sólida, y fácil de montar.
Se monta sin desperdicio, ni ruido. Sirve para la impresión de Periódicos, Revistas, Obras y trabajos de lujo.
Se puede obtener distribución particular con los GABEDORES MONTRES.

DIEZ MIL QUINIENTAS MÁQUINAS VENDIDAS

Representante en España: **CEFERINO GORCHS.-BARCELONA**

A. Lepa, impresor, imprenta, calle, 63

- < La màquina *Universal de Marinoni* va obtenir un gran èxit en els establiments tipogràfics catalans. *El Correo Universal* (1891)
El seu ús s'emmarca en els tres últims decennis del segle XIX.



- < Els tipus de màquines més emprats a Espanya són les anomenades «de blanc» per imprimir diaris. Les cases franceses Marinoni i Alauzet són les que comercialitzen els seus propis productes a Catalunya, a través de majoristes que, com Ceferino Gorchs, desapareixeran a finals del segle XIX. A partir de llavors les imprentes es proveiran de materials germànics.

Lluís Tasso té fins al 1900 gran part de la maquinària de procedència francesa. En evolucionar, aquesta maquinària es vendrà a empreses editorials més petites, mentre que ell adquirirà material més modern, segons consta a la Revista Gráfica, en l'article necrològic dedicat a Lluís Tasso i Serra (1906).

Màquines de blanc o cilíndriques. Apareixen a *El Correo Tipo-Litográfico* de 1885.



Apunt cronològic de la història de la imatge impresa (segle XIX)

1775

Thomas Bewick reutilitza el gravat en fusta (boix) amb la nova característica de la transversalitat del tall. Més resistència; augment del tiratge.⁽¹⁾

1780

Carles III funda la «Imprenta Nacional».

1789

Carles IV funda la «Calcografia Nacional».

1796

Sennefelder utilitza en partitures les primeres proves litogràfiques.⁽²⁾

1802

Wedgwood aconsegueix reproduir imatges químically.

1806

Carles Gimbernet, naturalista, envia una memòria explicativa al Govern espanyol sobre les possibilitats del nou art de la litografia.

1807

Gimbernat imprimeix el «Manual del soldado español en Alemania» amb imatges litogràfiques.

1810

Utilització de planxes d'acer per a la impressió de bitllets bancaris, a l'estranger.

1813

Difusió de la litografia a França. Niepce n'estudia el mètode.

1816

Lasteyrie obté litografies bicromes. Niepce aconsegueix fixar imatges.

1818

Nicephore Niepce assaja diversos mètodes de fixació d'una imatge del natural (betum de judea, insoluble a l'exposició de la llum)

1819

Cardano instal·la a la «Sociedad Hidrogràfica» de Madrid el primer taller de litografia.

1820

Brusi instal·la el primer taller litogràfic a Barcelona ajudat per Salvà i Campillo.

Se suspenen els tallers litogràfics instal·lats a Espanya.

1822

Niepce fa la primera pressa d'imatge en una cambra fosca.

1824

Niepce obté un fotogravat sobre planxa metàl·lica.

1834

Apareix Sancho Gobernador, primera publicació litogràfica del periodisme a Catalunya.

1837

Primeres cromolitografies (Engelmann i Lasteyrie). Daguerre reemplaça el betum per iodur de plata.

1839

El 19 d'agost, Aragó presenta a l'Acadèmia de les Ciències i Belles Arts de França l'anomenat «daguerreotyp».

Herschel fa servir per primera vegada el mot «fotografia».

Mingo Ponton descobreix la sensibilitat dels bicromats a la llum, que substitueixen als nitrats.

1841

Talbot patenta el calotip.⁽³⁾

1847

Descoberta del col·lodió.⁽⁴⁾

1850

F. Fermin Gillot grava en zenc (zencografia).

1852

Fox Talbot realitza un heliogravat tramat.

1857

Maxwell: proves de selecció i síntesi de colors per triple projecció.



< Primera fotografia, feta per Niepce (1822)



L'actriu Ellen Terry >
per Julia Margaret Cameron (1864)
De l'anterior en aquesta, la tècnica de reproducció havia arribat al zenit.

1860

Bolton obté el primer gravat de fotografia sobre fusta.

1862

M. Poitevin escriu el «Traité de l'impression photographique».

1863

La firma Gillot obté a partir de la zencografia el primer fotogratat. Labielle estudia el mètode Gillot a París.

1864

Labielle introdueix la zencografia a Barcelona

1865

Eusebi Planas recupera el mètode de gravat sobre fusta.

1867

Poitevin obté la primera fotolitografia.

1869

Ducos du Hauron presenta el 7 de maig la primera tricromia fotogràfica.

1871

Primera realització pel mètode Gillot en l'edició facsímil de «Don Quixote», per encàrrec de López Fabra.

1873-1877

Experiències fotogràfiques de Muybridge.

(1) «Mientras en el viejo grabado de madera lo que dominaba eran las líneas negras, en Bewick eran las zonas blancas las que dominaban en la imagen, destacadas sobre un fondo que con la variable proximidad de las líneas adquiría tonos más o menos oscuros. Importante para el efecto especial de este grabado matizado era también el que se tallaba en una madera de extraordinaria dureza, el boj, y no con un cuchillo de xilógrafo, sino con un buril como el que emplean los grabadores; en su conjunto, estos grabados en madera se aproximaban en carácter bastante al grabado en cobre, que por el influjo del estilo clasicista se había vuelto a imponer en los libros.»

Svend Dahl. «Historia del libro». Alianza Editorial. Madrid 1972, pàg. 223.

El procediment d'impressió xilogràfica es coneix a la Xina el segle II abans de Crist. En el segle XV a Europa està molt estesa aquesta manera tipogràfica d'impressió, que es fa servir en la producció de naips, fulls solts i iconografia religiosa. La «Biblia Pauperum» és una mostra de les impressions per aquest mètode, que a Espanya es desenvolupa des de mitjà segle XV. Aquesta obra té per a Canibell una importància fonamental en la història de les arts gràfiques, ja que és la que propaga aquesta tècnica a Espanya.

(2) La litografia és una tècnica de reproducció planogràfica, com a tal trobarem altres denominacions, sigui per la substitució de la pedra per un altre material, zenc, alumini, amb la denominació de zencogratat o zencografia, o offset, o pel procediment directe o tramtat, per transferència o reportat. La fotolitografia del coronel espanyol Francisco López Fabra, dècada de 1860-70 permeté la trobada de la fototipografia. L'heliogratat del fotogratat o Directe del natural, com en aquell moment inicial es digué.

(3) En una carta enviada per Talbot a John Herschel hi apareix la paraula «fotografia».

Dos anys després perfecciona i patentava el calotip. Mitjançant aquest aparell i procediments químics, obtenia uns dibuixos fotogràfics que, una vegada trets de la cambra fosca, completava a mà.

Es tractava de dibuixos negatius obtinguts sobre paper sensibilitzat al clorur de plata. Per contacte en treia igualment positius sobre paper.

Era el descobriment d'un nou suport, el paper, així com la primera utilització del concepte de negatiu i positiu, que és el que després s'ha fet servir, ja que permet obtenir qualsevol tipus de proves a partir d'un original en negatiu.

La possibilitat d'ampliar, virar o reproduir en gran nombre ve donada per aquest aparell dit calotip.

La fixació es feia amb sal comuna i hiposulfit de sosa.

Aquesta descoberta permet la introducció posterior de la gelatina i sobretot del col·lodió, de gran importància en les arts gràfiques.

Barbotin y Seube. «Historia de la fotografía». Seix Barral. Barcelona 1959, pàg. 5 i 6.

(4) L'ús dels col·loides, i concretament del col·lodió –que és una solució de cotó-pòlvora en una mescla d'alcohol i èter–, és la clau per explicar la introducció dels procediments fotoquímics en les arts gràfiques.

Fotogratat amb semitons, obtingut gràcies a la utilització de trama. Aquest és el primer que s'imprimeix en una publicació periòdica, el *N.Y. Daily Graphic* (4 de març de 1880)



1874

Primeres zencografies i fotolitografies a la Revista Histórico-Latina. Fundació de la «Sociedad Heliográfica».

1875-1878

S'imposa a les impremtes barcelonines la cromolitografia.

1878

Primera impressió fototípica a Barcelona

1880

Primera reproducció d'una fotografia en el *Daily Graphic* de Nova York per mitjà de trama.

1880

El 12 de febrer Marc Sala utilitza les plaques seques per a la impressió fotogràfica. Hereders de Pau Riera emprenen la impressió mitjançant la fototípica de les obres de Fortuny, fotografia-des directament del natural.

1881

El 27 de novembre s'imprimeix per primera vegada en una publicació setmanal espanyola un fotogratat directe del natural.

1881-1882

La firma Meisenbach industrialitza els fotograts tramats.

1884

La firma Meisenbach ve a Barcelona a comercialitzar els seus productes.

Apareixen gravats espanyols amb aquesta signatura.

El 21 de setembre, utilització del fotogratat sistema Meisenbach en una obra de Román Ribera.

1885

Primer reportatge fotogràfic del periodisme espanyol.

F. E. Ives introdueix el fotogratat amb trama quadriculada.



Fotogratat aparegut a *L'Artiste*, d'un dibuix de Natoire (1882)

1886

Ives imprimeix per primera vegada un fotogratat en tricromia.

Cronologia de l'evolució de les màquines de fosa i composició de tipus

1821

William Church (Anglaterra) Patenta una fonedora i componedora de tipus.

1828

W. M. Johnson (Estats Units) Investigacions sobre la fosa mecànica de tipus.

1850

C. Sørensen (Dinamarca) Màquina que componia i distribuïa al mateix temps, sense fosa.

1850

Thorne (Anglaterra) Perfeccionament de l'anterior

1857

R. Hattersley (Anglaterra)
Màquina de composició amb
caràcters ja fosos.

1870

Kastenbein (Anglaterra)
Compedora de tipus ja fosos amb
quàdruple teclat, per al «Times».

1872

O. Mergenthaler (Estats Units)
Comença els treballs que el duran a
construir la linotípia.

1874

R. Hattersley (Anglaterra)
Màquina de compondre sense fosa.
Augment de la capacitat del bloc.

1876

Westcot (Estats Units)
Màquina de fosa i composició de línies.

1877

Mergenthaler (Estats Units)
Construcció de la primera linotípia.

1883

Mergenthaler (Estats Units)
Linotípia que fon línies, no pas lletres.

1886

Mergenthaler (Estats Units)
Linotípia amb matrius de llautó
recicladres per al «New York
Tribune».

1887

T. Landston (Estats Units)
Monotípia.

1890

John Roger (Estats Units)
Roger's Typograph.⁽⁵⁾

Hem avaluat només l'apartat
de les màquines de fosa i
composició tipogràfica perquè les
innovacions pel que fa a matrius,
metalls, punxons, etc., que són
característiques de les fundicions
tipogràfiques, no alteren gaire la
feina del caixista i, per tant, de la
impremta.

La qualitat del metall o una bona
matriu altera el producte, però la
feina és la mateixa amb tipus bons

que amb dolents.

Un dels factors importants en
l'evolució de la maquinària
tipogràfica correspon a
l'estereotípia. Es tracta del
procediment pel qual s'obté
un contramolde de la forma
tipogràfica, ja sigui amb guix o
amb cartró o altres materials que es
puguin adaptar a superfícies planes
o corbes. Aquesta invenció de 1821,
aplicada una mica més tard, suposa un
canvi en la concepció de la impressió.
El cilindre de les màquines
d'impressió no rotatives funciona
només com a element de pressió, no
pas d'impressió. Les rotatives, al
mateix temps que pressionen sobre
el paper, porten ja els caràcters i
les imatges que s'hi han d'imprimir,
amb la qual cosa s'acompleixen les
dues funcions alhora. El cilindre que
porta la forma es va entintant amb
els rodets annexes que té adossats.
Les rotatives són, fent-ne una
definició senzilla, un cilindre
tipogràfic que va gravant un paper
de bobina que passa contínuament
a la mateixa velocitat que les
revolucions del cilindre.

(5) Com a darrera invenció del segle XIX abans del descobriment el 1911 de la Intertype, «The New-Zeitung» de Nova York fa servir una màquina «que compone, justifica, funde la línea y la coloca en la galera en 3 segundos, a 4.700 medios cuadratinas en una hora, promedio de rendimiento de 3.000 medios cuadratinas la hora». (Notícia de «El Tipográfico A-Z», 31 de maig de 1891).

Dades preses de:

«Enciclopedia Espasa-Calpe» de les veus: «Imprenta», «Tipografía» i «Prensa», coordinades per Eudald Canibell en persona.

Svend Dahl. «Historia del libro» op. cit.

Altabella, José. «Síntesis cronológica de la Historia del Periodismo».

Ramírez, Juan Antonio. «Medios de masas e Historia del Arte». Caliche. Madrid 1976.

Ivins, Jr. W. M. «Imagen, empresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica». G. Gilí. Barcelona 1975.

Sutton, Albert «Concepción y confección de un periódico». Rialp. Madrid 1963.



RESULTATS

Resultats

Definició de la revista

La Ilustración és una revista que té l'objectiu de difondre la producció gràfica de la pròpia impremta. Això és, publicitar els seus recursos i productes, mostrant la capacitat i els resultats d'aquest obrador en la doble vessant tipogràfica i icònica, en solucions gràfiques diverses: llibres, cartells, material comercial, revistes o encàrrecs de tota mena. Aquesta publicació assoleix un bon nivell d'edició i distribució, tant a Catalunya com a Espanya i Amèrica Llatina, i està escrita en castellà. És un document d'hemeroteca semblant a d'altres setmanaris contemporanis il·lustrats produïts a Barcelona i a la geografia peninsular, europea i nord-americana.

Pel que fa als continguts textuais de La Ilustración cal assenyalar dues fases. La primera, fins a 1884-1885, ens situa el setmanari –com és el cas de totes les il·lustracions coetànies– en un territori populista, divulgador, amb una visió periodística de baix registre, sense pretensions d'immediatesa ni de ser ressò de cap ideari polític o social, ni portaveu de cap grup d'opinió o de pressió. Aquest setmanari, a semblança d'altres del mateix gènere, estava guarnit amb articles de fons, científicopublicistes i filosoficopoètics, amb alguna inclusió de temes polítics internacionals, com el colonialisme, l'imperialisme o l'armament, per exemple. Eren articles, tots ells, sense data de caducitat, amb poca càrrega d'actualitat i sense retòrica partidista. Els articles de Frederic Rahola en els temes polítics i el de Luis Zulueta en els temes de pensament estètic, serien destacables en aquest setmanari barcelonès.

Els onze anys de vida de la publicació –amb una vitalitat semblant a la d'altres il·lustracions publicades a Barcelona o Madrid– són un excepció en les hemeroteques. L'època es defineix, en el territori espanyol, per publicacions periòdiques efímeres. Un repàs ràpid per la vida d'altres diaris, setmanaris, o publicacions quinzenals o mensuals ens mostra una presència curta de les capçaleres entre els lectors. Això és resultat de tres factors: el baix ressò de moltes d'elles, la seva inviabilitat econòmica i el paper de la censura. El caràcter de publicació il·lustrada, intemporal, certament recreativa i cultural, sembla facilitar l'acceptació del públic, que veu en aquest tipus de revista la manera d'esdevenir espectador i lector de la realitat localment llunyana, però que apor-

ta una nova dimensió global. No hi ha una crítica de la realitat, per tant la censura no s'exerceix en aquestes publicacions.

Els diaris barcelonins o catalans que es mantindran en el mercat són els d'informacions generals, això és, comercials, administratius, econòmics, eclesiàstics, de novetats i esdeveniments, sense comentaris o posicions evidents, sense anar més enllà d'allò correcte en el terreny polític, social i moral. Són diaris locals, propers al lector, sense imatge, sense articles de fons. Trobem en el *Diario de Barcelona* i *La Vanguardia* el paradigma d'aquesta posició. Les revistes mensuals són de caràcter professional, gremial o tècnic i les anyals d'un caire més institucional, empresarial, corporatiu o associatiu.

Cal assenyalar que apareixen en aquesta dècada publicacions de caràcter modern, cultural, de grups avantguardistes, bohemis, minoritaris, d'enfadats amb el món o d'artefactes artístics, seguint el solc de l'eclosió gràfica. El paper jugat per aquestes impressions de reduïda distribució se situa en un terreny antagònic a la voluntat d'aquest estudi. Elles expliquen nuclis de creació, entitats individuals o tribals. En canvi les il·lustracions expliquem com es crea un nou entorn, una nova societat: per això no els cal explicar la seva relació amb l'entorn local

Les imatges

Usualment el percentatge de taca impresa és superior en l'apartat icònic que en el textual: un 65% aproximadament enfront del 35%. En situacions de notícies excepcionals, aquest percentatge es veu incrementat en la part icònica.

Les il·lustracions mostren imatges amb relatiu reflex de l'entorn del lector, a excepció d'algun fet puntual o succés local de relleu. Podem identificar en alguns números de *La Ilustración* que aquesta és de Barcelona, és a dir, que és una publicació local, només en la presència de referents en la imatge de la capçalera.

Per altra banda, fins el 1884 trobem una presència de gravadors i dibuixants barcelonins, també de planxes xilogràfiques importades d'Europa i reutilitzacions –podríem dir publicació– de les imatges que il·lustren els llibres editats per la mateixa impremta de Lluís Tasso i Serra. Això és, ens trobem que la revista és certament un producte icònic poc periodístic, semblant al textual, gens proper al lector vist des d'una perspectiva actual. Aquest període té en les imatges pastorals o historicistes, en el paisatgisme més o menys llunyà i en els retrats de personatges les fonts icòniques preferides, juntament amb les il·lustracions dels llibres publicats per la mateixa impremta.

A partir de 1885, la tònica divulgadora anirà equilibrant-se amb els textos noticiables, acompanyats en algunes ocasions d'imatges. En alguns moments, és la notícia l'eix de la publicació. Exemples d'això són el terratrèmol d'Andalucía, el 1885, la inauguració del monument a Colom o l'Exposició de Filipines a Madrid, el 1887, o l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Les imatges importades que es van publicant a partir de 1885 provenen d'editorials nord-americanes, disminuint una mica les alemanyes i franceses del quinquenni inicial. Els gravadors

barcelonins es redueixen progressivament, gairebé fins a l'extinció total. Aquest fet l'atribuïrem a la presència dels procediments fotomecànics en detriment dels manuals, a l'autotípia enfront de la xilografia.

L'economia de la publicació

Des del punt de vista econòmic, les revistes il·lustrades apunten una tendència a rendibilitzar els recursos existents en impremtes de certes dimensions. Amb disponibilitat dels components i recursos –textuals, icònics, tècnics i de difusió– una publicació periòdica d'aquest mena és una bona inversió per a una impremta de mitjana capacitat, ja que és compatible amb les tasques dels obradors, tant per la part productiva com per la comercial.

El cost d'una revista il·lustrada és relativament baix per a un impressor i només caldrà un bon editor per realitzar un producte de certa dignitat. A Barcelona trobem casos en què editor i impressor no coincideixen, com l'editor Francesc Matheu, amb la impremta Montaner i Simón. Lluís Tasso, en canvi, és impressor i editor. Aprofitant l'estructura existent, les il·lustracions són un producte molt adequat per rendibilitzar els recursos d'un taller tipogràfic. Es pot parlar de les revistes il·lustrades a Barcelona com a instrument econòmic dels impressors; es tracta d'un vehicle de captació de recursos econòmics, de capitalització immediata mitjançant la venda directa i la subscripció. Sobretot si s'aprofita l'estructura de llibreries existents a Barcelona, amb les quals els Tasso tenen bones o excepcionals relacions comercials, i, per altra banda, la participació de l'estructura dels venedors ambulants i de la xarxa de distribució comercial als països d'Amèrica Llatina.

El nou sistema econòmic que les impremtes tradicionals adopten no s'allunya de les economies de dècades passades. Les publicacions de fulletó, que representen perfectament l'economia de subsistència de l'època de la manufactura, són una pràctica en decadència en aquestes dues darreres dècades del segle XIX, però ningú abandonaria la possibilitat de recaptar amb una petita inversió uns diners per pagar setmanades.

Els impressors Tasso

Lluís Tasso i Goñalons és el pare de l'impressor i editor Lluís Tasso i Serra. Aquell representa l'inici, el punt de fuga que dóna perspectiva a l'estudi, i és paradigma d'un recorregut arquetípic de l'època gremial, des de l'aprenentatge fins a esdevenir un impressor de renom, iniciador de nissaga. És un destacat protagonista del take-off, del període pont entre manufactura i indústria. El seu retrat representa la culminació d'allò que anomenem la menestralia. Lluís Tasso i Goñalons és un digne exemple del canvi de la societat, la que ha dut a la menestralia tradicional i gremial a la seva extinció i ha obert un nou tipus de relació, precursora del capitalisme, on hi haurà obrers

o treballadors i amos o empresaris.

Lluís Tasso i Goñalons dibuixa la trajectòria vers a un capitalisme urbà, de petites i mitjanes empreses amb recursos econòmics i humans limitats que poden créixer amb la generació de noves activitats per associació amb d'altres empreses. En el seu cas, les aliances amb editors i llibreters, l'esforç d'innovació tècnica, i la capacitat de diàleg amb assalariats i responsables polítics i econòmics, van ser els mecanismes implementats per assolir el prestigi emergent.

El seu fill, Lluís Tasso i Serra, és una caricatura precisa del capitalisme industrial, de les vies no sempre dignes que, en la societat catalana, pren el capitalisme. Estudia a l'estranger noves tècniques que després incorporarà al seu obrador; així continua la innovació tècnica, que no deixarà de creuar. Tancarà el sistema productiu anterior, el període que anomenaríem paleotècnic, i establirà els paràmetres d'una gran empresa en un règim de capitalisme neotècnic. La seva visió és més comercial i global, amb una perspectiva espanyola i americana: diversificació de productes, distribució del treball...

El món gràfic

En paral·lel, les impremtes barcelonines, els editors, les publicacions, els tallers i les indústries gràfiques esdevenien un paradigma que explica el paper dels Tasso. Això és, ens permet reconèixer el paper representatiu d'aquest taller i, per tant, de la manufactura i la indústria gràfica barcelonina. Eixamplem, doncs, el camp, per establir les unitats de producció gràfica del darrer quart del segle XIX. Això inclou materials, actors i tècniques que descriuen un recorregut des de les matèries primeres fins al lector.

Pel que fa als actors, la seva localització, la definició del seu paper en l'entramat del procés de construcció gràfica i la importància o preponderància del seu rol en el conjunt, calia estudiar les impremtes litogràfiques i tipogràfiques, els agents comercials, els editors i llibreters, els proveïdors tipogràfics i l'oferta industrial, anant des dels materials bàsics –els tipus, el paper, la tinta i la màquina d'imprimir– fins a l'objecte final produït. En tant els actors, des del fonedor, el dibuixant o el comercial, els proveïdors de papers, corrons i tintes, externs a la impremta o dels mecànics, els caixistes, maquinistes, aprenents, de la mateixa impremta havien de ser comptabilitzats, representats o avaluats. Així, el treball ubica tipografia i foneries, creadors de tipus, importadors, comerciants representants d'indústries estrangeres i la seva difusió i presència en la ciutat comtal i influència geogràfica.

Els papers, en raimes o en bobina, nacionals o estrangers, formen part d'aquesta matèria primera indispensable. A Barcelona i el seu àmbit d'influència no es produeix paper en bobines. És importat, com els draps per fer paper. Les raimes de paper per imprimir, en canvi, són de les fàbriques catalanes. Hi ha dependència de les indústries estrangeres –francesa i alemanya– en les tintes, en els recursos tipogràfics o en la maquinària. Així, els aparells i la maquinària tipogràfica –les màquines planes, cilíndriques, rotatives i les revolucionàries linotípies i monotípies– malgrat

els esforços locals són de construcció estrangera. La maquinaria motriu, a gas usualment, que garanteix la producció, és alemanya. En conseqüència, a Catalunya trobem un món gràfic important per al mercat interior o per al de llengua castellana, a Espanya o Iberoamèrica, però una indústria pesada, i també la de subministraments, feble i depenent de la producció estrangera. S'equilibra la situació amb el valor afegit d'uns productors, artesans, obrers i propietaris, amb gran dedicació i coneixements de la seva feina i amb la voluntat d'excel·lir.

Pel que fa a la producció literària de grans tirades, caldrà esperar al segle XX per anunciar una situació favorable a la llengua catalana o a la narrativa en castellà. Els llibres que s'imprimeixen en les grans impremtes són d'autors estrangers, francesos, anglesos o centreeuropeus, reimprimint-se, sobretot, els clàssics de la literatura popular d'aventures. Així, podem dir que en el darrer quart del segle XIX la indústria gràfica barcelonesa subsisteix perquè gràficament gaudeix d'un qualitat que li aporta el bon ofici dels impressors, al capdavant del quals hi ha els caixistes, responsables de la bona creació visual.

Com a conseqüència d'aquesta situació, a Barcelona hi haurà una capacitat de generar material de cultura, material de memòria, producció artística, literària, fins i tot de nova planta –com les revistes infantils, els llibres pedagògics, els d'entreteniment, els corporatius, associatius, etc.– que ha permès gaudir de bons arxius, de fons documentals, de biblioteques públiques o privades, d'hemeroteques, col·leccions i, en general, material imprès, que resta com material arqueològic per a la seva reconstrucció i lectura.

La família gràfica

La idea de família gràfica fa referència al conjunt d'actors que intervenien en l'època industrial en el procés gràfic, fent cadascun d'ells, i normalment sota el mateix sostre, una de les tasques necessàries per realitzar un producte final. Aquesta època que enquadra les il·lustracions, de 1850 a 1900, entre la manufactura i la indústria, és la que retrata un moment clau d'aquest conjunt, ja que és la culminació d'un procés de quatre-cents anys de creixement. És un moment en què encara no s'ha començat a dissoldre la família gràfica, un esdeveniment que donarà pas al món neotècnic i al disseny.

Enquadernadors

Els enquadernadors formen part de la família gràfica. Eren els darrers actors gràfics, ja que finalitzaven el procés de producció. Definin la seva feina pels procediments emprats en la presentació o construcció final del volum. Així, enquadernar amb un sistema artesanal, manufacturer o industrial, a la segona meitat del segle XIX només era una opció de producció, de volum de l'edició, de preu o qualitat. El sistema es posava en relació a la comanda i podia respondre amb

major o menor complexitat segons la demanda del client. Podem dir que en l'època de la qual parlem hauríem tingut a la nostra disposició tots els recursos d'enquadernació que hi ha hagut al llarg de la història.

Avui, la major part dels professionals que concorrien en l'enquadernació han desaparegut. De la diversificació de sistemes, de la capacitat d'elecció de l'enquadernació, només en queden unes petites mostres. Cosidors, estampadors de guardes, dauradors, marroquinaires, cordoners, gofradors han estat víctimes de l'obsolescència tècnica, malgrat que la bibliofília –el darrer baluard en defensa de la família gràfica clàssica– faci tot el possible per salvaguardar tècniques ancestrals.

La bibliofília està en perill d'extinció, mentre paradoxalment hi ha una revifada dels llibres d'artista. En aquest cas, com en molts d'altres, l'obsolescència tècnica comportarà la possibilitat de generar nous elements al llenguatge de l'art plàstic. El llibre d'artista no és hereu de la tradició gràfica, de la bibliofília, ans al contrari. La bibliofília destaca el coneixement particularitzat de cada actor que genera un factor de lectura en un conjunt unificat que és el llibre. En les edicions d'artista sembla situar-se el conflicte en una mena d'autoedició de qualitat, amb mitjans de reproducció més o menys antics, més o menys rars, minoritaris, molt tecnològics o manuals, fent de l'enquadernació un element de metallenguatge més que d'homenatge als coneixements dels mestres. La sensibilitat no oblidada que l'objecte enquadrant, el llibre, desperta entre el públic s'ha transferit a la producció del llibre d'artista.

Els caixistes, tipògrafs, polígrafs o grafistes

Han desaparegut els caixistes, però no els maquinistes, els encarregats del control del funcionament del tiratge. Els caixistes i els maquinistes, juntament amb els aprenents, eren els obrers imprescindibles dels tallers gràfics. Han desaparegut centenars d'obriers, aprenents, oficials i mestres que dedicaven una gran quantitat de temps als tipus, a la reordenació i classificació per mesures de les lletres, dels componedors, caixes, espais, justificacions, interlineats, filets, corondells, ploms, fustes, marcadors o tenir cura de les màquines a vapor o de les premses, premsa de proves inclosa, També a la construcció de fustes per a les paginacions, a la conservació dels metalls, als prestatges amb les tirades recents, a la revisió dels estats dels tipus, a la cura de les reedicions d'èxit, a la construcció dels armaris amb les caixes altes i baixes, als calaixos amb les proves d'estat, als signes de correcció, a l'aprenent i les lectures emmirallades, a la neteja dels ferros ja impresos, al raspatllat o neteja de les capitulars, de les imatges xilografades, dels gàlbans, a l'estat dels corròns i la seva foneria, a la conservació de les transmissions, i a tots els petits actes que sumats feien un producte gràfic final, que recordem en aquestes pàgines mentre l'ordinador amb el que escric aquestes pàgines conté totes aquestes feines, moltes més. Molts dels actors de les arts gràfiques, amb les seves tècniques i procediments obsolets, han viscut la desaparició o una mutació vers el disseny.

Els fonedors de tipus, els dibuixants de lletres, els gravadors, la confecció del punxó, la matriu per fondre tipus, els xilògrafs, els dibuixants, fins i tot els que van fer-los desaparèixer, els fotogravadors, també han desaparegut. On han anat els seus coneixements? Sembla ser que aquest fet no consta com a dada avaluable. Vindicar les arts gràfiques és una tasca col·lectiva. La feina és extensa i aquest treball no és ni una part ínfima del que cal fer per entendre'l en totes les seves dimensions.

De fet no hi ha res del passat en l'actual producció gràfica. I podríem afirmar que les revolucions gràfiques van ser o són d'una importància central en el decurs de la transformació de la cultura occidental. Els canvis de paràmetre es produeixen amb tal rapidesa en les arts gràfiques –més que en les de caràcter general– que, tot i precedir-les, mai han constituït objecte de l'estudi històric, de l'estudi estètic o comunicacional. La causa és que no són visibles, ja que el que desencadenen són fenòmens i aquests poden ser atribuïts d'altres signes o poden ser avaluats des d'altres paràmetres aparentment més preponderants. La reproductibilitat com a fenomen de l'art ha estat estudiada, la seriabilitat com a fenomen industrial també, així com el llenguatge visual, des de la comunicació, la psicologia o d'altres disciplines amb taxonomia pròpia i sistema de referència i discurs amb corpus disciplinar.

Les arts gràfiques i el disseny

Per això, per la seva exemplaritat, les revolucions gràfiques són un fonament estructural, un desllorigador dels fenòmens que el disseny revela i un complement de la fisiologia de l'art, de la seva funció i utilitat. Aquestes revolucions esdevenen encara més paradigma que les de cap altre sector productiu de l'art. Quan parlem d'allò artístic, del fet i el fer, amb allò que té ha veure en la construcció de la imatge, des del segle XV, hem de parlar de l'art gràfic. El seu dinamisme, el de tots els actors de les arts gràfiques, és essencial, definidor d'aquest art i de les arts, ja que durant més de quatre segles juga un paper de comunicador entre tots i cadascun dels motors socials transformadors.

En la tercera revolució gràfica trobem unes determinades característiques que situen els tipògrafs i caixistes en el centre de la transformació, esdevenint nucli dels conflictes de la segona meitat del segle XIX. Per les seves mans passen les imatges i els textos que són la part fonamental de la cultura del segle de la imatge, dels invents, de les esperances, idees i utopies de l'art i humanes. El tipògraf no acaba perplex per la llum del vapor, per les idees conformades en objectes dels estetes, ni pels objectes conformats per idees dels artistes. Tampoc restarà extasiat pels fums o boires del paisatge romàntic de les xemeneies de les indústries, ni pels colors de les tintes industrials, ni per les paraules altisonants o pel fet de formar part de cèl·lules intel·lectuals.

Els caixistes formen part de l'època paleotècnica, de la darrera fornada d'individus que entenen el conflicte com a motor de progrés, com a camí que du a l'alliberament. Són ciutadans assalariats de primera fila de la fase final de l'època de la manufactura i formen part de la

incipient classe obrera de la segona revolució industrial. Són individus situats entre la creació i l'explotació que assoleixen com a síntesi el compromís que aporta la darrera possibilitat de capacitar-se per a les solucions. Res d'això serà possible: no serà capaç el col·lectiu de resoldre cap confrontació més enllà de la seva pervivència. Només, això sí, endarrerirà l'esclat del conflicte, farà que el darrer quart de segle esdevingui un lloc primigeni, una probabilitat que l'avenir no afavorirà. La dissolució de la bellesa en mans del decadentisme, dels que hauran de triomfar amb la violència del nou art, destruint allò anterior, com a fundadors de noves esglésies, haurà d'esperar un mica. Malgrat el vertigen, milers d'obrers del món occidental faran l'esforç d'injectar en l'art el darrer alè de vitalisme, d'utopia, de bonhomia, de saber fer, d'humilitat, d'orgull de pertinença...; en definitiva, una bellesa primigènia. L'obsolescència tècnica dels tipògrafs també durà a una obsolescència ideològica, ja sigui per l'evidència d'un conflicte de classes obert, ja sigui pel conflicte de l'individu enfrontat a la col·lectivitat, solucionat pel nacionalisme.

Els caixistes han de lliurar una nova lluita, que perdran. Situats en la situació d'assalariats i creadors –dicotomia insuperable en una situació de conflicte–, la lliçó que donen a les futures generacions és determinant. En són exemples la fundació a Barcelona de l'Escola de les Arts del Llibre, en els inicis del segle XX, i d'altres institucions com la biblioteca Arús, així com l'establiment de biblioteques populars, de centres industrials per a la formació, d'ateneus populars i d'altres entitats, cooperatives i associacions, i també el sorgiment d'opcions polítiques i ideològiques que destrüïen el missatge uniformador d'aquella ideologia que fa de la riquesa part intrínseca de la nació, lloc mental on els individus participen, i que va provocar mals com les grans guerres europees del segle XX. Els tipògrafs, els caixistes, eren anarquistes, socialistes, membres de la maçoneria, comunistes primitius; els editors eren lliurepensadors adscrits a qualsevol cenacle creatiu, amb artistes diversos, de la gresca o de la revolta: més o menys el mateix...

Així doncs, en la producció gràfica industrial fins a l'esclat de les linotípies, els caixistes, els tipògrafs, seran els grans creadors en permanent conflicte, en continuada solució. La resposta al perquè del seu oblit, de la seva desaparició és prou senzill: eren obsolets, personatges incòmodes. Ho són encara. Eren individus quasi sense nom, anònims cercadors de bellesa sense preu, desllorigadors de conflictes socials, codificadors de valors humans i col·lectius, destructors dels individualistes, capitalistes, nacionalistes i violents.

L'art gràfic com a primera avantguarda

Recordem-ho: aquests caixistes són obrers que necessàriament han de saber llegir, escriure, interpretar manuscrits, detectar errors, interpretar signes dels correctors, evitar l'error del canvis de criteri gràfic, etc. En conseqüència, un bon caixista hauria de ser sens dubte un obrer amb una preparació –autodidacta, òbviament– que ha tingut un altre obrer com a mestre, que ha pogut reeixir sense la humiliació del paternalisme de l'amo, sense passar per institucions acadèmiques modeladores del gust, definidores de les bones formes. En bona mesura, la seva presència hauria

estat un fet destacable; i un fet detestable, d'altra banda, per a aquells per als quals el binomi as-salariat i excel·lència mai seria possible. Ningú podrà afirmar que un caixista, un tipògraf, tingui dots intel·lectuals; encara menys que tingui en les seves mans formes i instruments més potents que les d'un artista.

Els anònims caixistes seran aquest motor de la manufactura o la primera indústria gràfica, els primers actors d'una internacionalització paral·lela a la de les il·lustracions: una internacionalització de l'activitat sindical i política, amb personatges homòlegs que fan els mateixos llibres en llengües diverses, que tenen les mateixes claus d'una tècnica centenària, que fan internacional per primera vegada una mesura –el cícero– uns formats –el foli, l'holandesa, la quarta i l'octaveta– i que ara confeccionen revistes, com a obrers a tallers o fàbriques del mateix ram, a un o altre costat de l'Atlàntic. Les primeres internacionals obreres estan protagonitzades pels grafistes que han après el valor de la lluita sincronitzada, de la distribució, de la difusió, etc. És la descripció de l'ofici de caixista que defineix el futur col·lectiu: llegir, aprendre, formalitzar, crear, controlar la matèria, revisar, excel·lir, transformar informacions en comunicació, emprant mecanismes que aporten sensibilitat no quantificable; també traduir, empatitzar amb el lector, transformar-se per canviar...

No tornarà a haver-hi una altra generació com aquella, tant per les coordinades històriques com pel paper de lideratge assolit pel col·lectiu. La capacitat de transferir a la societat la possibilitat d'una utopia humana amb valors fonamentats en el coneixement es diluirà en el sectarisme. Els linotipistes, posteriorment, ja no crearan. Tampoc els dissenyadors, encara més tard: seran individus externalitzats de la producció, de la fàbrica, que no tindran cap mena de lideratge, malgrat que aparentment la tradició de determinades actituds revolucionàries dels caixistes tingui certa pervivència entre els dissenyadors fins a les darreries del segle XX. Avui no crec que poguéssim buscar aquestes actituds. Sobretot per una tradició no escrita, gens real, que expressa un dogma de fe: la violència visual té més capacitat de penetració i canviar actituds.

Imaginem-nos la responsabilitat, el sentit essencial de les accions humanes d'aquells caixistes. Ells eren actors i directores d'accions adreçades als qui pertanyien a la mateixa comunitat, a la mateixa classe, i esdevenien exemple per a anònims obrers de tot el món. Tot plegat sense discursos grandiloqüents, com podem constatar en les seves publicacions, exemples d'una puresa de la comunicació, d'un llenguatge com a vehicle d'idees molt diferent del llenguatge ampul·lós dels articles i de les poesies de les publicacions que ells confeccionen als obradors.

