

Un recorregut fotogràfic pels tallers del pintor Fabrés. La fotografia com a eina de distinció social

La biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un conjunt de cinc àlbums¹ del polifacètic artista Antoni Fabrés (1854-1938) que formaren part de la donació que ell mateix va fer a la Junta de Museus l'any 1926.² En termes generals, estem davant un contingut de tipus miscel·lani que intenta plasmar visualment alguns dels episodis més destacats de la carrera del pintor. En cap cas es tracta d'un recorregut exhaustiu ni sistemàtic i tampoc s'adverteix una estructura regida per un determinat criteri temàtic, cronològic o tipològic. Les imatges, formades per un repertori de naturalesa diversa (títols, reconeixements, retalls de diaris i revistes, fotografies d'algunes de les seves produccions més destacades i imatges dels tallers o espais de treball que va tenir a les ciutats de París, Mèxic i Roma) exemplifiquen un ús propagandístic posat al servei d'una causa panegírica.

Evidentment, es tracta d'una selecció subjectiva que permet fer un recorregut per algunes de les principals fites de la seva vida artística, destinada a realitzar una autolloança i glorificació dels mèrits que determinen una vida dedicada a la pràctica artística. Malgrat constituir una tipus d'exercici autocomplaent, no podem oblidar que davant els nostres ulls desfilen retalls existencials i, sense el lloable esforç i la pacient dedicació de Fabrés, molts d'ells hagueren estat soterrats per l'oblit. Tanmateix, gràcies al seu desig de recopilar i reconstruir la imatge de la seva pròpia activitat creativa, podem disposar d'un material documental de gran valor que ens permet recordar alguns dels records visuals d'una persona.

Estem, doncs, davant una mena d'autobiografia que, com el model del gènere literari en què s'emmiralla, exercita la facultat de la memòria d'una forma selectiva amb la finalitat de reconstruir una trajectòria presidida per l'èxit, el

¹ FABRÉS, A., *Álbumes relativos a su obra pictórica, formados por el mismo artista con materiales reunidos en el curso de su vida*, 5 volúmenes. [Álbumes facticios]. Obra única conservada a la Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Núm. de registre 6.553. Els cinc àlbums són de gran format però de diferents mides i continguts: tres àlbums amb fotografies, un amb retalls de premsa i un altre amb diplomes, cartes manuscrites i fotografies. Els àlbums presenten enquadernacions diferents, però tots mantenen el nom de l'artista a la coberta.

² Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus. Expedient *Donatiu de l'artista Antoni Fabrés*, 1925-1929, ANC1-715-T-2483.

reconeixement i el triomf econòmic. Cadascuna de les imatges que alimenten aquest magatzem constitueix un exercici de nostàlgia, ja que l'autor evoca i somia una visió que contempla els fets com esdeveniments d'una especial rellevància històrica, una importància que, com és obvi, està engrandida pel mateix protagonista, qui no dubta a compondre una mirada pensarosa, carregada de sentimentalisme simbòlic.

Les reflexions anteriors no limiten l'abast i l'extraordinari valor que tenen aquests àlbums. Al nostre entendre, superen la important dimensió històrica, ja que ens proporcionen una aproximació a una determinada cosmovisió que respon a una mentalitat d'època. Hi trobem elements culturals i socials que permeten aprofundir sobre un determinat sistema de valors i sobre la importància que la societat de l'època concedia a aquests tipus de pràctiques. En cert sentit, més enllà del seu indiscutible valor patrimonial, els volums es converteixen en artefactes d'un gran valor cultural perquè ens ajuden a endinsar-nos en els interessos i els models de mediació social emprats per determinades elits que, a més de d'una funció representativa, també van ser utilitzats com a eines propagandístiques. En el cas que ens ocupa, és evident que Fabrès era plenament conscient de la utilitat d'un tipus d'instruments que enfortien la imatge social de l'artista. En una època marcada per la irrupció de la fotografia, el pintor va saber aprofitar el potencial i les possibilitats d'una tècnica que li permetia ampliar les seves possibilitats de ser conegut. De fet, una bona part del material fotogràfic que forma part dels àlbums és el mateix que es va emprar per il·lustrar la ingent quantitat d'articles publicats a les revistes de l'època, dedicats a glossar la figura i obra del pintor. Malauradament, malgrat constituir un document excepcional –si ometem les imatges realitzades a París que podem atribuir al fotògraf català Josep Maria Cañellas³ (1856-1902)– no sabem res de la identitat dels fotògrafs que van fer les dels dos altres tallers.

