

El vertigen de la metròpoli **Escenaris urbans animats al ritme de la cultura de masses¹**

Teresa-M. Sala (GRACMON-UB)

En aquesta tercera edició l'eix temàtic principal està dedicat a la ciutat filmada, on s'abordaran noves perspectives sobre el temps de l'Art Nouveau i les imatges en moviment de la ciutat.

L'esperit de l'època de l'Art Nouveau es caracteritza per una multiplicació de visions —de la natura, del passat, de la psicologia i de les mateixes imatges...— que com un calidoscopi de cristalls menuts i en un flux constant d'experimentacions prefigura les configuracions del que vindrà. L'invent de la fotografia i de l'electricitat van canviar les maneres de veure i de viure en el món. *L'Eva Futura* de Villiers de l'Isle Adam es converteix en una profecia, tal com ja destacà Noël Burch a l'estudi de referència sobre el cine primitiu, *El tragaluz del infinito*.²

Per una altra banda, un altre registre ve donat per la literatura, que treballa en la dimensió dels afectes i de les emocions, i en aquest sentit, tal com diria Sigmund Freud, s'avança a la psicoanàlisi. “Tota la imatgeria conceptual de la ciència naixent està implícita en els grans poetes”.³ De manera que a la fi-de-segle els creadors es troben sota la influència de l'univers baudelairià, amb un rebuig de la societat burgesa, industrial i dirigista, tot obrint la porta a una creació lliure, portadora de somnis i de visions, que pren “els colors infinits i les formes múltiples de la pulsio creadora”.⁴ De manera que, segons Freud, els artistes són els nostres mestres en el coneixement de l'ànima. Perquè l'art expressa, la psicoanàlisi explica.

¹ Dominique Kalifa, “Au rythme de la culture de masse”, *Paris 1900, la ville spectacle*, París, Petit Palais, Musées de la Ville de Paris, 2014, p. 27-31.

² Col. Signo e Imagen, Madrid, Cátedra, 2006.

³ Juan José Saer, “Freud o la glorificación del poeta” (1973) a *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel 1997, p. 159-160.

⁴ Charles Baudelaire, *La Pléiade*, 2 vols., París, Gallimard, 1975 (II, 684).

La crisi de valors i el “malestar en la cultura”⁵ posa en relació el desenvolupament de la societat i la dinàmica instintiva, pulsional, amb un plantejament problemàtic de la sexualitat i la cultura. L’eix dedicat a *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire oscil·la entre *Eros* o principi de vida —tendència general a unir el que està dispers— i *Tànatos* o principi de mort —que va en direcció contrària— i que constitueixen dues forces que determinen l’evolució de la vida personal i col·lectiva.

En un altre dels eixos del congrés s’examinaran els factors polítics i culturals relacionats amb el temps de l’Art nouveau. Registres, iniciatives i rivalitats del món de les arts, el disseny, l’arquitectura i l’estètica, també considerant la qüestió de l’imperialisme colonialista i el seu cant del cigne. Curiosament, la sessió de cloenda del congrés està dedicada a Viena, laboratori de la fi-de-segle, on conflueix la fi de l’Imperi Austrohongarès i el final del jardí liberal, en paraules de Schorske.

Fins aquí hem situat a grans trets l’àmbit del recorregut congressual.

I. Interaccions, coincidències i transferències

L’Art nouveau defineix internacionalment un art nou, amb una moderna sensibilitat, en coincidència amb el naixement del cinema, l’art més nou, que a partir de llavors esdevindrà la manifestació reina de la nova cultura visual.

Així, a la darrera dècada del segle XIX, l’esperit de l’Art Nouveau entra en simbiosi, en interacció, amb les primeres projeccions cinematogràfiques.

La fascinació pel moviment és un dels factors comuns. La fluïdesa de la línia sinuosa del *Coup-de-fouet* exalta el moviment i es projecta vers l’infinit. “La línia és una força”, deia Henry Van de Velde. D’aquesta manera també el cinematògraf cospa les imatges en moviment, el dinamisme de la vida moderna. De fet podem dir que l’Art Nouveau sublima el moviment estèticament.