Així doncs, els personatges d'aquesta branca de la producció es van constituir en definidors del moviment obrer, en divulgadors d'ideologies alliberadores i de transformació social. Però ells, que controlaven els recursos tècnics –no pas els continguts– del primer mitjà de comunicació de masses de la història, també tenien els seus propis mitjans de comunicació, com ara la publicació *La Sociedad Tipográfica*. Aquesta publicació destacava des de dos punts de vista: en primer lloc, perquè estava associada amb d'altres publicacions tipogràfiques nacionals i estrangeres, formant un mitjà comú que funcionava com a vincle entre els caixistes i treballadors de la impremta occidental; en segon lloc, per la seva bona qualitat. Possiblement la seva desaparició implicarà l'elisió dels coneixedors del valor transformador de la lletra, que va néixer com a fixadora de

la paraula, com a ofrena als altres; d'una paraula que, al seu torn, va sorgir de la necessitat de comunicar –origen de tota seqüència transformadora– que els sentiments de la vida van revelant, i que, gràcies a la traducció i globalització, va obrir canals, mitjans, recursos per associar-se, per fer força, per generar noves realitats...

Els caixistes estan al front de la cultura, de la divulgació, de la capacitat d'imaginar un món paral·lel, encara inexistent, que ara albirem que mai existirà però que aleshores es podia imaginar i fins i tot dibuixar. Els primers socialistes, les primeres entitats revolucionaries, es consoliden a les impremtes, ocults pel brogit que la lletra fa en esdevenir impresa.

De les imatges

Per altra banda, trobar la gènesi –autors i procedència– de les imatges publicades era una tasca inexcusable. Trobem gravadors de Barcelona que produeixen per encàrrec de la impremta i per a la revista, com ara il·lustradors procedents del terreny bibliogràfic o cartellista. En general els gravadors són desconeguts del públic, a excepció d'alguns de cèlebres, com el francès Gustave Doré o, més tard, el seu successor espanyol, Daniel Urrabieta Vierge, que dibuixen en el seu propi obrador en un sistema de producció manufacturer, amb gravadors anònims produint les planxes. Hi ha d'altres excepcions en el panorama espanyol o entre els artistes residents a Catalunya: Apel·les Mestres, Ramon Casas, Eusebi Planas, Lluís Rigalt, Llovera, Pahissa, Tomàs Padró o Josep Lluís Pellicer, i no gaires més. Són artistes coneguts i reconeguts amb diversos registres, apreciats en les arts gràfiques donada la seva capacitat d'assimilar les futures interpretacions del gravador en boix, les heliografies, les fototípies o les autotípies. Alguns d'ells obtindran la fama des de les traduccions de la mà dels xilògrafs, és cert, però en tot cas aquesta notorietat seria resultat d'una bona selecció dels instruments de representació.

Xilògrafs, la reproductibilitat d'una tècnica primitiva adaptada a la indústria

El xilògraf aprèn l'ofici en petits tallers amb recursos tècnics rudimentaris, després del seu pas per l'escola d'art, usualment la barcelonina Llotja. La vista serà el seu taló d'Aquil·les, ja que el deteriorament de la visió pot abocar a la pobresa, malgrat la relativa fama que en l'ofici és pot aconseguir. Els xilògrafs treballen la fusta de boix amb els burins, tot copiant una imatge, un dibuix, que ha arribat al seu taller i que ha de transformar-se en una fusta amb el mateix esperit amb què s'ha fet un paisatge, una pintura, o la fotografia d'una escultura. Algun dia potser toca gravar una obra de concepció pròpia, però és el menys comú dels encàrrecs.

Cal esmentar alguns xilògrafs anònims perquè el temps no esborri el seu nom, ja que el seu paper subaltern propicia l'oblit. Els xilogravadors signaven els seus treballs amb un afany

d'assenyalar la seva presència com a traductors, com autors: Joseph Thomas, Gómez-Soler, F. Ferrer, Barceló, Llonch, Nicanor Vázquez, Enric Gómez-Polo, Celestí Sadurní o Fortuny, entre d'altres, són gravadors de l'època de les il·lustracions, el moment en què situem el treball. Sense aquestes revistes setmanals la xilografia hagués estat reduïda a la producció de goigs, auques i literatura de sang i fetge –productes de relativa qualitat amb aparença d'obra literària– o fulls volants que aportaven a algun succés macabre una escenografia per a les converses de cantonada. Sense les revistes il·lustrades, els gravats sobre metall –acer usualment–, les litografies, haurien envaït la producció bibliogràfica i no hagués evolucionat la tècnica de gravat en paral·lel a la impremta i juntament amb els dibuixants. Tanmateix els més famosos xilògrafs tenen més prestigi entre els industrials que no pas entre el públic.

La feina dels xilògrafs acaba amb el segle XIX. La tècnica xilogràfica és transformada en mans dels artistes a partir d'aquell moment. Deixarà d'haver-hi un tècnica depurada de construcció de volums a partir de les línies que resten entre solcs, reconstruint les llums, les formes i els espais. El canvi es dirigeix al primitivisme, al gravat a fibra, al contrast entre taca estampada i superfície nua. Els espais desapareixen i les obres dels artistes que empen la xilografia com a manera d'expressió conduiran a la construcció d'una iconografia sintètica, a diferència de la xilografia que en aquest treball he pogut mostrar.

Les fustes emprades són de fusteries nacionals, o de procedència centreeuropea per a les produccions de prestigi. Les pedres litogràfiques per a les imprentes barceloneses, en canvi, tenen una dependència total del mercat estranger. Les imatges provenen d'aquest mercat exterior, amb forta presència centreeuropea, francesa i nord-americana des de meitat del decenni de 1880. Tot això va en detriment de les produccions nacionals, siguin de Barcelona o Madrid. La procedència només la podem reconèixer per les signatures de l'autor i del gravador, o pel tema del gravat. Donat que la signatura no sempre apareix, podem trobar l'origen de les imatges per l'etiquetatge en la part posterior de la fusta o per la constància documental del tracte comercial.

Josep Thomas i Nicanor Vázquez foren, d'entre els gravadors associats a la producció de la impremta dels Tasso, els que, conjuntament amb els membres de la Sociedad Heliogràfica, Joarizti i Mariezcurrena, van donar pas als procediments fotomecànics. En aquesta llista no podríem oblidar els fotogravadors, que incorporen primer les heliografies o plomes i són els inventors dels directes o imatges transformades en trames. Els fotògrafs seran els darrers col·laboradors que s'afegeixen a la llarga llista de personatges, oficis i professionals que formaran part de La Ilustración.

La xilografia, en definitiva, és la millor tècnica de reproducció per la seva capacitat d'adaptació al sistema tipogràfic. S'entinta a la vegada text i imatge i s'estampen amb la mateixa màquina, cosa impossible en la litografia. Tractament de la imatge amb la tipografia d'adaptarà, fins i tot, a les màquines rotatives o cilíndriques que augmenten la rapidesa del tiratge, però primer calia traslladar, en un pas previ d'emmotllaments, allò que estava en un espai pla, la composició tipogràfica, a un cilindre per imprimir. El gravat al buit solucionarà definitivament aquesta situació, abans de l'aparició de l'offset, que acaba unificant tots els processos de reproducció gràfica.

La importància de l'electròlisi: la seriabilitat, la còpia per a la difusió

La denominació de clixé i, en algunes ocasions, la de gàlban, ens remeten a la idea de seriabilitat, a diferència del que succeeix amb la fusta, la pedra, el gravat, etc que ens aporten la reproductibilitat. Tot i això, en els llibres comercials i com a denominació dels productes icònics d'importació s'usa el nom de clixé com a genèric, mentre els gàlbans són la denominació comercial que es fa per parlar en aquest període, de les caplletres i els ornaments com els culs de llàntia, sanefes, pàgines o entradetes de capítols decorats. En definitiva: una tècnica, dos denominacions, segons el producte. Aquestes paraules, clixé i gàlban, s'ubiquen en el mateix territori: la galvanotípia.

Anem fins el 1799, quan el físic Alessandro Volta inventa la pila elèctrica, invertint la teoria de la suposada electricitat d'origen animal del metge italià Galvani. La pila de volta adquireix una munió de noves aplicacions, sempre al voltant de la resposta dels materials en l'aplicació d'aquella fantasmagoria de laboratori anomenada electricitat. Es comença a descompondre la matèria dissociant components. L'electricitat triomfava davant els reactius químics i, el 1834, Michel Faraday donava a conèixer una teoria de l'electròlisi i les seves lleis. El 1837, l'alemany Moritz H. Jacobi descobreix la galvanoplàstia en constatar que un dels dos elèctrodes quedava recobert d'una finíssima capa de metall procedent de l'electròlit.

El daurat i el platejat des del 1840, després el niquelat –industrialment practicable des de 1869– i el cromat –ja al segle XX– van ser desenvolupats per les seves aplicacions a la joieria o la metal·lúrgia. Hi va haver una adaptació a les arts gràfiques com una intervenció posterior damunt la fusta del gravat xilogràfic. La planxa de fusta és submergida en la safata on es produeix l'electròlisi i una fina capa de níquel s'adhereix a la fusta, conservant totes les propietats de línia que el gravador ha recreat damunt el boix. Aquesta capa no modifica la qualitat del gravat, ni canvia la sensació de fusta per una de més dura, com podria ser una punta seca o qualsevol altre gravat directe damunt superfície metàl·lica, que deixa una traça característica. La superfície que s'ha d'entintar i imprimir resultava practicable per a la impressió tipogràfica, amb l'inqüestionable valor de ser copiada totes les vegades que calgués. Això permeté la difusió de la imatge, copiant-la i enviant-la a qualsevol lloc per ser estampada, augmentant la seriabilitat, en poder-se realitzar diferents vegades aquesta placa en ser separada de la fusta.

La planxa metàl·lica, ara més duradora, augmenta ostensiblement la seva reproductibilitat, comportant un considerable augment dels tiratges i de les tirades en altres obradors. Augmenten, doncs, les possibilitats, les opcions, el nombre d'imatges susceptibles de ser publicades. Però, també, la possibilitat que el lector considerés repetitives certes imatges, donades les característiques de les informacions, dels gustos del moment, com podem comprovar en aquest treball amb els incendis dels teatres, les perspectives urbanes o d'altres repertoris icònics excessivament recurrents. Els editors i impressors veuran, a partir d'aquesta temporalitat de la imatge, com l'estampació genera caducitat i va contra la intemporalitat de la confecció de què, en el passat, gaudia la imatge xilogràfica. L'obsolescència no serà únicament tècnica, també ho serà visual: un

fenomen nou propi dels mass media.

Per últim, les heliografies seran un recurs intermedi entre els xilogravats manuals i els sistemes fotomecànics. Un dibuix de línia podrà ser reproduït tipogràficament, en ser transformada la superfície metàl·lica –coure emulsionat– per l'acció degradant de la llum, en un procés semblant al fotogràfic en què l'acció corrosiva dels àcids reservarà la línia que posteriorment serà entintada i estampada.

Les arts, també les gràfiques, al darrer quart del segle XIX

Aquest recorregut, de gairebé mig segle, amb tots els protagonistes que s'han esmentats, havia de situar-se en la història. En el decurs del treball, la dècada de La Il·lustración, entre 1880 i 1890, es va revelar com una època clau en la història de les arts gràfiques i plàstiques. De fet, establir quins eren els paràmetres d'aquestes transformacions des del segle XV va permetre una datació orgànica, que unificava determinats supòsits. La cronologia incorporava necessàriament tot allò que corresponia a l'art tipogràfic en el desenvolupament de les impremtes, com l'establiment de les mesures, les normes i lleis regidores de l'activitat editorial. L'opció de llegir l'art plàstic i el gràfic com a models en fricció, en conflicte, precisava establir on era aquest darrer en relació a la contemporaneïtat plàstica.

Les revolucions gràfiques, cinc períodes de canvi de les arts gràfiques

Des de final del segle XVIII fins a 1880 s'ha establert el període de la manufactura gràfica. És un estadi de marcat caràcter tipogràfic: la litografia, la fotografia, la xilografia a testa i el desenvolupament de les màquines cilíndriques, del paper en bobina, de les edicions periodístiques i les revistes il·lustrades, es fan presents. La repercussió de les tècniques fotomecàniques en la reproducció de la imatge, la incorporació de les linotípies, les rotatives, el paper social dels caixistes en la revolució social, o la definitiva mecanització dels antics obradors convertits ara en indústries assenyalen l'inici de la dissolució de la família gràfica, gravadors inclosos, en el territori de la tercera revolució gràfica.

Aquesta època està presidida pels invents, per l'aparició de noves denominacions que volen explicar essencialment l'origen tècnic, el procediment emprat per a la seva execució, tant en el terreny de la captació o registre, com del sistema de gravat i de l'impressió. Calia acompanyar cada imatge del particular procediment amb el qual s'havia construït, però hi ha procediments certament difícils de reconèixer. Cal dir que això és una tasca en la qual he pogut reeixir en alguns casos, però resulta difícil ubicar un resultat a partir només d'una estampa, d'un resultat visual.

La ubicació de fites per construir una cronologia coherent amb paràmetres del propi àmbit gràfic va esdevenir cabdal. Essencials les aportacions d'aquells que han vist emocionats la llarga batalla humana contra la invisibilitat, han estat els meus autors, els actors del somni de reconstruir una conquesta que ens va transformar.





CONTINGÈNCIES

Dibuix de León Comelerán, gravat de Thomas
«LL» Vol. I, pàg. 53, núm. 7
(19.12.1880)

1885



Nietzsche i Wagner

No és casual que 1885 fos l'any en què Friedrich Nietzsche publicà una de les tres obres fonamentals de la seva filosofia. Entre Així parlà Zaratustra, de 1884, i Genealogia de la moral, de 1887, aparegué Més enllà del bé i del mal. El seu apassionament –després convertit en bogeria– en la recerca del domini del fet artístic com alliberador del poder de l'individu a través de l'activitat creadora, és un fet central en el seu pensament. A diferència d'altres pensadors contemporanis al filòsof alemany, que centren el pensament en altres territoris, com la teologia de Kierkegaard o la metafísica de Gatre o la filosofia de la ciència de Comte, Nietzsche obté de l'art el recurs transformador, l'eina de l'home sense déus. L'art apareix en els escrits del que potser és el filòsof més influent del segle XIX –i sobretot del moment de què parlem– exemplificant la convulsa bellesa que creix en el seu interior i en la societat. La seva influència social és evident en el darrer terç del segle XIX i en bona part del XX.

Nietzsche no serà conegut a Barcelona sinó un temps després, en la dècada del 90 del segle XIX, gràcies a un decadentista i quasi nihilista Pompeu Gener. Aquest

publicista, a qui s'acusà de col·laboració en la col·locació d'una bomba al Liceu, col·labora –cert en aquest cas– en revistes com *Joventut* i *Art*, de marcat caràcter modernista. El nietzscheanisme, confós de vegades amb el nihilisme, i atacat com a tal, tindrà en el pensament ibèric del segle XX una relativa transcendència. El trobem en Maragall, en Ortega i influeix en el caràcter nacionalista i classicista del noucentisme. A l'Atlàntida de Verdaguier trobem traces, també, del seu pensament; el naufragi com iniciació.

Aquell penúltim tram del segle XIX està clarament immers en el positivisme. Aquest es tradueix en una actitud intel·lectual i moral superadors del pensament romàntic de Fichte o de Maine de Biran, que presideix el primer terç del segle. Més enllà del dualisme ontològic del jo i el no-jo, en una unitat de ser i vida, de Fichte, i del jo com a voluntat i la realitat com a resistència, de Maine de Biran, Comte unificà el jo i l'ens social en la idea d'humanitat sotmesa a contínua renovació, donant pas al pensament vertebrador del segle XIX que ens explica la fe profunda en el progrés social, i de retruc humà, del pensament positivista. Aquest no deixa de ser una mena de despotisme il·lustrat, en tant que impregna el pensament polític i social de la classe dirigent, que l'oposa amb virulència al materialisme i a l'utopisme del marxisme i de l'anarquisme de marcat signe social i revolucionari. El positivisme, que té en l'estudi de la ciència la base del seu desenvolupament, no deixa de ser un pensament plenament social, àdhuc econòmic i polític. El positivisme, com el mateix marxisme, ha estat un discurs llargament emprat, esquematitzat i simplificat fins a l'ortodòxia.

Així, doncs, el pensament de Nietzsche, enfrontat al positivisme pel seu discurs d'anihilació de l'individu, es contraposa al pensament general que situa la vida social, en societat, com a rectora de la de l'individu. «L'organisme social està sotmès... a la mateixa condició

fonamental de l'organisme de l'individu, on passat un determinat temps, les diverses parts que el constitueixen, inevitablement convertides, per la mateixa successió de fenòmens de la vida, en impròpies per a cooperar i ja en la seva composició, han de ser gradualment reemplaçades per nous elements.»⁽¹⁾

La cita del pensador francès explica l'essència del pensament positivista: la supremacia de la col·lectivitat, organitzada des del seu abocament envers unes estructures de relació, coneixements i recursos en constant transformació, per sobre de la voluntat de l'individu que, isolat, esdevindria en descomposició.

Així doncs, l'espai de combat de l'individualisme de Nietzsche és aquest, el social, on els éssers es dilueixen per esdevenir un cos total en constant renovació, regida per factors comuns no decidits pels individus. En aquest territori positivista la realitat de la voluntat humana sembla més propera a un naturalisme a la manera de Zola, que també influirà –en sentit contrari, però– en la visió plàstica, com en el primer Cézanne. El naturalisme i tots els verismes són el terreny antagònic del que preconitza la filosofia del superhome del pensador alemany.

Enfront d'aquest positivisme o científisme decimonònic caracteritzat per un antiindividualisme de marcat caire social i conservador, radical en la confiança de la raó, però no materialista, que rebutja el determinisme romàntic amb el pragmatisme de l'experiència verificable, s'alça un personatge com Nietzsche que capgira aquella fe en l'altar del progrés que la Il·lustració i el mateix positivisme havien alçat.

Nietzsche, fanàtic de l'obra de Wagner, malgrat que el detestà al final de la seva vida, trasllada tot el poder que detenta la societat, l'ens social, a la capacitat creadora individual i nega a la humanitat cap finalitat, i a la societat, als déus i a la cultura del progrés, cap mena de poder sobre l'ésser humà. Però si no hi ha humanitat

(1) Comte, August «Cours de philosophie positive», t. IV, lec 51, citat a Julián Marías «El tema del hombre», Espasa Calpe, Madrid 1996, pàg. 285.

Capricho

Dibuix de León Comelerán, gravat de Thomas

«*LI*» Vol. I, pàg. 88, núm. 11

(16.01.1881)



Capricho

Dibuix de León Comelerán, gravat sense firmar

«*LI*» Vol. I, pàg. 105, núm. 14

(05.02.1881)



per salvar, sí que hi ha homes. Aquests han de poder deslliurar-se tot sols del poder aliè. Serà el superhome, més enllà de l'heroi romàntic de Thomas Carlyle, o del de la inquietud de Novalis, l'heroi que lluita en la seva solitud a l'ombra de la seva reconstrucció, el que amb la creació s'alliberarà del pensament occidental que ha emmalaltit la cultura original, la grega, vitalista i heroica.

Aquest heroi vital, nietzschian, planejarà sobre l'avorrit destí de la mediocritat dels individus «tancats en el sortilegi de la societat i la pau»⁽²⁾, que es defensen de l'absurd amb utensilis com les falses religions, el sentit de culpa, l'ascetisme i la mateixa societat, amb les seves lleis, i els estímuls de la realitat social i el poder. I davant d'això l'art és el que haurà de dir-hi alguna cosa. Per a Nietzsche, fins a la traïció del seus principis, segons acusa el filòsof al músic, com també per a molts europeus, Wagner era la clau. Sortir de si mateix per abocar-se a l'art, a la perfecció, a la totalitat. L'art haurà de dir, i ho diu amb l'òpera wagneriana, que els éssers humans han de ser convertits en una nova espècie on es podrà unificar els atributs estètics d'Apol·lo i de Dionisos. La poesia i la

música ho poden fer.⁽³⁾

Nietzsche morí al 1900, després de viure els darrers deu anys en un estat de demència. El fonògraf d'Edison de 1877, el micròfon de 1878 i el gramòfon, invent de l'alemany Berliner, de 1887, eren al mercat. Segurament l'acompanyaren els darrers anys de la seva vida deliris en forma d'òperes del seu antic amic. En la seva follia, potser un preludi de Wagner ressonava en el seu cervell. Una gravació en microsurcs es reproduïa en el gramòfon del director de l'asil mentre Friedrich Nietzsche passejava pel jardí sota la pluja.

Hi ha una relació clau entre el pensament de Nietzsche, les obres dramàtiques de Wagner i l'activitat estètica contemporània a tots dos. L'acció pictòrica, l'art en general, vers els anys 80 del segle XIX, va rebre una sotragada de pensaments aliens a la tradició il·lustrada. Les pràctiques exorcistes de Verdàguer, la presència dels rosacreu, d'allò invisible, inaudit i les coses mortes de Rimbaud, del misticisme de Novalis, de l'esoterisme i de l'erotisme sexual de Gustave Moreau, de les mitologies nacionals i fundadores, les religions com el zoroastrisme,

troben a través del pensament de Nietzsche la revàlida filosòfica. El decadentisme s'arrelà en la retina social, la fotografia havia trencat la imatge il·lustrada.

La contingència de representar diversos mons, el fotogràfic, el pictòric i l'analític, suma de la tradició clàssica, el llenguatge il·lustrat i la revolució tècnica, es resol amb l'equació sincrètica dels impressionistes per la visibilitat. En el simbolisme trobem, per altra banda, la invisibilitat o l'anunci d'una evidència, dels decadentistes. Tanmateix la imatge és un producte en conflicte des de la seva vinculació amb el temps tangible, amb la premsa. La fotografia en establir en una realitat determinada, concreta i conclosa, la variable, la possibilitat de transformació posterior a l'obra, l'exemple del terratrèmol d'Andalusia i els efectes inesperats de solidaritat fan evident aquesta mutació del significat, resultat de la contingència, de la vitalitat d'allò temporal.

De la mateixa manera que quan fem la pregunta sobre la fotografia i la pintura hem d'establir relacions de contingència, no pas de causa-efecte, en las arts plàstiques i en la fotografia haurem de respondre a les noves relacions entre pintura i espectador, entre fotografia i espectador. I ens preguntarem sobre la invisibilitat de determinades coses i la visibilitat d'altres, seguint l'enunciat d'André Breton⁽⁴⁾ o haurem de veure el motiu de la invisibilitat dels fotògrafs i el domini plàstic dels fotogравadors. Ara em respondré sobre aquella invisibilitat original de la «LI».

Possiblement el mètode d'establir les relacions es poden articular per presència o absència, per relacions



Capricho

Dibuix de León Comelerán, gravat sense firmar
«LI» Vol. I, pàg. 133, núm. 17
(27.02.1881)



Capricho

Dibuix de León Comelerán, gravat sense firmar
«LI» Vol. I, pàg. 173, núm. 22
(17.04.1881)

(2) Nietzsche, Friedrich. «Genealogía de la moral». Alianza Editorial, Madrid 1979, pàg. 95

(3) Nietzsche, Friedrich. «El Nacimiento de la tragedia». Alianza Editorial, Madrid 1979, pàgs. 185-186

(4) Breton, André. «Pre-Manifeste pour une exposition de dessin symbolistes», 1958. Citat a «Simbolismo en Europa», CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas-Madrid 1990, en l'article de José Pierre «El simbolismo: el espíritu y la letra», pàg. 23

El hombre propone >

Dibuix de León Comelerán,
gravador desconegut.

«LL» Vol. II, pàg. 125, núm. 65
(29.01.1882)

Aquesta és l'aportació a la narració gràfica de Comelerán en «LL». El seu dibuix està en consonància amb els dibuixants còmics madrilenys o del barceloní Josep Lluís Pellicer.

És per altre banda un xic brutal en el tractament dels temes com en el cas del dibuixant Wilhelm Busch. Decadentista en la figuració humana transferida a zoològic. L'humor quasi negre, que vol ser un xic desagradable, esperpèntic podríem dir, no és gaire barceloní per altre banda, sembla d'un humor negre més propi de les editorials de Madrid. No hi ha gaire similitud ni amb els dibuixants ni amb els dibuixos de producció local, i tampoc trobem referents coetanis sense travessar fronteres culturals.

La firma del gravador és quasi sempre present. Pertanyen als tallers barcelonins de Thomas i de la *Sociedad Heliogràfica*, les fustes són, doncs, encàrrecs de Lluís Tasso, això és, no van ser adquirides a un editor estranger.

En el cas d'aquesta auca, amb molta literatura afegida, trobem les traces del «casticismo», entre «castizo» i «casto» de la meseta i un trencament amb la línia editorial anterior que era representada per un humor un xic ingènu, infantil i blanc, malgrat un Busch que representa al bon bàrbar del nord.



El hombre propone de un pambolerito, que viene a proponerle a la mujer y se pone a hablarle de su vida y de su familia, y ella le responde que no quiere casarse con él, porque él es un hombre de mala vida y de mala familia, y ella le dice que se vaya a casa de su padre.



El hombre propone de un pambolerito, que viene a proponerle a la mujer y se pone a hablarle de su vida y de su familia, y ella le responde que no quiere casarse con él, porque él es un hombre de mala vida y de mala familia, y ella le dice que se vaya a casa de su padre.



El hombre propone de un pambolerito, que viene a proponerle a la mujer y se pone a hablarle de su vida y de su familia, y ella le responde que no quiere casarse con él, porque él es un hombre de mala vida y de mala familia, y ella le dice que se vaya a casa de su padre.



El hombre propone de un pambolerito, que viene a proponerle a la mujer y se pone a hablarle de su vida y de su familia, y ella le responde que no quiere casarse con él, porque él es un hombre de mala vida y de mala familia, y ella le dice que se vaya a casa de su padre.



El hombre propone de un pambolerito, que viene a proponerle a la mujer y se pone a hablarle de su vida y de su familia, y ella le responde que no quiere casarse con él, porque él es un hombre de mala vida y de mala familia, y ella le dice que se vaya a casa de su padre.



El hombre propone de un pambolerito, que viene a proponerle a la mujer y se pone a hablarle de su vida y de su familia, y ella le responde que no quiere casarse con él, porque él es un hombre de mala vida y de mala familia, y ella le dice que se vaya a casa de su padre.

sintagmàtiques i paradigmàtiques, per dialèctica, per alienació, i establiríem unes dades documentals de corroboració.

La realitat pretèrita no canvia en si mateixa, entre altres coses perquè només funciona com un marc codificable i ha deixat d'existir i és memòria, pur pes ideològic. Aquella realitat és especulativa, i la interpretació -que no esdevé el tema d'estudi- ni importa, ni transforma. Això sí, tinc el convenciment que entrar-hi en conflicte, amb la realitat passada, dóna fruits. La qüestió és emprar els seus postulats i ubicar-los. La realitat pretèrita ens permetrà fer aflorar una interpretació i una visió contemporània sobre el passat, sempre que trobem les contingències. Així, doncs, la possibilitat del fet plàstic, estarà marcada per la voluntat d'interpretar de l'actualitat. Ara, en la meua contemporaneïtat trobo la fotografia com a objecte de l'art, és un fet plàstic. Amb això vaig al passat. De fet, és una mena d'acció plàstica sobre la història. Anem, doncs, lluny de la fi de la història per la via vitalista.

Metodològicament, doncs, en la comptabilitat del present estudi, l'any 1885 esdevé la contingència, allò que la «LI» podia haver reflectit aquell any. De tal manera que poden haver-hi rastres, indicis de notícies, que cal resseguir per trobar el fil dels textos i imatges que hi apareixen. Ben segur que hi van haver fets transcendents invisibles, que hi són i que ens serveixen per explicar que no hi ha possible interpretació de la totalitat. Per exemple varen bastir la casa O encara més rellevant, mirant únicament amb ulls d'altres realitats, fer un esborrany del passat i dir com ho faríem avui. Seguiran fent història en l'avenir, necessitaran noves interpretacions i aquestes neixen de les contingències.

Pensaments plàstics

El pensament nostre, el contemporani i vigent, es fonamenta sobre les relacions que es produeixen en el trinomi artista-obra-realitat. Triangle que apareix en l'estètica

hegeliana i que el nietzscheanisme esquartera per establir noves relacions, basades en unes solucions de negacions mútues, de relacions ja no antinòmiques, sinó de supressió

El pensament hegelianista està més arrelat en la cosmovisió del segle XXI que no pas el nietzscheanisme, que és pensament primitiu i conflictiu en tant que es dirigeix a les accions humanes i no pas al pensament abstracte. Aquell triangle és exactament el triomf de la sociologia positivista que avui s'aplica en l'estudi de l'art i de les manifestacions plàstiques. Esdevé un academicisme un xic determinista que canvia segons els criteris que de la realitat sorgeixen. Així, per exemple, pocs parlem ara de l'artista, de l'obra, i el pes de la realitat envaeix tota relació, més ben dit, supera qualsevol tipus de relació. Els darrers postulats tecnològics responen exactament a aquest pes de la realitat sobre l'activitat plàstica. D'aquell pes de l'artista de la meitat del segle XIX a un segle més tard, hem passat al pes de la realitat. En el futur no hi haurà Daumiers, Courbets, Van Goghs, Tàpies, Warhols, etc. en boca de tothom.

Es podria dir en descàrrec d'aquest decantament que el cert és que hi ha hagut al llarg dels darrers dos-cents anys una alternança del pes entre els tres vèrtexs. El pes en l'obra, en l'artista i en el context o realitat o entorn. I no ha estat en condicions de parcialitat. Això és, s'ha estudiat el surrealisme, per exemple, des de l'èmfasi en l'artista, en el moment històric i en la presència de les obres.

En l'actualitat l'estudi des dels factors, des dels universals, sembla ser el predominant. D'alguna manera travessant el fet artístic sense tocar cap dels tres factors, cercant l'èmfasi en el vitalisme. No està pas lluny aquesta pulsio del pensament de Michel Foucault, on el pensament de Georges Canguilhem apareix en «El orden del discurso» com a referent possible a una estructura de pensament allunyada del materialisme, del que l'autor no es desprèn, on Foucault potser voldria anar. El punt d'inflexió es troba en un plantejament de les possibilitats i condicions per a la vida.⁽⁵⁾



El gran galeoto
 Dibuix de León Comelerán, gravat de la *Sociedad Heliogràfica*
 «LI» Vol. I, pàg. 205, núm. 26
 (01.05.1881)

Un ràpid repàs d'allò que es feia al 1881 ens fa dubtar de les dades documentals i àdhuc de la voluntat expressiva – per manca de referències d'aquest autor, Lleó o León, Commeleran o Comelerán, citat en el diccionari de J.F. Ráfols, amb una breu i imprecisa descripció- per les diverses representacions i estils que apareixen en els dos anys en els que col·labora amb Lluís Tasso. Com artista és, de fet, un desconegut. Les imatges de L.Comelerán s'adapten, potser, encara la seva estranyesa, a una estètica grottesca que alguns pintors, com ara Cézanne en *L'assassinat*, 1867-70 (Wildenstein galleries), Max Klinger i en general a l'art que conreaven en aquell moment els decadentistes postimpressionistes. Una estètica propera als dibuixos íntims, d'aprenentatge o de gresca entre artistes, de joc o d'humor negre.

La llunyania o proximitat de Lleó Comelerán d'aquells Daumier caricaturesc i àcid, dels francesos de sectes diverses, del simbolisme centreeuropeu, de l'impressionisme ofegat darrera la forma o del verisme dels contemporanis, ens podria fer afirmar que era en aquest context barceloní, una rara avis. Inquieten les seves representacions al configurar l'escena com a tal, com si d'un teatre es tractes. No és un paisatge. Sembla que els animals cantin i no bordin, per exemple. Tenen una condició i posat humana, de cantants d'òpera, però ronden per messies. Fent una triada on ubicar a aquest dibuixant amb Daumier, Busch i Mestres, Comelerán -d'una qualitat menor- hauria agafat del primer l'aire pessimista, la brutalitat de Busch i el cultisme- els operístics personatges- de Mestres.

Vitalisme

El pensament nietzscheà és un repte a l'abstracció de les idees per esdevenir concret, de tal manera que és possible que un nietzscheà posi bombes al Liceu o estableixi en la mort un principi vital. Aquest pensament s'ha desenvolupat més en el terreny de les ciències que en els estudis estètics. Amb el pensament desenvolupat pels científics vitalistes, pels biòlegs, s'esdevindrà el trencament radical amb les significacions. Gastón Bachelard ho resumeix d'aquesta manera en el que sembla un testament del seu pensament: «Intentaria anar, si és possible, fins als orígens de l'alegria de parlar. L'alegria enfront la imatge nova que ens ofereix el poeta és molt simple. Però, per la seva mateixa simplicitat, pot ser pura, plaer directe de l'ésser que parla, alliberada de sobte de les respon-

sabilitats de significació»⁽⁶⁾. Ens allunyarem del món de les argumentacions que afirma que «si el coneixement és fill de la por, és per dominar i organitzar l'experiència humana, per a la llibertat de la vida»⁽⁷⁾. De tal manera que la intel·ligència no es pot aplicar a la vida sense el reconeixement de l'originalitat de la vida, que dóna una mirada ingènua i animal a allò que som i en el lloc que ens va fer i ser.

El pensament vitalista i nietzscheà, presidit per la necessitat d'acció, però sense organització, que esdevé present, contaminador de la visió pública, de l'actitud privada, conformador de l'èpica artística, del judici lleuger de l'espectador, del punt de vista extern, des del públic –potser no més profund, però sí formador d'actituds–, dels crítics i publicistes, es manifesta amb energia

en l'estètica contemporània. No està lluny del nietzscheanisme el mite de John Lenon, de Janis Joplin o Kurt Cobain, de James Dean i de Marilyn Monroe, de Van Gogh i de Andy Warhol, tots ells víctimes de la voluntat social de construir el superhome, malgrat que ells no ho foren i ni ho volguessin ser. Van morir i com a morts no poden ser indulgents amb ells mateixos i recollir els favors dels seus fidels. Richard Wagner es va penedir de la seva voluptuosa i desenfrenada existència en el Parsifal que Nietzsche ridiculitza.

El pensament del filòsof alemany es fa present en el medi ambient de l'activitat plàstica. Fer un judici del pensament de Nietzsche per l'acció dels alemanys sota el règim nacional-socialista no aporta res de nou, ni té cap interès. I aquesta argumentació no invalida cap de les seves facetes com a pensador. Malgrat els judicis sobre la seva obscuritat, amb el temps, amb el segle llarg de presència, i a causa de les imprecacions i de la visió futurista coincident amb el camí que el progrés ha fet, amb els morts que ha deixat a la cuneta, podem dir que el resultat del seu pensament esdevé artillugi explosiu en mans d'una societat on amb la mort dels déus s'alcen temples de palla a alguns màrtirs a qui se'ls ha convertit en superhomes i que en l'àmbit de l'art encara es predica l'art com una religió nova i redemptora de la humanitat.

A diferència de la filosofia de Marx i Engels, que emplacen a l'acció col·lectiva contra l'ordre social establert, el pensament de Nietzsche ataca l'ordre establert des de l'acció individual, aïllada, amb concordança de l'esperit individualista de l'artista que s'ha incomodat amb les revolucions de carrer, vindicatives. Aquesta acció individualista l'hem vista en l'art contemporani amb els martirologis dels artistes del body-art, en els artistes-

actors, en les performances, en les activitats dels situacionistes, fluxus, dadà i surrealistes, pop, etc. El marxisme i el nietzscheanisme quedaran fixats i arrelats des de les avantguardes del XIX i estan vigents en la cosmovisió de l'artista i de la societat, que, sorpresa, veu com generacions de superhomes omplen de literatura els objectes que tenen a les mans, sigui un DVD amb una pel·lícula de mort-màrtir o cantant-crucificat o fotògraf-censurat o pintor-suïcida.

I tots dos pensaments, socialisme i individualisme, esdevindran –més enllà d'altres judicis de caire estètic– els que perduren en la consecució del mite de la societat com a formuladora d'art, per part dels primers, i de l'artista com a transformador de la societat de l'individualisme nietzscheà. Malgrat no sigui per voluntat pròpia, sinó com a conseqüència de l'acció plàstica, els artistes desitgen transformar el món sense evitar el redempcionisme, com dos vitalistes com Roupnel i Bachelard.

De la mateixa manera que Nietzsche fa de l'artista un referent, també l'acusa de falsedat per retornar a la realitat i formar part d'ella i els favors. Aleshores l'artista esdevé egòlatra i fatu. I l'artista, des del segle XIX, acceptarà aquest paper de sacerdot d'un futur que s'esdevindrà per acció de la seva mà i pensament i obtindrà el rescat dels homes.

Una lectura del paper que Nietzsche confereix a l'artista, on el mite del martirologi apareix amb força –més enllà dels mites i llegendes que estudien Kris i Kurz com a significats fixes en les biografies dels artistes–, donaran pas a canviar la màscara baudeleriana de l'artista maleït per la de l'artista profeta, sacerdot o xaman. El problema és que resulta venjatiu, exclusiu, destructiu, caragirat i tot allò que Nietzsche deia que podia succeir a

(5) Canguilhem Georges. «El conocimiento de la vida». Anagrama, Barcelona 1976, pàg. 8

(6) Bachelard, Gastón. «Fragmentos de una poética del fuego». Paidós, Buenos Aires 1992

(7) Bachelard. «Ibidem», pàg. 11

l'artista quan tornava al món real.

Seguint el postulat futurista de Nietzsche expressat per Wagner deduirem que l'art i l'ésser humà poden esdevenir un ens comú. Així també ho expressen els científics i filòsofs vitalistes. A l'arribar a aquesta comunitat, l'artista es converteix en un nou ens diferent a tots els altres, als seus contemporanis, ja que alguna cosa que habita en ell l'ha convertit en una nova unitat, potser no diferent, no superior, però sí estranyada de la resta, separada. Des d'aquesta separació, des d'aquest indret, es pot fer alguna cosa no vinculable al present, sinó al futur, tot esperant de l'avenir quelcom estranyat del present i no pas conseqüència d'ell. Potser d'aquest lloc estant, que pot ser Pont Aven a la Bretanya, Aix-en-Provence, la Martinica o pels catalans París, es pot mirar el present a distància i arrelar-se en el futur.