De tota manera, tant de la natura d'alguna de les imatges com del text que apareix al peu d'algunes altres, es pot inferir l'existència d'un pla premeditat, en el qual es descobreix una més que probable trama ordida pel mateix interessat, o si més no, amb la seva complicitat. Evidentment, no és res més que una

³ Al peu d'una de les fotografies, concretament la que l'artista dedica a la seva esposa, Júlia, apareix el nom del fotògraf J.M. Cañellas.

especulació, ja que no disposem de proves documentals que permetin sostenir el que només és una hipòtesi, però si n'analitzem alguna, podem comprovar un gran nombre d'autoreferències que subratllen el rol protagonista adjudicat a Fabrés.

En aquest context, val la pena focalitzar el nostre interès al lloc que ocupen en aquests àlbums les imatges dels anomenats *ateliers*. Es tracta de llocs, espais, de característiques molt vuitcentistes, convertits en escenaris d'alguns dels més cèlebres i coneguts tòpics associats a la imatge de l'artista del segle XIX. En ocasions anteriors ja hem tingut l'oportunitat d'analitzar alguns elements iconogràfics, sociològics i culturals associats al fenomen de l'eclosió de les cases o tallers d'artistes que tingué lloc a Europa occidental a partir de l'últim terç del segle XIX.⁴ Seguint aquests models i aquests mateixos referents, l'espai tradicional de treball que, en èpoques anteriors –i sobretot a partir del Renaixement– s'havia representat dissimuladament, amb una actitud temorenca, va passar a mostrar-se sense cap recança, de manera ufana i ostentosa.

Les composicions pictòriques són les que millor il·lustren l'evolució en el tractament iconogràfic del taller. En una fase inicial era un element irrellevant i insignificant, amb molt poc protagonisme i amb una tendència per part dels pintors a recrear una ambientació de tipus ocultista, ja que la informació es escassa o inexistent, però avançant el segle XIX la imatge del taller emergeix amb gran força i es converteix en un element que serveix per proporcionar prestigi i reconeixement social a l'inquilí.

Per una mena d'efecte simpàtic, el propietari d'aquest lloc que tradicionalment havia adoptat un perfil llòbrec, funcional, auster, allunyat de la pompa i l'ostentació, que no tenia més significat ni sentit que el d'allotjar una activitat laboral, va passar a ser considerat un treballador manual, a convertir-se en un personatge reconegut públicament. A més d'augmentar la seva autoestima, aquesta distinció social va portar aparellat l'èxit econòmic i el de la crítica i públic. A diferència d'èpoques anteriors –i aquest és el principal tret diferencial– l'artista esdevé burgès, deixa de ser un desclassat, aspira a ocupar

⁴ QUÍLEZ, F., «El temple-taller Masriera: un model singular d'*atelier* vuitcentista», *Els Masriera*, Barcelona, 1996, p. 162-171; QUÍLEZ, F., «Els referents culturals i iconogràfics d'*El col·leccionista d'estampes* de Fortuny», *Locus Amoenus*, Bellaterra, 2009-2010, 10, p. 243-258; QUÍLEZ, F., «Fortuny col·leccionista, antiquari i bibliòfil», *Fortuny*, Barcelona, 2004, p. 419-431.

un lloc preeminent a l'escala social i no dubta a atribuir a l'*atelier* un paper fonamental en el camí que mena a la satisfacció d'aquest desig d'ascens social.

Ocupar un espai de grans dimensions a dues de les grans capitals de l'art europeu occidental, com eren Roma i París, podia satisfer els anhels de qualsevol artista amb pretensions i despertava, a no ser que l'opció fos la de remar a contracorrent, la fascinació de tots els que aspiraven a assolir el cim.

Des d'aquesta perspectiva, les imatges dels tallers de Fabrés no s'allunyen d'una tipologia de característiques idèntiques a les apuntades anteriorment. De fet, a més de a les dues ciutats esmentades, el pintor també va tenir un tercer estudi a la Ciutat de Mèxic.

Tots, l'últim inclòs, presentaven un aspecte molt semblant. Per començar, en veure'ls produeixen una sensació d'atapeïment, una por al buit, un fenomen *d'horror vacui* produït per l'enorme quantitat d'objectes de tota mena que ocupaven el taller sense deixar ni un petit espai buit. A aquest efecte d'acumulació també ajudava la condició heterogènia del material que s'hi conservava que reflecteix la versatilitat d'un espai que, com ja hem esmentat, a la tradicional funció pràctica determinada per la seva condició de lloc de feina, s'hi afegien uns altres usos que, fins i tot, arribaven a eclipsar la funcionalitat bàsica.