La cultura finisecular es veu reflectida, impresa, en les arts gràfiques, postals, premsa quotidiana i la publicitat als carrers. Les vistes de la ciutat, que tenen el seu precedent en les vistes òptiques, circulen i es desplacen d’un lloc a l’altre en forma de postal i prolifera la

⁵ Sigmund Freud, *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza, 2010 (1929-1930).

producció massiva a Europa fins a 1914 com a mitjà de comunicació escrit i visual. Com diria Walter Benjamin, la modernitat i la propaganda s'emancipen en el Jugendstil.⁶

El cine, per la seva banda, predomina pel seu caràcter popular, massiu, serialitzat, repetitiu a voluntat, que traspasa fronteres, aporta nous punts de vista i renovades formes de relació: esdevé “la millor diversió per a la multitud” i va ser considerat com el “teatre dels pobres”. A les pantalles, la projecció d’imatges fixes de la llanterna màgica s’alternaven amb les imatges cinètiques amb acompanyament musical de piano o de violí. A les grans capitals, aquestes primeres manifestacions cinematogràfiques constitueixen el que Noël Burch ha vingut a anomenar com la constitució d’un *mode de representació primitiu* (MRP). En aquests documents fílmics de curta durada predominen també determinades *vistes de la ciutat*, on es mostren espais urbans amb persones que transiten pels carrers amb els nous mitjans de transport i on es fixa l’instant: “el plaer que obtenim de la representació del present es deu no només a la possible bellesa que el recobreix, sinó també a la seva qualitat de present”.⁷ És el que Burch explica, en referència al model Lumière: “escollir un enquadrament tan apte com sigui possible per “atrapar” un instant de realitat, i filmar-lo després sense cap preocupació ni de controlar, ni de centrar l’acció”.⁸

El públic descobrirà escenes de la vida quotidiana, capturades pels operadors Lumière gràcies al *Cinematographe*, que prenen vida a la pantalla.

Progressivament, a partir de 1906, els films proposaven un altre tipus de vistes a l’aire lliure, accions, viatges o actualitats. Així, a les denominades “pel·lícules d’actualitats” hi apareixen activitats ciutadanes, processons, desfilades militars, que, segons el punt de vista adoptat, conformen signes de poder capaços de registrar i de propagar ideologia. Es tracta del denominat per Burch, *mode de representació institucional* (MRI). Tot plegat constitueix una memòria visual compartida que deixa testimoni sobre el caràcter i la magnitud de les transformacions que es van anar produint i que configuren una determinada construcció dels imaginaris socials. No obstant això, la política contemporània, en general, és la gran absent del cine dels primers temps, amb algunes tímides excepcions.

Algunes d’aquestes qüestions seran tractades abastament pel professor J.E. Monterde i en les comunicacions de l’eix de la Ciutat filmada del Congrés.

⁶ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 557-575.

⁷ Charles Baudelaire (II, 684).

⁸ *Op. cit.*, p. 36-37.

II. La fisonomia urbana: la metròpoli i la multitud

En cada època la ciutat proposa una mirada sobre ella mateixa. Visions urbanes que al llarg del segle XIX esdevenen cada vegada més amplificades i vertiginoses.

D'entre els testimonis literaris que s'hi refereixen, Charles Dickens i Edgar Allan Poe la veien com un *ésser viu* que es desenvolupa i accelera el seu creixement amb l'èxode rural.

Uns temps difícils⁹ on domina la deshumanització del treball i la despersonalització de la vida:

“Hi havia a la ciutat diversos carrers amples, que s'assemblaven molt entre ells, i molts i molts carrers estrets que encara s'assemblaven més, habitats per persones també ben iguals les unes i les altres, que entraven i sortien totes a les mateixes hores, feien ressonar l'empedrat de la mateixa manera i feien la mateixa feina, i per a les quals cada dia era igual que ahir i que demà, i cada any feia pendant amb el darrer i el vinent.”¹⁰

Entre 1842 i 1844, Friedrich Engels va realitzar un estudi de les condicions de vida dels treballadors a Anglaterra.¹¹ Ressalta com “el formigueig dels carrers té quelcom de repugnant, quelcom en contra del qual s'indigna la naturalesa humana. Aquests cents, mils, que s'apreten els uns contra els altres (...) la indiferència brutal, l'aïllament insensible de cada un submergit en els seus interessos privats, es fan tant més repel·lents, tant més feridors, des de que estan més apretats tots en un petit espai.”¹²

De totes formes, les primícies de l'art de mirar i la caracterització de la fisonomia de la multitud van venir de la mà de E.T.A. Hoffmann seguides sobretot per Edgar Allan Poe.