Tanmateix, es fa aquesta peregrinació a la recerca de l'espai on definitivament l'artista i l'art estableixen la consumació reflectida en un resultat. Des d'aquest lloc fins a l'altar de màrtir de l'art, el camí a fer serà el de la bohèmia (potser l'única manera noble de ser pobre), el de decadent, incomprès, menyspreat i marginal, asceta com Cézanne, sacerdot en temple de vestals com Picasso, bufó com Warhol, titella d'Àrtemis com Dalí, infant com Miró, Calder, Dubuffet, transcendent com Tàpies, dolós com Khalo o xaman com Beuys, turmentat com Bacon, suïcides com Arbus, Pollock, Mendieta, Rothko... L'artista retornarà la imatge de si mateix amb un sacrifici físic i públic, visible en l'obra, com les cremades de Dennis Oppenheim en Posició de lectura per a cremada de segon grau, de 1970, exemple com les mossegades al propi cos de Vito Acconci d'aquest superhome convertit ara en bufó de la cort de càmeres fotogràfiques i aparells diversos de gravació. L'artista acceptarà el paper que li conferí Nietzsche, però sense comptar amb la maledicció de la reproductibilitat que, just en aquell moment, 1885, atacaria de ple l'essencialitat de l'art antic, prefotogrà-

fic, el que només es pot contemplar en directe.

La tragèdia de la reproductibilitat precisa un contracamp que permeti la lectura de l'obra des de l'ofrena. En tot acte litúrgic les paraules es fan verb. És com si necessitéssim saber que l'artista que apareix en el quadre de les Menines es diu Velázquez. Si no ens hagués arribat aquesta informació a les nostres orelles no tindríem cap clau per desllorigar aquella representació. L'espectador precisa dades; l'orella, educació; el gust, temps, i l'ull, literatura. Així, doncs, no es pot allunyar a l'artista de l'obra d'art i serà la literatura de Van Gogh i sobre Van Gogh aquella que ens permet articular un discurs sobre la imatge de Van Gogh. Els artistes recuperen la literatura artística i hi expliquen vida i obres, i els mass media, en estadi primitiu però existents el 1885, coven l'ou de la serp.

En els fluxes de l'art no ha deixat de pesar mai l'apostolat de l'assassí dels déus; aquella creació del gran espectador que ha de contemplar les obres de l'enginy humà. Ara el nou espectador, l'ull diví, és la càmera, les càmeres. El superhome, i amb ell l'artista, ha d'estar lluny de l'abandonament, del desinterès i de l'ascetisme que tant criticà el filòsof i que encara avui domina la mística amb la que es contempen els creadors, sigui des de l'àmbit social o des de l'àmbit del mateix artista. És la imatge fora de camp que l'artista vol i li agrada reflectir.

«Un artista perfecte i total ha d'estar apartat, per tota l'eternitat, d'allò «real», d'allò efectiu; s'entén, d'altra banda, que de vegades es pugui trobar cansat fins a la desesperació d'aquesta eterna «irrealitat» i falsedat del seu més íntim existir, i que aleshores faci l'intent d'irrompre de cop en allò que just a ell més li és prohibit, el real, que faci l'intent de ser real. És una vel·leïtat típica de l'artista».⁽⁸⁾

En tot cas, Richard Wagner, influït primer per Nietzsche —encara que al final dels seus dies el traïa l'amistat per un altre filòsof, Schopenhauer—, havia escrit uns quinze anys abans La poesia i la música. En aquesta

(8) Nietzsche. Genealogia... Ibidem, pàg. 160



< *Gustave Doré*
«*LL*» Vol. III pàg. 146, núm. 119
(11.02.1883)

En aquest període de la manufactura gràfica encara no s'han tancat els repertoris de representació, de tal manera que trobem una polisèmia d'algunes imatges com és el cas dels retrats en portada. En aquells moment poden aparèixer en portada vius i morts indistintament i amb el mateix tractament al desaparèixer la creu que acompanya els òbits. Aquest canvi d'estil de vida l'assenyala irònic Apeles Mestres que apareixerà tres mesos més tard, també en portada («*LL*» Vol. III, pàg. 264, núm. 132, 13.05.1883) en aquesta revista.

obra, carregada de pensament nietzschian, apareixen alguns dels posicionaments que l'avantguarda de 1885 ha agafat com a propis.

El problema primer de la limitació a la pròpia creació que l'Estat requereix de tots els individus i especialment dels artistes en una socialització en detriment de l'individu. Wagner, en una línia antipositivista, ens parla de l'esclavatge de la virtut, de la contenció del sentiment, dels sentits com a objectiu d'anihilació per part de les lleis. Escriu de l'esclavatge en l'autorestricció que els individus s'autoimposen, instrument aquest de repressió social i intel·lectual, no creadora, que no permet virtuts

com l'amor espontani, motor de la creació i del coneixement. Aquest amor establiria o restabliria la unitat entre les coses i es produiria la fundició de les parts creadores en la unitat. Aquesta unitat no és pas, en el cas del drama musical, ni la part poètica, paraula, ni la part melòdica. Wagner aplica en contra de la perfecció de les parts, del gust neoclàssic, l'amor per les parts, de tal manera que el poeta oblidi la seva intenció de poeta, el músic la seva intenció musical, per arribar a un estat superior on no es trobi la forma de fer, la voluntat ni de l'un ni de l'altre, sinó una presència única de l'art.⁽⁹⁾ L'artista serà, i en aquest sentit encara defineix millor Wagner que Nietzsche

(9) Wagner, Ricardo. «La poesia y la música en el drama del futuro». Espasa Calpe, Buenos Aires 1952, pàg. 128

(10) Wagner, «Ibidem» pàg. 152

Wagner >

Gravador desconegut
«LI» Vol. III, núm. 120, pàg. 153
(18.02.1883)



l'artista del futur, aquell que és «capaç d'anticipar en la seva visió l'estat configurat d'un món encara sense formació, i de gaudir abans que ningú d'un món no nascut encara, degut al seu poderós afany que quelcom neixi».⁽¹⁰⁾

Wagner mor el 1883, Europa sencera es fa ressò de l'esdeveniment i «La Ilustración» no perd l'ocasió de posicionar-se, com també ho farà amb les morts de Víctor Hugo, de Gustave Doré, etc., on les lloances biogràfiques en edulcorades necrològiques a l'ús de l'època no deixen de dibuixar, però, tres elements importants. El primer és un fet social, que demostra que l'artista ha obtingut fama en vida, sigui nacional o internacional, i que és conegut pel públic. El segon és un fet artístic: la seva pèrdua es pot reconèixer per unes determinades aportacions i són o es consideren rellevants; usualment a la desaparició de l'artista s'hi afegeix la pervivència de l'obra, fins i tot amb caràcter econòmic, com la possibilitat de vendre més dorés i hugos, com passa actualment amb l'obtenció d'un premi o amb la mort d'algun artista. En tot cas existeix una rendibilitat per part dels ens comercials de les diverses oportunitats que la realitat ofereix.

Per últim cal afegir, en clau de llenguatge periòdic, que per publicar caldrà un coneixement previ de la biografia per part d'algun dels membres de la redacció i que per altra banda serà necessari acompanyar els textos amb imatges pertinents. De manera que es pot dir que en les columnes necrològiques es dóna una de les ves-

sants característics del periodisme del XIX. Immediatesa barrejada amb coneixements previs, judicis i valoracions amb la demostració de la necessitat de la publicació i la ubicació oportuna del text, amb imatges, no sempre necessàries, però pertinents en tant que demostració de la innegable fama.

Amb Gustave Doré, mort el mateix any que Wagner, no hi ha cap problema per il·lustrar, perquè l'editorial de Lluís Tasso ha imprès moltes obres il·lustrades amb gravats de l'artista francès. En el cas de Víctor Hugo es rebran imatges de l'estranger. Els textos anònims ens expliquen algú que no vol aparèixer en la publicació, algú de la redacció, en nòmina, o el mateix propietari o director encarregat de l'article de fons.

La mort del músic apareix en els fulls de «LI» cinc dies després, fet que no deixa de ser important donada la periodicitat setmanal de la publicació, i ho fa amb la presència del seu retrat en portada. La imatge del seu perfil està inscrita en una medalla de lloers a la que acompanya en la secció de «Nuestros grabados» una necrològica molt sentida. Així, en el núm. 120 del 18 de febrer de 1883, només cinc dies després de la defunció, es pot llegir una petita nota escrita per algú que no està entre els wagnerians catalans, que són multitud, ni en el bàndol dels anti-wagnerians, potser encara més nombrosos o de més edat i més arrelats en l'italianisme dels Donizetti, Bellini i Rossini, o en la supremacia de la



^

Entierro de Victor Hugo

«*LL*» Vol. VI, núm. 241, pòster central sense numerar
(14.05.1885)



^
Estudio de Victor Hugo
 «LI» Vol. VI, núm. 240, pàg. 353
 (7.06.1885)



^
Casa de Victor Huño el día de su muerte
 «LI» Vol. VI, núm. 240, pàg. 356
 (7.06.1885)

música sobre el text de Gluck o de la narració per damunt la música d'Offenbach, o ubicats en l'elegància i profunditat d'un Verdi.

L'articulista anònim, possiblement Torcuat Tasso, escriu: «su espíritu reformador le hacía desesperanzar. De ardientes partidarios ha excitado el fanatismo con su regeneración musical aspirando siempre á la unidad del arte, sintiendo en su gigantesca alma, no sólo de músico sino de artista, que la belleza del arte escénico no se logra por los detalles de cada fragmento de la escena...sino que todos estos efectos reunidos han de tender a un sólo y único fin, el de trasladar al espectador la situación en que el compositor crea su obra...»

Malgrat les poques frases de l'article, no podem dir que aquest no fos una translació fidel de l'esperit wagnerià. Per una banda, una personalitat apostòlica, torturada i clarivent, en tant regenerador i desesperançat, amb una ànima gran d'artista més que de músic; per l'altra, dirigent de multituds i fanàtics.

Bé; amb tots aquests aspectes podem entendre com el públic ha captat l'essencialitat de l'art de Wagner

i la seva pràctica, en qualsevol de les seves variants, musical, poètica, pictòrica –en tant que escenogràfica-. El públic i l'autor no es distancien, sinó que es vehiculen a través de l'òpera, i el públic en general coneix i reconeix el wagnerianisme i els seus postulats, els artistes en podem imaginar encara de més apassionats.

Pots ser músic però no pas artista, poeta i no pas artista, pintor, gravador i no pas artista. Ara s'estableix un nou criteri de valor. Cal anar cap a la totalitat i aquesta voluntat va forjant alguns esperits que donaran pas al modernisme. És de destacar els personatges de l'època, polifacètics, polígrafs, pluridisciplinats. En tot cas, en els diferents diccionaris biogràfics d'artistes catalans hi trobem un perfil humà polièdric. Potser entre tots ells destacaria Apel·les Mestres.⁽¹²⁾

Potser encara vivia en aquest darrer terç del segle XIX un cert gremialisme de deixebles i mestres, amb incorporació dels acadèmics i dels alumnes de les institucions nacionals, que des del despotisme il·lustrat les monarquies havien organitzat com a nova cort d'intel·lectuals, artistes i científics. En el decurs del XIX es

Cadáver de Víctor Huó >
«LL» Vol. VI, núm. 240, pàg. 360-61
(7.06.1885)



manté el gremialisme de les institucions, que determinen una espècie de graduació de qualitats en l'especialitat de cada artista. Amb les teories romàntiques s'inicià el trencament del pacte de valor que durant quatre-cents anys havia funcionat al voltant de les monarquies, l'església i la noblesa. No és pas producte directe de l'aparició de la burgesia com a detentadora d'un poder nou, l'econòmic, el del mercat, ja que s'adaptaria perfectament al gust aristocràtic o de la reialesa, si aquest fos el cas. Tampoc es tracta de necessitats decoratives i de predomini de determinats gustos. La burgesia, el proletariat, com a classes socials, com l'aristocràcia, no tenen uns principis estètics, ni tan sols un judici estètic. De manera que el trencament del pacte gremial, aquell que estableix qualificacions i preus, ascens i reconeixement, quedarà dissolt en el moment en què fa aparició la fotografia. No és un resultat causa-efecte, és una contingència.

Així, doncs, deixarà d'haver-hi artistes de diverses categories, de diferents nivells de popularitat o de reconeixement crític. L'art ja no té prototips, com en l'antic règim, iniciats en les escoles privades dels pintors, formats en les acadèmies i avaluats en les exposicions nacionals. Pots ser artista i no pintar, esculpir, construir o compondre; pots ser una ànima estètica, com diu Nietzsche. Més encara, ells s'hi consideren, tant Nietzsche com Wagner. El primer no pretén altra cosa que ser un filòsof amb ànima estètica, lluny de transformar la pedra en figura o en espai, la pintura en matèria sensible o el fang en inspiració. Per a Wagner, que sí que considera productor d'obres d'art, amb la visió futura d'obtenció de la perfecció, ell és l'encarnació d'aquella nova personalitat creadora que entreveu. Wagner és «...el artista de la actualidad que presiente esta vida del porvenir y ansía hallarse comprendido en ella. Quien alimenta en sí, con las facultades más

(11) Romà Arranz. «Apeles Mestres El modernisme» Vol. III. Edicions L'Isard, Barcelona 2002

(12) Wagner, «Ibidem», pàg. 154

suyas, esta ansia, vive ya ahora una vida mejor. Esto, empero, lo puede hacer una sola persona: el artista.»⁽¹²⁾

Una persona, doncs, que no necessàriament sap, sinó que sent, o millor dit, que viu ara en un futur. Aquest pot esdevenir el perfil del personatge artista, aquell que s'instal·li en el futur, que en la seva soledat entengui l'esdevenir en un món marcat per un anhel de viure.

Les avantguardes, doncs, sobreviuran a les petjades de la realitat present, sobreviuran a la megalomania des de la seva megalomania i a obsolescència des de la seva pròpia autodestrucció seqüencial en els futurs possibles.

Potser aquest nou individu havia de sorgir dels nous coneixements nascuts de l'afany de progrés, ara redempcionista, que es respirà en els anys 80. Moment de pau, recordem-ho, a tot Europa, que només patí alguna convulsió en les seves fronteres després de les guerres civils europees, la fi de la guerra franco-prussiana i les unificacions alemanyes i italianes.

Saló de 1884

Potser aquest nou ésser havia de parlar el volapuk, un idioma inventat el 1879 pel sacerdot alemany Schleyer, que havia de convertir-se en la primera proposta de construcció d'un llenguatge universal. Només vuit anys més tard, el 1887, el metge rus Zamenhof inventà l'esperanto amb un èxit relatiu, ja que encara avui hi ha cercles per a l'ús d'aquest idioma, d'alguna manera familiaritzat amb l'anarquisme menys institucional i amb naturistes, vegetarians i moviments diversos que avui anomenaríem antisistema.

El 1885 respon a la primera gran aventura dels artistes aïllats, freqüentment anomenats postimpressionistes. Aquests individus ja actuen de manera com avui reconeixem l'activitat plàstica: aliena a moviments organitzats. Possiblement es clou el procés de trencament en el Saló dels Independents de 1884. S'hi reuneixen quatre-cents dos artistes exclosos del Saló oficial. Més de

mil obres heteròclites s'exposen al públic. Hi trobarem a Odilón Redon, Paul Signac, Cross i molts més. És un Saló sense judici, no hi ha selecció; tampoc, com diuen els organitzadors, no hi ha jurat, ni recompensa, ni decoració. Aquesta és la forma més escandalosa d'obrir les portes de l'art, fora de les institucions, sense control, sense establiment previ d'elements de judici, de tal manera que el camí a la llibertat total de la creació plàstica ha fet el seu manifest actiu, que comportarà en aquell mateix moment una redefinició del paper de l'art. 1884, potser en el plec de la tradició un trencament, ja no intern, en l'interior del propi art, en el terreny de la seva definició, sinó en aquell que potser més dolor pot provocar, davant del públic. Aquest fet expositiu esdevindrà de vital importància per a la filosofia pública de l'art, aquella que qüestiona si tot serveix. Millor dit, des del punt de vista dels publicistes i del públic més cridaner, mai més hi haurà art.

Així doncs, l'art al 1884 assalta el darrer castell del territori conquerit en el renaixement. Hi havia un territori que l'acadèmia volia mantenir sota el seu control, l'espai públic. Aquest control es mantenia a la ciutat gràcies a l'aquiescència del poder polític, en els encàrrecs arquitectònics, escultòrics, de caire públic, amb les decoracions dels edificis públics i en els salons oficials, els conservadors dels museus i en els nous burgesos amb necessitats d'ornament i prestigi. Fins aquella data es mantingué el control, de tal manera que el públic podia entendre que l'art oficial era l'art real. En part amb aquest esdeveniment els postulats salten fets miques. Han estat els mateixos artistes els que han assetjat el castell i n'han fet runes. No ha estat una revolta externa, de crítica, de rebuig, de destrucció. Ans al contrari, el fet d'haver estat els escultors, gravadors i pintors els que oficiïn l'acte d'esfondrament fa possible accedir per primer cop al gran públic al cerimonial de la creació primera. Ja hi havia el perill de morir d'aïllament, d'allunyament de la materialitat de l'obra, donat que la reproductibilitat era un fet impossible d'aturar. En tot cas, la destrucció final de l'academicisme per part dels rebutjats, dels inco-

herents, es produeix quan ja no hi ha cap altra alternativa que la d'enfonsar el transatlàntic de les obres mestres, de les obres de l'art que compleixen uns requisits d'un temps obsolet. Caldrà saltar dels estudis i dels salons als nous medis, amb el perill de caure en el descrèdit, la burleta visionària, com la d'Alphonse Allais, en la popularització i en l'espectacle.

De fet l'art, després de 1884, haurà de patir sobre els seus pedestals i bastidors la veu del populatxo. No serà el «connaissanceur» o l'acadèmic el personatge que gràcies als seus ulls disciplinats jutgi un resultat; serà el públic, amb l'intermediari del «marchand» que, a manca de cap altre criteri que el seu, tindrà en el públic i els possibles compradors el resultat de la selecció. Dos anys més tard, al 1886, es celebra la vuitena i darrera exposició dels impressionistes, amb Degas, Berthe Morisot, Pissarro i també Gauguin, Guillaumin, Redon, Seurat, Signac i d'altres. Un eclecticisme de l'efímer moviment es fa més que evident, potser per la voluntat de mantenir viu allò que en definitiva ha penetrat en el mercat i manté l'estigma de renovador, i que encara segueix exhibint els seus resultats més ortodoxos a la galeria de Georges Petit, on aquell any de 1886 exposa a Renoir, Monet i Lieberman, lluny dels artistes cada vegada més independents en les seves propostes.

Seurat

L'obra més important del moment pels seus contemporanis va ser la realitzada per Georges Seurat entre 1884 i 1886: «Un dimanche d'été a l'île de la Grande Jatte». Possiblement aquesta obra puntillista o divisionista és, juntament amb d'altres, un clar exemple de la voluntat de generar un art nou capaç de vincular-se al progrés científic i tècnic, per un costat, i apropar l'ull humà a un nou tipus de percepció adequat a la societat industrial. Tanmateix també és l'exemple d'un determinat apostolat que es decanta vers l'objectivitat en la manera de traslla-

dar la realitat a una representació, d'alguna manera fent el paper d'interlocutor, d'apologeta de l'esdevenidor.

Haurem de dir, però, que la gran virtut d'aquesta obra és esdevenir impossible de reproduir, d'aproximar-se a l'original des de cap tècnica d'impressió o reproducció. Aquest paral·lelisme amb l'adveniment de la impressió fotogràfica esdevé un factor de reflexió més enllà del valor estètic, científic o tècnic de l'obra de Seurat.

El puntillisme o divisionisme floreix a París en aquest moment de la mà de Georges Seurat, de Camille Pissarro i posteriorment amb Paul Signac. La idea de deconstruir la imatge a la manera de la que es construeix és paral·lela a la recerca dels sistemes d'impressió de la imatge amb tons intermitjos. Fins aquell moment la línia era fàcil de reproduir amb fotogratat, però les gradacions de gris no es podien reproduir, de manera que la intervenció de la mà del gravador havia de «retocar» les imperfeccions de la captació de la superfície o matriu a imprimir des de la projecció de la imatge fotogràfica que era fidel amb els valors tonals o grisos de la fotografia.

L'anatomista Max Schultze havia publicat el 1865 una descripció de l'estructura de la retina. D'aquesta manera oferia a la mirada del públic l'estructura del teixit que compon aquesta part de l'ull. La seva estructura reticular, que converteix l'estímul lumínic en impuls elèctric que es transmet al cervell per reordenar-se en una imatge, és descrita amb minuciositat. La retina queda descrita com simples partícules perceptores de llum; una mil·lèsima de mil·límetre és el diàmetre de cadascuna d'elles. Els bastons i els cons, els uns receptors de la llum i els altres del color, ja havien estat descoberts per Leeuwenhoek dos-cents anys abans. Aquest darrer científic havia inventat el microscopi. No serà fins un període posterior que la percepció visual serà estudiada aïlladament per psicòlegs.

Però de nou la contingència dels fenòmens de la pintura fan sorgir noves formes. El problema de pintar amb pigments o amb la llum esdevé central. Lluny dels jocs de Monet les investigacions dels divisionistes que,



^
*Un dimanche après-midi à
l'Île de la Grande Jatte*
Georges Seurat (1885)



The Starry Night >
Vincent van Gogh
(1889)



< Le baigneur
Cézanne
(1885)



^
Self-Portrait, Les Misérables
Gauguin
(1888)

des de l'aparició dels tres colors-llum bàsics que descobrí el metge i físic anglès Thomas Young i el científic alemany contemporani als puntillistes, Hermann von Helmholtz, havien ubicat la pintura a l'emparedat de la llum, intentant superar la de la percepció sostractiva, per anar vers la mescla òptica. Aquesta havia de ser la revolució del color que després s'empra amb clars criteris comercials en la reproducció del color, però que no reeixirà fins els anys 60 del segle XX, amb la quadricromia dels tres colors bàsics, pigments o tintes pures, i el negre, amb la base blanca del paper com element inexcusable.

Els puntillistes van resoldre alguns problemes, fins i tot emprant –per a obtenir graus de saturació del color– les conegudes bandes de Mach, fent amb elles una intensitat de la tonalitat o de la lluminositat amb la repetició de la taca o línia lleugerament separada de l'anterior. Amb una certa reverberació cromàtica i lumínica. Pel costat del que usualment anomenem contrast simultani, els puntillistes havien après la lliçó de Chevreul sobre la utilització dels colors en tapisseria, que permetia percebre colors inexistent gràcies a la saturació dels cons responsables de percebre unes determinades ones electromagnètiques. També van resoldre, en part, el problema de la distància de percepció d'un quadre divisionista, superior en tres vegades a la distància de percepció estandaritzada, mesurable per la diagonal de la superfície i ubicada a un extrem pel centre geomètric i per l'altre l'ull humà.

La qüestió del puntillisme fou que malgrat que hi hagués una espècie de tramata, producte del tractament minucios de la superfície, l'ordre matemàtic del punt no existí, ja que aquest no partia d'un gruix de trama, d'un gruix de punt que optimitzés la percepció de la mescla. És tant important la teoria del color en la representació, investigació, aplicació industrial i en la reproductibilitat, que les investigacions científiques es traslladen quasi immediatament al treball plàstic. Faltava entendre la persistència retínica, que malgrat el seu coneixement només es pot aplicar en grans dimensions i a determinades distàncies.

Paul Cézanne

Els estils no es troben ni es busquen, es fan. I per fer-los cal trobar la contemporaneïtat. A aquesta li correspon, al costat de Seurat, la de l'obra estranya de Paul Cézanne «Le Grand Baigneur» de 1885 (Moma, Nova York).

El caràcter monumental és el primer que salta a la vista. En un paisatge de colors bruts, ternaris, una espècie de gegant travessa un espai que sembla enorme en proporció al personatge, i el personatge és encara més gran. És com si dos quadres es vehicuessin en una única representació i que les proporcions d'ambdues obres s'haguessin mesclat per la mà del pintor en un esvaïment dels contorns de la figura del personatge, que tot mirant a terra domina com un gegant els territoris d'un espai humà ara convertit en maqueta per a la vida. Davant el gegant, l'empetitiment del paisatge, que guanya en dimensions en un joc de paradoxes de representació, però més imaginatives que visuals. No hi ha cap element icònic que ens parli del paisatge de Lil·liput. Tampoc res ens parla del personatge, intemporal, sense referents, només pel traç, ràpid, pesant, amb una pintura torturada per superposicions, trobant els elements lumínics per fer el volum, però sense presència de la llum, com si la forma tingués autonomia de l'entorn. Aquesta peça fou per a Alfred Barr, fundador del Moma, la peça clau que anuncià la modernitat pictòrica. Durant l'estiu del 2005 es realitza al Moma una mostra que duu per títol «Pioners de la pintura moderna: Cézanne i Pissarro 1865-1885» (un cop més el fet de data clau de 1885), on monumentalisme, combat de la pintura i fotografia prenen el paper de conflicte de modernitat.



^
Descanso en la marcha
Quadre de J. Benlliure
Gravat amb el procediment Meisenbach (possiblement pels
gravadors Joarizty i Mariezcurrena o Josep Thomas)
«LI» Vol. VII, núm. 302, pàg. 524
(15.08.1886)



^
Quietud

Quadre de Modest Urgell

Gravat per Joarizty i Mariezeurrena seguint un procediment no tramat mecànicament

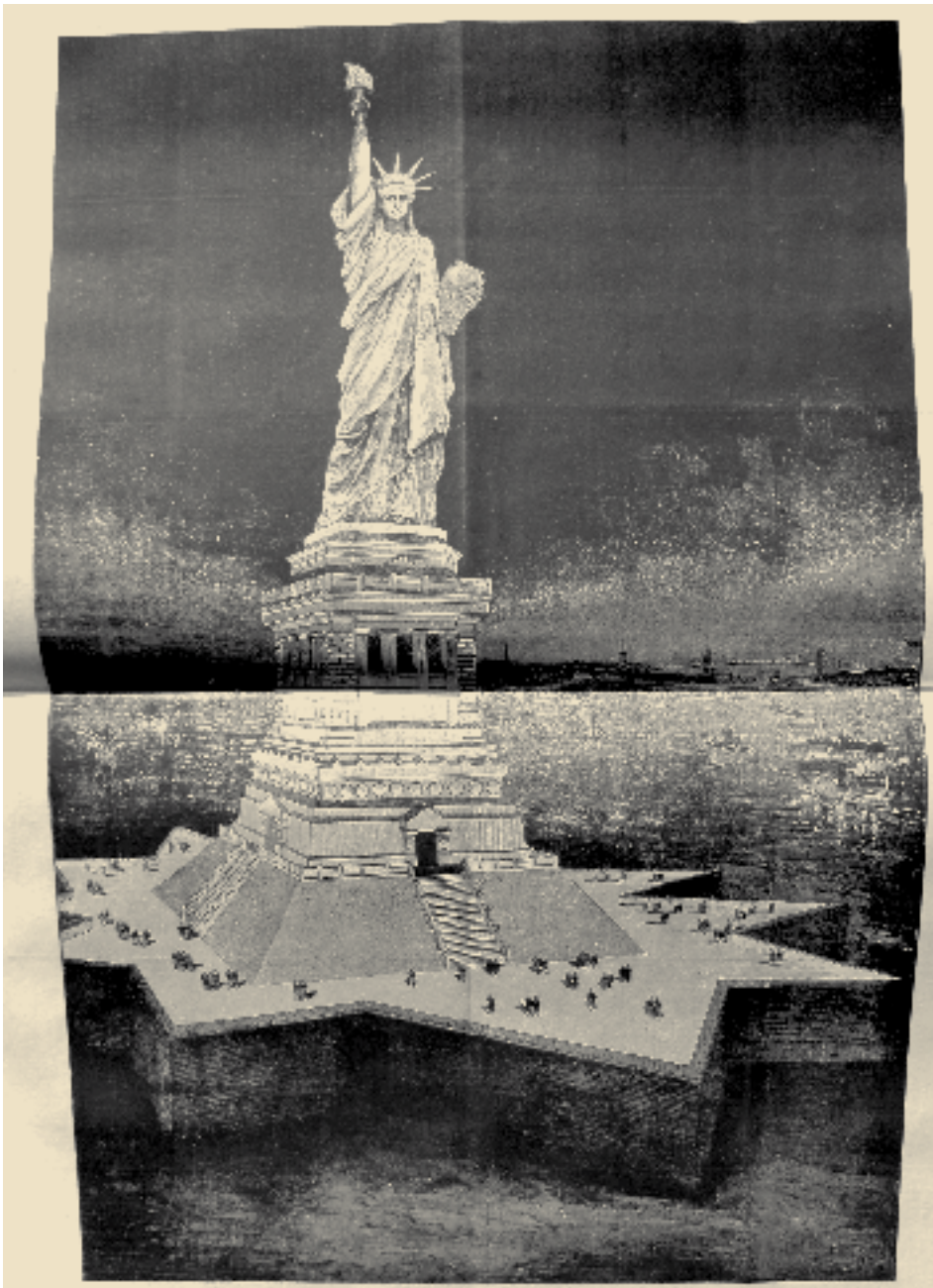
«LI» Vol. VII, núm. 302, pàg. 524

(15.08.1886)





MONUMENTALIA



< *La libertad iluminando el mundo. Día de la inauguración*
«LL» Vol. VII,
núm. 315,
pàg. 728-729
(14.11.1886)



◀ *La antorcha de la Estatua*
 «LI» Vol. VI, núm. 242, pàg. 420
 (5.07.1885)

Anuncio de bibelot de la Estatua de la Libertad
 «LI» Vol. VIII, núm. 372, pàg. 848
 (18.12.1887)



^ *Primera piedra de la Estatua de la Libertad*
 «LI» Vol. IVV, núm. 201, pàg. 357
 (7.09.1884)

LA LIBERTAD

LIBROS DE COSTURAS PARA 1888

NOVEDADES ELECTRICAS

ABOILARD

PARIS 70 BOULEVARD DE LA GAZETTE, PARIS

EXTRAIT DU CATALOGUE

EXTRAIT DE CATALOGUE

De la ville de New York, par le Comte de Rochambeau, le 18 de Juin 1783.

Canal de Panama >
«LI» Vol. VII, núm. 314, pàg. 712
(7.11.1886)



És en aquesta dècada que va de 1880 a 1890 on trobem un procés d'apropament amb una nova clau entre el públic i unes determinades manifestacions estètiques. És una dimensió diferent de connexió entre gustos, que enllaça una concepció de l'art públic –del monument a nova escala– que es pot bastir gràcies a les innovadores formes de construir. Amb els materials alliberats de la indústria, com el ferro i els elevadors, adaptant-los a l'arquitectura, s'alçaran aquests símbols de les noves societats urbanes producte de la mateixa revolució industrial i política, que des de la Declaració universal dels drets de l'home i les constitucions de caire democràtic han travessat l'Atlàntic –com el cable telegràfic– unint a la ciutadania en una nova perspectiva global. Aquests nous referents uniran la imatge amb les necessitats dels ciutadans que habiten de forma activa uns espais que ja no s'assemblen a aquells de l'antic règim. Les ciutats que s'han deslliurats dels antics poders, els de l'antic règim, bastiran una mena d'edificis participatius que s'alçaran en el territori visual de la nova ciutat.

Aquest apropament d'una de les manifestacions

plàstiques més estranya i per tant innovadora de la història, es produeix gràcies a una identificació entre obra construïda i ciutadania. És, doncs, en l'àmbit urbà i democràtic on es produeix aquesta nova situació significativa, de creació d'un nou signe. Les construccions monumentals constitueixen fites urbanes, ideològiques, simbòliques i definidores dels nous valors ciutadans, socials, i resten lluny, molt lluny, de les aproximacions estètiques de l'espectador amb les obres d'art que tradicionalment s'han desenvolupat i de les contemporànies.

Les característiques d'aquests nous espais urbans es podrien establir amb aquests punts constatables:

- Són una presència extraordinària en el paisatge.
- Són producte del coneixement icònic de la imatge aèria de la urbs que ha estat subministrada pels aerostàtics i la fotografia.

Les ciutats apareixen representades per perspectives aèries a la manera de Nadar. «LI» núm. 330 27 Febrer 1887, Stuttgart, núm. 334 27 Març 1887, Viena núm. 340 8 de Maig 1887 Trieste. Núm. 372 18 desembre



< *Panorámica de Budapest*
 «LI» Vol. VII, núm. 293, pàg. 377
 (13.06.1886)

Puente de Brooklyn (Nueva York) >
 «LI» Vol. III, núm. 138, pàg. 328-329
 (24.06.1883)





NUEVA YORK.—CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO DE ALBANY.



WISCONSIN.—LA UERSTA MARICNAL DE LOS VEINTE Y CUATRO

Wisconsin/Albany >
«LJ» Vol. VII,
núm. 302,
pàg. 520-521
(15.08.1886)



JEDEN EGBUSIER RECIBIENDO LA CARTA DEL GOBERNADOR HORGAN, EN JULIO 22, 1796.



LOS OFICINOS AMERICANOS EN MILWAUKEE - VISTA GENERAL DE LA CIUDAD.



^
Exposición de Turín
 «LI» Vol. IV-V, núm. 183, pàg. 213
 (4.05.1884)

1887 Perspectiva aèria de Buenos Aires o amb un picat com la Casa Rosada de Buenos Aires núm. 341 15 de Maig 1887, «LI» núm. 355 21 Agost 1887 Núm. 30215 agost 1886 Milwaukee

- Són construccions de certa dificultat tècnica.
- Són úniques, i la presència com objectes és de relativa senzillesa, d'unitat formal, amb poca complexitat visual.
- No fan competència a d'altres edificacions, monuments o símbols, ja que són de caràcter laic, sense controvèrsies de caire ideàtic.
- Són visibles a llarga distància, de manera que representen una forma colossal en proporció al territori que dominen.
- Són edificacions accessibles als ciutadans, tant de manera externa com internament, amb escales, ascensors, etc.
- Les perspectives urbanes determinen la ubicació de l'objecte, construcció, monument.
- Les denominacions són de caire divers, però totes anuncien missatges de ràpida comprensió.
- Els significats dels missatges relacionen referents interns, urbans, amb externs, de territoris llunyans.
- Enuncien continguts de caràcter universal; no són continguts locals, en clau de mites o llegendes o temes desxifrables pels habitants del territori que domina el monument.
- Enuncien atributs d'una concepció moderna



^
Hamburgo a vista de pájaro
 «LI» Vol. II, núm. 105, pàg. 4
 (5.11.1882)

del món. No són representacions d'idees abstractes; més enllà d'això, representen accions concretes que el monument aconsegueix que siguin molt idealitzades.

- Són edificacions de nova factura, que no troben en la història de l'arquitectura referents, o aquests són llunyans.
- Tenen, però, en l'essència de la seva presència extraordinària quelcom reconeixible en el terreny primigeni, ancestral, que fa que determinades construccions, com el far, la torre, la columna, estiguin presents.
- De dia són una presència i de nit un referent visual, ja que estan il·luminades, o poden ser il·luminades.

- Esdevenen ràpidament reproduïdes en tota mena d'objectes, des de la carta postal fins al diari de notícies, el setmanari il·lustrat i el fotocollage.
 - Al voltant d'ells s'instal·laran els fotògrafs ambulants, es construiran amb ells els primers bibelots de souvenirs-objectes anomenats «gadgets».
- «LI» núm. 356, 28 d'agost 1887. Anunci del bibelot «La libertad iluminando al Mundo».
- Ràpidament esdevenen referent intern de la ciutat i imatge externa, de reclam o icònica, de la ciutat.
 - Són notícia en els mitjans de comunicació, fins i tot en el procés de construcció.



^

Incendio del teatro
«LI» Vol. VIII, núm. 345, pàg. 385
(19.06.1887)

Incendio del «hotel» Richmond de Búfalo >
durante la noche del 18 de Marzo último.
«LI» Vol. VIII, núm. 336, pàg. 352
(10.04.1887)





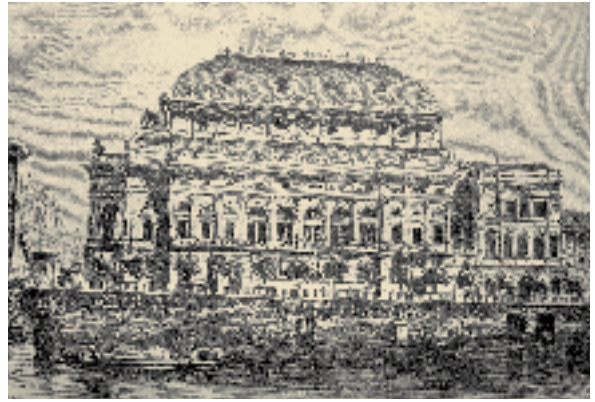
^
Incendio del Gladiator
 «LI» Vol. VIII, núm. 348, pàg. 425
 (3.07.87)



^
Teatro de la Ronda de Viena
 «LI» Vol. II, núm. 60, pàg. 84
 (1.01.1882)



^
Incendio del teatro checo de Praga
 «LI» Vol. I, núm. 44, pàg. 368
 (4.07.1881)



^
Teatro Nacional de Praga antes del incendio
 «LI» Vol. I, núm. 44, pàg. 372
 (4.09.1881)



^
Teatro de la Ronda de Viena
 «LI» Vol. II, núm. 60, pàg. 81
 (1.01.1882)



^
Teatro de la Ronda de Viena
 «LI» Vol. II, núm. 60, pàg. 64
 (25.12.1881)

Estatua a Maria Teresa. Viena >
 «LI» Vol. IVV, núm. 185, pàg. 228
 (18.05.1884)



- Els artistes de les avantguardes es resistiran a acceptar-los com a objectes urbans de caràcter simbòlic al negar-los-hi la mínima qualitat artística.
- Hi ha una determinada literatura a l'entorn de l'edifici o monument que afavoreix l'apropament visual a l'intel·lectual.
- Serà un espai urbà on les llegendes de caire urbà s'hi abocaran, en forma de suïcidis, accidents, successos i miracles.

No tots els objectes-monuments arriben a la categoria de donar a les seves ciutats valors afegits. Cada monument representatiu d'una ciutat ha de tenir una característica apropiada de vinculació de la ciutat amb l'exterior, de tal manera que amb algun valor de caire universal s'estableixi la connexió amb la presència reconeixible i esdevingui, doncs, una presència simbòlica.