Per començar, a les imatges reconeixem la utilització com *atrezzo* escenogràfic d'una nombrosa presència i gran varietat d'objectes que, a més de reflectir els interessos materials de l'artista, formen part del seu univers sentimental. Aquest procés d'acumulació de totes aquestes peces respon a una pulsó col·leccionista que es regeix per criteris de gust, tant personals, com d'època. En realitat, sense descartar l'existència d'una vocació col·leccionista, el cert és que la majoria d'aquests tallers, convertits en museus, responen a un efecte mimètic: segueixen la tendència, són deutors de la moda que dicta l'existència d'altres models coetanis o anteriors.⁵

⁵*Portrait de l'Artiste. Images des peintres 1600-1890*, París, 1991-1992; SCHNÖLLER, M., «I pittori-principi dell'Ottocento: l'atelier di Hans Makart a Vienna», *Case d'Artista Dal Rinascimento a Oggi*, Turín, 1992, p. 187-192.

Per altra banda, tampoc podem descartar la possibilitat, com ja assenyalaven alguns cronistes de l'època, que aquestes antiguitats fossin utilitzades per Fabrès per proporcionar versemblança a les escenes que componia. És per això que en algunes de les fotografies observem la presència de models vius, vestits amb indumentària d'època (mosqueters, espadatxins, àrabs), que apareixen posant davant del pintor mentre sostenen a les mans una variada panòpia d'armes. Aquesta *mise en scène* contribuïa a dotar les escenes representades de més versemblança i credibilitat històriques, tot intentant evitar la possibilitat de caure en l'anacronisme. En aquest sentit, aquests elements facilitaven la feina de Fabrès, ja que disposava d'un gran nombre de recursos visuals, complements als quals podia accedir amb gran facilitat i comoditat sense que fos necessari moure's del seu propi estudi.

Alguna de les fotografies –més enllà de convertir-se en un lloc comú que serveix per fixar una determinada imatge de l'artista que és sorprès adoptant una postura impostada, fingint una suposada naturalitat o espontaneïtat, mentre es troba immers en ple procés creatiu– ens proporcionen claus decisives per tal d'entendre una forma de procedir i d'enfrontar-se a la representació del motiu artístic. Fins i tot les eines que emprava s'adaptaven a aquestes necessitats compositives, començant per l'ajut de suports petits físics, coneguts popularment amb el mot francès *tableautin*, que criden l'atenció perquè es sostenen sobre cavallets que faciliten el punt de vista, bastant singular, ja que situen el camp de visió del pintor pràcticament arran de terra.

A més d'aquesta dimensió funcional, els objectes ajudaven a construir un dels pilars simbòlics sobre els quals descansava aquesta tipologia de taller: ens referim a la configuració del mite artista-col·leccionista com un element que enfortia el caràcter simbòlic de l'espai. És per això que, d'acord amb unes pautes decoratives i buscant l'efectisme visual, els *ateliers* tendien a reproduir l'especialitat temàtica dels seus propietaris i la mena d'objectes que decoraven les sales acostumava a respondre al mateix criteri d'especialització. Així, al llarg d'aquest temps sorgeixen una infinitat de tallers que permeten identificar alguns dels gèneres i temàtiques que tenen més èxit entre els clients i que

conreen els pintors, ja siguin orientalistes, historicistes, paisatgistes, simbolistes, etc.⁶

De tots manera, lluny de respondre a un cas únic, original i singular, les fotografies dels tallers de Fabrès s'adapten formalment als estereotips visuals de l'època. No deixen de connectar amb un model que compta amb una gran quantitat d'adeptes i seguidors i que, en el cas dels artistes catalans i espanyols, troben un paradigma d'actuació al taller romà de Marià Fortuny (1838-1874). Encara que pugui semblar reiteratiu, ja és de sobres conegut que l'èxit del pintor reusenc –model de l'artista cosmopolita, internacional, que fou capaç d'obtenir en vida el reconeixement de crítica i públic– el converteix en el mirall on volen reflectir-se els que, com ell, també aspiren al mateix reconeixement.

Malgrat tot això, no és menys cert que als tallers de Fabrès –a més d'una curosa i molt precisa posada en escena que revela un interès minuciós i obsessiu per fixar tots els detalls, sense deixar res a l'atzar– predomina un criteri de gust que podríem qualificar com eclèctic, ja que les sales reflecteixen un ampli ventall d'interessos que van des de l'orientalisme i l'historicisme, al japonisme. En aquest context, no poden faltar les col·leccions d'armes (pistoles, armes curtes, florets, espases, armadures) mobiliari (arquimeses, arque, marquesines, caixes renaixentistes, cadires de tota mena), vasos de ceràmica vidriada, gerros, làmpades, miralls, antiguitats nassarites i àrabs, teixits (catifes, tapissos, un enorme vestuari format per indumentària d'estil renaixentista que li servia per vestir els models amb qui treballava), objectes japonesos i orientals (màscars, gerros, biombos, fanalets de paper), instruments musicals i una col·lecció d'obres pictòriques i escultòriques la majoria de producció pròpia.