La captació de la imatge del carrer en una gran ciutat apareix per primera vegada descrita per Hoffmann a *El cosí de la finestra cantonera*. Des de l'interior de l'habitatge examina minuciosament la gent que passa i confessa que vol iniciar als seus visitants en la capacitat de complaure's amb la visió d'aquells “quadres vivents”. Tanmateix, el gran apassionat observador i fisionomista va ser Poe, que se situa enmig de la multitud urbana de Londres, quan era la ciutat més poblada del món. Allà contempla i caracteritza *l'home de la multitud*, aquest nou fenomen de les masses urbanes concentrades a les ciutats —o en els marges de

⁹ Vegeu Charles Dickens, *Historia de dos ciudades*, Madrid, Cátedra, 2002.

¹⁰ Charles Dickens, *Temps difícils*, Barcelona, Ed. 62-La Caixa, 1982 (1854), p. 8.

¹¹ Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England*, 1885, originalment escrit en alemany (1845). Consultable a http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/engelsf/engelsde00008.pdf

¹² *Ibid.*, p. 67.

les ciutats— que apareixen incomunicades, “com si se sentissin sols a causa de l’amuntegament de gent al seu voltant”.¹³

La multitud no pot deixar de moure’s i és aquest moviment incessant el que Poe veu i sent:

“Aquesta és una de les principals vies de la ciutat i havia estat molt concorreguda tot el dia, però, en caure la nit, la multitud va anar augmentant encara més (...) Percebia els transeünts en massa i els considerava un cúmul col·lectiu de relacions. De seguida, en canvi, em vaig submergir en els detalls i vaig observar amb un minuciós interès la innombrable varietat de figures, abillaments, portes, maneres de caminar, rostres i expressions dels semblants.”¹⁴

En definitiva, el carrer ja no era un lloc de pas sinó un espai de trànsit. La multitud formiguejant es trobava immersa en el ritme vertiginós de la vida moderna que converteix la solitud en vertigen, una sensació similar al que se sent en el si de la naturalesa. De línies del caos i de la immensitat.¹⁵ En definitiva, la metròpoli és un abisme i l’espai està construït per la multitud. Vertigen pur.

A diferència del frontispici de la publicació del llibre *Leviathan* (1651) de Thomas Hobbes, on el gravat d’Abraham Bosse representa la imatge d’un monarca que sosté l’autoritat en la unitat formada per la massa de gent convertida en cos polític, ja entrat el segle XX, és Walter Benjamin qui evoca seguint a Poe i a Baudelaire la multitud urbana de la següent manera: “instal·lar-se en el número, en allò que és ondulant, en el moviment, en el fugisser i infinit.”¹⁶ Perquè va ser Baudelaire el primer en entendre la ciutat com a *objecte artístic*. En els seus escrits, la condició moderna com a cultura esdevé la pauta del temps transitori en els espais de la ciutat. Un espai efímer i casual que s’insereix en el flux d’una xarxa d’interaccions que neixen enmig del no-res. En una ciutat cada vegada més laberíntica, Baudelaire ja anunciava, al cicle de poemes dels *Quadres parisencs* —que figura a *Les flors del mal* a partir de la segona edició— la massa, en la mirada del poeta urbà. Apareix com un vel davant del *flâneur*, del passejant ocios: és la droga més recent de les que disposa el solitari. La massa esborra qualsevol rastre de l’individu: és l’asil més recent del que pot disposar el marginat. Per a l’artista de la vida moderna “la multitud és el seu mitjà, com

¹³ *Ibid.*, p. 510.