Una de les preeminències d'aquests monuments és la integració en ells dels tres components de la representació. El camp, el fora de camp i el contracamp es vehiculen en el «background» de la seva presència. Per exemple l'ou de Colom en el monument, el regal dels francesos en l'Estàtua de la Llibertat i la inutilitat de la torre Eiffel, sempre disfressada pel comentarista. Davant aquests tres símbols podem parlar molt, de l'obra, de la part presencial, de l'exterior en tant que procés de construcció o erecció i també dels atributs simbòlics. Com,

per exemple, el perquè del lloc on Colom assenyala. Tot això va immers en l'obra gràcies a què el periodisme fou qui el va construir en el terreny simbòlic. Però hi ha una dada important que cal esmentar. La tradició periodística que després es transforma en oral està deixant-se de transmetre a les properes generacions de tal manera que el procés d'asimbòlia també s'està donant en els grans monuments urbans del XIX, com ja s'ha produït en d'altres, com en els paisatgístics i en els del territori, com les creus de terme, les torres de guaita, els mollons, etc.

Poques dècades abans, la ciutat havia iniciat un procés d'expansió marcat pels projectes de reforma de Haussmann a París o Cerdà a Barcelona, que dotaven a la nova ciutat d'una perspectiva fora de les enrunades muralles obsoletes per a la defensa militar. Aquells nous carrers, bulevards, grans vies, rings, vies i passejos obrien als ulls un cel urbà nou, obert, sense símbols d'opressió militar (els castells i les fortificacions o baluards militars). En pocs anys, aquells cels que s'alçaven lliures per damunt dels caps dels nous ciutadans van rebre la visita de nous símbols. A aquelles alçades simbòliques representades per les torres de les esglésies, i sobretot la catedral, els industrials dibuixaren línies paral·leles, noves línies en l'horitzó. Les xemeneies i els seus fums, amb una natura artificial que s'anava construint, deixaven sense identificar la metròpolis —de fet, totes les xemeneies són iguals, potser només alguna torre d'aigua pot resultar diferent—.



< *Cascada del parque*
 Imatge procedent de material fotogràfic,
 gravat per Barceló.
 «LI» Vol. IVV, núm. 158, pàg. 16
 (11.11.1883)



Monumento a Antonio Lopez >
 Fotografia, sense autor,
 imatge tramada.
 «LI» Vol. IVV, núm. 204, pàg. 377
 (28.09.1884)

*Proyecto de monumento a
 Victor Manuel en Roma*
 «LI» Vol. IVV, núm. 203, pàg. 373
 (21.09.1884)





< *Nuevo teatro de Berlin*
«LI» Vol. VII, núm. 312, pàg. 680
(24.10.1886)

Els palaus reials, les casernes, els grans murs de pedra de les fortificacions, els antics cementiris urbans, els edificis conventuals, deixen ara espai per a les noves places públiques, els mercats, les avingudes pel transport públic, amb els tramvies de cavalls primer, després els elèctrics, per als carruatges que es convertiran en automòbils, per als grans espais pel ferrocarril, per als nous grans museus nacionals o per als jardins oberts a tots els ciutadans.

Des de les pàgines de «La Ilustración» les grans capitals europees i americanes apareixen donant imatges d'aquesta metamorfosi urbana. És obvi que les construccions colossals existiren des de l'antiguitat, però en aquest moment el constructor és la voluntat popular. Per dir-ho d'una altra manera, no són els reis, els magnats, els grans poders de l'antic règim, l'església, l'exèrcit, l'aristocràcia, que construeixen la torre Eiffel, el monument a Colom de Barcelona o l'Estàtua de la Llibertat. En aquest moment són els òrgans de representació més o menys democràtics, més a Barcelona que a París, els que decideixen sobre la construcció de determinats mo-



^
Teatro de la Ronda de Viena, oficio fúnebre en el cementerio central
«LI» Vol. II, núm. 60, pàg. 84
(1.01.1882)

Florença, fachada de Nuestra Señora de Fiore

«LI» Vol. VIII, núm. 342, pàg. 325

(22.05.1887)



Colón >
Dibuix de Nicanor Vázquez i gravat per
Llonch
«*LI*» Vol. VIII, núm. 356, pàg. 552
(28.08.1887)



< *Traslación de la columna del monumento a Colón*
Dibuix de Nicanor Vázquez i gravat de Llonch
«*LI*» Vol. VIII, núm. 348, pàg. 417
(3.07.1887)

La Sagrada Família, obres a la cripta.

«LI» núm. 340
(8.05.1887)



Acabada la cripta.

«LI» núm. 372, pàg. 836
(18.12.1887)



numents urbans, de manera que els ciutadans no veuen en la nova monumentalitat construïda altra cosa que la seva pròpia iniciativa. En certa forma, es poden sentir participants de la representació dels valors simbòlics amb els que, d'alguna manera, ells mateixos han decidit dotar-se.

A tall d'exemple disposem del comentari aparegut el 23 de setembre de 1883 en el núm. 151 de «La Ilustración» en la secció Bellas Artes: un article anònim ens anuncia la mostra dels projectes diversos que sobre l'erecció del monument a Colom es duu a terme en el saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona.

«Nueve bocetos se presentan á optar el premio destinado á la estatua de Colón. Por su importancia, por la especialidad del sitio en que se ha de colocar, á cuarenta metros de altura, verse la estatua por todos los lados, requiere el proyecto condiciones particulares... ha de ser monumental y la expresión fiel de la vida de Colón... una síntesis de ellos... han de ser sencillas y grandiosas para que en una elevación tal, en que no es posible apreciar los detalles, pueda destacarse majetuosamente sobre el azul

del espacio»

Del mateix tipus és el regal de la República francesa a la seva homònima nord-americana: una obra col·lectiva. Un xic diferent serà la participació ciutadana en l'erecció de la torre per a l'Exposició Universal de París de 1889, la del centenari de la Revolució francesa.

Segueix l'anònim articulista detallant els diferents projectes, remarcant-ne un entre tots pel fet de «destacarse del fondo de un modo severo y sencillo». És a dir, la característica de rotunditat amb la que la memòria es podrà vehicular millor.

Aquest seria un exemple més de la participació ciutadana en la determinació del nou aspecte de la ciutat. També de la participació de la premsa, que en aquest cas no endevina quin serà el projecte guanyador, però sí que perfila clarament la funció final del nou objecte urbà: dibuixar el buit que ha deixat la muralla un cop enderrocada, així com el fet que la Maestranza de Artillería allà ubicada hagi alliberat un gran espai al final de la Rambla barcelonina, que s'havia convertit mentrestant en un es-

pai d'activitats no gaire decoroses.

En el monument a Colom la participació ciutadana ubica la voluntat col·lectiva de significació, un factor de reconeixement de la voluntat comuna de protagonisme en un espai que esdevindrà fita visual i referent icònic, construït des de l'anonimat democràtic, però amb la presència de l'artista com a vincle entre la idea i la realització. La participació ciutadana en la decisió ens permet gaudir de dues premisses de lectura: la primera, l'acceptació de la idea, motiu, emplaçament i finalitat monumental per part de la ciutadania; la segona, l'apropament del projecte final a la voluntat del ciutadà, amb el possible descrèdit de la tasca artística, sotmesa ara al dictamen extern, que és a fora, en la professió. No és el mecenes, el príncep dotat d'un refinament i excel·lència fora del comú, són només ciutadans, no són artistes, i això comporta un sotmetiment a dictàmens de gust i no pas d'art.

És en aquest moment en què la columna del monument a Colom es construeix que paral·lelament s'aixeca l'Estàtua de la Llibertat a Nova York, i quatre anys després la de la torre Eiffel a París.

Caldrà una nova llum per gaudir de tot aquest espectacle de noves edificacions: palau de justícia, universitat, teatre nacional, museu de ciències, d'art, jardins botànics, mercats, estacions, serveis de correus, hipòdroms; serà la llum, primer la de gas i després l'elèctrica, en un enllumenat públic que obrirà la ciutat a la nit. A l'estiu de 1888, durant l'Exposició Universal de Barcelona, s'il·lumina de nit el passeig entre la Ciutadella i la plaça de Catalunya; l'escriptor i crític Josep Yxart, en els seus coneguts «El año pasado», ho ressalta en les seves cròniques com un espai nou de relacions humanes obert al passeig festiu i lúdic dels ciutadans.

En el mateix número de «LI» (núm. 151, 23 de setembre de 1883) es parla també de la inauguració de l'hipòdrom de Barcelona, situat als afores, al vessant Llobregat de la muntanya de Montjuïc. Destaca la notícia que l'espai és grandios, que la tribuna és per a 2.800 persones i que té una capacitat per a 30.000 ànimes.

«Hasta hace poco no existía –escriu l'anònim articulista– hipódromo alguno en España».

Dues setmanes després («LI» núm. 153, 7 d'octubre de 1883), apareix en portada l'artista Juan Schilling, autor del monument nacional alemany dedicat a la unificació sota l'emperador Guillem de Prússia a Niederwald, inaugurat només una setmana abans. També hi apareix una reproducció del monument.

En el cas de Barcelona, el monument a Colom esdevé, això sí, una competència clara en el cel urbà. Les noves agulles de la façana de la Catedral són una mostra d'aquesta lluita entre conservadors i lliberals, Manuel Girona i Rius i Taulet, que se soluciona amb la Sagrada Família, un monument religiós de caire cívic que avui reconeixem com a tal, en la seva dicotomia com a monument religiós i identificació ciutadana.

Tanmateix, a la ciutat de Barcelona, ciutat cremada diverses vegades per la seva tendència a construir esglésies i convents, al 1886 Sant Joan Boscà preveu en una visió que al cim del Tibidabo hi haurà un temple expiatori dedicat al Sagrat Cor, a la manera dels que s'edifiquen arreu, com a Sao Paulo o a centenars d'indrets a la geografia ibèrica. De vegades al paisatge queda complet amb el brau d'Osborne.



^
Inauguración del Mercado de San Antonio
«LL» Vol. IV, núm. 163, pàg. 110
(16.12.1883)





EL TERRATRÈMOL D'ANDALUSIA

Imatges del reportatge fotogràfic del terratrèmols d'Andalusia, publicat en 4 fascicles setmanals des del 1 i al 22 de febrer de 1885 al setmanari «LL» de Ll. Tasso i Serra.

∨ >



Per a alguns andalusos el dia de Nadal arriba carregat amb una especial significació, encara que la memòria dels fets sigui llunyana. A moltes cases aquesta celebració ve acompanyada d'un record de l'aniversari del sisme de 1884. Des de fa més de cent vint anys, generació rere generació, s'han transmès anècdotes, paisatges passats, temors d'allò que aquella nit s'esdevingué. Es conserva en la memòria col·lectiva d'aquella gent que viuen enfilats en pobles blancs en els contraforts de Sierra Nevada, un paisatge ja perdut, no oblidat.

En menys de mitja hora el paisatge es va trencar, els rius canviaren de llera, els camins desaparegueren i les torres dels campanars deixaren d'alçar-se en l'horitzó. Ja res seria el mateix; les descripcions de Théophile Gautier d'unes dècades abans, en el viatge descriptiu que realitza a mitjà segle XIX per aquells paisatges d'una geografia encara romàntica, s'invalidaven per un moviment de la placa tectònica mediterrània.

El temps va fer una pausa. Tot s'aturà a les 20h 43' 55". Els rellotges s'aturaven; el de l'Observatori de San Fernando ho va fer a aquella hora, i els pèndols dels

rellotges s'anirien parant l'un darrere l'altre. A les 20h 58' el de l'Hospital de San Juan de Dios de Granada, quatre minuts més tard el de Los Lazarillos, que ho va fer quatre minuts més tard que els de Loja. Aquella nit del dia 25 de desembre es desferma el terratrèmol més destructor que ha patit la península després del que provocà la destrucció de Lisboa –per un incendi a causa del sisme– un segle abans. Aquell de 1884 va ser el darrer sisme amb capacitat de destrucció que ha sofert l'esquarterada pell de brau. Durant mitja hora els tic-tac dels rellotges van anar emmudint. Els de Periana, Zafarraya, Alhama de Granada, Arenas del Rey, Játar, Ventas de Zafarraya no van callar només per contemplar el dantesca paisatge, sinó que ells mateixos van ser víctimes dels esfondraments de cases, teulades, torres i esglésies, llars, molins, tallers i cabanes, al descobert en el fred hivern de Sierra Nevada.

Encara que la magnitud no va arribar a la intensitat 7 de l'escala de Mercalli, grau que ja es considera destructiu, les conseqüències desastroses foren motivades per la continuïtat dels moviments i perquè aquests arri-



baven a la superfície amb ones d'expansió en diferents direccions. Un moviment sísmic d'aquesta mateixa intensitat en l'escala anomenada no va produir, ara fa cinquanta anys, destruccions considerables en el mateix paratge.

L'epicentre es va localitzar a Arenas del Rey, a la província de Granada, i l'hipocentre a quatre quilòmetres de fondària. La zona més afectada fou la compresa en l'el·lipse que té com a eix central la serra de Tejea o Tejeda i amb un radi que engloba les poblacions d'Alhama de Granada, Zafarray, Játar i Albuñuelas. Els efectes, no obstant això, es varen fer sentir en una segona zona més àmplia, amb un eix de 200 quilòmetres que arriba a Guadix, Granada, Vélez-Málaga i Motril, on va provocar diferents desastres de menor incidència en edificacions i, sobretot, en vides humanes. Tanmateix, l'àrea sísmica arriba a la península italiana, i a l'Observatori de Greenwich els sismògrafs detectaren també el moviment tectònic.

Aquesta zona és potser la més procliu de la península a patir sismes, ja que es troba en el dorsal o zona de subducció de les plaques externes euroasiàtica i africana de l'escorça terrestre, determinants de l'alta sismicitat

de l'eix central mediterrani que comprèn el sud d'Itàlia, Grècia i Turquia, i que es pot reconèixer damunt el terreny per les grans esquerdes o «tajos» que aquests moviments deixen a la superfície.

Les dades bibliogràfiques que es tenen sobre aquest sisme són àmplies. Es pot fer referència a la publicació de 1980 que va editar l'Instituto Geográfico Nacional de Madrid, on es recullen les informacions preses sobre el terreny que havia fet la Comisión del Mapa Geológico de España, dirigida per Manuel Fernández de Castro, creada poc després dels successos de 1884 i que, juntament amb els estudis contemporanis de Orueta i Cesáreo Martínez i de les dades aportades per les comissions organitzades per l'Academia dei Lincei de Roma i l'Acadèmia de Ciències de París, formen un material de vital importància per a l'estudi de les causes geològiques i l'avaluació dels danys i perjudicis produïts pel terratrèmol.

El nombre de defuncions va ser de 745 persones, gairebé tots de la província de Granada; les edificacions enrunades van ser més de deu mil i els afectats, aquells sense sostre a ple hivern, no es van poder comptabilitzar.



^
Imatges del reportatge fotogràfic del terratrèmols d'Andalusia, publicat en 4 fascicles setmanals des del 1 i al 22 de febrer de 1885 al setmanari «LL» de Ll. Tasso i Serra.

Els damnificats, supervivents de la catàstrofe, optaren per sortir de les poblacions i viure amb cabanes improvisades, cosa que provocà més mortaldat, ara pel fred. Els moviments es repetiren i es feren sentir durant dies, augmentant el terror de les víctimes i deixant els morts sense enterrar sota les runes pel perill de nous esfondraments, amb el consegüent resultat de manca d'aigua potable, destrucció i contaminació dels pous i rieres, i una supervivència sense els necessaris queviures, estris i avituallament. Els morts de còlera no van quedar comptabilitzats entre les víctimes del sisme.

L'ajuntament de Zafarraya, per exemple, va prohibir a la població transitar pels carrers, a causa del despreniment continuat de runa dels murs encara en peu. Per culpa del fred hivernal no es van detectar les immediates conseqüències lògiques de la degradació del nivell higiènic més bàsic, en forma d'epidèmies i malalties, associades a la presència de cadàvers humans i/o animals, però el còlera s'estengué al cap de poques setmanes.

Els ajuts van trigar molt a arribar a conseqüència de l'esborrament generalitzat de camins i accessos i potser també per la negligència habitual de les administracions ineptes i pel caciquisme dels terratinents. La conseqüència de la negligent actitud dels administradors va dur malalties a la població i a la mort per fam i fred.

Els primers ajuts arribaren dels governs civils de Málaga i Granada en forma de tendes de lona de tipus militar, amb què volgueren posar remei als efectes del clima rigorós de la zona a l'hivern. En poc temps es constituí una Comisión Regia que canalitzaria els ajuts que s'anaven lliurant. A aquesta comissió s'hi afegí una curulla de periodistes que en els dies successius faria un recorregut per la zona. El periodistes tindrien un paper clau en la difusió de la tragèdia, ja que farien arribar a les seves respectives redaccions, gràcies al telègraf i al servei de correus, les insòlites situacions que la població autòctona suportava. Malgrat la urgència, va passar una setmana fins a la divulgació pública de la notícia, potser degut a les dates del succés, les festes nadalenques.

En la meua memòria personal hi ha un espai pel record catastròfic arrelat al Nadal que no deixa de ser un xic impertinent. El terratrèmol de Managua de 1974 va ser al capvespre del dia abans de Nadal. És un record nítid, un dinar de Nadal amb la televisió explicant-ne els efectes. Els avions militars amb mantes i llet, tendes de campanya i queviures aparegueren a les notícies poc després. Amb una parcialitat molt ideològica recordo al president de Nicaragua, el dictador Somoza, un temps més tard, agraint a Franco l'ajuda rebuda. Uns anys després de la meua excursió per Sierra Nevada, tres exactament, vaig poder comprovar com no havia existit una reconstrucció, la de Managua, i com va ser la d'aquella terra andalusa que pren com a nom l'Axarquia, a Màlaga, i Montes de Granada, en aquesta província.

Així doncs, tres anys després de caminar pels erms del sud peninsular, vaig anar al sud del món, encara que es digui Amèrica Central, a col·laborar en la tasca docent amb la Escuela Nacional de Arte de Managua. En la llarga estada anava parlant amb ciutadans de la desapareguda ciutat, amb damnificats de la tragèdia; tots em parlaren dels grans negocis que la família Somoza va fer amb la solidaritat internacional. De com es van fer els amos de tot, i també de les ajudes internacionals en forma d'armament (sic). Els esforços que d'aquí estant es van fer, pensant en la solidaritat amb un poble ferit, no ajudaren ningú.

Amb els managüencs practicava la memòria dels espais destruïts mentre passejàvem per un gran desert amb unes poques edificacions esquelètiques. Unes conservaven l'estructura de formigó, d'altres només un gran sostre amb quatre columnes. L'estètica del terratrèmol que inspirà a Voltaire en els seus Contes filosòfics, el de Lisboa de 1775, era difícil de trobar en aquells paratges. M'explicaven allò que hi havia amb una estranya mirada que no veia allò que jo veia, sinó més aviat un record habitat no pel silenci que jo sentia, sinó pel soroll de les presències humanes que la memòria ressuscitava en un esforç tant brutal com en les remembrances a la manera de

Llàtzer en el film Solaris (1978) d'Andrei Tarkovsky.

La nit del 24 de desembre del 2004 ens en vam anar a dormir sense saber que un «tsunami» escombraria la vida de milers de persones, tantes, que un dia del mes d'abril del 2005 deixaren de computar-les. Potser com jo mateix, que he deixat de computar els desastres d'aquella terra de llet i mel que és «mi Nicaragua, Nicaragüita». Terra de desastres i esperances, on els primers guanyen per golejada. Més dictadors (Alemán), huracans com el Mitch (1998), revolucions impossibles (sandinisme), messianisme (comandantes O, comandante Ortega), odi i camps i muntanyes de mines (contra) i huracans a Bluefields (1995), pobresa i nens esnifadors de cola (30 minuts de TV3) i anar perdent el darrer que li queda als pobres: la dignitat i l'orgull d'haver pogut decidir un cop en la història el camí a seguir (1979). I jo anava per un desert de ciutat retratant els meus cadàvers, mentre ells reien sota un palo de goma, com un ficus gegant, prenent guaro i exprimint llimes enanes amb la mà. «Compañero, una vez, una vez en la puta vida has de poder elegir tu futuro» o alguna frase semblant acabàvem dient davant d'unes quantes ampolles de rom «Flor de caña», ara buides.

Així doncs, a primers de gener de 1885, una setmana més tard, totes les revistes i diaris publicats a Espanya es fan ressò dels fets d'Andalusia. D'entre totes les notícies destacaria la proposta en forma d'editorial que totes les revistes i diaris imprimiran i que escriu Núñez de Arce a proposta de la Comisión Ejecutiva de la «Asociación de la Prensa». Per la banda més sinistra, el comunicat del ministre de Governación, el temut Romero Robledo, conegut com el cacic de la política espanyola –capaç dels crims més abjectes–, reclama al periodisme la promoció d'accions ciutadanes que facilitin el recaptament de diners per a les víctimes.

A «LI» apareix ja en el número 218 del 4 de gener de 1885 la nota on s'evidencia la manca d'informació que durant dies mantingué en estat d'alerta al públic. En aquesta nota es pot llegir: «Los temporales y terremotos últimamente ocurridos son los que ocupan la atención pú-



blica. Su continuidad y los nuevos desastres que a cada momento va transmitiendo el telégrafo hace que todo el mundo se preocupe de los infelices pueblos víctimas de ellos». En el següent número, de l'11 de gener, s'hi publiquen informacions sobre la situació, destacant la fam i la mortalitat deguda al fred. S'informa també de la reunió dels periodistes amb el ministre de la governació. Durant els dies posteriors, gran quantitat de diaris obren subscripcions públiques o les canalitzen.

En el número 222, del primer de febrer, apareix en primera plana un editorial en el que es fa constar que per donar «cabal idea de lo sucedido» s'ha enviat a la zona d'Andalusia on s'ha produït la tragèdia a un fotògraf que prengui imatges fidels de la catàstrofe, ja que, com diuen, «hubiéramos podido, como otros muchos, inventar escenas e imaginar desastres, dándolos como copia del natural; pero la seriedad de nuestra publicación nos ha hecho esperar antes de recurrir a tales medios».

La importància d'aquesta activitat fotoperiodística, que al capdavant representarà el primer fotoreportatge periodístic de la premsa europea, està a càrrec del fotògraf M. Aragonès, que realitzarà a dalt d'una mula un trajecte llarg, incòmode, i no mancat de dificultats, que s'inicia a Barcelona i no conclou fins a la tornada d'ell amb els clixés fotogràfics.

No és pas, tanmateix, el primer fotògraf de caràcter periodístic. Ja hi va haver fotògrafs i dibuixants en el teatre de la guerra de Crimea, dels que destacaríem al català Josep Lluís Pellicer que, aleshores resident a París, treballà realitzant notes i dibuixos per a publicacions franceses, com ho farà també durant la darrera carlinada. Tampoc podríem deixar d'assenyalar a Roger Fenton, Timothy O'Sullivan o Alexander Gardner en el paper de cronistes de la guerra civil americana.

Però fou un desconegut fotògraf establert a Barcelona, que s'anunciava com a tal a les pàgines d'aquell setmanari de Lluís Tasso, qui respongué com a motlle precís d'allò que després seran els fotoperiodistes.

D'una banda, Aragonès es desplaça al lloc dels

fets, com després faran els professionals de la fotografia de premsa (de fet, els fotògrafs americans de la guerra de Secesió anaven amb les tropes, de la mateixa manera que ho van fer durant la primavera del 2003 en la invasió de l'Iraq). Anar amb les tropes o anar a fotografiar la guerra és una activitat de representació de la realitat, inicialment molt diferent. En aquest cas és una contingència a destacar, estar en el camp de batalla o anar-hi com a contracamp, anar amb el seguici o estar entre el públic. Per dir-ho d'alguna manera més contemporània, haver filmat el «tsunami», la gran onada, o desplaçar-se al lloc del fet amb les tropes. Documentar una guerra o documentar l'activitat d'un bàndol sembla ser prou diferent. Com en aquest cas, acompanyar la comissió règia o la visita del rei o anar-hi amb els recursos propis no és el mateix.

En aquest sentit, cal dir que la disponibilitat del fotògraf fou plena, ja que desconeixia el lloc i les circumstàncies amb les que es podria trobar, com un càmera en una guerra. Recordem el fred, la fam, la manca d'infraestructures, com hotels, aigua, queviures i la manca de camins i comunicacions. Per altra banda, el material, pesat de transportar: càmera, trípode, capsa pels negatius de vidre, els emulsionants, els reveladors. En el conjunt d'imatges podem trobar-hi fins i tot la presència de flash, de diversos objectius, i podem pensar que tot plegat aniria acompanyat dels necessaris materials per a la supervivència: mantes, roba, aigua, queviures, higiene, etc. Per altra banda, analitzant les imatges es pot arribar a la conclusió que no anava sol. Possiblement hi anava un ajudant i un redactor. El fotògraf va ser-hi molts dies, i no va fer cap seguiment del viatge reial d'Alfons XII.

El camí realitzat pel fotògraf el vaig refer a peu durant el mes de novembre de 1984, cent anys després del realitzat pel fotògraf barceloní. Vaig agafar un autobús de línia a Barcelona i vaig baixar moltes hores més tard a Granada. Potser ell ho va fer a Màlaga, ho desconec. La primera capital és més propera a Alhama i Periana està a 58 quilòmetres de Màlaga. La pretensió no era pas fer un periple refent el viatge a l'infern del fotògraf; no hi



< ^

Imatges del reportatge fotogràfic del terratrèmols d'Andalusia, publicat en 4 fascicles setmanals des del 1 i al 22 de febrer de 1885 al setmanari «LI» de Ll. Tasso i Serra.



havia cap coronel Kurtz, malgrat que la sensació d'anar a un cor tenebrós hi era, però era el del terratrèmol, molt diferent al de Joseph Conrad . O no. Però no es pot pas anar a buscar el dimoni amb un autobús de línia Granada-Alhama que es diu Joan Pau II. Tanmateix, recordem-ho, el trajecte no deuria ser el mateix; pitjor, possiblement, el seu: les aturades per esllavissades o males condicions dels vials devien fer el viatge encara més feixuc. Tanmateix, de Granada a Alhama es pot agafar una «alsina» que cent anys abans devia ser una diligència o un carro de cavalls, en el millor dels casos, o una galera tirada per una parella.

Des d'uns quilòmetres abans d'arribar a Alhama el camí és una llarga pujada de ziga-zagues; llavors devia ser de terra aplanada, i l'estat del camí, amb els desperfectes

imaginables, no es podria pas dir que fos de fàcil trajecte per a un carro. Pel camí Aragonès devia trobar gent que, sortint de les muntanyes, cercaria la supervivència al pla o a la capital, Granada. Gent famèlica i amb fred, que potser no havia enterrat els seus morts. En aquella zona, a part dels pobles més o menys grans –que es troben separats per una distància mitjana de 10 quilòmetres–, devia destacar-hi per les seves dimensions Alhama de Granada. El paisatge està esquitxat de cortijos o explotacions de diferent mena, sigui com a coto de caça, explotació agrària o ramadera. En aquests cortijos, avui molts d'ells deshabitats, hi vivien tot l'any gent del camp -no pas els amos, o señoritos-, que hi treballaven sempre o com a temporers. Com que no és terra d'oliveres o de collites hivernals podem pensar que aquell dia pocs temporers devien ser en



< ^

Imatges del reportatge fotogràfic del terratrèmol d'Andalusia, publicat en 4 fascicles setmanals des del 1 i al 22 de febrer de 1885 al setmanari «LI» de Ll. Tasso i Serra.

els cortijos.

A l'Ajuntament d'Alhama de Granada hi ha en un lloc d'honor el retrat de la marquesa de Sierra Bullones que va fer quantioses donacions de diners... a terres que eren seves. La memòria no deixa de ser fugissera i balsàmica. Fent una visita per la blanca població amb escenari gris, aquells dies de 1984 no deixà de caure una mena d'aiguaneu, calabobos o txiri-miri, mentre anava buscant els indrets de les fotografies, els punts de vista que Aragonès tingué. A l'esquena la bossa, una llibreta amb apunts, fotocòpies de les imatges aparegudes a «LI», amb la reflex al coll, carret de diapositives a color i un objectiu el més proper a 50º, trepitjava unes runes a la recerca dels rastres.

Cap notícia de les construccions d'un barri nou a

Alhama que s'havia de dir Buenos Aires; i del projecte de fer a la Hoya de Alhama una nova urbanització —consta que hi va anar el rei a inaugurar-la—, tampoc. El rei morí un any després del terratrèmol i les construccions no estaven acabades. Tampoc vaig trobar la urbanització de nova planta del lloc anomenat Casillas de Baena, on també s'hi havia de fer una reconstrucció. De fet, res identificable com a tal per part dels habitants més vells ni de la dispesera de l'agradable pensió. Parlàvem mentre la seva cuina em gratificà el cos amb un senzill plat de llom amb patates i una amanida amb un oli dens, aspre, saborós, amb el que va fregir un «cazón» acompanyat de cebes fetes al forn, de llenya, del forn de pa del costat. El marit, malalt, només s'alçava del llit, amb televisió de color incorporada als peus, per fer els cinc àpats de



rigor. Semblava un estudiant d'alt nivell en les classes de Pantagruel.

La senyora, de la que no recordo el nom, em parlà de l'emigració, de la feina, dels señoritos i les aigües medicinals, de què allà sempre és el mateix, que ella també se'n va anar a la capital, a servir, per tornar poc després... els pares estaven malalts. En aquella casa hi havia nascut ella. Una xerrada amb les cames sota els faldons de la taula amb braser, elèctric, però. Parlem dels projectes d'urbanització de la Hoya; existeixen Los Tajos a l'orient de la població, en un fendit de la terra, però res del barri de Buenos Aires. Tothom recorda el campanar de l'església esfondrat, a la marquesa, el canvi de lloc de les fonts, la visita del rei. A l'ajuntament no hi havia fotografies de la seva presència. I els diaris ho deien, ho fan constar com un esdeveniment. Però no n'he trobat fotografies. Apareixen notícies de la seva presència al voltant de finals del mes de gener, un mes després dels esdeveniments. A Loja, així ho fa constar la seva història, hi serà el dia 20 de gener. Sense fotografies. Penso que no hi va anar, o que menyspreava la fotografia, a diferència

de la seva família anglesa, que tenia en la reina Victòria un capdavanter del mitjà fotogràfic.

Descobriments de la regió

Tanmateix, aquesta època de la que parlem, la denominada Restauració, que parla de monarquia i final de l'experiència de la Primera República, ens predisposa a entendre la burgesia gens radical, uns militars a les casernes o en la defensa d'un extens territori quasi inútil a Àsia, Àfrica, Amèrica i Oceania, incapaç de controlar, explotar industrial o comercialment, o de reconvertir-lo políticament o donar riquesa als seus habitants, ni els d'ultramar ni els peninsulars.

La Restauració és la calma d'una societat amputada per guerres civils, carlins-isabelins, lliberals-conservadors, rural-urbà, antic règim- modernització. Calma, però, que donà fruits. Ara tancada en el seu territori – menys Cuba, Puerto Rico, les Filipines i les possessions de Sidi-Ifni, Sahara Occidental, Guinea i Río de Oro a l'Àfrica–, la cultura peninsular juga entre el «casticismo», no de «castidad», sinó



^
Conferència de Berlín
 «LI» Vol. IV-V, núm. 214, pàg. 464
 (7.12.1884)

de «castizo», de racisme, i la modernitat. Hi ha protectorats espanyols al nord d'Àfrica i una enorme extensió de petites illes anomenades Carolines i Palau, de les que Bismarck s'apropriarà el 1885 sense més estridències que alguna manifestació dels dolguts ciutadans ultratjats pel Reich alemany i el seu Kaiser, a qui en aquestes contrades s'aprecià molt. Era l'exemple de la força, de la voluntat de poder, de la possibilitat de fer grans coses amb un esperit de ferro que tant agrada al «paisanaje enjuto y seco».

Troben una Europa amb l'imperi alemany, el rus, l'anglès, el francès; un est amb l'imperi austro-hongarès, que no acaba de perfilar una estratègia entre els nacionalismes potents que en el seu si es desenvolupen i l'expansionisme o defensa dels eters enemics de l'est; amb l'imperi otomà, i al sud amb uns italians que, amos de la seva terra, cerquen construir un imperi a l'estil dels antics romans. Però ara competint en un territori colonial contra la força comercial dels anglesos i holandesos, o la diplomàtica dels francesos, la militar dels alemanys o la humana dels russos. Portugal també té el seu imperi africà i asiàtic, però sense recursos humans per explotar-los. El russos caminen a orient a tro-

bar-se amb la Xina, el Japó i els pobles nòmades del Caucas, en lluita contra l'imperi otomà.

La república dels Estats Units d'Amèrica arriba de l'est a l'oest; ha establert una unitat sota un exèrcit que s'ha barallat entre el sud i el nord, però que amb la bandera, la moneda i l'ideal de llibertat segueix la construcció d'un nou tipus d'imperi. Ja ha arribat a Alaska, un cop el territori ha estat adquirit al tsar; el mateix farà amb l'imperi espanyol, a qui comprarà Puerto Rico. Els polítics nord-americans, dirigint el seu poble alliberador, volen tenir un peu a l'Atlàntic caribeny, volen construir un canal com el de Suez, però ara a l'Amèrica Central.

Aquestes obres ciclòpies, els grans canals, tenen a veure amb la megalomania, amb el fet que aquestes obres –la de Suez inaugurada al 1869, i després de més de 25 anys d'obres la de l'interoceànic Pacífic-Atlàntic, al 1903–, responen a les noves necessitats comercials més que a d'altres interessos, però totes elles recauen en mobilitzacions humanes de caire nacionalista i també econòmic, amb grans empreses que juguen a la borsa. La megalomania s'ha instal·lat en el poder polític i en



^
Viladecans. La torre del Varón
Heliogravat de Josep Thomas
«LI» Vol. I, núm. 25, pàg. 196
(24.04.1881)

la concepció individual del paper col·lectiu al món. És el nacionalisme que sorprèn a l'internacionalisme, que a la fi restarà el darrer vestigi d'utopia en el pensament revolucionari.

La megalomania té quelcom de redemptora de la humanitat; afegint-hi el fet nacional es converteix, en el millor dels casos, en paradigma de les formes triomfants. Arribats a aquest punt, la lluita contra els sublevats del Rif pot ser una lluita contra l'infidel que envaeix la terra de la pàtria, la colonització una porta a la llum, la religió per salvar ànimes, ara de missions per fer gaudir a la humanitat del progrés material. L'abolició del colonialisme de l'imperi espanyol serà el millor motiu per fer intervenir les tropes nord-americanes a l'illa de Cuba. Darrera un imperi mediàtic, el ciutadà Kane, amb una societat mobilitzada per les informacions i un rerafons catàrtic de lluita contra les injustícies universals i l'esclavitud dels pobles sotmesos.

S'inicià a Amèrica el temps de les repúbliques bananeres, fent evident que l'occident industrialitzat, amb poder militar i poblat de famolenca gent d'Irlanda, Itàlia,



^

La primavera

Dibuixat per Gomez Soler i gravat per Gomez Polo

«*LI*» Vol. VII, Suplement núm. 296 (4.07.1886)

Les tècniques s'incorporen a les publicacions i en aquest cas és la cromofototipografia.



^

Paisaje

Dibuix de J.Pahisa, gravat molt possiblement per Thomas amb la tècnica del heliogravat, el primer procediment fotomecànic emprat industrialment.

«LL» Vol. I, núm. 25, pàg. 197

(24.04.1881)

Suècia, Armènia, Espanya, etc. podia envair una deshabitada Alaska i comprar les postres a totes les colònies. Cafè, te, sucre, pinyes, plàtans, cacau... i amb la caoba i d'altres fustes tropicals molt prestigiades pels nous moblistes, seure a taula i dictar entre el cafè i les postres el preu de cada cosa. El nou poder polític es presta a la gran tasca comuna del progrés social, que és justament el poder econòmic que només es pot garantir amb una tecnologia puntera aplicada a la dominació. Mentre el món descobreix el seu limitat perímetre amb viatges als pols, a les jungles i als territoris de les fabulacions de Jules Verne, a la península ibèrica es descobreixen les regions, i algunes són terrorífiques, com aquesta porció de terra andalusa saquejada i sacsejada.

Es descobreix que la geografia es geoestratègia i que la terra encara disposa de territoris sobers i allà

s'hi llicencen els grans megalòmans, nous condottieri, i davant de tots Bismark. La megalomania de la democràcia, amb la incorporació ideològica dels conceptes absoluts —no sempre producte de la raó o conformadors d'una mena d'ideologia del nacionalisme lligat a la civilització del progrés a la socialització dels recursos en monopolis, etc.—, provoca un sorgiment de les idees racistes, de l'antisemitisme, de la religió com a instrument i dels exèrcits com a garants, i la premsa que apareix en aquesta tessitura serà del mateix signe.

Hi ha per part de la literatura i l'art de la Restauració i la Renaixença a Catalunya, una gran revifada de la cultura de la realitat, de la que sens dubte no estaran lluny Galdós i Guimerà, Narcís Oller, Pereda, el pare Coloma, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Frederic Soler, Pitarrà, etc., que beuran del naturalisme francès, de



^
Sant Genis dels Agudells

Dibuix de M. Suñe

«LI» Vol. III, núm. 147, pàg. 410
(26.08.1883)

Balzac, Zola o Hugo, aquest darrer una mica més lluny. Es crearan prototipus i personatges, i amb els espais comuns que s'han fixat en la premsa gràcies a les imatges, es crearan els tòpics, que com en el cas dels dramaturgs i comedians catalans, crearan un prototipus molt ajustat al territori en el que s'estableix el seu discurs. Un senyor Esteve, per exemple.