Moltes de les fotografies dels estudis van acompanyades per un breu text, redactat pel mateix Fabrès, que permet realitzar-ne una agrupació geogràfica. Així, podem identificar l'existència dels tres tallers que va tenir l'artista i la seva ubicació a tres ciutats diferents: París, Ciutat de Mèxic i Roma. En alguns casos, la descripció de les imatges és molt més detallada i fins i tot ofereix pistes sobre cadascun dels salons, la distribució de les peces i la seva funció.

⁶ WAT, P. (dir.); LESEC, C.; DELATOUR, J. (col.), *Portraits d'ateliers. Un album de Photographies fin de siècle*, Grenoble, 2013.

El relat més exhaustiu correspon al taller mexicà que es trobava a la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Les làmines ens permeten comprovar la magnificència de les sales, la decoració barroca dels espais i la fastuositat que transmet tot el conjunt. Ens ofereixen una idea exacta d'un pintor que vivia en una situació folgada i que gaudia d'un reconeixement social i econòmic d'acord amb la condició de director del principal centre formatiu del país centreamericà. Sabem que Fabrès, acompanyat per la seva família, es va instal·lar a Mèxic l'any 1902. Les fotos que ens han arribat de l'estudi devien ser realitzades dos anys més tard, ja que aquesta és la data en què moltes van publicar-se en revistes mexicanes de l'època,⁷ encara que tampoc seria descartable que les haguessin fet el 1903. Aquesta és la data que trobem al peu dels retrats de tres dels models masculins que treballaven pel pintor.⁸ Les tres figures –que apareixen disfressades amb vestits de mosqueters que pertanyien al ric vestuari propietat de Fabrès– eren estudiants que, suposadament, rebien alguna mena de gratificació econòmica per la feina com a models. Finalment, sabem que el pintor, després d'abandonar Mèxic per tornar a Roma, decidí desprendre's de molts dels objectes que formaven part de la seva magnífica i distingida col·lecció d'antiguitats.⁹

Aquest fet explicaria perquè ja a la capital italiana l'any 1907, a les imatges de l'estudi que tenia al número 53 de la popular Via Margutta –carrer reconegut per acollir un bon nombre de tallers d'artistes inclòs el del cèlebre Fortuny– es constata una notable reducció de la gran quantitat d'objectes que s'atapeïen a les estances del taller mexicà.¹⁰ Quedava lluny l'amplitud que caracteritzava el seu espai de treball a Mèxic. En aquest sentit, cal recordar que el mateix propietari se'n vantava tot indicant a les fotografies les dimensions de les sales que formaven l'espai esmentat.¹¹ Per altra banda, al seu taller de Roma –última residència creativa de l'artista– destaca també el problema de la manca d'espai

⁷«El Estudio de Fabrès», *El Mundo Ilustrado*, México, 31/1/1904, 5, p. 8-9; HIJAR, A., «Los salones del taller del Sr. don Antonio Fabrès», *Arte y Letras*, México, 2/1904.

⁸ Un dels estudiants que treballava com a model per a Fabrès era Gerardo Palacios que apareix en dues fotografies. Al peu d'una de les imatges, la dedicatòria del artista: «Gerardo Palacios estudiante de la E N de jurisprudencia/el maestro A. Fabrès/V-VII-1903».

⁹ Abans d'abandonar Mèxic, Fabrès va voler prescindir de part del objectes i de la col·lecció de vestits que tenia al seu taller i en va proposar la compra a la Academia de Bellas Artes de San Carlos. MORENO, S. *Antonio Fabrès*, México, 1981, p. 65.

¹⁰ La Biblioteca Lino Picaseño de la Facultad de Arquitectura de México conserva un inventari, datat el 5 de juny de 1907, dels objectes que Fabrès abandonà al seu estudi de Mèxic abans de traslladar-se a Roma

¹¹Al peu d'una de les fotografies: «De mi estudio en México. Segunda sala 18 metros por 6».

en vista de les pintures i escultures que pràcticament s'amunteguen les unes sobre de les altres.