¹⁴ *Ibid.*, p. 512.

¹⁵ Baudelaire (I, 607).

¹⁶ Benjamin, *op. cit.*, p. 562.

l'aire ho és per a l'ocell".¹⁷ Així, la mirada del poeta immers en la multitud es converteix en "l'ànima que es lliura de ple a l'imprevist que es presenta, al desconegut que passa".¹⁸

Entre 1893 i 1895, el poeta belga Émile Verhaeren ens ofereix una visió fantàstica i sorprenent de la modernitat urbana a la seva obra *Les villes tentaculaires*: "Tots els camins porten a la ciutat", ens diu a l'inici d'un recorregut irregular, on evoca el moviment i busca la seva ànima. L'escriptor simula el món modern a través de les estrofes, amb el soroll de les sonoritats combinades, amb un joc de sinestèsies i de dualitats oscil·lants entre la grandesa del passat i la monstruositat inquietant. Des de Berlín, el 1903, Georg Simmel al seu assaig *Metròpolis i Vida Mental*¹⁹ catalogava una sèrie de trets definidors de les metròpolis, que descriu com a "monstres emergents on els ciutadans són estranys".²⁰

Per a alguns, quan la multitud s'excita en forma del que es presenta com a *xusma* es converteix en un mal social, una mena d'epidèmia que cal afrontar, una amenaça. La que potser sigui la primera teoria sistemàtica sobre les multituds va aparèixer el 1891 de la mà del criminòleg italià Scipio Sighele,²¹ influenciat per Cesare Lombroso, iniciador de l'antropologia criminal, i seguit per Pasquale Rossi amb *L'animo de la follia*, llibre publicat el 1899. Tanmateix, el 1895 havia aparegut el llibre de Gustave Le Bon, *La psicologia de les masses*,²² que, sens dubte, serà la més influent de les teories sobre la conducta de les multituds compactes que acompanyen el procés d'industrialització al llarg del segle.

De la psicologia de masses d'entresegles destaca la figura de Gabriel Tarde i el seu *La opinión y la multitud*, que veu la multitud com la suma de molècules i la irrupció del públic com a nou subjecte col·lectiu, que inhibeix la ira dels "assassins del carrer".

D'altra banda, la imatge del poble emergeix com una força d'acció. En el quadre *El quart estat* de Pellizza da Volpedo la representació del poble, dels treballadors, es manifesta com un tot al carrer (es tracta d'un quadre realitzat amb la tècnica del puntillisme, on cada punt

¹⁷ Baudelaire (II, 691).

¹⁸ Enrique López Castellón, "Sensaciones" a *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal, 1999, p. 13.

¹⁹ Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life" a Gary Bridge & Sophie Watson, eds. *The Blackwell City Reader*. Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2002 (1903).

²⁰ Georg Simmel, "Las grandes urbes y la vida del espíritu" a *El individuo y la libertad*, Madrid, Península, 1986.

²¹ *La muchedumbre criminal. Ensayo de psicología colectiva*, editat a "La España Moderna", publicat el 1892.

²² Postula que els grans grups no són simplement la suma dels seus individuals, sinó que constitueixen una entitat psicològica pròpia, anticipant el concepte d'inconscient col·lectiu. Sigmund Freud, *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

de color i llum són fragments que acaben configurant una unitat). No és d'estranyar que Bertolucci escollís aquesta imatge per a la pel·lícula *Novecento*.

La gran ciutat revela la millor de les seves virtuts: la de ser espectacle, la de poder oferir el més ampli i variat mostrari de mercaderies i de caràcters humans. Un dels grans aparadors de la indústria i la cultura van ser les exposicions universals. Aquests certàmens van esdevenir una lluita entre nacions.

Com és ben sabut, la de París de 1900 significa la consagració de l'Art Nouveau i de l'electricitat: “una fada jove i brillant que dota a la indústria contemporània de dos factors principals: el moviment i la llum”.²³

Un mar de multituds...