Aquesta literatura –l'art se n'allunya un xic per l'historicisme oficialista imperant en el gust de l'administració–, descobreix amb una ploma no oficialista la crítica social envers les classes dominants en aquest període de la Restauració. La literatura esdevé una peça clau en l'establiment de les noves identitats. És l'anomenada literatura de descobriment de la regió, de la riquesa i diversitat dels paisatges peninsulars, dels costums, la salut de la gent del poble i la noblesa de la quotidianitat. Descobriments de Galícia, País Basc, Catalunya, Balears, el Llenguadoc amb Frederic Mistral, o València. Autors com Rosalía de Castro, Teodor Llorente, Curros Enríquez i una curulla de personalitats literàries irrepetibles. Al seu costat, personatges com Joaquín Costa i el seu Instituto de Reformas Sociales, de 1883, primer lloc d'estudis de la realitat peninsular, o la Institución Libre de Enseñanza, l'experiència d'ensenyament laic i d'esquerres més reeixida. Al costat, Valentí Almirall, la nació catalana i l'europeisme, la preeminència de l'església, de vegades cremada per donar noves llums al seu obscurantisme, i unes tècniques de reproducció, ara no tan sols de les idees, ara també de les imatges, que restaran obertes a la interpretació no només dels que saben llegir sinó també dels analfabets. Però la llibertat que es viu en els primers moments, aquests que estem narrant entorn al 1885, es transformaran en control per part dels grups econòmics de pressió durant el traspàs de segle.

Les imatges ho començaran a explicar tot, i que no hagi trobat cap fotografia del rei Alfons XII en el seu periple per Andalusia és sens dubte prou significatiu. Potser és producte del meu desconeixement, però estic segur que el monarca borbó no va ser a Andalusia al gener de



< *Calella*

Dibuix de P. Ros i gravat de F. Ferrer
«LL» Vol. I, núm. 4, pàg. 28
(28.11.1880)

1885. Encara més, hi ha literatura popular carregada del «graciejo» típic de la zona. Hi ha monuments, com el d'Alhama de Granada, dedicat a Alfons XII, que per diverses circumstàncies es va haver de desmuntar, i potser està en algun magatzem municipal oblidat, però es diu que n'hi va haver un, de monument. La suma de dades, sobretot dels despatxos municipals, em diu que el rei seria de cartró pedra o un doble i un seguici nodrit de personal que anava dient «paso al rei» i el rei no passava o ho feia a la velocitat de la llum.

Però tenim constància que el fotògraf Aragonès hi va ser. Fins aquell moment la fotografia i la premsa havien seguit camins dispars; no així la fotografia i el periodisme, units mitjançant la xilografia, copiada amb més o menys exactitud de les fotografies i impresa en la premsa escrita. Gràcies al sistema Meisenbach, la fotografia, amb els seus mitjos tons, es va poder reproduir. El sistema de retícules s'havia fet servir per reproduir obres d'art, però no en el cas de notícies de caràcter immediat, successos. La revista «La Ilustración» va realitzar tirades de cinquanta mil exemplars, inusuals en aquell moment.

Gràcies a l'àmplia difusió fotogràfica es van recollir forces diners. Cal destacar que la Comissió de la Premsa Barcelonina va recaptar en cinc dies més de cent cinquanta mil pessetes. Aquesta comissió estava formada per diaris com «La Publicidad», «El Diluvio», «La Vanguardia» i «La Ilustración». Amb els diners recaptats per

uns veïns de Madrid es reconstruí l'església de El Carmen de Alhama; per la «Asociación de Comerciantes de Sevilla», els molins de blat de la mateixa localitat; i les indústries tèxtils del Vallès i Sant Martí de Provençals hi enviaren productes tèxtils, com mantes o roba d'abric. Va arribar un vaixell d'Amèrica del Nord amb aliments; els diners recaptats provenien des de la Xina fins a Xile, i dels governs europeus.

Una de les mostres de solidaritat, oblidada potser pels veïns actuals de Ventas de Zafarraya, és la transformació del seu topònim per La Nueva Habana. Damunt les runes d'un poble desaparegut se n'alçà un de nou, amb carrers amples i de fesomia molt antillana, un poble que avui encara es diu Ventas de Zafarraya, però que a la placa de l'escola rural, inutilitzada de feia temps, recordava el nom de Escuela Pública de La Nueva Habana. Els carrers corroboren el fet, ja que Cienfuegos, Buenos Aires, Puerto Príncipe, no devien ser pas els noms originals dels carrers.

En aquesta mateixa població es poden assaborir els magnífics anisats en forma de rosco a l'única pastisseria, forn de pa, existent. A la porta, una placa recorda el tristament recordat any 1884. Els amos de la pastisseria regentaven l'antic hotel-restaurant de l'estació, ara en estat de runa, on ja no hi arriben les vies de tren de la línia que uní el poble miner amb Vélez-Málaga. Fou una construcció dels anys de la dictadura de Primo de Rivera,

aquell que amb l'obra pública volgué fer arribar les infrastructures a tota la península. La línia es tancà cap als anys cinquanta, degut –diuen els pastissers– als continus atacs de bandolers o maquis que encara es trobaven per la zona.

A Játar l'actual plaça de l'Ajuntament es diu plaça de Catalunya, els carrers adjacents duen el nom de les quatre províncies catalanes.

La publicació dels fets a la premsa va ser el detonant de la solidaritat, però els fets fotografiats, i àmpliament divulgats per «LI», ben segur que van resultar afavoridors de la resposta mundial solidària als damnificats. Els fets així ho poden corroborar:

1. D'una banda, en el període de la publicació de les fotografies es constata un augment de la tirada de la revista, explicada un temps després en la mateixa publicació.
2. És l'única publicació que imprimeix les fotografies.
3. S'edita un àlbum o separata de les fotografies que serveix per recaptar fons. Aquesta edició és molt àmplia.
4. «La Ilustración» té als països d'Amèrica llatina sucursals que venen o difonen els seus productes impresos, com suposem que farien també amb els números del setmanari i amb l'«Álbum de los terremotos de Andalucía».

El fotògraf va fer un llarg camí que va des d' Arenas del Rey i Játar fins a Zafarraya, del poble d'Alhama fins a Periana. A peu per les carreteres actuals és necessari fer uns cent quilòmetres aproximadament per realitzar el recorregut, sense tornar enrere o prendre camins alternatius. D'aquell viatge dels inicis del fotoperiodisme cal refer-ne el camí, per trobar el punt de sortida, el trajecte i l'arribada.

El punt inicial es pot situar en el conflicte Tasso, al meu parer l'arrel de la qüestió. El conflicte entre Tasso i els sindicats d'obrers va deixar l'editorial en un punt sense sortida que el terratrèmol desferma. Una aposta periodística com la que realitza Lluís Tasso i Serra re-

sulta més que agosarada en aquell moment, ja que mai s'havia fet una acció de reproduir la desgràcia humana amb el realisme que la fotografia donava. Tanmateix, les imatges no són ni de bon tros de sang i fetge, no s'hi veuen morts, enterraments ni escenes de contingut tràgic des del punt de vista d'allò estrictament present icònicament, visualment. Però, tanmateix, la resposta resulta arriscada per a un setmanari de caire cultural, divulgatiu, amb una relació amb la immediatesa una mica més llunyana, més generalista, que la que podia aportar un diari. Cal puntualitzar que en els diaris no apareixien il·lustracions de notícies. En el conjunt de revistes il·lustrades catalanes o espanyoles les imatges resulten, si més no, estranyes, d'un altre referent; en certa mesura, paradoxals.

La paradoxa és la presència del reportatge en el setmanari, que es pot entendre des de la perspectiva de recuperar crèdit entre el públic després del descrèdit patit per l'editorial a causa de la manca de perspectiva social de Lluís Tasso. Es pot entendre com un salt endavant, com un saltar al buit per guanyar el prestigi perdut entre els treballadors, en el gremi, en el context social, Barcelona, i en l'aspecte comercial, arreu d'Espanya i dels països llatinoamericans.

La segona paradoxa és la manca de continuïtat del producte. Si d'una banda podem entendre que Lluís Tasso fes una acció totalment innovadora, tant per la utilització del mitjà fotogràfic (del fotogravat tramet), reproduint amb molta fidelitat els efectes de la catàstrofe, més estrany és que no continués en la mateixa via, sobretot donat el fet de la bona acollida comercial del producte i de l'àmplia resposta ciutadana i internacional a la presència de les fotografies, testimoni fidedigne de la realitat esdevinguda. Aquesta paradoxa potser ens pot permetre entendre alguns límits, que suposem que «LI» es va saltar el mes de febrer de 1885.

Els límits de les il·lustracions estan en la vehiculació del seu producte. Són un objecte cultural de rerafons, no són objectes o eines de batalla sobre la realitat immediata; estan allunyats d'alguna manera de les ideologies,



no són un producte de partit, han de reflectir una realitat genèrica. Potser per això mai més es tornarà a donar un reportatge fotogràfic en una «Il·lustración». Sí, bé... hi haurà fotografies impreses, però no reflectiran cap succeís, no demandaran de l'espectador una mirada accionarial, ans al contrari, les il·lustracions miren el món des de la mirada editorial, més enllà de la contingència que l'actualitat planteja com a conflicte. No hi ha conflicte en un setmanari il·lustrat.

D'altra banda, les il·lustracions no tenen atribuïdes les perspectives del llenguatge periodístic, que fa una valoració sobre el terreny de l'activitat humana. És l'activitat de la política, de la democràcia, del progrés, de la indústria, de la tècnica, etc., un llenguatge no pas valoratiu, sinó amb la distància que els articles de fons requereixen per acostar-se a plantejaments de llenguatge científic. Oposat a aquest terreny, el llenguatge de la poesia, de l'art, del món de l'escena o de qualsevol manifestació amb un nivell de llenguatge catèctic, equilibren finalment el producte. El reportatge fotogràfic esdevé un repte difícil d'assolir en primera instància pel llenguatge científic, i encara més difícil per un llenguatge poètic. De tal manera que la tessitura és fer periodisme, donar valor, crítica i judici d'actualitat sobre la realitat. I això és potser el conflicte.

Les preguntes són moltes i de diferent caire, però totes porten a definir el resultat com la generació d'un

conflicte del que el periodisme en farà paradigma. D'una banda, si el fotògraf Aragonès va amb la comissió règia i en aquells moments el rei visita aquella zona, per què no surt fotografiat el rei? Si no hi ha anat amb la comissió règia, aquesta era allà, amb el rei. La coincidència hauria de ser necessària. No surt en cap moment cap d'aquests personatges. També és possible que no trobessin digna la presència de la imatge d'un rei a la revista. En qualsevol cas, alguna cosa succeí amb la presència de la fotografia i del monarca. D'altra banda, res demostra en les imatges la presència d'ajuda exterior, només les siluetes de la Guardia Civil amb el corresponent tricorni; potser no eren les imatges que el fotògraf tenia com a patró possible per a reproduir en el setmanari. Hi ha d'altres fotografies no reproduïdes, ben segur, però l'autocensura no rebutjaria pas imatges de solidaritat, ni del rei, ni de la comitiva reial.

Tanmateix, es podria pensar que calia reproduir imatges punyents, però cap d'elles es salta els límits del pudor i no es pot pas dir que tinguin un contingut degradant. Ans al contrari, la primera imatge publicada és la d'un bateig a Alhama de Granada: la vida obrint-se pas enmig de la catàstrofe.

Per altra banda, la imatge que dóna en general podria ser la que poc després podríem trobar en les fotografies de l'obertura de la Via Laietana de Barcelona, amb cases enrunades per obrir un carrer en ple cor de



< ^

Exequias de Alfonso XII

Fotografies de Laurent, gravats de Vazquez

«LI» Vol. VI, núm. 267, pàg. 784-785

(13.12.1885)

la ciutat a la modernitat. Podrien ser imatges de runes antigues, d'un paisatge romàntic, però el fora de camp de la imatge impresa ho nega als ulls, de tal manera que trobem ja l'elaboració de tots els ingredients del fotoperiodisme: imatge i un text que dimensiona les imatges.

Aquí opera el canvi icònic crucial del fotoperiodisme, de la fotografia, i la metamorfosi que representa en l'ull de l'espectador. A les imatges anteriors al fotoperiodisme no els hi calien textos explicatius. És cert que en totes les il·lustracions, també en «LI», hi ha l'apartat «Nuestros grabados», on s'explica la imatge que ha estat reproduïda, sigui en xilogravat o fotogravat. Però usualment els comentaris no fan més que repetir allò que es veu. Jugant a entendre el canvi podríem dir sobre la primera imatge reproduïda del terratrèmol, la del bateig: «Reproducimos para nuestros lectores una imagen de nuestro mundo rural, de esas valorosas gentes que en una soleada mañana de domingo se reúnen para celebrar alrededor del cura párroco el oficio litúrgico. En la imagen al aire libre que les ofrecemos, un recién nacido es presentado a la comunidad de creyentes por el pastor de almas. La alegría de los aldeanos reunidos para darle la bienvenida se reconoce en las sonrisas infantiles que tendrán a partir de ahora un motivo más para el recreo y la lisonja propia de la infancia que se educa en el campo, lejos de la ciudad. Mire el lector el contrapunto de los adultos, conocedores de las dificultades del mundo, que

en actitud de recogimiento rezan por un porvenir para esas felices almas infantiles.»

Així, doncs, sense el text no hi haurà possibilitat d'explicar les imatges, d'esbrinar quin és el contingut, la contingència de les diferents visions que una imatge pot donar. El fet que algú en algun moment digués la «tonteria» que una imatge val no sé quant més que una paraula no sabia el pes de la paraula en la conseqüència vital de la mirada interrogadora.



VENGADA LA HONRA.



CONCLUSIONS

Arts gràfiques i cosmovisió

La primera conclusió que es desprèn d'aquest estudi és també la central: explica com les arts gràfiques generen les formes i els continguts d'una nova cosmovisió, tant en l'imaginari col·lectiu com en les arts. Aquesta cosmovisió es va modificant durant tot el segle XIX per l'accentuació de diversos factors tècnics, com ara el registre de la imatge, el procediment de copiat i els canals de difusió; també es va modificant pel seu caràcter generalista, divulgatiu, laic i global; i, per últim, es transforma per la internacionalització i la distribució indiscriminada que donen pas a un fenomen sense precedents: l'accessibilitat.

Durant el transcurs del segle XIX, la segona revolució gràfica fa d'aglutinador, al voltant de la tipografia, de les incorporacions tècniques al món de la imatge. Primer, amb la xilografia, la litografia i els processos fotogràfics. Després, les connexions entre les tècniques, amb els nous procediments producte dels descobriments tècnics i científics, faran créixer la identitat gràfica fins a la tercera revolució, la de la dècada de 1880 a 1890, amb la presència de la fotografia impresa. La transferència icònica a la identitat cultural occidental serà conseqüència de la internacionalització d'aquesta imatge tecnològica.

Els resultats gràfics són productes diversos, objectivables i quantificables, però sobretot formen un conjunt de solucions que ha penetrat en tots els nuclis de la societat en un procés imparabile durant tot el segle XIX. Per la disparitat de formes –cartells, embotcalls, diaris, paper moneda, publicitat, llibres, naips...– i de continguts –icònics, textuals, lúdics...–, per la quantitat d'elements humans que hi participen –tècnics, artistes, escriptors i una pluralitat de personatges d'àmbits culturals i productius diversos, des dels fonadors fins als periodistes, des dels enquadernadors al dibuixants–, són els productes gràfics, des del segle XIX, un referent comú en un temps i espai determinats. Són el paradigma d'allò comú que és dóna en tot el món occidental. Per dir-ho d'alguna manera, no trobarem una forma més internacional i més comuna que la tipogràfica –n'és un exemple una Times–, ni tampoc un llenguatge més comú –pensem en les narracions gràfiques d'un Willem Bush– o una tècnica més comuna –la xilografia, posem per cas.

Aquest canvi de paràmetres, de concepció de l'individu i del seu entorn, tant en la imatge com en l'imaginari, es dóna en el procés de canvi entre l'artesania gràfica i la indústria, en el període que anomenarem de la manufactura, i resta com a document en les revistes d'aquesta època anomenades genèricament il·lustracions.

La cosmovisió, la nova concepció del món que deixa enrera l'antic règim visual i que va gestant-se en l'època de la Il·lustració francesa i del seu referent icònic, l'Enciclopèdia, obre el camí a nous espectacles i espectadors, a noves lectures i lectors, a una nova ciutadania; és en definitiva, la gran convulsió de les arts i la proclamació de la mort de l'antic sistema, el de les arts acadèmiques. Així, en l'imaginari col·lectiu tindrem la presència de l'espectador, activa, però indirecta, com a consumidor. El pensament liberal havia dut l'art, en totes les seves expressions, a ser un producte de mercat, subjecte al gust de l'usuari, a l'èxit o al fracàs. El ciutadà serà, doncs, jutge de la bondat del producte,

fent-lo rendible econòmicament, per exemple. Aquest individu amb capacitat de decisió però amb forma de consumidor fa la seva entrada triomfal en el món de l'art, en el món que serà moda, gust o tendència. Aquesta entrada i l'entrada d'altres actors, com el galerista, el col·leccionista, el crític, el pensador de la bellesa, l'esteta, el productor, l'inversor, etc., aniran conformant el nou sistema de les arts, en què, òbviament, l'art haurà mort com a producte del sistema de l'antic règim. De tal manera aquesta transformació de l'art –no la seva pràctica o el seus ideals intrínsecs– serà pública, que tothom podrà gaudir, gratuïtament, de l'espectacle convuls de la seva presència. Tothom podrà ser espectador i usuari de la revolució perpètua que anomenem avantguardes, que anomenem moda, que anomenem gust.

Durant el segle XIX el ciutadà entra en el sistema de les arts que ha defenestrat els valors de l'antic sistema. L'artista esdevé un productor d'objectes dins d'aquest sistema nou, que serà el que determinarà –segons uns valors específics nous– la bondat de la seva existència. Els valors incorporats seran els de la modernitat i la novetat en la forma i el plantejament, els de la subjectivitat i la universalitat, en què els recursos literaris i el canvi de referents són cabdals. L'artista acceptarà amb desgrat la ingerència del públic en l'obra.

La datació de les transformacions gràfiques i la fotografia

En la construcció d'aquesta nova imatge i aquest nou imaginari convergeixen els primers mass media de la cultura occidental: els setmanaris il·lustrats amb una tècnica manual com la xilografia, una tècnica fotogràfica de reproducció coneguda com a ploma i un sistema de seriació anomenat galvanotípia.

Quan culmina el procés de connexió –el fenomen de la compatibilitat tècnica–, en els inicis de la tercera revolució gràfica, vers el 1885, l'art gràfic haurà gestat un artifici global prou complex, haurà penetrat en tots els nivells socials i podrem parlar d'ell com la clau per desxifrar l'art contemporani. Justament aquesta centralitat vindrà determinada per la inflexió que, al voltant d'aquell any, es produirà en gairebé tots els àmbits de la societat pel fet rellevant de la construcció de la realitat des de la instantaneïtat, amb la publicació del primer reportatge imprès, és a dir, amb la creació del fotoperiodisme.

L'eclosió de la indústria gràfica a partir de la dècada de 1880, amb la linotípia, el rotogravat i, sobretot, amb la fotografia impresa, aporta una nova percepció del món. Durant l'aventura gràfica que conduirà a la reproducció directa de la realitat mitjançant la càmera fotogràfica, ja s'haurà construït de nou, copiat, en una imatge impresa, paral·lela o substitutiva de la realitat viscuda, aquell món llunyà tant en l'espai com en el temps o en els referents. La primera còpia del món es va fer en xilografia. La fotografia dona



^
Las inundaciones del 25 de septiembre en Barcelona
«LL» Vol. VI, núm. 257, pàgs. 621-629
(4.10.1885)

una passa més enllà en la concepció del món, en incorporar el temps de registre, l'instant en la interpretació del món. Aquest instant podia ser un atribut de la fotografia, però encara no un valor del periodisme.

El fotoperiodisme farà del temps una experiència personalitzada en què s'incorporen diverses visions de l'esdeveniment, que semblen del mateix instant. Òbviament, l'instant és la notícia: tot ha passat en un lloc on hi ha hagut un instant estès, que és el succés. La diferència amb la imatge de notícia prefotogràfica, de xilografia o heliogravat, és que aquesta accedeix a un estatus de credibilitat major que la fotogràfica. Aquella imatge manual, pel fet de constituir-se com a registre en el temps d'un succés que realment s'ha esdevingut, amb un inici i un final, com una contingència, és una petjada fidel d'allò que ha vist l'ull i que la intel·ligència o mestria del reporter gràfic ha estat capaç de traslladar. Aquesta fidelitat entre contingència i imatge no ha deixat mai d'existir, i en el periodisme prefotogràfic no es posava en dubte la voluntat narrativa d'aquella imatge sintètica i la seva capacitat de transmetre l'esdeveniment.

Entre la primera fotografia impresa el 1880 i l'aparició del reportatge del terratrèmol d'Andalusia publicat el 1885, la tècnica de la fotografia aplicada a la impremta, l'autotípia, la fototípia o directe, desenvolupa una depurada qualitat. La trama assoleix una definició d'equivalència pròxima a la visió lumínica de la realitat gràcies al fet que la fotomecànica aporta –amb la densitat o nombre de punts per superfície– una proporció que s'adequa al format de les imatges usuals publicades a les il·lustracions, al voltant de 20 cm x 20 cm. Recordem ara que no serà únicament la qualitat de trama, sinó també la qualitat i l'estat del paper i les tintes, el que permetrà una bona definició, evitant l'empastat tradicional de les impressions poc reeixides. Aquesta aparició és el vèrtex on la manufactura gràfica aboca totes les seves virtuts i on la indústria gràfica es presenta davant del món amb una fesomia renovada. La legitimitat de la tècnica, gràcies a la traducció dels valors de llum a densitat de punts –a efectes fotogràfics com la profunditat de camp–, que fa de la fotografia una imatge més propera a la realitat que la de la pintura, provoca en l'espectador la incorporació d'una nova complexitat. Aquesta complexitat s'incorpora a la nova cosmovisió, en què hi haurà l'instant, la seqüència, la textualitat i la versemblança, entre d'altres, com a nous elements i fenòmens.

La fotografia s'haurà incorporat a la nova cosmovisió des de la pluralitat. Una fotografia és una postal, un registre del lloc; ens parla del subjecte, l'individu, l'espai o l'objecte, però no ens parla del succés. L'aparició de la fotografia impresa com a llenguatge periodístic es produirà amb el reportatge, la visió plurifacètica de l'instant estès, allò que permet d'alguna manera a l'espectador ser omnipresent. És el mateix que passarà poc després amb el llenguatge cinematogràfic, amb l'aparició de l'espectador omniscient. La fotografia no és narració, no il·lustra. Però té la virtut d'enregistrar-ho tot: allò que hom pretén explicar i els accidents sense control. I són aquestes coses estranyes que apareixen explicant el succés les que configuren el mateix succés com una mostra d'informacions no

voluntàries, que fan tan diferent un dibuix d'una fotografia. Haurà així superat la baixa fidelitat contingent d'un registre fotogràfic amb l'aplicació del reportatge, que és un conjunt de registres en llocs i punts de vista diversos rodejant l'instant invisible, contrapunt de la narració en tercera persona del text periodístic. Així, trobarem un jo espectador i un altre de narrador, i l'actor, irrompent en segona persona. Així, la versemblança la generarà la fotografia impresa. El dibuix gravat posseïa la voluntat narrativa, la fidelitat com a element inexcusable, possiblement per tres fets: el primer per l'aparició en el mitjà de comunicació, el segon pel paper il·lustrador del text explicatiu i, el tercer, per la voluntat icònica i gràfica del dibuixant, substituïda de l'ull humà.

Violència, art gràfic i avantguarda

La segona conclusió és que la fi de l'antic imaginari i l'aparició d'aquest nou engendra una societat en la qual l'eix serà la presència de nous valors no tradicionals. Aquest nou paràmetre apareix en totes les noves accions humanes i penetra en les tradicionals. En la generació de cada nova forma i tècnica reforça la idea de la fi dels temps, canviant la idea de progrés per la de poder. La violència és la comprovació definitiva del triomf de les idees nihilistes, comportant-se com el substrat bàsic de la modernitat. L'art és mostrarà com a violència, la revolució com a violència, en un món sense negociació, ja que només farà prevaler els valors d'allò nou, de tot allò aliè. L'art haurà de ser poder en el nou sistema: o esdevenir poder o, en el pitjor dels casos, mantenir-se en un equilibri de poders. La davallada de les idees del vitalisme, a finals del segle XIX, dels primitivismes ideològics i la seva decadència o decantament vers ideologies de poder, significaran una pèrdua irreparable per a la societat i per a l'art.

Les idees que desapareixen són les dels higienistes, els primitivistes, els socialistes utòpics, els heterodoxos, els naturalistes, els esperantistes i molts altres: homes lliures nascuts en l'època dels invents, de l'anomenat període paleotècnic. A partir d'aquest moment les ideologies complexes, sorgides dels estudis socials, econòmics, filosòfics, antropològics, etc. triomfaran per la seva capacitat de confrontació, pel seu argumentari destructiu, per la seva voluntat totalitària, emmascarada sempre en superiors objectius humans.

Aquella cosmovisió és l'origen de la contemporaneïtat i el seu paradigma és la tercera revolució gràfica i el moviment artístic anomenat postimpressionisme. La desaparició de les idees anteriors és paral·lela a la desaparició del treball com a ofici i de milers de treballadors de les impremtes a un i altre costat de l'Atlàntic. Els tipògrafs seran substituïts per les màquines: primer les linotípies, la lletra immediata, obsoleta des de la seva composició barroera, que amb pocs recursos de plasticitat com els que el caixista tenia a l'armari, redueix costes sobre tot a les impremtes de les publicacions periòdiques.



< *Iglesia de Portbou*

Xilògravat de Llonch

«*LL*» Vol. IVV, núm. 179, pàg. 181

(6-04-1884)

L'escultura restarà sotmesa al monument i a l'arquitectura com a continuació del seu paper de consolidació de la metròpolis en centre dels nous poders socials, econòmics. Acompanyant a l'arquitectura que segueix també el camí de la tradició, l'escultura esdevindrà art dedicat a vestir després de bastir edificis i ordenar els espais privats i els comuns, urbans, la nova materialitat trigarà a arribar. L'eclecticisme malviurà fins a decaure com a pràctica ornamental, fins quan els materials deixin de ser l'essència del treball de l'escultor, de la mateixa manera que el modelat cromàtic ho va deixar de ser de l'art pictòric. Haurem de parlar des de 1885 d'art plàstic i no pas de pintura i escultura. Els ferro, el vidre i el ciment armat per una part i les noves necessitats d'espais públics i privats de gran capacitat, com estacions, mercats, estadis o gratacels apartaran definitivament l'ornament i l'escultura de l'espai públic.

Aquesta esterilitat de l'art comporta una pràctica professional ancorada en les discussions dels repertoris estilístics, el donar estil als elements tectònics. Una nova funció de l'escultura i l'arquitectura destruirà el binomi formant la nova unitat de l'edificació moderna.

L'escultura i l'arquitectura tindran com a contrapunt al monumentalisme, la recerca de models globals i universals que substituïxin les escultures colossals dels prohoms, les alegories o la mitologia emprada per ornamentar. Aquest paper l'interpretà a la perfecció un primitiu August Rodin, i més tard Josep Llimona en el cas català. El paper d'Antoni Gaudí és fonamental per entendre el trencament de l'art des de 1885.

El segon factor extern en el canvi de trajectòria en l'escultura serà l'irrupció de les noves concepcions en la creació de l'entorn humà. La producció objectes amb valor estètic afegit, en el que avui anomenem disseny industrial o arts decoratives, satisfarà durant molt temps la necessitat de reflectir-se en l'entorn, creant espais a la semblança del propietari. L'escultura farà un llarg trajecte des d'aquell punt i les aportacions que realitzà a l'època de la que parlem no han estat mai prou reconegudes.

La tercera conclusió tracta de la lectura que el món contemporani –més exactament la cultura uniformadora del món occidental– fa i ha fet de les arts gràfiques, de les arts industrials, de les arts menors i dels oficis artístics. El grafisme, l'art gràfic, serà considerat un sector productiu sense càrrega estètica, sense fenòmens destacables, sense pes en el sistema de les arts. És una mena de violència d'una part de la cultura damunt de l'altra, en l'exercici, no pas absurd, típic dels discursos de les identitats. L'excepció, potser, ha estat, en les darreres dècades, la professió de dissenyador gràfic o grafista i, en alguns casos, la de dissenyador industrial, i algunes tècniques, com la fotografia, incorporades al discurs de l'art.

La lectura que fa de l'art gràfic la història de l'art és col·lateral. Aquesta lectura de la història, des les preeminències, traeix el nivell d'aportació de l'art gràfic i de qualsevol altre ofici artístic, manifestació d'una complexitat. Infradotar qualsevol dels actors que intervenen en la construcció de l'artefici, del paisatge artificial, és allunyar una mica més la possibilitat de crear una utopia humana on la bellesa sigui un mirall de valors i no pas de poders. En definitiva, l'art reduït, aclaparat, per la mateixa violència, no respon-

drà més que a ell mateix.

La quarta conclusió és la presència d'un ric i complex sistema de les arts que en la seva totalitat ens permet entendre els objectius particulars i globals de les expressions creatives dels éssers humans, dels papers necessaris, interconnectats, de cadascun d'ells en un precís moment de la història. Però l'exercici obscur de determinades ideologies violentes no deixa veure les transcendents respostes que donen les arts. Això és o bé hi ha un concepte reduït de les arts o hem d'entendre equitativament un sistema integrador. Aquest, format per a tots els actors que componen l'ample món dels creadors, productors, conservadors, etc. de totes les arts i oficis –dissenys, arquitectura, imatge i espectacle inclosos–, resta reduït a la resposta avantguardista, excessivament críptica, opcionalment minoritària. Caldrà afirmar que és art tot allò que el sistema diu que ho és, però estenent la complexitat i aplicant una visió inclusiva, oberta, no des de productes estel·lars. Cartells, fotografies, pintures amb valors nominals enfront d'una continuïtat que expliqui el comportament de la normalitat que permet avançar, o estridències o l'afany de coneixement inherent a l'ésser humà. En definitiva, caldrà veure l'art com un continu no aïllat, mirar l'art gràfic com un element del sistema, amb les aparicions i desaparicions dels seus protagonismes.

La cinquena conclusió és que les arts gràfiques destrueixen el valor uniforme de la imatge com a patrimoni de l'obra d'art. L'aparició de l'objecte visual, en la segona revolució gràfica, durant el transcurs del segle XIX, és una creació empàtica. Connecta els individus entre si i intensifica la seva vinculació amb les petites accions humanes que són transferides a un vitalitat inexistente amb anterioritat. Una posta de sol, per exemple, és la contemplació en detall d'un instant del món que l'espectador vivifica gràcies al fet que l'emissor qualifica. No és únicament la idea d'allò àuric de Walter Benjamin, és –traslladant la visió central a les arts plàstiques– la nova imatge no catalogable, sense categoria, amb una autoria interposada que fa aparèixer la subjectivitat extrema en el domini de la imatge. Això provocarà una aparició renovada de la imatge pictòrica, ara amb una formulació d'afirmació presencial, de construcció d'identitat sense polisèmia. En definitiva, l'obra d'art incorpora el subjectivisme de la mateixa manera que ho ha fet la Carte Postal. L'artista s'enfrontarà al repte de fer una imatge on el tradicional text posterior de la postal estigui encriptat entre les formes aparentials de la representació. D'aquesta manera, la que representarà la primera avantguarda, la dels postimpressionistes, va donar valor a tot allò anterior, a la tradició. Així, qui trenca l'antic pacte que estableix que la imatge és territori de la pintura, de l'art, de la bondat i de la bellesa és qui fa la veritable transformació; en tot cas l'espectador, lliure d'interpretar la representació del món des de la pròpia existència. No va ser la fotografia, com alguns plantejaments adueixen des del mimetisme contraposat a la interpretació, la que va dur la pintura a una redefinició. Van ser les arts gràfiques, la reproductibilitat de la fotografia i les tècniques de gravat, les que van manifestar, en un acte de generositat, que l'individu i la imatge del

món eren la mateixa cosa. Podien integrar-ho tot en la impremta, i, sense impediments que aclaparín, sense ancoratges del passat, es pot representar tot, i l'espectador és lliure de donar-li significat.

La imatge reproduïda és estadística, és plànol, mapa, escrit, pintura, acudit, història... I tot allò que els humans són capaços de representar en qualsevol dels seus coneixements plurals esdevindrà territori de les imatges. Així doncs, la pintura i les arts plàstiques hauran de ser contemplades des d'altres paràmetres, construint-se com a disciplines autònomes, alliberant discursos, establint relacions lliures amb les altres imatges. La impremta, amb la fotografia o sense ella, no va arraconar la pintura, com s'afirma. L'art seguirà, des del segle XIX, el seu propi format i llenguatge, seguint la tradició, sense trencar-la. Malgrat que es parli de morts i decrepituds en el sistema i en les arts plàstiques, aquestes tindran, en el decurs del segle XX, un magisteri essencial. Alliberades de la imatge com a valor, les arts plàstiques no han de comunicar, han de formular un codi del conflicte entre allò representat i allò viscut, entre allò vist i allò sentit. De manera que l'art, més enllà de la bellesa, argumentarà des dels sentits. Mentre aquest programa condueix als impressionistes al classicisme, en entendre que hi ha una aproximació a l'experiència de l'art des de la forma, els postimpressionistes mostren la seva existència vital com succés que s'ha d'incorporar, com argument implícit en l'obra que l'acabi significat. En els escrits de Gauguin i Van Gogh, o en el llibre de Rewald, trobem la literatura de la Carte postal, que dóna significació a les imatges-pintura-postals que executen a la Provença o a la Martinica. Aquests elements comunicacionals, empàtics, sinàptics, de vinculacions entre humans, estan arrelats en els sentits i en la literatura.

Així, la cinquena conclusió serà que l'art gràfic, a cavall entre la segona i la tercera revolució gràfiques, és el primer avantguardisme, el primer trencament amb la tradició icònica. L'art, amb els seus recursos, funcions i llenguatge, entra en el conflicte, entra en una relació dialèctica en la qual apareixen fenòmens en què totes les arts i llenguatges creatius es veuen involucrats. Però, malgrat que podem afirmar que l'art plàstic segueix una evolució pròpia, les arts gràfiques sí que revolucionen, en estar subjectes a les contingències socials. Hi ha, doncs, altres paràmetres d'estudi per a les arts gràfiques, òbviament, en què, per exemple, la transformació tècnica i l'àmbit tecnològic són importants per a la productivitat i el mercat. Però, en el període d'estudi del qual tractem, trobem uns nous atributs revolucionaris, avantguardistes en l'art gràfic, sense paràmetres excloents.

Enfront de la mirada sectorial tenim, com a sisena conclusió, que les professions gràfiques van esdevenir motor del canvi social i alhora visual i cultural de la societat moderna. Milers de caixistes, tipògrafs, editors i impressors, en un nombre descomunal que representava una proporció important de la població occidental, va funcionar com avantguarda, tant en el territori de les idees com en el de les aportacions a la imatge i a l'imaginari col·lectiu.

Catalunya territori gràfic

Catalunya i Barcelona, a les darreries del segle XIX, es fan presents en el concert mundial gràcies a les arts gràfiques, a les impremtes ubicades, sobretot, a la Ciutat Comtal. Aquesta geografia reflectida en paper imprès dóna entitat a la ciutat i als ciutadans i es manifestarà en forma d'esclat social i cultural. Així parlarem de Renaixença, de Modernisme o modernitat, cosmopolitisme, art de la restauració, esteticisme, naturalisme, simbolisme, realisme, o com s'anomeni el període que va des de 1850 a 1900, amb l'apoteosi de la dècada dels 80. L'esclat s'esvairà: la Setmana Tràgica i l'època dels pistolers, en els anys 20 del segle XX, quan la burgesia, superada per les idees del proletariat, només sabrà resoldre els conflictes amb violència, assenyalaran definitivament el final de les ideologies transformadores, amb dictadures i guerres fratricides. Les ideologies, enteses com capacitat de resoldre confrontacions, superant-les, desapareixeran. L'art, en tots els seus aspectes, és matèria ideològica, gènesi i resolució en si mateixa. La informació, per exemple, serà propaganda. L'art serà al seu torn un producte de classe en els termes més ortodoxos que mai s'han contemplat, d'una extrema violència. La bellesa anirà amagant-se, doncs, en llocs poc poblats, i la crítica, la història i els pensaments estètics, més enllà d'entendre el valor del sistema de les arts, cercaran el poder d'atorgar imatges al poder, compartint-lo.

La possibilitat de transformació desapareix des dels inicis del segle XX i, al seu torn, la involució que s'engendra en aquest període neotècnic és la de les individualitats, del nacionalisme exterminador, de la riquesa com a finalitat individual i de la nació com a suprem poder, destí de tota voluntat. Tot plegat s'instal·larà en un territori derrotat quan aquest impuls vital de transformació, que els tipògrafs exemplifiquem, sigui mort a mans de propis i estranys.

Col·lectivitat, internacionalisme i ideologia revolucionària en retirada, amb la capacitat de transformació desapareguda. Aquella Catalunya, construïda com a utopia, tant geogràficament com des del punt de vista històric, estètic, lingüístic o artístic, projectada en una societat en permanent revolució, esdevindrà fantasmagoria. La mateixa fantasmagoria, duplicada, que apareixerà en la península, que, desorientada des de 1898, empobrida per la misèria cultural, endarrerida per voluntat pròpia i amb dèficit d'atenció a la realitat, farà de l'art una expressió de la raça.

Barcelona

L'emplaçament de Barcelona i Catalunya en la geografia de la modernitat occidental durant el darrer quart del segle XIX és conseqüència de la imatge reflectida per les arts gràfiques en les seves produccions textuals i icòniques. Mai més han tornat a estar capital de la modernitat. De fet la conclusió més devastadora és que Barcelona, després de la



< *Flores Chilenas*

Fotocollage

«*LI*» Vol. VIII, núm. 346, pàg. 392

(19.06.1887)

El fotogravat allibera també al dibuixant, sempre depenent de la bona traducció a línies de la xilografia que el gravador fa amb el burí, o de les taques més o menys petites, del gra, amb les que tradicionalment defineix la forma l'especialista litogràfic. Amb el fotogravat només caldrà preveure la mesura, de tal manera que la reproducció pugui aguantar l'efecte d'ampliar o reduir la representació.