Cal no oblidar que l'experiència romana ja havia tingut un precedent en una etapa preliminar de la carrera de Fabrés el 1875 quan va obtenir el premi del pensionat al concurs convocat per la Diputació Provincial de Barcelona. D'aquesta primera estada, únicament sabem que l'artista compartí taller amb l'aquarel·lista Leopold Roca Furnó (1845-1934). També se sap que va començar a tenir contacte amb alguns altres estudis de la capital com el de Tomàs Moragas¹² (1837-1906) situat a la Via Flaminia, prop del taller que havia ocupat Fortuny i el del pintor Enric Serra (1859-1918), amb qui establí una relació d'amistat.

Respecte a l'estudi que va ocupar Fabrés durant els anys de residència a París, es percep la mateixa sensació d'amplitud que en el seu taller mexicà. La cronologia del temps que va romandre a la ciutat ha estat objecte de discrepàncies, ja que alguns autors la situen el 1892 i altres l'endarrereixen a 1894. Aquesta última data ens sembla més plausible, ja que, per una banda, és la que correspon al moment de l'aparició de diverses publicacions periòdiques dedicades a glossar la seva figura que foren il·lustrades amb imatges del taller que tenia al carrer Boissonade¹³ i, per l'altra, el nom del pintor no es menciona als catàlegs de les obres que presentà als salons de París fins a l'any 1895. Aquestes referències són interessants perquè documenten el seu pas per diferents números de l'esmentat carrer parisenc al llarg d'una seqüència cronològica que va des de 1895 a 1900. Així, per exemple, el primer any la seva residència estava fixada al número 11 on compartia el taller amb el pintor català Clement Pujol de Guastavino (c. 1850 – d. 1905). Un any més tard, el 1896, residia al número 15. Sorprenentment, el 1900 va recuperar la primera adreça.¹⁴

Al marge de tot això, sens dubte el més destacable de l'estada de l'artista a París fou la seva decisió de convertir l'espai de treball en un mausoleu artístic,

¹² GONZÁLEZ, C., «Fabrés en Roma 1875-1892», *Fabrés y su tiempo, 1854-1938*, México, 1994, p. 21.

¹³ *La esquilla de la Torratxa*, Barcelona, 14/9/1894, 818, p. 580-581, 589; *La Ilustracion Artística*, Barcelona, 24/9/1894, 665, p. [609].

¹⁴ DUMAS, F.G., *Catalogue illustré du Salon*, París, 1895; DUMAS, F.G., *Catalogue illustré du Salon*, París, 1896; DUMAS, F.G., *Catalogue illustré du Salon*, París, 1897; DUMAS, F.G., *Catalogue illustré du Salon*, París, 1900.

una mena de museu d'antiguitats que, seguint els models i les tipologies dels grans *ateliers* establerts a la ciutat, li permeté posicionar-se socialment i reivindicar-se com un seguidor del corrent anomenat *high class painting*.¹⁵ L'adhesió de Fabrés a aquest ideal, transformat en un emblema de l'època, li reportà notables beneficis, ja que la seva obra –gràcies a la figura de marxant com un agent o intermediari que exercia les funcions de mediació entre els artistes i els clients– va tenir una enorme projecció internacional i va adquirir un reconeixement social i econòmic d'una gran magnitud.

En aquest marc d'actuació presidit per tots aquests valors socials, la imatge del taller va ser determinant, ja que va contribuir a fixar un estereotip cultural de l'època. Sens dubte, per assolir aquest objectiu fou molt necessària la col·laboració, convertida en una actitud de complicitat, dels fotògrafs, encarregats d'edificar uns models iconogràfics. Ja hem apuntat com en el cas de Fabrés durant el temps que va residir a París va trobar en la figura del català Cañellas¹⁶ un aliat perfecte que amb la seva càmera va donar a conèixer l'esplendor d'un món sorprenent i estrany com era els dels tallers que acollien tot un cosmos personal, sentimental i d'època que evocava la tradició de les Wunderkammer renaixentistes.¹⁷

Francesc Quílez Corella. Museu Nacional d'Art de Catalunya

¹⁵ GRACIA, C., «Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano», *Fragmentos*, [Madrid], 1986, p. 56-65.

¹⁶ Josep Maria Cañellas, *Reus 1856-París 1902. Photographie des artistes*, [Figueres], 2005.

¹⁷ Para conocer las motivaciones históricas que generan la aparición de estos primeros gabinetes ver POMIAN, K., «La culture de la curiosité», *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe - XVIIIe siècle*, París, 1987, p. 61-80; SCHLOSSER, J., *Las Cámaras Artísticas y Maravillosas del Renacimiento Tardío*, Madrid, 1988; «La pintura de Gabinetes», *David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pintura*, Madrid, 1992, p. 15-27.