A partir d'aquest moment, 1880-1885 el dibuixant iniciarà una nova relació amb la impremta. Un llarg camí de definició, d'on sorgirà la figura de l'il·lustrador, intèrpret lliure d'una realitat diferent a la plasmada des de la fotografia i diferent al pensament sintètic, de la imatge com a moment clau. El dibuixant podrà seguir els camins de la sàtira social i política, de la creació de personatges en les tires còmiques dels diaris o lliurar a la nova iconografia noves formes, fabulades o somiades, però el seu territori deixarà de ser la representació de la realitat.

tercera revolució gràfica, en la qual participa amb d'altres capitals, no ha estat mai més en l'òrbita cultural occidental transformadora. Això sí, forma part de la mitologia de la modernitat, fruit de la modernitat gràfica i de les idees revolucionaries romàntiques: la Guerra Civil Espanyola, la menestralia, una modernitat local i global i la presència secular de determinades icones fan possible aquest imaginari, que va més enllà de les seves fronteres. Barcelona va ser una ciutat amb esperit revolucionari, i, en els pocs moments en què la voluntat de canvi va ser un alè vital, la ciutat va ser una gran festa artística. Podem dir que la ciutat va donar mostres d'aquest esperit sobretot en el segle XIX, en l'època tractada en aquest estudi.

Gràcies a les arts gràfiques podem parlar de l'establiment d'un substrat social, cultural i productiu que aboca la societat a la transformació. Aquesta aportació és la que permet el desenvolupament de l'art i la indústria cultural d'escala, traspasant l'àmbit local i albirant un horitzó internacional, revolucionari i realment cosmopolita. Barcelona, com a capital d'un territori marcat per mestissatges i identitats diverses, construeix un caràcter propi durant la darrera meitat del segle XIX. Això es produeix gràcies, en part, a les arts gràfiques. Sense el seu concurs no podria haver-se materialitzat el pensament transformador de la literatura, de les arts plàstiques i de l'arquitectura, on conflueixen els oficis artístics. Les arts gràfiques vehiculen les formes artístiques –tant les tradicionals o populars com les innovadores– i generen el pòsit necessari per al desenvolupament individual i social que aboca al coneixement. En definitiva, són aquestes arts el motor i el mitjà de transmissió de la renovació social, amb uns actors projectats en un horitzó internacional i, en molts casos, revolucionari, i en una atmosfera social que promourà en totes les activitats humanes un hàbit de llibertat.

Les arts gràfiques donen als individus del seu territori: coneixements, referents globals, internacionalitat, cultura comuna, senyals d'identitat, testimoni de presència, reflex de l'entorn, capacitat de comunicació, capacitat d'emetre missatges tant a l'interior com a l'exterior i de rebre impulsos, capacitat de producció a macroescala o microescala, diversitat i llibertat. Aquest període renovador, però, és limitat geogràficament i temporalment, com també ho seran les idees i la voluntat transformadora d'aquells actors que aniran desapareixent, deixant un rastre desdibuixat en aquesta actualitat nostra. Seguir la trajectòria social, humana i urbana dels tipògrafs és fer una rehabilitació necessària dels grans ideals i dels idealistes del segle XIX; ells representen una determinada voluntat ja desapareguda, fins i tot un cert misticisme de l'art, de la manualitat. Aquesta superioritat moral és atribuïble també als llibreters, als bibliòfils i als que, encara avui, professen una determinada estima a la complexitat dels productes gràfics.

Els tipògrafs, aquells antics mantenidors d'una poètica que, sense discontinuïtats, feia el llibre des de la lletra fins al paper de guardes, donant entitat a cadascun dels petits termes en què un gran enunciat es manifesta sense gaires estridències, van desapareixent durant el segle XX. No parlaven de coses molt altisonants, com ara compromís, solida-

ritat, etc.: eren treballadors. Ningú no ha pres el rol d'aquells éssers humans que veien en els altres éssers humans la causa i l'origen dels seus actes. No va ser únicament la dissolució de les arts gràfiques la causa de la desfeta de tota utopia humana, però hi va contribuir. Els tipògrafs van suposar per a la cultura urbana, obrera i transformadora la gran utopia sense resoldre.

Quina feina transforma l'energia en coneixement? Qui treballa la matèria per tal d'unificar coneixements i individus?

Copiar el món

Des del període de la Il·lustració, de la Revolució Francesa, de la Revolució Industrial en què s'inclou la segona revolució gràfica, trobem una voluntat incessant de crear un món paral·lel, artificial. Aquest serà ara un món laic, tant objectual com icònic, oposat al tradicional, aquell que era transcendent, únic i críptic. Aquest nou món positiu, de la raó, de la ciència i la tècnica, destruirà els oficis arrelats a la matèria, tot creant professions noves com ara la de dissenyador, per exemple, que harmonitzarà la brutalitat de la uniformitat, de la seriació, amb la necessitat de particularitzar, de personalitzar els objectes.

En copiar el món, tot ell, les arts gràfiques, les arts i oficis industrials, desfermen la bellesa. La bellesa dels palaus, de les esglésies, dels poders tradicionals resta congelada en la caixa de la història, desritualitzant l'objecte, despullant-lo del seu poder, per instal·lar-lo en galeries o museus, en llibres de lectura o d'estudi. Ningú es persignarà, per exemple, davant del gravat d'un sant, un déu o una verge. D'altra banda, dotarà els objectes industrials, gràfics, objectuals, d'un nou poder laic amb què transformarà la funció, convertint-la en una elecció.

Entendre el món de l'art sense entendre el sistema de les arts serà impossible. És ell, el sistema, el que s'encarrega d'incorporar les còpies del món al món, restituint-les. La conclusió que les arts gràfiques, les que conviuen amb les arts majors, amb els oficis artístics, estan interrelacionades formant un conjunt és, sens dubte, essencial en aquesta investigació. Atribuir a les arts gràfiques, però, l'aparició del sistema de les arts, substituint les idees academicistes per l'establiment de diferències orgàniques, és agosarat. El seu paper és primordial en tant que en elles conflueixen models diversos que s'apliquen en un objectiu comú: l'obra gràfica. I no hem d'oblidar que són les que revelen fenòmens que donen entitat a les creacions humanes.

En el procés d'alliberament dels referents icònics, tècnics i perceptius que l'estampació comporta trobem la transformació des de la mirada de l'antic règim a la contemporaneïtat, resultat de la gran transformació il·lustrada i revolucionària, des del darrer quart del segle XVIII. Amb aquesta transformació es destrueix el conjunt i la concepció de les arts antigues. Contradient un contemporani del moment estudiat, Benedetto Croce,

que, a Estètica, abomina de tot aquell que entengui l'art com a sistema, haurem d'afirmar que l'art és un sistema o, pel contrari, és un seguit de normes vinculades a unes tècniques i representacions. Però caldrà entendre que les arts, vistes des de l'actualitat, amb la perspectiva de més d'un segle, han generat un sistema tant complex com especialitzat, tant unitari i divers com integrador, on no és el fet estètic ni l'únic valor de l'expressió, ni el determinant.

La cosmovisió del món contemporani queda instal·lada i cohesionada en la cultura occidental a finals del XIX. És producte de la capacitat humana de copiar el món, generant-ne de paral·lels, i de construir alhora un món artificial; de la possibilitat de recrear el món gràcies a les imatges sorgides de les impremtes, amb dibuixos o amb fotografia, garantint la reproductibilitat tècnica que aporta la tipografia, la seriació, fenomen ja aparegut en l'època de l'artesanía gràfica del segle XV i que s'expandeix a les altres arts industrials; de l'aptitud per difondre aquestes imatges gràcies a les revistes il·lustrades. Aquesta cosmovisió certifica l'acceptació i el domini comú dels valors transmesos i el lloc central de la producció industrial en el sistema de les arts. En resum, de la mirada de l'antic règim no en queda res, en el nou món. S'ha creat un món artificial en un paisatge urbanitzat per edificis i jardins, amb objectes que mediatitzen les accions humans, amb una esfera icònica que abasta totes les possibilitats de representació i una activitat humana que ha generat un llenguatge comú i universal en forma de coneixements obtinguts de manera no tradicional, és a dir, que no s'han transmès de les generacions passades i que no formen part de les disciplines i les ciències conegudes. Tanmateix, de manera miraculosa, les arts subsisteixen, la presència persisteix i la representació no acaba amb ella. En el combat, les arts plàstiques construeixen uns nous ideals en permanent conflicte.

En tot cas haurem de fixar-nos bé en determinats fenòmens, ja esmentats, per entendre, en definitiva, quin és el valor real que l'estudi del sistema de les arts aporta al coneixement de la cultura contemporània. Fenòmens com la versemblança, la reproductibilitat, la seriabilitat, la difusió, l'artificialitat, la connectivitat tècnica, la massificació, etc. hauran de ser ítems d'aquest estudi. Són fenòmens de l'art que s'han revelat en el decurs del període que abasta la segona revolució gràfica. En la tercera revolució gràfica apareix el sistema de les arts, amb la capacitat d'adherir nous models, noves representacions. Així el cinema, sense abandonar el segle XIX, s'instal·la en el nou sistema. Els mass media faran el mateix, provocant l'aparició dels diversos models comunicatius del segle XX.

La tercera revolució gràfica, la industrialització en l'època del postimpressionisme

Entre 1850 1880 es consolida una manufactura gràfica i entre 1880 1890 es produeix el salt de la manufactura a la indústria gràfica. Aquesta indústria ha sostingut un fenomen nou, el de l'acceleració, que, com la quantificació o la multiplicació, esdevindrà determinant en la definició de l'època neotècnica posterior a 1890. En són protagonistes a Barcelona Narcís Ramírez i l'empresa de l'alemany Henrich, que n'és la successora, i, per altra banda, la nissaga Tasso, impressors paradigma d'aquesta dècada d'expansió de la manufactura gràfica catalana i de la seva transformació tecnològica.; també altres impremtes, com ara la d'Espasa. Seguint els processos de revolució tècnica descrits per Lewis Mumford, ens situem exactament en les coordenades del canvi d'una societat paleotècnica a una de neotècnica.

Les dades de la investigació demostren que Barcelona era una capital gràfica i que aquesta indústria era cabdal en el conjunt econòmic de la ciutat. Era un sector productiu renovador i dinàmic, tècnic i socialment revolucionari, mancat, però, d'una estructura econòmica que li permetés situar-se en una posició internacional preeminent en el sistema de les arts. Mancava allò que va desenvolupar París, que després de la Segona Guerra Mundial es traslladarà a Nova York, i que, en aquests inicis del segle XXI es distribueix entre quatre o cinc llocs preeminents: els centres des d'on el sistema de les arts ubica el poder. Barcelona va ser en aquesta geografia. Durant un breu espai de temps va ser coprotagonista, amb París, Londres i Nova York al capdavant, i, després, amb Brussel·les, Berlín, Hamburg... de la primera gran transformació global de la percepció del nou món.

La indústria gràfica barcelonina permet, des de 1850, una producció cultural amb recursos propis. Sense ella serien impossibles revistes, cartells i tot tipus de producte gràfic minoritari, donada la baixa rendibilitat econòmica d'aquests productes, que resultaran finalment documents inexcusables de la transformació estètica. El cartellisme barceloní dels Gual, De Riquer o molts altres n'és fidel reflex. En les il·lustracions, en la producció bibliogràfica, en les revistes d'art, etc. els polígrafs, els gravadors, els impressors o els dibuixants donen un nivell inusual. Per això no es pot dubtar de l'afirmació que la primera avantguarda barcelonina va ser a la indústria gràfica i que a Barcelona es va donar l'avantguarda col·lateral al postimpressionisme, malgrat que aquest estigués ubicat a la capital francesa de manera sincrònica. Però la revolució gràfica de què estem parlant, paral·lela a l'aparició del postimpressionisme, moviment protagonista i referència plàstica de la modernitat, és interpretada aïlladament. Es tracta d'un conflicte que ens pot aclarir el significat polivalent de la internacionalització. També el d'una concepció massiva o particular de l'expressió plàstica, potser. Aquesta internacionalització, massificació o expressió col·lectiva, es produeix en les arts gràfiques gràcies als centenars de contactes gràfics, a les beques institucionals o viatges d'estudis, al transvasament



< *Reconciliación*

Fotogravat signat per Joarizty i Mariezeurrena

«LL» Vol. VI, núm. 237, pàg. 305

(17.05.1885)



< *¿Estarà dentro?*

«LL» Vol. VI, núm. 250, pàg. 516

(14.08.1885)



< *Vengada la honra*

«LL» Vol. VI, núm. 250, pàg. 516

(14.08.1885)

La pintura pot fer un camí d'anada i tornada molt ràpida, des de la realitat a les arts gràfiques, entre trepidants canvis no sempre explicats per la mateixa història de l'art, en un espai de temps tant curt com el que va de 1880 a 1885. Usualment abstreta de les implicacions de les arts gràfiques i dels recursos tècnics de la imatge, la història dels estils artístics trenca amb la tradició d'oscil·lacions entre classicisme i renovació. Ara el canvi és visual, tènic, no hi ha referents.

Tots aquests canvis dels que parlem es produeixen en el marc d'un procés identitari similar a aquell que les impremtes havien desenvolupat en els orígens, quan consolidaren l'escriptura de les llengües amb capacitat de mantenir, produir, divulgar i rentabilitzar el material gràfic. Ara caldrà consolidar l'art, s'haurà de refundar. Quin llenguatge farem servir? El de les arts gràfiques, no. El cartellisme, la publicitat, la fotografia, la fidelitat al fet visible, els somnis i els deliris, allò que és invisible, allò que està en l'obscuritat. Sense enunciar preguntes l'art de la pintura s'allibera de tota contingència, dels accidents quotidians. La fotografia es farà la responsable de la contingència fins al punt que un segle després encara ho és, malgrat tot. Només servirà per a fer jocs i focs d'artifici amb les imatges, tractaments com els d'aquestes tres fotografies retocades, que es presenten com a pintures però que no són. Artilugis de l'enginy humà que evidencien que la fotografia i la pintura han de mirar el món amb les poètiques pròpies.

continuat de coneixements d'un a altre costat de les fronteres dels estats europeus i a la comunicació comercial que transporta imatges i notícies. En l'art és minoritària aquesta intercomunicació, ja que el model està clos en si mateix, al voltant de mitja dotzena d'individus. Des de Barcelona o des d'altres ciutats sense rellevància en l'emergent sistema de les arts, els artistes van a l'estranger, estudien a les galeries petites, als tallers dels mestres, a les exposicions on es mostren, com a resultats aïllats, algunes obres mestres entre d'altres obres sense caràcter.

Així doncs, artistes espanyols, catalans, barcelonins van a treballar a l'estranger, internacionalitzant-se en el procés les diverses opcions estètiques. Però la internacionalitat de les formes ja s'ha produït amb fets anteriors i, sobretot, en les arts gràfiques. Es pot argumentar que les formes internacionalitzades són les decoratives, que donaran fruits com ara els diversos modernismes europeus i americans. Aquestes s'han internacionalitzat, han travessat fronteres des de les impremtes locals, de manera que les arts gràfiques conviuen en comunitat. L'art plàstic obté resultats semblants des del centre d'activitats, en aquest cas París, i s'estén a tota aquella producció que té com a centre aquesta capital. Però això succeeix si mirem les formes com a aparença, com a presències que donen fe d'un determinat estil: els cisells modernistes, els cromatismes salvatges, els rastres del gest, de l'instrument, tot allò que anomenem formes visuals, presències.

Els artistes atropellats, els nous demiürgs

Els artistes plàstics, els pintors del segle XIX, ja no alçaran la seva mestria a les cúpules de les esglésies, ni els murs dels palaus seran elevats a la categoria de sublims amb tapisos o teles pintades, ni les estacions, mercats, palaus i naus industrials requeriran els seus coneixements. Els arquitectes els artesans i, sobretot, els enginyers transformen el paisatge amb les estructures de ferro, amb els ponts, fan meravelles com la Torre Eiffel o els grans vaixells de ferro... L'obra pública, des del clavegueram fins al metro, les xarxes viàries i fluvials, els ports o els canals, esdevé un espectacle que enfosqueix l'àmbit de la pintura i escultura. Allò sublim no és en el paisatge romàntic: es troba en el paisatge sotmès a l'enginy humà, al progrés.

De sobte, el camí de l'art ha de ser el de l'assumpció de la decadència de l'objecte plàstic, ara transformat en una marginalitat per al consum privat, de coneixement críptic, de personatges embolcallats amb supervalors com la bogeria, l'alcoholisme, el sacerdoci, la castedat, la poligàmia o les malalties venèries, la decrepitud física, la deformitat, els actes immorals o de moralitat de secta; totes aquestes fórmules directes són per esdevenir un nou home. Acompanyat amb la misogínia com a bandera, amb el menyspreu a la realitat com a actitud i amb l'acte creatiu com a redemptor de totes les mediocritats dels humans, l'artista troba en el seu acte l'essència primitiva del demiürg. D'això és del que

la literatura artística, en el nou imaginari, deixa constància en els mitjans de masses.

Aquesta parafernàlia té a veure amb Wagner, amb Nietzsche, amb l'actitud de menyspreu cap als treballadors, bruts i miserables, com els caixistes i grafistes en general, individus animalitzats que són massa assalariada, amb els quals s'ha de practicar una redempció radical o l'alliberament violent de la seva alienació. Fins i tot el marxisme cau en aquesta visió d'allò sublim en l'art i de l'obrer menystingut. Però hi ha quelcom que, de nova planta, apareix dotat de capacitat de transformació, encara que és invisible: són els obrers de les arts gràfiques. La constatació que no són artistes és per a qualsevol humà més que evident. La internacional primera és d'obriers gràfics, després vindrà la Primera Internacional en el moviment obrer.

És un temps de corrents internacionals entre els quals apareix la reivindicació dels temps passats, el «revivalisme», que no deixa de ser una espècie de decadentisme dut a un primitivisme bucòlic i edulcorat que, tot i emmirallar-se en els oficis transformadors de la matèria, no farà de les arts gràfiques la seva bandera, excepte en alguna ocasió, com és el cas de William Morris. Però en tot plegat les arts gràfiques són un instrument, no pas una finalitat. Un art gens decadent anomenat postimpressionisme, que en tot cas podem asseverar que implementa allò que l'avantguarda en les arts gràfiques està construint. De sobte, els dibuixants, els il·lustradors de les revistes setmanals expliquen la síntesi, el moviment, el dia, la nit, el pas del temps, el succés, els sentiments del moment, la tragèdia, la passió, l'horror dels instants. I en els artistes que encara van trobant la perfecció d'un cos nu, l'ordre d'una composició, el cromatisme de les profunditats o les harmonies contemporànies, trobem un vincle superior a l'antagonisme, una comunitat més potent que una dissensió profunda. Però fonamentalment la història ens mostrarà els artistes i els grafistes enfrontats en la tècnica, en el significat, en la presència, en l'estil i en la voluntat. A tot aquest discurs de confrontació, violent, que presideix la mirada de l'art del segle XX, contraposarem la temporalitat, la vitalitat i la mateixa essència de refundar la mirada en una nova còpia del món. No estic molt segur de si els artistes que esmentarem i que formen el corrent paradigmàtic d'aquest discurs deixaren d'explicar l'instant precís, el gest, el moment; de si necessàriament aniran a raure a l'atemporalitat, a la generació de fórmules d'eternitat genèriques, a través dels mateixos artificis que contemplaven les arts gràfiques.

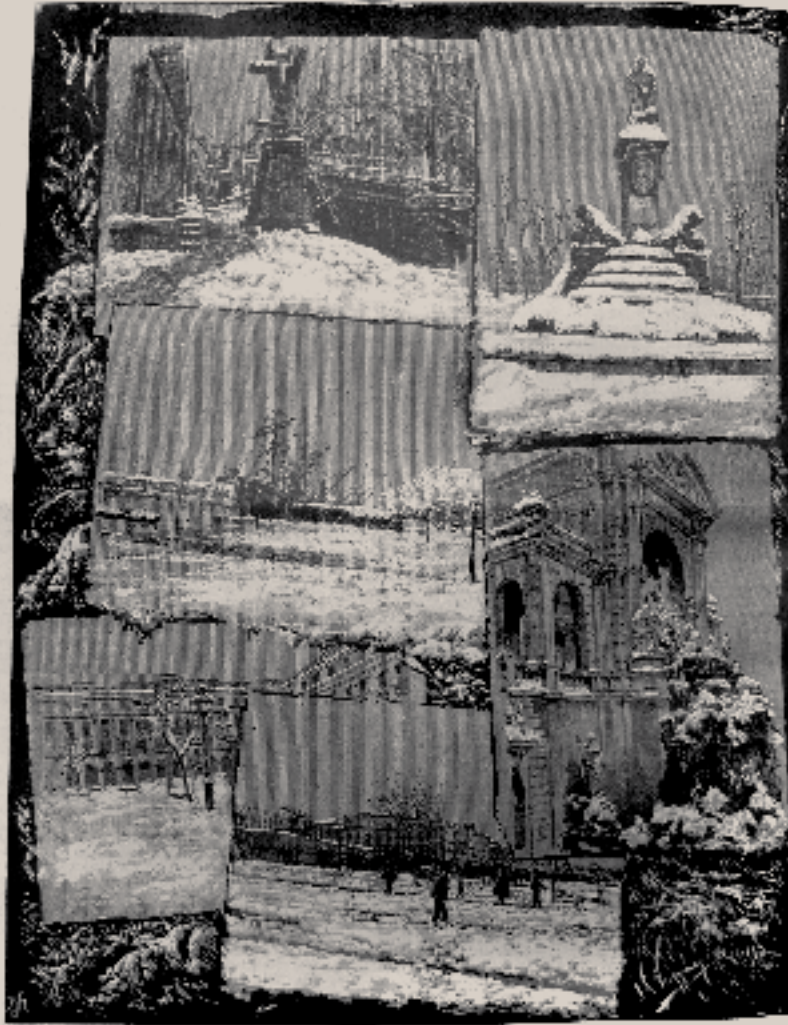
Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Renoir realitzen síntesis lineals, semblants a les de tipus periodístic. Són aquells tipus de representacions dels dibuixants fetes per ser traspassades a heliogravats, amb més o menys qualitats gràfiques, que han de tenir l'energia de comunicar l'esdeveniment. Això s'allunya del dibuix d'Ingres o els romàntics. Aquestes representacions no es poden estudiar sense els referents periodístics; els resultats no poden ser avaluats sense les aportacions conflictives del llenguatge gràfic.

Gauguin trobarà un cert primitivisme en la xilografia a fibra, oblidada en els tallers dels gravadors per l'obsolescència tècnica. En la imatge de Gauguin trobarem també

la voluntat de síntesi –blanc i negre en taca– que els dibuixants de les primeres vinyetes còmiques ja feien servir i que les auques i els romanços de sang i fetge aportaren a la iconografia popular. El pictograma gràfic durà a la màxima expressió la contraclaror fotogràfica. Aquesta ha aportat l'estadi de comprensió visual que artistes com el coetani Modest Urgell transportaran a l'èxtasi del silenci en les seves pintures de cementiris al capvespre, recurs postimpressionista implementat en pintures de gairebé tots els artistes contemporanis. En la pintura, Gauguin combinarà la descripció de la ploma –línia negra descriptiva perfilant la frontera entre fons i forma– amb la taca de tinta quasi plana dissociada de la construcció volumètrica, tendint a formar combinacions de colors primaris, de valors lumínics amb equivalència amb la gamma de tons saturats, amb un cromatisme atòpic, dissociat de la forma.

Paul Cézanne no deixa de pintar com si es tractés d'una fotografia impresa en l'estadi primitiu. Una gamma de grisos sorgida d'una trama mecànica, en un directe preparat per a la impressió. Una estampació que fa esclatar la fina línia o el petit punt en un paper poc adequat per a aquest impressió, com si fos excessivament porós o humit. Un paisatge fotogràfic, de trama mecànica primitiva, de valors de llum que, empastats, fan una taca presumptament plana en la primera mirada, però que conté tota la càrrega matèrica que la fa ostensiblement present, individual. Un empastat que no s'allunya de les seves muntanyes pintades en clau de facetes cromàtiques, de vegades amb límits barrejats, presents en un fons més que en una superposició, com es donaria en la cromolitografia. Uns límits que semblen empastats també, per una mena d'harmonia de colors tant idèntics com necessaris per assolir la indefinició d'allò copiat, definit amb claredat no pas per la forma intrínseca –a la qual sembla no donar importància, com si obviés la presència de l'objecte– sinó més aviat per la fantasmagoria de croms semblants, amb una tonalitat comuna que aplanava la representació, però que, per la cadència cromàtica, construeix volums. Tampoc no s'allunyaria gaire una pintura de Cézanne de la modificació visual que les òptiques obtenien: aquella espècie de curvatura de l'espai que, tot construint una caverna convexa, no és cap modificació de la perspectiva, sinó més exactament una aplicació de la deformitat que la lent genera.

De Seurat, Signac i el puntillisme o divisionisme s'ha escrit molt relacionant-los amb Chevreul, amb la síntesi sostractiva dels impressionistes superada ara per la síntesi òptica. De fet, les seves pintures són una nova síntesi del conflicte entre l'instant representat i el temps d'execució, no a la manera de Monet i les seves catedrals, sinó en el sentit de la presa fotogràfica, de l'acte de la visió i de l'acte de representar; tres temporalitats en conflicte que són essencialment imatge gràfica, fotogràfica i resultat pictòric. No podem parlar, en Seurat, únicament de la forma, dels punts i les bandes de Mach que hi comporta, o de com descriu el món amb ella; hem de parlar de la temporalitat dels diversos actes icònics. En alguns casos les figures que haurien estat en moviment desapareixen, com en una exposició de llarga durada, provocant que tot allò que és present sigui petrificat, com





< *Nevada de Barcelona*
«LL» Vol. VIII, núm. 329-330
(20 i 27.02.1887)

Diverses imatges, de procedència fotogràfica o de dibuix que R de Sorarrain les primeres, gravades per J i M, i les segones realitzades per Gomez Soler i Gomez Polo, gravador.

La fotografia s'incorpora per esdevenir crònica de la realitat, suport de la informació periodística d'actualitat, o per garantir la suficiència d'imatges de les publicacions.

Aquesta incorporació definitiva de la fotografia a la impremta sense traductors intermediaris es realitzarà gràcies a l'aplicació del procediment tramet capaç de reproduir les mitges tintes i els grisos de la fotografia. Conviuran també amb la trama, els procediments típics dels directes, propis de l'heliogravat.

El paper informatiu l'exercí d'antuvi i fins mitjans segle XIX la xilografia en els coneguts romanços, en les revistes il·lustrades mitjançant els sistemes primitius de fotomecànica com la heliografia, que permetia reproduir les imatges de línia, els directes, i a partir de 1885 serà la fotografia, amb la trama, la que anirà prenent importància com registre fidel del succés duent a les tècniques precedents a nous espais que l'obsolència a tancat i/o obert.

La capacitat de reproduir la realitat immediata, llunyana o propera en el temps i l'espai allibera els moments de contingència, amb o sense continguts, fins al moment presoners d'informacions importants. L'actualitat fugissera pot esdevenir història o anècdota, encara no ho sabem instal·lats en l'actualitat. Un fet pot esdevenir notícia, esdeveniment efímer, comentari banal, moment històric. Tot està ubicat en una realitat situada en el mateix pla, el periodisme il·lustrat dóna aquest pla. Unifica, dones la contingència, l'accident amb tots els altres valors transcendents que el paper imprès aportava en bona part al judici de la realitat.

les figures a la vora del riu amb una llum d'estiu que tot ho aplanava en una immobilitat superior a la mateixa natura del temps. D'altra banda, els objectes en moviment tenen una definició tal que l'instant estès fa irreal qualsevol efecte cinètic. També haurem de parlar de la definició, de la qualitat estructural de la imatge. La manca de profunditat de camp en una imatge tramada ens descobreix com la nostra vista humana és de «pitjor qualitat», que li cal l'acomodació retiniana per veure en plans diversos de l'espai. Seurat ho resol amb una imatge perfectament enfocada, que ens resulta freda, petrificada per una acomodació impossible.

El mateix succeirà en Van Gogh: una demostració clau de com les arts gràfiques i les fotogràfiques no generen un conflicte amb l'art, sinó que conviuen en un efecte de complementarietat, tot posant en dubte la natura violenta de la pràctica artística. Ni en el seu verisme, ni en la immediatesa, ni en pels gèneres o els procediments es revela l'ànima turmentada que reflecteix la mala literatura que d'ell ens ha arribat, sigui pròpia o aliena. El conflicte intern, el creatiu, l'únic d'interès, es produeix en la formulació del model visual, que no és mai exclusiu en l'art plàstic, gràfic o comunicatiu, quan és l'expressió, l'instrument de transport, dels possibles missatges.

No hi ha pitjor afirmació per al món de l'art visual, de la pintura en particular, que aquella que associa la fotografia amb el grau de figuració de l'art. La voluntat malintencionada d'aquells que defineixen per exclusió un procés, un procediment, metodologia o tècnica, disciplina o art no ens deixa cap dubte en la voluntat intrínseca de violentar, generant exclusivitats, un acte que supera en molt la presència física de les coses. Aquests discursos tenen la intenció de banalitzar qualsevol tècnica, recriminant qualsevol opció expressiva. Els artistes que formen part del postimpressionisme no van fer altra cosa que ubicar-se en la seva realitat, mirar com les arts gràfiques, la fotografia i els recursos de les arts plàstiques s'integraven en un art visual que entra en conflicte, es desintegra i harmonitza de nou en el món visual de l'estadi neotècnic.

Les il·lustracions, la primera cultura de masses

La revista *La Ilustración*, de Lluís Tasso i Serra, és una publicació similar, paral·lela i coetània a d'altres il·lustracions editades a països pertanyent a la cultura occidental, i hi està connectada. Es pot considerar un magazín setmanal globalitzat, i es pot afirmar que és el primer mass media de la història en què es publiquen notícies d'abast internacional. Revistes globalitzades, cadascuna en el seu propi idioma, en les quals trobem la xilografia com a mitjà general de reproducció de les imatges, els dibuixants-periodistes amb l'especial manera de crear-les, i un comerç global d'aquestes imatges, que esdevenen imatges sense fronteres, amb la tipografia com a tècnica comuna d'impressió.

La gran difusió d'aquestes publicacions –podríem apuntar-ne mig centenar convint en la mateixa dècada, 1880-1890, als dos costats de l'Atlàntic, amb imatges reproduïdes simultàniament, copiosament, contemporànies als fets, i fer un còmput global de milions de revistes setmanals– va ser possible gràcies al desenvolupament de la segona revolució gràfica. L'època daurada de les il·lustracions acabarà amb el segle, coincidint amb la tercera revolució, i haurà tingut una durada de mig segle de vida comercial. Però aquesta primera cultura de masses no té res a veure amb l'art d'avantguarda que contemporàniament es feia a Europa; no hi ha vasos comunicants. La vinculació formal la trobem en els diversos elements pertanyents a les arts decoratives, en les Arts & Crafts, amb el mobiliari i, sobretot, en l'ornament.

És el més semblant a la primera aproximació a allò que denominarem cultura de masses i, certament, l'avantguarda resta elidida en la imatge d'aquestes il·lustracions. L'establiment d'un gran vincle col·lectiu de coneixements no disciplinaris, ni científics, ni plàstics ni polítics, es dona en aquestes revistes. Aquestes revistes representen el lloc o referent comú, el tòpic del món, el document de l'època per als ciutadans occidentals. Passatemps com els jeroglífics, els primers còmics o històries en vinyetes, el llenguatge ampul·lós de la poesia de les englantines, el paternalisme dels judicis o la recepta de la moral del seny són constants del bon gust imperant, de la cursileria.

Des del positivisme d'una filosofia domèstica entroncada amb el progrés material, amb l'eixamplament de la ciència, amb la conquesta final de totes les fronteres de la civilització parlen els grans transformadors de la concepció del món. Els pols, les selves, els salvatges, els altres són sotmesos al poder que emana d'occident, una civilització dominant llançada a la colonització final del planeta, que amb el poder de la bondat, del coneixement i de la tecnologia establirà els mateixos paràmetres de progrés per a tothom. Enfront trobarem la determinació individual de no recórrer a subterfugis més o menys enganyosos.

Però havent arribat als resultats de l'estudi, les conclusions no podien ser unes dicotomies simplificadores; calia trobar els fenòmens unificadors, aquells que després desencadenen les idees en què totes les unitats particulars participen. De manera que calia formular el conjunt, sense anar més lluny. De bon començament el fenomen era la temporalitat.

La temporalitat

El format periodístic permet incorporar tant la contemporaneïtat com la contingència. Ambdós, en tant que discurs de l'entorn en transformació, per un costat, i espai de constatació dels accidents o canvis de rumb que es produeixen en el decurs del temps, per l'altre. Els oblits, les reiteracions i les irrupcions de la novetat com a factors de canvi, la

temporalitat com a romanent de l'obra plàstica, gràfica o fotogràfica per descobrir com es crea la història, amb successos aïllats que originen casualitats, trencant tota predicció. En tot cas no es constata cap voluntat superior, com argumenten Nietzsche o Jung. Oblits, contingències on no hi ha trencaments, avantguardes, visionaris, excepcionalitats o grans revolucionaris del fet visual. No hi ha trencaments, ni de models, ni de motlles. La subversió o les impostures de bojós solitaris o la mirada externa, neta, i il·luminada de la temporalitat del discurs maximalista, aquell que descobreix les obres mestres, per exemple. Tot plegat, tota la història és una normalitat mil·lenària, una normalitat d'accidents on els humans intentem, des d'allà on sigui, explicar les nostres impostures. Hi ha fenòmens desencadenats, però tots són tangibles, mecànics, sense més literatura que l'aportada per la química orgànica o els angles de refracció de les lents. Són presències unificades per un temps i espai que, en els termes que sigui, fan de la situació concreta la definitòria de l'art

Cal estudiar aquest fenomen gràfic de la temporalitat, que és clau, amb els mateixos paràmetres d'altres fets estètics susceptibles d'estudi. Apareixen ara, però, contingències, accidents, refraccions presents o invisibles, representades o en presència, ocultes a la mirada o amb èmfasi desafortunat. La reconstrucció del món visual d'aquella dècada, en què trobem realitats esmunyides pel forat de la representació –com la vaga dels caixistes en l'obrador de Lluís Tasso, per exemple–, o per la reiteració de la difusió que les transforma en invisibles. Seguiments de fets, com els produïts al voltant de construccions tant diverses com la Torre Eiffel, l'Estàtua de la Llibertat de Nova York o la Sagrada Família de Barcelona, o les exposicions universals, invencions de les metròpolis per publicitar-se, o les invisibles novetats que esclaten als ulls, les confusions visuals entre pintura o fotografia, entre notícia o no-notícia, amb novetats continues en les tècniques de reproducció que encara no saben les funcions que poden desenvolupar, per si mateixes o per la utilitat donada a l'eina, amb un llenguatge indefinit, no pas perdut, només violentant la manera de veure, sense saber camí o trajectòria, la imatge tecnològica en els darrers tres lletres del segle XIX, fundarà una nova manera de pensament recolzat en la mirada tecnològica.

El resultat de totes les imatges és un producte sintètic, comú, de vertigen. No hi ha conseqüències ni causes: hi ha temps definitivament i, per primera vegada en la història, hi haurà consciència del temps i de la seva funció en el sistema de les arts. Aquest lloc que ocupa la temporalitat, també la de la revista, mesclant-se en els esdeveniments cronològics, trenca la presumpta linealitat del discurs de la història com a descripció de la realitat i esmicola tota aparença de frivolitat, aportant una estranya transcendència del fet puntual, nou, accidental. Aquesta transcendència és concomitant a la de l'obra d'art, a la del dibuix periodístic, a la de l'escultura, l'obra gràfica o la fotografia.

És una nova situació que estableix una divisió entre els diversos productes plàstics o gràfics, però que no es limita a la diferència, sinó que més aviat solidifica un tot estètic,

que és allà on la conclusió de la unificació de les arts pren cos, així com el propi treball aquí desenvolupat.

És important significar que les il·lustracions són un producte diferent de qualsevol altre, sense precedents, amb una fórmula de presentació preestablerta. El seu caràcter presencial superficial, anodí intel·lectualment parlant, localment irrellevant, internacionalment adotzenat, previsible en el fons i en la forma, comercial més que cultural, el fa repetible hores d'ara en tant que no ens aporta aparentment res d'interès. I, per aquest fet, l'estudi aquí exposat li dóna un tractament paradigmàtic. Hem afirmat que es revela la nova mirada en aquestes revistes, en la imatge temporal de la notícia i en la temporalitat que la mateixa notícia aporta com a informació preeminent.

Topos i locus

Aquest és l'atribut primer que la impressió donava, i la impressió visual que el cúmul d'imatges forjava en tancar-se la darrera pàgina del darrer volum de l'any 1891. La Il·lustració era un mirall de la megalomania instal·lada en la societat en la darrera dècada del segle XIX.

Amb el seguiment gràfic –paral·lel al seguiment urbà, periodístic i literari dels nous monuments instal·lats en les ciutats més cosmopolites–, veurem con també s'instal·la una determinada transcendència que, en qualsevol cas, sembla formar part de la mateixa poètica instal·lada en el postimpressionisme. Tant en les revistes il·lustrades com en els quadres dels postimpressionistes hi ha un temps per a la mirada, perllongat més enllà del reconeixement de l'objecte representat. Ambdues configuracions demandaran l'atenció de l'espectador i la reflexió en dos aspectes més. Superats els moments de reconstrucció visual que permeten entreveure allò que es representa, caldrà negociar amb la imatge el moment en què es representa; a la mateixa vegada que s'ubiquen referent o background, es fa la localització de la seva presència. A nivell pràctic caldrà veure on és el tros de Torre Eiffel en el passeig per Paris, o esbrinar quina és aquella Estàtua de la Llibertat, si el bibelot, la de Paris o la de Nova York, i el què, com i quan de tot plegat. Monument a Colom, monument a Berlín, a Viena, el de la petita ciutat... Es presenten les imatges en un procés temporal.

Serà aquesta una imatge pública que uneix dos termes, publicada i socialitzada, la que transcendirà. Certament no és una transcendència metafísica, sinó més aviat física, una projecció de la mirada que extrapola el locus i el topos, en la presència i no pas en la representació, que és informació. Geografia del món i significació, fita, posició. Megalomania en monuments públics, que són com símbols de la contemporaneïtat. Potser a partir d'aquest instant es vincularan de nou presència i representació, en unes determinades imatges noves que han revelat una sacralitat laica, urbana, cosmopolita. Com

ho va fer el símbol en els seus orígens, en els de la humanitat primitiva creadora, en un maridatge on, més enllà de la disparitat, forma i significació eren i són de nou una unitat abstracta, irreal, on el signe i el símbol eren i seran la mateixa cosa. Lluny de perdre la sacralitat, la reproductibilitat canvia el rumb i, si bé és cert que la imatge pot banalitzar tot allò presentat, també pot esdevenir el que desvetlla o uneix allò amagat o dissociat. L'obsolescència de la imatge, la temporalitat que la fa repetitiva, reiterada, redundant, també la pot fer persistent, permanent, constant, unificadora, vinculant.

La continua presència dels perfils de la ciutat, les realitats representades en dos tècniques antagoniques com la fotografia documental en relació a la xilografia periòdica, les descripcions dels processos de construcció dels grans monuments de l'urbanisme de les ciutats occidentals transformant-se ara en metròpolis davant dels ulls del ciutadans cosmopolites, seran presències que d'alguna manera haurem de connectar amb allò que simultàniament estaven fent els grans artistes de l'occident cultural.

És o pot ser una determinada sacralitat que resultarà de tot l'efecte de suplantació de realitats que és –en aquest cas– com es crea un símbol. La imatge de la ciutat, no pas la ciutat, com podia haver succeït en l'antic regim amb un escut o qualsevol anagrama substituït, representada per un símbol de nova planta.

En aquesta situació caldrà la recerca de les relacions entre els tres llenguatges –el gràfic, el fotogràfic i el plàstic– que ens durà a articular els components de la temporalitat de l'art, de la imatge en el sistema de les arts, de tal manera que aquesta –la temporalitat, que no és un fenomen nou– es modificarà en la concepció clàssica de l'art plàstic per la irrupció del llenguatge gràfic i per la versemblança destruïda de l'element fotogràfic. L'antiga concepció academicista de la concepció clàssica, que encara el 1880 té una expressió majoritària i preponderant, s'ha transformat a conseqüència d'aquesta melange de llenguatges d'expressió del nou art.

En tot cas hi haurà unes determinades situacions que posicionaran la imatge en el moment de l'aparició del sistema de les arts. Aquestes són les que determinen el locus i aquest permetrà elaborar el model. Locus és geografia, però també lloc de representació, autoria, professió, voluntat de presentació, tècnica i discurs. Aquests locus dóna llum al model: plàstic, fotogràfic o gràfic.

Nous models de la imatge en el sistema de les arts

Però la indústria no-gràfica, en un procés més lent, també incorporarà els nous valors després d'haver superat els seus propis estadis de l'artesania o la manufactura. Pot seriar, comercialitzar o difondre els seus productes. La demanda que els productes de la indústria siguin una còpia del món, que reflecteixin la cultura humana del progrés, o de la tradició, serà un encàrrec de la societat, de la mà dels pensadors, fet als dissenyadors.



^
Escultura de Félix de Azara de Alentorn
Fotogravat sense signar
«*LL*» Vol. VI, núm. 227, pàg. 145
(8.03.1885)

Els dissenyadors, en incorporant-se gradualment a les diverses indústries –des de les metàl·liques, fins a les tèxtils–, transformaran el sistema de les arts, tant per la seva aportació com a nova professió, en enfrontar-se directament amb la cultura material, amb la tradició o la modernitat, com pel fet de connectar coneixements d'altres branques de la ciència o la tècnica, i per fer dels oficis artístics o industrials els exemples de la relació entre matèries i consumidors. Els dissenyadors d'objectes mobles són en aquesta època fonamentalment els creadors dels espais i generen programes determinats. Poden ser arquitectes, moblistes, fusters, decoradors o escenògrafs projectant continguts a les formes. En un acte de manifesta radicalitat en front de la tradició arquitectònica, es traurà a l'exterior de les construccions les obres d'aquests artesans, donant una visió pública i notòria en les façanes del goig de la seva implicació en la construcció dels interiors dels edificis. Trobarem així com la feina en exteriors i interiors dels edificis, en un mena de modernitat unificadora, ens parla de les obsolescències.

Fixem-nos com en aquest moment l'obsolescència de procediments, objectes, oficis o materials és emprada com a element creatiu per part dels arquitectes i s'incorpora com a fenomen tècnic i estètic des de l'arquitectura. Però tampoc en les belles arts –en transferir-se procediments, tècniques i oficis de les arts gràfiques, com l'enquadernació d'art, procediments de la impremta, com la serigrafia, la xilografia, litografia, o el gravat calcogràfic– l'obsolescència tècnica significarà necessàriament l'obsolescència estètica. La modernitat es va identificar amb el trencament de l'optimisme positivista i va ubicar la decadència del món en el centre de la creació. Els revivals i les visites als tallers de transformació de la matèria –vitrallers, ferrers, fusters, ceramistes, etc.–, ja en decadència davant de la indústria, no són res més que aquesta voluntat d'ubicar l'obsolescència en el centre del debat estètic. El classicisme renega de l'obsolescència i representa l'absoluta i plena eternitat que els déus atorguen a l'art dels cànons, els estils i la tradició.

Finalment un sistema de les arts construït per models de presència i representació diversos que van creant davant de la mirada del ciutadà, convertit en públic i transformat en espectador o consumidor, una corrua de manifestacions expressives que es dilueixen entre l'exclusivitat de les minoritàries o la vulgaritat de les majoritàries, en què els models, convertits en mitjans, seran de caràcter massificat o amb atribucions de nou transportables als de l'antic règim icònic.

L'art plàstic

En tot cas, podem comprovar com la relació entre les arts s'ha modificat en el decurs del segle XIX, esclatant definitivament en el darrer quart de segle. Aquesta transformació ve donada per la irrupció de la imatge, pel registre fotogràfic o cinètic, per la reproducibilitat, la visibilitat, la difusió o la divulgació, la redundància i la pervivència, d'entre

d'altres fenòmens.

Es modifiquen les disciplines –totes, les antigues o les modernes– indiscriminades en una presència de models canviants, i apareix la necessitat productiva de generar una obsolescència que permetrà l'explosió d'un fenomen de nova temporalitat que anomenarem moda. Aquesta moda no és únicament l'activitat creativa de la confecció tèxtil.

Un model no és una tècnica; la tècnica no necessàriament determina un model. La fotografia mateixa no és igual el 1826 –un experiment que pretendrà substituir la tipografia– que amb Daguerre –realització d'originals únics– que el 1835 –amb Fox Talbot i els negatius positivables– o el 1880 –amb la fotografia impresa. Tampoc no és immutable la litografia, recurs tècnic que va a l'art i a les arts gràfiques. Disciplines com ara el dibuix, centrals, hauran de generar nous discursos formals en incorporar diferents models en el sistema.

Canvien els oficis artístics, els industrials –transformadors de la matèria–, i inicien una progressiva desaparició o transformació. Professions com, per exemple, els cai-xistes, transformats en linotipistes, desapareixen després, alterant-se, en el decurs de la transformació de l'època paleotècnica a l'època neotècnica, les divisions tradicionals establertes, tant les pertanyents al món laboral, com al social. Aquesta divisió consagrava en l'antic règim la preeminència o prestigi de les activitats diverses del sistema. Aquest punt de vista de la professió es va destruir amb la presència dels primers mitjans de masses, amb la premsa il·lustrada al capdavant.

Però, per damunt de tot, la transformació la protagonitzen les noves generacions de ciutadans, que canvien els seus valors antics per nous paràmetres. Aquest paràmetres fundacionals de la contemporaneïtat són dos: per un costat la fe absoluta en el progrés –substituit laic de l'esperança–, que enalteix la intel·ligència humana individual, construint un imaginari de desenvolupament sense límits previsibles; d'altra banda un reconeixement dels elements anteriors, de la tradició, que és públic, notori, funciona com vincle entre individus i emblema de la col·lectivitat, com a símbol de la personalitat orgànica del ciutadans constituïts en nació, amb identitat diferenciada a tot allò conegut. La internacionalització de les informacions també serviran per aprofundir en les identitats. Així, un pont, un canal, un monument, una torre, un edifici, una xarxa de comunicacions poden ser identitat, símbol o representació d'una idea o una posició emblemàtica. Aquestes presències objectuals, urbanes sobretot, són domini de la megalomania instal·lada en l'imaginari d'una societat cosmopolita. Aquesta megalomania es manifesta en aquesta dècada com mai s'havia mostrat, en el mateix procés de construcció, i té ressò en els mitjans de masses, en les il·lustracions, en la participació individual, en la mirada com espectador o en el record de d'una memòria col·lectiva.

Aquesta nova dimensió de la imatge, la d'explicar els processos de construcció sincrònica, fa dels monuments nous un referent que equipara la contemporaneïtat amb les grans fites del passat. L'urbanisme progressista, democràtic, com la proposta d'Ildefons

Cerdà, saltarà pels aires. La ciutat ha de ser un espai de representacions simbòliques on el monument sigui cabdal; ha de ser un espai pluripersonal d'informació.

Recordem que la generació de productes per part de la indústria ha creat corrents d'opinió, ha generat escrits sobre la bondat o la bellesa, però, per damunt de tot, ha modificat conductes, ha provocat transformacions socials, sanitàries, demogràfiques, etc. El mateix a provocat, en altre ordre de coses, els objectes urbans.

Connectivitat, l'alteritat de l'obsolescència

La qüestió és que no es pot entendre la complexitat de copiar o recrear el món en l'etapa neotècnica sense uns estadis unificats de totes les arts, els oficis, les tècniques o els procediments. Tampoc es podrà entendre la construcció d'una nova natura, la complexitat de generar col·lectivament una cultura material que donarà pas a una natura artificial, sense la capacitat de revelar fenòmens per part dels diferents models que assimila, gesta i desenvolupa el sistema de les arts. Però allò més important d'aquest procés de creació col·lectiu és el fenomen que anomenarem la connectivitat, que reforça encara més la idea de l'existència d'un potent sistema de les arts.

Per un costat. i com a primera constatació d'aquest estudi, hi ha un procés de convergència en las arts gràfiques, que esdevindran catalitzadors. Fixem-nos en el procés d'aglutinar les diverses tècniques que havien nascut amb voluntat de substituir o generar una nova reproductibilitat. La litografia o la fotografia en són un exemple: ambdues contribuiran a la revolució tipogràfica de la dècada a estudi. Connectar els coneixements va ser la clau pel desenvolupament tipogràfic. Els coneixements implicaven física, mecànica, electricitat, òptica, materials, química dels colors, de les emulsions, anatomia humana, percepció, etc. Les arts gràfiques sintetitzen coneixements, transformen materials, creen productes nous, tot plegat sense allunyar-se del lector, ans al contrari, augmentant el seu nombre, sense oblidar l'objectiu de qualitat i servei.

El món s'ha copiat, creat i interpretat des que els humans ens vàrem anar fent humans. Però sense remetre'ns a Altamira, tot fixant l'inici en el Renaixement occidental, aquest món visual modern és producte de la ciència, la tècnica i l'art com a coneixement. La reproductibilitat és un fenomen més, cabdal –si així es vol entendre, és el nucli del qual d'altres fenòmens sorgiran–, un estadi del coneixement, més que la seva conseqüència. Al seu torn serà un fenomen d'aquesta equació que es revelarà al segle XX amb la generació d'una forma nova de pensament que anomenem disseny, que més que desenvolupar-se des d'una suposada cultura del projecte, neix i evoluciona en la cultura de la connectivitat i l'obsolescència, pròpies d'aquest estadi final de la cultura paleotècnica. A partir de l'etapa neotècnica, el desenvolupament de la reproductibilitat es farà connectada amb la idea de disseny, que és el primer encàrrec social que ocupa determinades professions noves

Manifestación >

«LI» Vol. VI, núm. 254, pàg. 581
(13.09.85)



^
Anuncio de la impremta Tasso
«LI» Vol. VI, núm. 232, pàg. 239
(12.04.1885)

Àlbum fototípic de *los terremotos de Andalucía* i de l'*Exposición Nacional de Bellas Artes*.

Les arts amb llarga tradició acadèmica, la pintura, l'escultura i l'arquitectura també es veuran afectades pel canvi de rol que la confluència de tècnica, pensament i vitalitat han desencadenat en la necessitat estètica dels individus del darrer quart del segle XIX.

La pintura trasllada el centre d'atenció de la realitat exterior a la invisibilitat espiritual de l'individu, a les foscores els decadentistes, a la llum dels higienistes i publicistes.



entorn de la qualitat d'objectes gràfics o mobles, instrumentals, espacials o ambientals. Aquesta darrera professió serà assolida per l'arquitectura i s'anomenarà urbanisme.

Però en general la reproductibilitat altera la vida dels artefactes en intervenir en la seva producció industrial l'obsolescència, i s'aplica com a constant per produir l'aprofitament de la constant revolució tècnica per obtenir una millora continuada dels objectes produïts. Aquest fenomen és la connectivitat. Això facultarà l'aparició d'unes determinades activitats humanes, més o menys properes a les arts, que forjaran una ideologia al voltant de la creació de la natura artificial. Així, les diverses professions del disseny tindran en els fenòmens que es van desencadenant i revelant a partir de la producció de la natura artificial i la iconosfera la seva definició, en permanent exercici d'eixamplament.

En el mitjà calcogràfic, amb menor quantia i difusió, i en el tipogràfic amb rotunditat, trobem l'esclat del

fenomen de la reproductibilitat al segle XV. A principis del segle XIX, quan apareixen la litografia i el gravat a testat, i, en les dècades de 1820 i 1830, la fotografia, s'obriran nous fronts que no han fet més que perpetuar l'estat convulsiu permanent de la imatge. Captada la realitat, emmagatzemada, copiada i reproduïda, incorporada la difusió com a última dimensió, es produirà la presència, nova en la cultura humana, d'allò que en el temps passat es va anomenar mass media. Les il·lustracions en van ser precursoras.

La Il·lustración és un mass media, en virtut dels diferents components amb els quals es presenta. Forma part del conjunt d'il·lustracions que apareixen en el període 1840-1890 a Europa i Amèrica. Representa en la cultura occidental un lloc comú de la producció textual i icònica, de fet un gènere únic i irreplicable de la segona part del segle XIX. No és certament un gènere periodístic que tingui referents ni continuïtat, però va situar allò que diem el coneixement comú, la cultura bàsica, en un mateix format, tot establint els ítems que hi formaven part i la seva importància. Va assolir un bon nivell de representació de la realitat gràcies al virtuosisme del gravadors i a les tècniques de reproducció que juntaven disciplines de terrenys prou allunyats. La fotografia s'afegeix a la tipografia, aquesta a la mecànica de les noves màquines d'imprimir, cilíndriques, mecanitzades. Representen les il·lustracions el primer tipus de producte cultural unificat i contemporani i la mostra de la potència de la incipient indústria gràfica. Totes elles representen economies d'escala i amb elles la llibertat de premsa deixa de ser una activitat en territoris nacionals i es trasllada al transnacional, de manera que s'afegeix a l'activitat una necessitat de preservació de l'autoria i les identitats plasmada en els drets d'autor, consagrats en aquesta dècada com a drets d'abast internacional.

La fotografia en el sistema de les arts

Després trobarem, a cavall entre el segle XIX i el XX, nous procediments i noves connexions tècniques, com la litografia i la tipografia, el conegut offset, l'electrografia, la termografia, la infografia i moltes més que van donant un aspecte nou durant el segle XX a aquell antic art de la tipografia. S'havia copiat el món en planxes com les de l'Enciclopèdie, i, abans de 1800, es podia estudiar anatomia, geografia o botànica amb llibres damunt d'un faristol. També s'havia creat un món visual nou amb mapes, seccions, disseccions, esquemes i perspectives, on arquitectes, metges o artistes i enginyers interpretaren allò viscut, aprenent d'allò vist per d'altres. Per últim, i no menys important, el món viscut ja havia estat interpretat per la mirada dels artistes i els gravadors. Des de la calcografia van revelar la seva mirada als espectadors, i ho varen fer també amb la xilografia, amb la fotografia i amb els nous mitjans; amb tots els nous mitjans. El sistema de les arts els incorpora, els destrueix, els comercialitza o els margina, comprova les seves aptituds, modifica els discursos i decideix què és què, genera models, i els reorganitza en una constant situació que manifestament i necessàriament es troba en conflicte.

La fotografia, des dels seus inicis, genera expectació en les arts: en les arts plàstiques i decoratives, en les gràfiques i en les literàries. Així, impressors, editors, pintors, escriptors i arquitectes, i també científics, polítics, aventurers, inventors i un públic inquiet, se senten vinculats a aquesta novetat. L'expectació per la capacitat de captar la realitat visible és, per a uns l'esquer; a d'altres, la capacitat de crear els serà el vincle; i a d'altres, encara, els interessarà per les seves possibilitats com a instrument de reproducció. Així doncs, la fotografia s'albira com a tècnica incorporable a la reproducció d'imatges; aquest és el seu element definitori. I ho serà també en el seu programa de futur, de manera que esdevindrà una gran aportació icònica a la humanitat. Però tot això serà possible mig segle després de la seva invenció i no anirà sol, sinó que caldrà la unió entre fotografia i impremta, que es produirà a través d'un llarg procés de petits descobriments i esdevindrà un exemple clar que la connectivitat és, juntament amb l'especialització, la gran font del progrés. La trobada entre la tipografia i la fotografia condueix el fenomen de la reproductibilitat al seu màxim exponent.

El primer estadi és el dels negatius, el segon el de la planxa tipogràfica emulsionada fent plomes i heliogravats, i el procés acaba amb la reproducció de directes o imatges en mitges tintes o autotípies. Des de les primeres il·lustracions europees aparegudes a Londres, Leipzig i París als inicis de la dècada de 1840 fins a la seva decadència, a la dècada de 1890, trobem mig segle de preponderància icònica de la xilografia, que ha fet del món un lloc conegut i ha ubicat fins i tot els espais a conquerir, els de les novel·les de Jules Verne, per exemple. La cosmovisió gràfica és creació de la metròpolis com a fenomen i referent cultural: París, i, també, ciutats com Nova York, Londres i Viena, Budapest, Praga, Milà, Berlín, Madrid i Barcelona.

Les arts plàstiques –la pintura i l'escultura sobretot– gràcies a les impremtes hauran assolit l'internacionalisme sense necessitat d'organitzacions, projectes d'expansió o plantejaments constituents. Es conformen corrents artístics en ismes separats de tots els altres ismes de caire polític, nacional, etc. Els ismes de l'art seran de caire transnacional. El simbolisme va des d'Estocolm fins a les illes Canàries, dels Estats Units fins a la Índia.

Amb la comercialització a escala internacional d'estampes, primer, de galvanotípies, després i, per últim, de clixés, la imatge assoleix un estatus global que no perdrà mai més, ni amb el cinema, la televisió o els mitjans digitals. Ben al contrari, sembla que sigui una condició imprescindible per esdevenir model en el sistema de les arts.

No és pas la fotografia com a tal, el motor del canvi: són les arts gràfiques i la potència resolutiva el que fa aparèixer la modernitat en l'art. La modernitat de les obres dels artistes de l'anomenat postimpressionisme és un posicionament clar amb relació a la fotografia i la reproductibilitat, la indústria i les arts gràfiques, i sembla que les obres realitzades per aquests artistes cap a l'any 1885 són irreproduïbles, impossibles de ser copiades per un dibuixant i gravades amb posterioritat en boix. Són irreproduïbles i, a la vegada, tenen la fotografia i l'art gràfic com a referent, ja que el complementen.

Art d'avantguarda i indústria gràfica formen part de la mateixa història. Ambdues es mesclen per construir un nou imaginari. Aquest nou paisatge icònic que crea l'art gràfic interfereix de tal manera que no podem aïllar-lo de la revolució plàstica del segle XIX.

La fotografia, com tota creació humana, desferma contradiccions, aporta i destrueix. Allibera la necessitat del record, i haurà de crear una nova realitat o el desvetllament de la realitat oculta per esdevenir part del tot icònic. El desvetllament de la realitat oculta a la mirada quotidiana no restarà com la sol·licitud a pintors i escultors. L'art serà el sistema receptor de l'energia alliberadora de les revolucions gràfiques. La mà fou alliberada per l'eina, augmentant les capacitats transformadores de l'acció humana. Les eines alimenten els recursos procedimentals. Aquests enriqueixen la tècnica, que al seu torn allibera noves formes. Les formes generen significacions per la necessitat humana d'ubicar en la memòria les experiències. Les significacions construeixen paradoxes, sentiments, conflictes, i de tot plegat neix el pensament complex i les idees que la sinapsi de les informacions conformen en coneixement. D'aquesta manera s'alliberen futurs possibles.

Les arts gràfiques alliberen també aquell dibuix intermediari, subsidiari i descriptiu. Així el dibuix quedarà ancorat en les arts gràfiques en alguns terrenys on podrà ser narració –com en les tires còmiques–, caricatura, grafisme o tindrà altres funcions, com la il·lustració. Amb el dibuix es podrà articular el nou llenguatge de la il·lustració que es vehicularà paral·lelament al de l'escriptura, però que no serà ja la traducció icònica de la narració.

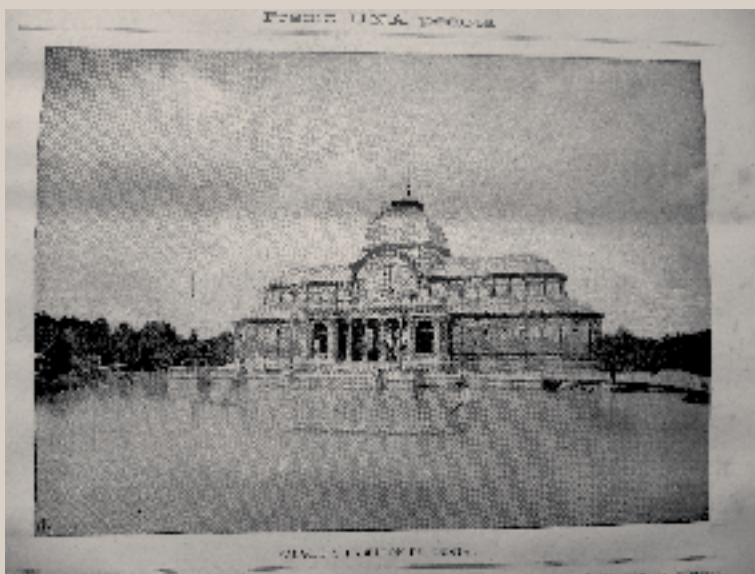
El dibuix entrarà de nou a les arts carregat de nous coneixements, amb el llenguatge propi que altera l'escenificació de llocs i successos, que assoleix la fotografia i la



◀ *Barcelona, Fuente de Hércules*
 Heliogravat, potser de Gomez Soler
 «LI» Vol. II, núm. 97, pàg. 436
 (10.09.1882)

- ✓ *Palacio o pabellón de cristal*
 «LI» Vol. VIII, núm. especial de 56 pàgines
 dedicat totalment a la *Exposició de Filipinas*
 (25.09.1887)

La producció objectes amb valor estètic afegit, en el que avui anomenem disseny industrial o arts decoratives, satisfarà durant molt temps la necessitat de reflectir-se en l'entorn, creant espais a la semblança del propietari. L'escultura farà un llarg trajecte des d'aquell punt i les aportacions que realitzà a l'època de la que parlem no han estat mai prou reconegudes. L'exotisme, la divulgació de les noves tècniques i procediments de tot tipus, en un esperit gens obscurantista i optimista pel desenvolupament social, seran el brou on les idees del segle XX i les noves disciplines com el disseny faran la seva aparició. Les revistes il·lustrades en fan de caixa de ressonància d'aquest exhibicionisme del XIX, proper a l'esperit megalòman de mostrar el bo i millor de la humanitat i difondre-ho.



premsa, i es converteix en instrument de pensament. Més que mai, el dibuix apareix com la disciplina de la representació de les idees, els sentits i els sentiments, però sense el verisme a què estava subjecte. Això explica alguna de les propietats del postimpressionisme: per una banda la futilitat dels temes tractats –natures mortes amb tetes, fruites o paisatges poc interessants o inquietants–, i la factura, per l'altra. Aquest manierisme dels artistes, la forma de fer particular, la petjada personal, altera la presència de la mateixa banalitat dels repertoris clàssics, del camp. L'artista vol captar de la mateixa manera que ho fa la càmera fotogràfica: tot en el mateix moment, amb el mateix tractament i sense discriminar una forma important d'una altra subsidiària. El 1885 apareixen obres cabdals de l'art contemporani; totes ens aboquen a no mirar el tema. Ens aboquen a la mirada, ens enfronten a allò exterior que l'ha procurat, als atributs contingents.

Un nou imaginari postfotogràfic

La fotografia, durant mig segle, des del calotip de Fox Talbot de 1835 fins al primer reportatge periodístic de 1885, s'havia convertit en un nou sistema de reproducció paral·lel al de la impremta, amb una indústria pròpia dedicada a la positivació de negatius a gran escala, oferint al públic una gran qualitat icònica en publicacions fotogràfiques i, sobretot, en cartes postals. Aquesta indústria fotogràfica tingué força importància, amb produccions massives de postals amb paisatges de llocs turístics, de perspectives urbanes, de retrats de personalitats –com a la victoriana Anglaterra–. Aquesta indústria també va adquirir importància als Estats Units i a França.

La presència a Espanya de fotògrafs industrials va tenir certa importància, amb alguns fotògrafs a Madrid i Barcelona, com Laurent o Audouard, que realitzaren grans col·leccions de postals al voltant dels anys 80, quan la impremta ja s'adaptava a la reproducció per trames. Però la gran diferència en la qualitat de la imatge donà vida a la fotografia de reproducció seriada durant un llarg temps, tot i que el seu camp es redueix a la impressió postal i al retrat-postal. Aquesta modalitat del retrat per enviar fou molt emprada pels retratistes instal·lats en gran nombre per tota la geografia europea i americana.

La indústria de la postal preimpresa, fotogràfica, precisava una producció massiva de paper emulsionat que a la península no existia, de manera que s'hagué d'importar de França. Aquest és el motiu pel qual trobem usualment escrit en francès, al revers d'aquests productes, «Carte postal». Potser un dels problemes que cal destacar en aquesta indústria és la dificultat tècnica de realitzar ampliacions fotogràfiques de format més gran de 10 x 15 cm, que és la dimensió fixada per a aquestes imatges que el públic envia per correu. D'una banda, l'acumulació d'imatges ha donat com a fruit que res quedi en el terreny de la paraula sense referent icònic. Els sentiments, els paisatges, els objectes,

els individus i els desitjos restaran fixats en imatges reproduïdes. Però l'art aleshores s'abocarà a l'allunyament literari, fent imatges sense referents, no pas per una voluntat de novetat, sinó per l'afany de trobar una ciència del visible que reveli la invisibilitat. Recordem que les arts gràfiques treballen en l'adequació de les idees a la seva visibilitat. L'art pren la mateixa via, però no pas de les idees, sinó de les sensacions, on trobem els artistes contemporanis com els del grup de Pont Aven com a precursors d'aquest subjectivitat emergent.

Aquesta capacitat d'associar allò vist o viscut deixarà d'interessar l'artista. Ja no caldrà la lectura d'imatges, els referents històrics, mítics, al·legòrics, literaris o religiosos. Les novel·les amb il·lustracions i les revistes amb un ampli ventall de gravats ho han fet possible; amb elles l'art s'allibera de la literatura, aquesta recau en els il·lustradors.

Però aquest camí dels il·lustradors també serà de tornada. Les novel·les amb gravats deixaran de fer-se quan l'acumulació icònica en la cultura visual sigui un destorb per a la imaginació. Serà el moment en què la capacitat associativa de l'individu sigui tant poderosa que només li calgui la paraula per imaginar el món de la narració escrita. La reproductibilitat allibera la paraula del seu referent icònic. Les imatges s'alliberen d'explicar res amb paraules. L'artista, en la dècada 1880 i 1890, ha après a emprar els diferents mitjans expressius de la impremta, i en els 90 les arts gràfiques tindran l'aportació de l'art. Caldrà que conegui aquesta dimensió, com passa en els casos de Casas, Rusiñol, Mestre, Riquer o d'altres. Aquests comparteixen el mitjà imprès, no per fer obra seriada, sinó per construir ponts amb el públic. Les tècniques alliberen les formes, i la indústria allibera recursos per a bastir-les.

La megalomania

La megalomania s'ha instal·lat definitivament en el comportament del món global. Aquells gran edificis o monuments construïts al voltant de 1885 perviuen tots i amb la mateixa fortuna original. Es podria dir que les icones funcionen com a símbols en el temps. En el cas de Barcelona, no és important la intervenció d'Antoni Gaudí, com a arquitecte de la Sagrada Família: l'edifici va esdevenir referent des dels inicis neogòtics, en la dècada de 1880, ara més com a catedral dels pobres, que com a temple expiatori de la tragèdia civil de la darrera carlinada.

La megalomania és l'atribut dels estats i els pobles governats, dels terroristes quan estableixen els símbols urbans, de les metròpolis quan funcionen sota els signes dels grans esdeveniments, com olimpíades, ciutats culturals, capitalitats de determinats successos, mostres internacionals, etc. En elles, en les ciutats metropolitanes, cosmopolites, hi ha un tribut a l'art, sigui el dels arquitectes, el dels enginyers o el dels escultors. La megalomania neix amb la premsa il·lustrada i aquesta la publicita; sense ella les obres

amb aquest esperit no existirien.

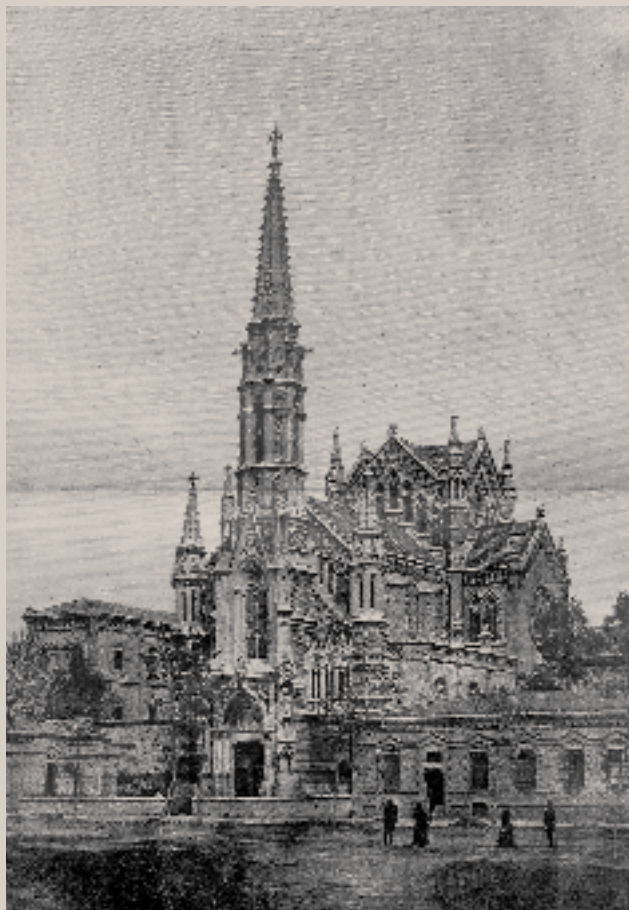
Allò que veiem en una revista setmanal il·lustrada és usualment una electrotípia, o «gálvano», una fusta de boix gravada al burí que s'ha metal·litzat per donar-li més duresa. El gravador de la fusta ha copiat, invertit, un dibuix que el dibuixant ha fet. En el cas de la litografia és semblant, amb els dibuixants treballant directament damunt la pedra.

El fotogravat allibera la xilografia de la immediatesa, la productivitat i de la dependència de ser un producte industrial. La indústria gràfica, les arts gràfiques, transfereixen a l'art una tècnica depurada, ara obsoleta per a la producció, però susceptible de contribuir al llenguatge de l'art més creatiu. La xilografia fou des d'aquell moment una eina sense fer servir, fins que l'art avantguardista del primer terç del segle XX l'emprà com a eina de creació i reproducció, com en el cas dels artistes de l'expressionisme alemany –Blaue Ritter i Die Brücke– o els noucentistes catalans.

L'evolució de dos procediments com la reproducció fotogràfica seriada i la xilografia és una mostra del que succeeix amb l'obsolescència tècnica. Provenents de les indústries gràfiques, la reconversió tècnica les fa invàlides, però són recuperades per l'art en tant que representen valors inherents a la modernitat: la selecció dels mitjans expressius. L'obsolescència tècnica només pot aparèixer en el decurs dels processos de transformació i apareix en l'art a finals del segle XIX, i té en la xilografia i la litografia els primers exponents. Altres indústries lliuraran a l'art tècniques obsoletes –el tèxtil, per exemple, la metal·lúrgia, la construcció, el vidre, la ceràmica, etc.–, però la capacitat d'assimilació per l'art d'aquests sistemes i tècniques es reduirà en el decurs del segle XX. L'obsolescència és constant i l'art no pot assumir el paper de conservador i mantenidor dels recursos expressius.

En definitiva

Per a la història en general i la de l'art en particular aquesta documentació és poc rellevant, malgrat que sigui un document arqueològic exemplificador. Aquelles imatges i textos, paradoxalment, no les hem pres en consideració, ja que sembla ser que no tot el document que el passat ens deixa s'emmiralla al nostre, al contemporani. No agraden potser les aparences uniformades, els subjectes sense un objecte, els atributs generalistes, les lectures assenyades, les divulgacions científiques i les poesies edulcorades, és cert. Però el resultat de la negació no fa que la realitat sigui diferent. Ens fixem en el que ens fixem, la generació dels que ens vam educar entre el nacionalcatolicisme i el tardofranquisme va obrir-se al món professional en la primera democràcia transitòria, i intentàvem, potser, mirar el món d'altres maneres; però tot ho hem vist com un enaltiment de quelcom transcendent. Ja m'agradaria haver superat aquella etapa: veure al món amb normalitat, amb una mirada assossegada, capaç de trobar les coses petites sense cercar en el mateix



^
Iglesia de las Salesas
Fotogravat de Joarizty i Mariezcurrena
«LL» Vol. VI, núm. 242, pàg. 389
(21.06.1885)

moment la cosa grossa que tot ho explica, que tot ho descodifica i ens allibera de tot mal. Sembla que ho he intentat i no ho he pas aconseguit.

El país, Catalunya, i Barcelona particularment, no està representat en la revista en cap dimensió; aquesta és una conclusió que va fer i ha fet que ningú no s'adonés de la seva presència al món fins fa poc temps. La verificació contrària, la que permetria entendre la presència de la imatge de Barcelona al món a través de les altres il·lustracions, és un deute per al futur: estudiar el domini Barcelona en les il·lustracions europees i americanes. Perquè són els països emissors de les imatges, els països més desenvolupats, els que generaran les noves icones del món globalitzat. No és la primera vegada que el món occidental universalitza la imatge pròpia, seleccionada per aquells que tenien el poder de fer-ho. Però és la primera vegada, això sí, que no ho fan els poders tradicionals. Ho fa un potent recurs industrial que esdevindrà poder, que dominarà rotatives, distribució i opinió pública. Si contemplem com és l'emergència d'un nou poder, el mediàtic, a través d'aquestes publicacions, potser tindrem la gènesi de determinades actituds. Un exemple seria la campanya que es va promoure, uns anys més tard, en revistes d'aquesta mena contra una suposada traïció al poble nord-americà per part dels espanyols a Cuba.

És també la primera vegada que els receptors són anònims, protagonistes al mateix temps dels esdeveniments, contemporanis a ells i a les seves imatges. Són ciutadans amb capacitat d'elecció i amb voluntat d'informació i participació. També poden ser manipulats, menystinguts i adulats; però sobretot seran una força a la qual s'haurà de dirigir. És possible que sense imatges, només amb l'imaginari de violència de les ideologies totalitàries, els humans converteixin les utopies en malsons, com succeirà en la primera meitat del segle XX.

A partir dels anys 50 del segle XIX són els mass media els que marcaran les pautes, els criteris d'allò que podem dir iconografia universal. I parlarem de mass media amb totes les seves implicacions. En ells la violència ja forma part del llenguatge. Cal destruir tot allò que no és propi d'Occident, de la civilització dominant, com, a l'oest americà, les tribus americanes encara per sotmetre a l'Estat nació.

Per un costat la distribució europea i americana dels clixés o planxes gravades farà de la xilografia el nou mitjà de representació del món: el primer, substituint així les imatges literàries, les que difonien els titirimundis per places i mercats o les proferides des dels pulpits. L'accés a les imatges ara serà indiscriminat, per a tots els ciutadans, a baix preu, i tothom hi podrà ser protagonista. Gràcies als grans dibuixants, coneixedors del llenguatge sintètic, als gravadors amb les tècniques de gravar manuals, mecàniques o semimecàniques, a les formules diferents d'edició –monogràfic, magazín, edicions generals i/o locals–, a les comunicacions ràpides que va procurar el vapor, el gas i l'electricitat, i a les màquines d'imprimir mecanitzades, les imatges es van posar a l'abast de la mirada en un nombre tal que podem dir que, en cinquanta anys, la humanitat es va reconèixer en totes les noves dimensions. Va reflectir la fantasia, allò exòtic, allò llunyà i proper, allò

dramàtic i, sobretot, en aquesta fase d'evolució d'un món que volia conquerir les darreres fronteres visibles, va donar imatges per concebre la totalitat, per injectar suposats valors allà on només hi havia poders, alliberant al mateix moment l'individu de l'esforç quotidià, donant-li paisatges on apaivagar el dolor de les servituds. Les grans exhibicions colonials, que són paral·leles a les universals –la de Filipines de 1887 és en el nostre cas un bon exemple–, permetran a molts individus imaginar aquell territori exterior com a paradís per a l'enriquiment personal i, de retruc, sortir de la foscor de la fàbrica i el carrer de fums, de les muntanyes pobres i els camps de suor. L'art, amb què no anem més lluny del romanticisme o de les nuses de Gauguin, ens trasllada als mateixos paradisos, els que visitarem de la manera que ho faríem en un gravat. I farem el viatge asseguts, amb els gravats que il·lustren les novel·les de Jules Verne, les imatges dels exploradors publicades en les il·lustracions i amb les mostres organitzades pels estats colonials, siguin aquestes producte de l'etnocentrisme o tinguin l'excusa de la preservació de les arts. Els grans museus es nodriran de tot plegat, i, amb el tòpic del topos ja representat, sigui una torre metàl·lica o una platja amb cocoters, amb la il·lustració com document fiable, Occident farà un viatge més enllà de les seves fronteres on no hi ha res d'allò que es prometia, deixant al segle XX una frontera de ciència ficció que va tocar un dia la Lluna i poc més.

I per últim, la necessitat de nous mitjans de comunicació públics, massius, que consolidin el nou regim democràtic que durant el segle XIX penetrarà en les societats occidentals modernes. Mitjans que omplin de coneixements necessaris la quotidianitat de l'incipient ciutadà que precisa créixer en un Estat recolzat en la participació, exercint drets, complimentant deures en la plenitud esperada. Caldrà doncs, estar connectat al món que l'envolta, efecte de la consciència democràtica i tenir parer davant la contingència. El cúmul de tot plegat, de les opinions, informacions, posicionaments, amb les seves imatges respectives formaran aquesta ideologia col·lectiva, una cosmovisió compartida. Aquesta idea i manifestació gràfica preponderants atorgaran a França, Alemanya i, sobretot, als Estats Units el domini i prestigi cultural, tècnic, social i científic dels que gaudeixen avui encara, gràcies al fet d'haver-se constituït com el paradigma visual d'Occident, sobre tot en aquell món copiat per la xilografia, aquell món de tòpics recreat per la fotografia.



BIBLIOGRAFIA Y DOCUMENTACIÓ

GENERAL

- ADAMS, Steven
«The Arts and Crafts Movement»
Tiger Books International. Londres 1992
- ASLIN, Elisabeth
«The Aesthetic Movement. Prelude to Art Nouveau»
Eleck Books Ltd. Londres 1969
- BACHELARD, Gaston
«El aire y los sueños»
Fondo de Cultura Económica. México 1986
- BACHELARD, Gaston
«La intuición del instante»
Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires 1980
- BACHELARD, Gaston
«La tierra y los ensueños de la voluntad»
Fondo de Cultura Económica. México 1994
- BARTHES, Roland
«La Torre Eiffel»
Paidós. Barcelona 2001
- BACHELARD, Gaston
«Fragmentos de una poética del fuego»
Paidós Studio. México 2000
- BAS GICH, Joaquim
«El romanticisme pictòric català»
Dins Mirador, Barcelona 1934
- BENJAMIN, Walter
«Discursos interrumpidos»
Taurus. Madrid 1973
- BENJAMIN, Walter
«L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica»
Edicions 62. Barcelona 1983
- BENET, Josep i MARTÍ, Casimir
«Barcelona a mitjans dels segle XIX» Vol. I i II
Curial. Barcelona 1976
- BERNAL, J. D.
«Ciencia e industria en el siglo XIX»
Ed. Martínez Roca. Barcelona 1973
- BRIGGS, Asa (director) i DDAA
«El siglo XIX, las contradicciones del progreso»
Labor. Barcelona 1973
- CANGUILHEM, Georges
«El conocimiento de la vida»
Editorial Anagrama. Barcelona 1976
- CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel
«100 años de pintura, escultura y grabado valencianos 1878-1978»
Caja de Ahorros de Valencia. 1978
- CIRICI PELLICER, Alejandro
«Los Nazarenos catalanes»
Dins Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Barcelona 1945
- CLARÍN
«Solos de Clarín»
Alianza Editorial. Madrid 1971
- DERRY T. K. y TREVOR I. Williams
«Historia de la tecnología» Vol. II
Siglo XXI. 3 Vols. Madrid 1977
- ELIAS DE MOLINS, Antonio
«Diccionario de escritores y artistas catalanes del siglo XIX»
Fidel Giró. Barcelona 1881
- ESTEBAN, Juan F.
«Tratado de Iconografía»
Ediciones ISTMO. Madrid 1998
- FRANCASTEL, Pierre
«La realidad figurativa»
Emecé. Buenos Aires 1970
- FREEDBERG, David
«El poder de las imágenes»
Ediciones Cátedra. Madrid 1992
- GOMBRICH, E. H.
«La imagen y el ojo». Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica»
Debate. Madrid 2000
- HAWKING, Stephen W.
«Historia del tiempo»
Grijalbo Mondadori. Barcelona 1988
- HUSSERL, Edmund
«Fenomenología»
Edicions 62. Barcelona 1999
- JARDÍ, Enric
«Les Arts plàstiques a Catalunya en el segle XIX»
Editorial Moll. Palma de Mallorca 1973
- LE BOT, Marc
«Pintura y maquinismo»
Cátedra. Madrid 1979
- MARAGALL, Joan A.
«Història de la Sala Parés»
Ed. Selecta. Barcelona 1975
- MARÉS DEULOVOL, Federico
«Dos siglos de enseñanza artística en el Principado.
(La Junta Particular de Comercio. Escuela gratuita de diseño)»
Academia Provincial de Bellas Artes. Barcelona 1965
- MARIAS, Julián
«El tema del hombre»
Colección Austral. España 1996
- MARÍ, Antoni
«Formes de l'individualisme»
Edicions Tres i Quatre. Valencia 1994
- McLUHAN H. Marshall
«La Galaxia Gutenberg, génesis del homo tipographicus»
Aguilar. Madrid 1972

- MOLES, Abraham A.
«El Kitsch, arte de la felicidad»
Paidós. Buenos Aires 1973
- NIETZSCHE, Friedrich
«La genealogía de la moral»
Alianza Editorial. Madrid 1979
- NIETZSCHE, Friedrich
«El nacimiento de la tragedia»
Alianza Editorial. Madrid 1979
- NOVOTNY, Fritz
«Pintura y Escultura en Europa 1780-1880»
Cátedra. Madrid 1979
- OCAMPO, Estela y PERAN, Martí
«Teorías del Arte»
Icaria Editorial. Barcelona 1998
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel
«Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX»
Madrid 2a ed. 1883-1884
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel
«Papeles viejos e investigaciones literarias»
Calleja. Madrid 1890
- PANOFSKY, Erwin
«El significado en las artes visuales»
Alianza Forma. Madrid 1983
- PANTORBA, Bernadino de
«Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España»
Alcor. Madrid 1948
- POBLET, Josep Ma
«Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)»
Doposa. Barcelona 1973
- POPPER, Karl
«Un mundo de propensiones»
Editorial Tecnos. Madrid 1996
- RÀFOLS, J. F.
«Diccionario biográfico de artistas catalanes»
Ed. Millà. 3 Vols. Barcelona 1951, 1953, 1954.
- RAMÍREZ, Juan Antonio
«Medios de masas e Historia del Arte»
Cátedra. Madrid 1976
- REWALD, John
«El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin»
Alianza Forma. Madrid 1981
- RÍOS, Demetrio de los
«El arte en todas sus manifestaciones»
Gironés y Ordeña. Sevilla 1885
- SELDMAYR, Hans
«El arte descentrado»
Labor. Barcelona 1959
- SELDMAYR, Hans
«La revolución del arte moderno»
Acantilado Barcelona 2008
- TASIS, Rafael
«Barcelona, imatge i història d'una ciutat»
Rafael Dalmau. Barcelona 1961
- TUÑÓN DE LARA, Manuel
«Estudios sobre el siglo XIX español»
Siglo XXI. Madrid 1973
- VÁZQUEZ MOLTALBÁN, Manuel
«Informe sobre la información»
Fontanella. Barcelona 1971
- WAGNER, Ricardo
«La poesía y la música en el drama del futuro»
Espasa Calpe. Buenos Aires 1952
- WOOLLEY, Benjamin
«El universo virtual»
Acento Editorial. Madrid 1994
- MODERNISME**
- AADD
«Apel·les Mestres (1854 – 1936)»
Fundació Jaume I. Barcelona 1985
- BOHIGAS, Oriol
«Arquitectura Modernista»
Lumen. Barcelona 1968
- CIRICI, Alexandre
«El Arte Modernista catalán»
Aymà. Barcelona 1955
- FONTBONA, Francesc
«El Modernisme, pintura i dibuix»
Edicions Lisard. Barcelona 2002
- FONTBONA, Francesc
«La crisi del Modernisme artístic»
Curial. Barcelona 1975
- MARFANY, Joan Lluís
«Aspectes del Modernisme»
Curial. Barcelona 1979
- RÀFOLS, J. F.
«En torno al Modernismo»
Dins Cuadernos de Arquitectura no 46.
Barcelona, setembre de 1961
- RÀFOLS, J. F.
«Modernisme i modernistes»
Destino. Barcelona 1982
- RÀFOLS, J. F.
«El arte romántico en España»
Juventud. Barcelona 1954
- RÀFOLS, J. F.
«El arte modernista en Barcelona»
Dalmau. Barcelona 1955
- SPENCER, Charles
«The Aesthetic Movement 1869 - 1890»
Academy Editions. Londres 1973

VALENTÍ, Eduardo

«El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos»

Ariel. Esplugues de Llobregat 1973

INDÚSTRIA I PRODUCCIÓ

ALZOLA Y MINODO

«El arte industrial en España»

Bilbao 1892

CAMPOMANES, Marqués de

«Discurso sobre el fomento de la industria popular»

Antonio de la Sancha. Madrid 1774

CARRERA PUJAL, Jaime

«Aspectos de la vida gremial barcelonesa en los siglos XVIII y XIX»

CSIC. Madrid 1949

CARRERA PUJAL, Jaime

«La Barcelona del siglo XVIII» Vol. II Cap.VII

Bosch. Barcelona 1951

CARRERA PUJAL, Jaime

«Historia política de Cataluña en el siglo XIX»

Bosch. 7 Vols. Barcelona 1957-1958

ELÍAS, José Antonio

«Atlas geográfico, histórico y estadístico»

Imprenta Hispana. Barcelona 1848

GARCÍA ARENAL, Fernando

«Relaciones entre el Arte y la Industria»

Memoria premiada por el Fomento de las Artes

Fontanet. Madrid 1885

GRAELL, Guillermo

«Historia del Fomento del Trabajo Nacional»

Vda. Tasso. Barcelona 1911

IZARD, Miquel

«Industrialización y obrerismo»

Ariel. Barcelona 1973

IZARD, Miquel

«El siglo XIX. Burguesos i proletaris»

Doposa. Barcelona 1978

IGLESIAS, Pablo VERA, Jaime y GARCÍA-QUEJIDO

«La clase obrera española a finales del siglo XIX»

Zero. Madrid 1970

(Original «Información oral y escrita practicada en virtud de la R.O. del 5 de Diciembre de 1883 por la Comisión de Reformas Sociales»)

LORENZO, Anselmo

«Criterio libertario»

Libros Dogal. Madrid 1977

MOLAS, Pedro

«Los gremios barceloneses del siglo XVIII»

Caja de Ahorros de Madrid. Madrid 1970

MONTSENY, Federica

«Vida y obra de Anselmo Lorenzo»

Libros Dogal. Madrid 1979

PITARCH, A. José y DALMASES, Núria de

«Arte e Industria en España. 1774-1907»

Blume. Barcelona 1982

PUGÉS, Manuel

«Cómo triunfó el proteccionismo en España»

Henrich. Barcelona 1931

RAHOLA I TRÈMOLS, Frederic

«Comerç i indústria de Catalunya»

a «Geografía General de Catalunya», dirigida per Francesc Carreras Candi, pàg. 322-464

Barcelona s.a.

RAVENTÓS, Manuel

«Assaig sobre alguns episodis històrics dels moviments socials a Barcelona en el segle XIX»

Barcelona 1925

RIGALT, Luís
«Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales. Colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato...»
Francisco Campaña. 2 Vols. Barcelona 1857-1859

RIOUX, Jean Pierre
«La révolution industrielle 1780-1880»
Éditions du Seuil. Paris 1971

ROMEVA FERRER, Pau
«Historia de la industria catalana»
Estamper Bas. 2 Vols. Igualada 1852

RUIZ Y PABLO, Ángel
«Historia de la Real Junta de Comercio de Barcelona»
Henrich & Cie. Barcelona 1919

SANPERE Y MIQUEL, Salvador
«Aplicació del art a l'indústria. Principis a què deurien subjectarse les institucions d'aplicació en Espanya»
Impremta La Renaixensa. Barcelona 1881

TUÑÓN DE LARA, Manuel
«El Movimiento Obrero en la Historia de España»
Taurus. Madrid 1972

VICENS VIVES, Jaume i LLORENS, Montserrat
«Industrials i polítics» (segle XIX)
Ed. Vicens-Vives. Barcelona 1952

VICENS VIVES, Jaime
«Coyuntura económica y reformismo burgués»
Ariel. Esplugues de Llobregat. Barcelona 1969

VICENS I VIVES, Jaume
«Notícia de Catalunya»
Destino i Edicions 62. Barcelona 1984

VOLTES BOU, Pedro
«Notas sobre las instituciones barcelonesas del siglo XIX»
Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona 1976

Almanaque del MUSEO de la INDUSTRIA
Madrid, 1871 a 1877

ARTS GRÀFIQUES

AADD
«Barcelona: Una capital editorial (S. XV – XX)»
Barcelona Desing Centre. 1991

AADD
«Bibliofília a Catalunya. Des del S. XIX»
Fundació Jaume I. Barcelona 2001

AADD
«Diseño, color y tecnología en prensa»
Editorial Prensa Ibérica. Barcelona 1995

AADD
«Les Arts Gràfiques i el Llibre a Catalunya»
L'Avenç. Barcelona 1986

AGUDO RUIZ, Juan de Dios
«Los naipes en España»
Diputación Foral de Álava
– Departamento de Cultura y Museo
«Fournier» de Álava 2002

ALEGRET, Adolfo
«Las Artes del libro, su origen, expansión y florecimiento en España»
Ed. Ciencias y Letras. Barcelona 1918

AUDIN, Marius
«Le livre»
Vol. I «Son architecture, sa technique»
Vol. II «Son illustration, sa décoration»
Henri Jonquières. Paris. Vol. I 1924, Vol. II 1926

AUDIN, Marius
«Histoire de l'imprimerie par l'image. L'histoire et la technique»
Henri Jonquières. 4 Vols. Paris 1928

AUDIN, Maurice
«Histoire de l'imprimerie»
A & J Picard. Paris 1972

AUDIVERT, Pompeu
«Gravat català al box»
Biblioteca Catalana. Mèxic 1946

- ARTIGAS-SANZ, C.
«El libro romántico en España»
3 Vols. Madrid 1953.
- BARBOTIN, P. SEUBE, R. y LALANNE, J. P.
«Historia de la fotografía»
Seix Barral. Barcelona 1959
- BARNICOAT, J.
«Los carteles. Su historia y su lenguaje»
G. Gili. Barcelona 1976
- BATLLE, Joan B.
«Lo ram de Llibreria a Barcelona en lo segle XV»
Barcelona 1917 (Fullet)
- BERGNES, A.
«Historia de la imprenta»
Imp. Bergnes & Cia. Barcelona 1831
- BERLAN, Francesco
«La invenzione della stampa a tipo mobile fuso»
Tip. Galletti e Cocci. Firenze 1882
- BOHIGAS, Pere
«La imprenta y la librería antigua en Barcelona. La primera edición barcelonesa de Tirant lo Blanc»
La Vanguardia, 17 de gener de 1973, pàg. 49
- BOHIGAS, Pedro
«La introducción de la tipografía en España. Estado actual de la cuestión»
Dins Biblioteconomía no 63-64. Madrid 1966
- BOHIGAS, Pedro
«El libro español»
G. Gili. Barcelona 1962
- BOHIGAS Y TARRAGÓ, Pedro
«Apuntes para la historia de las Exposiciones oficiales de Arte de Barcelona»
Dins Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Vol. III Barcelona 1945
- BOIX, Félix
«Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX»
Madrid 1931
- BOIX, Félix
«La litografía y sus orígenes en España»
Dins «Arte Español» Madrid 1925
- BRUGALLA, Emilio
«Tres ensayos sobre el arte de encuadernación»
José Porter. Barcelona 1945
- BRUGALLA, Emilio
«El arte de encuadernar y su evolución»
Separata de «Producción editorial barcelonesa de 1964-65»
Barcelona 1966
- BRUNET I BELLET, Josep
«L'impremta a Espanya»
Tip. L'Avenç. Barcelona 1898
- CANIBELL, Eudald
«Heribert Mariezeurrena y la introducción de la fototipia y del fotogravat a Espanya»
Dins Revista Gráfica, pàg. 15-20. 1900
També separata publicada el 1901
- CATALINA GARCIA, Juan
«Ensayo de una tipografía complutense»
M. Tello. Madrid 1889
- COCHET, Gustavo
«El grabado, historia y técnica»
Poseidón. Buenos Aires 1943
- COTONER CERDÓ, Luisa
«La biblioteca: Arte y Letras, primera aproximación»
Quaderns, Revista de traducció 8, pàg. 17-27. Vic 2002
- DAHL, Svend
«Historia del libro»
Alianza Editorial. Madrid 1972
- DAY, Kenneth
«Book typography 1815-1965 in Europe and the United States of America»
Ernest Benn Ltd. London 1966
- DIDOT, Ambroise Fermin
«Essai sur la Typographie»
Dins «L'Encyclopédie Moderne» Vol. XXVI
Didot. Paris 1851
- DOMÈNECH SAULÓ, Pedro
«Manual y Catálogo del encuadernador»
Luis Tasso. Barcelona 1867
- DURAN I SANPERE, Agustí
«Contribució a la història de la impremta a Barcelona»
Extracte del Butlletí de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Barcelona 1936
- DURAN Y SANPERE, A.
«Editores y libreros de Barcelona. Estivill, Piferrer, Brusi, Bastinos»
J. Bosch librerros. Barcelona 1952
- EGUIZABAL, José Eugenio
«Apuntes para una historia de la legislación sobre la imprenta por...»
Imprenta Revista de Legislación. Madrid 1879
- ESTEVE BOTEY, Francisco
«Historia del grabado»
Labor. Barcelona 1935

- ESTEVE BOTEY, Francisco
«Grabado. Compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas»
Madrid 1914
- ESTEVE BOTEY, Francisco
«El grabado en la ilustración del libro, las gráficas artísticas y las fotomecánicas»
CSIC. Vols. I-II Madrid 1948
- FITER E INGLES, José
«Proceso histórico-artístico de la litografía»
Separata del discurso leído en el Centro de Artes Decorativas de Barcelona
Hijos de M. G. Hernández. Madrid 1897
- FONTBONA, Francese
«La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1932»
Biblioteca de Catalunya (Secció d'Estampes, Mapes i Gravats). Barcelona 1992
- FORNET, Ambrosio
«El libro en Cuba»
Editorial Letras Cubanas. La Habana 2002
- GALLEGO, Antonio
«Historia del grabado en España»
Cátedra. Madrid 1979
- GIRÁLDEZ, José
«Tratado de la Tipografía o Arte de la Imprenta»
Eduardo Cuesta. Madrid 1883
- GUAL, Adrià
«Il·lustració del Llibre»
Separata de l'Institut Català de les Arts del Llibre
I.C.A.L. Barcelona 1935
- GUIMERÀ Y ÁLVAREZ, Francisco
«La tipografía en la Exposición Universal de Barcelona celebrada en 1888»
Memoria publicada por la Escuela Tipográfica del Hospicio. Madrid 1889
- GUTIÉRREZ LARRAYA, Tomás
«Técnicas del grabado artístico»
Molino. Buenos Aires 1944
- GUTIÉRREZ LARRAYA, Tomás
«Xilografía. Historia y técnicas del grabado en madera»
Meseguer. Barcelona 1952
- HIDALGO, Dionisio
«Ideas generales sobre el origen y desarrollo de la imprenta»
Dins Boletín Bibliográfico Año VIII no 1-5. Madrid 1867
- HIDALGO, Dionisio
«Imprentas de Barcelona en 1861»
Dins Boletín Bibliográfico Año III no 13. Madrid 1862
- HOLLIS, Richard
«El diseño gráfico. Una historia abreviada»
Ediciones Destino. Barcelona 2000
- IVINS, Jr. W. M.
«Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica»
G. Gili. Barcelona 1975
- LABARTA, Lluís
«Eusebi Planas i la litografía a Barcelona»
Dins Revista Gráfica Vol. I Barcelona 1900
- LAPLANA, Josep de C.
«Les Arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona»
Dins Serra d'Or no 243 Desembre de 1979 pàg. 45-53
- LÓPEZ SERRANO, M.
«Los ilustradores del libro romántico en España»
Dins Revista de Artes y Oficios no 12 Madrid 1945
- MADURELL I MARIMON, José Ma.
«Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)»
Gremio de editores, libreros y de maestros impresores. Barcelona 1955
- MADURELL I MARIMON, José Ma.
«Encuadernadores y libreros barceloneses judíos y conversos (1322-1458)»
Dins Sefarad del C.S.I.C. no XXI Madrid 1961 i no XXIII Madrid 1963
- MADURELL I MARIMON, José Ma.
«Antiguos fundidores de letras de Barcelona»
Dins Gutenberg. Sonderdruck 1970
- MARTÍN, A.
«Historia del comic español (1875-1939)»
G. Gili. Barcelona 1978
- MARTÍN, Antonio
«Los inventores del comic español (1873-1900)»
Editorial Planeta-DeAgostini. Barcelona 2000
- MARTÍN, E.
«La composición en Artes Gráficas»
Ediciones Don Bosco. Vols. I-II Barcelona 1970-1974
- MELIS-MARINI, F.
«El aguafuerte y demás procedimientos del grabado sobre metal»
Ed. Meseguer. Barcelona 1954

- MILLÀ, Àngel
«Libreros y bibliófilos barceloneses del siglo XIX. Apuntes para su pequeña historia»
Rafael Tasis. Barcelona 1956
- MILLÀ, Francesc
«L'art de la impremta a Catalunya»
Ed. Millà. Barcelona 1949
- MORAN, James
«Printing Presses. History and Development from the Fifteenth Century to Modern Times»
Faber and Faber Limited. Londres 1973
- MORENO ESMENDIA, Manuel
«Carlos III y las Artes Gráficas españolas en el siglo XVIII»
Luís Marimón. Vilanova del Camí 1970
- OLMO, Antonio Esteban del
«La tipografía y los tipógrafos»
Imprenta de El Liberal. Madrid 1880
- PÉREZ, José
«El libro en España»
Escuela Nacional de Artes Gráficas. Madrid 1955
- PIFERRER, P. y PARCERISA, F. J.
«Recuerdos y Bellezas de España» Volum «Cataluña»
Imprenta de Joaquin Verdaguer. Barcelona 1839
- PUIG I ALFONSO, Francesc
«La librería Puig, de la plaça Nova (1861-1938)»
A. Núñez. Barcelona 1938
- RICO Y SINOBAS, M.
«El arte del libro en España»
F. Giménez. Madrid 1941
- SACS, Joan
«El debut de la litografía a Barcelona»
Dins Mirador, Barcelona 7 de juny de 1934
- SAPERAS, Miquel
«Imprenta i editorial Altés S.L. (1886-1961)»
Imp. i edit. Altés. Barcelona 1961
- SATUÉ, Enric
«El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva»
Alianza Editorial. Madrid 1997
- SERRA Y OLIVERES, Antonio
«Manual de tipografía española o sea el arte de la imprenta»
Ed. Oliveres. Madrid 1852
- SOTOLEVSKY, J.
«Bibliofilia romántica española»
Valencia 1951
- SUTTON, Albert A.
«Concepción y confección de un periódico»
Rialp. Madrid 1963
- STEINBERG, S. H.
«500 años de imprenta»
Zeus. Barcelona 1963
- TORMO FREIXAS, E.
«El grabado en España»
Escuela de Artes y Oficios de Barcelona. Conservatorio de las Artes del Libro. Barcelona 1962
- TORMO FREIXES, Enric
«Les arts del llibre a Barcelona»
Gremi de Llibreters de Vell. Barcelona 1981
- TRENC-BALLESTER, Eliseu
«Las Artes Gráficas de la época modernista en Barcelona»
Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona. Barcelona 1977
- TRENC-BALLESTER, Eliseu
«Alexandre de Riquer, un simbolista»
Dins Serra d'Or no 173, any 1974
- VÉLEZ, PILAR
«El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)»
Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1989
- VIRGILI, Josep Ma.
«Memorias de un aprendiz de librero»
Obradores Gráficos Favencia. Barcelona 1951
- WESTHEIM, Paul
«El grabado en Madera»
F.C.E. Madrid 1954

ARQUITECTURA

- GIEDION, Sigfrido
«Espacio, Tiempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición)»
Editorial Dossant. Madrid 1982
- MUMFORD, Lewis
«Técnica y Civilización»
Alianza Universidad. Madrid 1971
- RAGON, Michel
«Historia Mundial de la Arquitectura y el Urbanismo Modernos» Tomo I «Ideologías y pioneros (1800 – 1910)»
Ediciones Destino. Barcelona 1979
- RIEGL, Aloïs
«El culto moderno a los monumentos»
Visor. Madrid 1987

FOTOGRAFÍA I IMATGE

- AADD
«The contest of meaning. Critical histories of photography»
The Mit Press. Massachusetts 1989
- BARTHES, Roland
«La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía»
Editorial Paidós. Barcelona 1998
- AADD
«On the Art of Fixing a Shadow. One hundred fifty years of photographic»
National Gallery of Art – The Art Institute of Chicago 1989
- BARNARD, George N.
«Photographic Views of Sherman's Campaign»
Dover Publications. New York 1977
- CARLEBACH, Michael L.
«The Origins of Photojournalism in America»
Smithsonian Institution. USA 1992
- CRAWFORD, William
«The Keepers of Light. A history and working guide to early photographic processes»
Morgan and Morgan. New York 1979
- DERY, Mark
«Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo»
Ediciones Siruela. Madrid 1998
- FONTANELLA, Lee
«La Historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900»
El Viso. Madrid 1981
- FREUND, Gisèle
«La fotografía como documento social»
G. Gili. Barcelona 1976

- FREUND, Gisèle
«La fotografía y las clases medias en Francia en el siglo XIX»
Losada. Buenos Aires 1974
- GEORGE EASTMAN HOUSE
«Photography from 1839 to today»
Taschen. Colonia 1999
- GERNESHEIM, Helmut y Alison
«Historia gráfica de la fotografía»
Omega. Barcelona 1967
- GONZÁLEZ FLORES, Laura
«Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?»
Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2005
- GUBERN, Román
«Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto»
Editorial Anagrama. Barcelona 1996
- «HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA: Una revisión metodológica»
Primer Congreso Universitario sobre fotografía española
Gobierno de Navarra (Departamento de Educación y Cultura). Pamplona 1999
- JEFFREY, Ian
«La fotografía. Una breve historia»
Ediciones Destino. Barcelona 1999
- KEIM, Jean A.
«Historia de la fotografía»
Oikos-Tau. Barcelona 1971
- LOVEJOY, Margot
«Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media»
Prentice Hall. New Jersey 1992
- MUSEUM LUDWIG COLONIA
«La fotografía del siglo XX»
Taschen. Colonia 1997

REILLY, James M.
«Care and Identification of 19th-century
photographic prints»
Kodak Publication. USA 1986

SCHARF, Aaron
«Arte y fotografía»
Alianza Forma. Madrid 1994

SONTAG, Susan
«Sobre la fotografía»
Edhasa. Barcelona 1981

SOUGEZ, Marie-Loup
«Historia de la fotografía»
Ediciones Cátedra. Madrid 1996

VILCHES, Lorenzo
«La lectura de la imagen. Prensa, cine,
televisión»
Editorial Paidós. Barcelona 1997

VIRILIO, Paul
«La máquina de visión»
Ediciones Cátedra. Madrid 1989

ZUNZUNEGUI, Santos
«Pensar la imagen»
Ediciones Cátedra. Madrid 1998

CATÀLEGS

AADD
«El Modernisme»Tomo I y Tomo II
Lunwerg Editores. Barcelona 1992

AADD
«William Morris»
Publicació de l'exposició feta al Parc de
la Ciutadella el desembre de 1984.
Museu d'Art Modern. Ajuntament de
Barcelona 1984

AADD
«Quinto Centenario de la invención de la
imprensa»
Gremio de Industrias Gráficas de
Barcelona

AADD
«Alexandre de Riquer. L'home, l'artista,
el poeta»
Calaf 1978

AADD
«Simbolismo en Europa. Néstor en las
Hespérides»
Centro Atlántico de Arte Moderno.
Madrid 1990

AADD
«Catalunya, la fàbrica d'Espanya (1833-
1936)»
Catàleg de l'exposició feta al Mercat del
Born de Barcelona l'any 1985

AADD
«El Paseante: La revolución digital y sus
dilemas II»
Ediciones Siruela. Madrid 1985

CARULLA I CANALS, Lluís (edit.)
«Commemoració del 500 anys del primer
llibre imprès en català. 1474-1974.
L'aventura editorial a Catalunya»
Edigraf. Barcelona 1972

«Exposición antológica de la Calcografía
Nacional»
Fundación Juan March. Barcelona 1976

«Exposición Internacional de las Artes
Gráficas y de la Industria del Libro»
Guía general i catàleg de la Secció
espanyola
Barcelona. Imprenta Elzevieriana, 1914

«Exposición Signos del Siglo 100 años de
Diseño Gráfico en España»
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía y Ministerio de Educación y
Cultura. Madrid 2000

»Exposición Fotografía Pública,
Photography in Print 1919-1939»
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía. Madrid 1999

«Exposició Félicien Rops»
Espai Cultural Caja Madrid
Barcelona 2004

«Exposició Universal de Barcelona. Llibre
Centenari 1888-1988»
Comissió Cuitadana per a la
Commemoració del Centenari de
l'Exposició Universal
L'Aveng. Barcelona 1988

«Exposición Van Gogh y Gauguin: El
Estudio del Sur»
The Art Institute of Chicago y el Van
Gogh Museum. Amsterdam 2002

KURTZ, Gerardo F. i ORTEGA, Isabel
(coordinadors)
«150 Años de fotografía en la Biblioteca
Nacional»
Ediciones El Viso, Ministerio de Cultura.
Madrid 1989

«La Belle Europe. Le Temps des
Expositions Univeselles 1851-1913»
Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
Bruxelles du 26 octobre 2001 au 17 mars
2002

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio
«Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y
sociedad en la España del siglo XIX»
Lunwerg Editores. Barcelona 1989

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio
«Las Fuentes de la Memoria II. Fotografía
y sociedad en España, 1900 – 1936»
Lunwerg Editores. Barcelona 1992

QUINEY, Aitor
«Hermenegildo Miralles, arts gràfiques i
enquadrernació»
Biblioteca de Catalunya (exposició) 2005

TRENC-BALLESTER, Eliseu
«Alexandre de Riquer»
Caixa de Barcelona. Barcelona 1985

PUBLICACIONES PERIÓDIQUES

Anuario Tipográfico Neufville
6 Vols. Barcelona. 1910-1922

L'Arch de Sant Martí
Sant Martí de Provençals. 1884-1891

El Arte de la Imprenta
Barcelona. 1891-1892

El Arte y la Industria
Barcelona. 1886-1888
Boletín de la Sociedad Económica
Barcelona. 1853-1884

Boletín de la Sociedad de Impresores
Barcelona. 1890-1894

Boletín de la Sociedad Tipográfica
Barcelona. 1880-1882

Boletín Bibliográfico Español
Madrid. 1860-?

El Correo Tipo-litográfico
Barcelona. 1877-1886

El Correo Tipográfico
Barcelona. 1877-1909

Crónica Poligráfica
Barcelona. 1920-1925

El Eco de la Industria
Barcelona. 1898-1936

El Eco de la Producción
Barcelona. 1880-1888

El Eco del Fomento Industrial
Barcelona. 1893-1908

Fomento de la Producción Nacional
Barcelona. 1870-1879

La Gaceta de la Industria
Barcelona. 1881-1883

Gaceta Comercial Fabril
Barcelona. 1879-1881

La Gaceta del Comercio
Barcelona. 1860-1861

Gaceta Mercantil e Industrial
Barcelona. 1887-1894

Gaceta Universal
Barcelona. 1862-1892

Guía Fabril e Industrial de España
Barcelona. 1862-1862

Guía Consultiva
Barcelona. 1872-1909

La Ilustración Barcelonesa
Barcelona. 1858-1859

La Ilustración Catalana
Barcelona 1880-1917

La Ilustración de la Mujer
Barcelona. 1883-1887

La Ilustración Artística
Barcelona. 1882-1916

La Industria
Barcelona. 1862-1862
Barcelona. 1864-1864

Industria e Invenciones
Barcelona. 1884-1921

El Industrial de Barcelona
Barcelona. 1867-1867

La Industria Papelera
Barcelona. 1898-1899

El Mercado Poligráfico
Barcelona. 1926-1928

El Patronato Industrial
Barcelona. 1878

El Porvenir de la Industria
Barcelona. 1875-1898

Revista de la Asociación Artístico-
Arqueológica
Barcelona. 1896-1913

Revista General
Barcelona. 1890-1892

Revista Gráfica
Barcelona. 1900-1923

Revista Histórica
Barcelona. 1876-1876

Revista Histórico-Latina
Barcelona. 1874-1875

Revista Industrial
Barcelona. 1856-1864

El Universo Ilustrado
Barcelona. 1886-1887

GUIES DE BARCELONA

Calendario y Guía
Ma. A. Martí, Hdos. Barcelona 1777

Calendario y Guía
Ma. A. Martí, Hdos. Barcelona 1778

ALGAVA MARQUÉS Y BELLON, Joseph
Barcelona a la mano
Juan Centené. Barcelona 1778

Kalendario y Guía
Vda. Piferrer. Barcelona 1786

Kalendario y Guía
Vda. Piferrer. Barcelona 1787

Diversión de ciudadanos, norte seguro
del forastero...
Teresa Nadal. Barcelona 1789

Kalendario y Guía
Imprenta del Diario. Barcelona 1798

Papel económico e instructivo...
Isern y Oriol. Barcelona 1802

Diversión de ciudadanos...
Vda. Aguasvivas. Barcelona 1802

Diversión de ciudadanos...
Vda. Aguasvivas. Barcelona 1803

Kalendario y Guía
Imprenta del Diario. Barcelona 1806

Kalendario y Guía
Agustín Roca. Barcelona 1815

Manual del forastero
Garriga y Aguasvivas. Barcelona 1819

Guía del forastero de Barcelona
Dorca. Barcelona 1821

ROCA Y ALAVEDRA, Felipe
El amigo del forastero
J. Rubió. 1a i 2a edició. Barcelona 1831
Manual del forastero
Garriga y Aguasvivas. Barcelona 1831

GALOBARDAS, Juan Bta.
Cataluña en la mano
Hnos. Borrás. Barcelona 1831

SOLÁ, José
El amigo del forastero en Barcelona
J. Solá. Barcelona 1833

SOLÁ, José
Sarrabal de la ciudad de Barcelona para
el año de 1792, corregido y adicionado
por...
J. Solá. Barcelona 1835

Guía Estadística de Barcelona y Manual
de forasteros
J. Verdaguer. Barcelona 1836

PATXOT, Fernando
Manual del viajero en Barcelona
Imp. Francisco Oliva. Barcelona 1840

MATAS y SAURÍ
Guía de forasteros de Barcelona
Imp. Saurí. Barcelona 1842

Guía de Barcelona
Impr. Fraternidad. Barcelona 1847

SAURÍ, Manuel y MATAS, José
Manual Histórico-Topográfico, estadístico
y administrativo,
o sea, Guía de Barcelona dedicada a la
Junta de Fábricas de Cataluña
Imp. Manuel Saurí. Barcelona 1849

SAURÍ, Manuel y MATAS, José
Manual Histórico-Topográfico...
Imp. Manuel Saurí. Barcelona 1854

BOFARULL, Antonio de
Guía-Cicerone de Barcelona
Imp. Hispana. Barcelona 1855

M. D. y N. y B. P.
Gran Almanaque de Barcelona
s/editor. Barcelona 1857
J. A. S.
El Consultor. Nueva Guía de Barcelona
Imp. La Publicidad. Barcelona 1857

J. A. S. y M. LL.
El Consultor. Nueva Guía de Barcelona
Imp. La Publicidad. Barcelona 1859

MATAS, J. y SAURÍ, M.
Guía General de Barcelona
Imp. de M. Saurí. Barcelona 1864

CORNET Y MAS, Cayetano
Guía completa del viajero en Barcelona
I. López editor. Barcelona 1866

CORNET Y MAS, Cayetano
Guía de Barcelona
Eudaldo Ruiz. Barcelona 1876

CORNET Y MAS, Cayetano
Guía de Barcelona
Eudaldo Ruiz. Barcelona 1877

Guía y plano de Barcelona
s/editor. Barcelona 1881

COROLEU, José
Barcelona y sus alrededores. Guía...
Jaime Seix editor. Barcelona 1887

TASSO, Luís
Guía de viajeros en Barcelona
Luís Tasso. Barcelona 1893

LEÓN, D. L. H.
Guía consultiva
Redondo y Xumetra. Barcelona 1894

Barcelona en la mano
I. López editor. Barcelona 1895
DOCUMENTS NO IMPRESOS

MILLÀ, Francesc
«Els cinc primers segles de la impremta»
i «Imprenta en Espanya»
Recull de material manuscrit a la

Biblioteca Bergnes de las Casas.
Biblioteca de Catalunya

FONS DOCUMENTALS DE LA CAMBRA
DE COMERÇ INDÚSTRIA I NAVEGACIÓ
DE BARCELONA
Documentació sobre els moviments de
mercaderies al port de Barcelona, des de
1849 fins a 1899.

CÁMARA DE COMERCIO DE
BARCELONA
Actes de les Assemblees Generals
na 1 13 d'agost de 1886, fins al 1914

CENTRES DE DOCUMENTACIÓ

Institut Municipal d'Història de
Barcelona

Arxiu de la Cambra de Comerç, Indústria
i Navegació de Barcelona

Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès

Museu de les Arts Gràfiques

Conservatori de les Arts del Llibre

Biblioteca Arús

Biblioteca de l'Escola Massana

Biblioteca de Catalunya

Biblioteca del Gremi d'Indústries
Gràfiques de Barcelona

Biblioteca del Museu del Teatre

Arxiu de la Diputació de Barcelona

Biblioteca Bergnes de las Casas

Biblioteca del Foment del Treball
Nacional

Tesi
Romà Arranz Herrero

Director de tesi
Dr. Carles Mauricio Falgueras

Departament de Dibuix
Facultat de Belles Arts



UNIVERSITAT DE BARCELONA