A mode de cloenda

La metròpoli originàriament a Grècia era una *ciutat-mare* que colonitzava noves àrees i creava noves ciutats. A finals del segle XIX gairebé cap país europeu qüestionava el colonialisme i el domini sobre altres pobles, encara que no tots enfocaven de la mateixa manera aquesta realitat. La gran època del colonialisme contemporani es desenvolupa entre 1870 i 1914, quan Europa domina el món.

Un dels promotors del colonialisme, el francès Jules Ferry, el 1890 escrivia:

“El consum a Europa està saturat: és imprescindible descobrir nous filons de consumidors arreu del món (...). Anglaterra va prendre la davantera (...). Però per impedir que l'empresa britànica obtingués un profit exclusiu dels nous mercats que s'estan obrint als productes d'Occident, Alemanya combat amb Anglaterra (...) per tot el món. La política colonial és l'expressió internacional de les lleis de competència.”²⁴

El 1895, Cecil Rhodes, un racista imperialista britànic que va arribar a dir (quasi diríem avui dia de manera premonitòria) “que ajudaria a Déu a aconseguir que el món fos anglès”, va escriure una carta al periodista Stead en els següents termes:

²³ *Paris Exposition 1900*, Paris, Hachette, 1900, p. 181.

²⁴ “Tonquin i la Mare Pàtria”, 1890. Vegeu Vicente Moreno, “La justificació del colonialisme segons Jules Ferry” a Sàpiens: <http://blogs.sapiens.cat/socialsenxarxa/2010/12/28/la-justificacio-del-colonialisme-segons-jules-ferry/>

“Ahir vaig presenciar una reunió d’aturats a Londres i després d’escoltar els virulents discursos que eren ni més ni menys com un crit per demanar pa, vaig tornar a casa meva més convençut que mai de la importància de l’imperialisme... El que em preocupa més és la solució al problema social. Per aquest motiu entenc que si es vol estalviar als quaranta milions d’habitants del Regne Unit els horrors d’una guerra civil, els responsables de la política colonial han d’obrir nous territoris a l’excedent de població i crear nous mercats a les mines i fàbriques. Sempre he sostingut que l’imperi britànic és per a nosaltres una qüestió d’estómac. Si es vol evitar una guerra civil cal esdevenir imperialista.”²⁵

Sota la influència del nou règim tecnològic i geopolític de la imatge-text i específicament del context colonial, el 1898, un milionari banquer jueu, pacifista i filantrop francès, Albert Kahn va voler crear els *Arxius del planeta* (com una mena d’antropologia visual, un autèntic “atles cinematogràfic i fotogràfic del món”). Kahn s’havia enriquit gràcies a l’especulació amb accions de les societats d’exploració de diamants i or d’Àfrica del Sud.

Va decidir iniciar un ambiciós projecte que tenia per objectiu la creació d’un registre audiovisual (fotogràfic i fílmic) dels cinc continents. La idea, tan ambiciosa com el projecte en si mateix, pretenia reforçar la pau mundial. Kahn creia que un cop trencades les barreres culturals, les nacions arribarien a conèixer-se millor i els llaços serien més estrets, cosa que faria desaparèixer l’odi i les guerres. Per assolir l’objectiu va utilitzar la seva fortuna i va contractar al geògraf Jean Brunhes (que va ser el fundador de la geografia humana al Collège de France) i va enviar, entre 1909 i 1931, fotògrafs i cameràmans a més de cinquanta països. Les seves imatges van conformar el que ell va anomenar com *Els Arxius del Planeta*, una col·lecció de 180.000 metres filmats (una centena d’hores filmades) i 72.000 autochromes. El 1906 va instaurar el *Cercle de la volta al món* on van participar durant trenta-tres anys en dinars, debats amb projeccions, personalitats com Tagore, Rodin, Barrès, Michelin, Bergson, entre d’altres.

En paraules de Brunhes, la imatge cinematogràfica és capaç de reproduir el moviment, és a dir, “el ritme de la vida”, cosa que completa un dels trets fonamentals de la modernitat.

Diríem, seguint a Michel Foucault²⁶, que tot arxiu genera el seu propi camp de presència, i que el camp de presència de l’època de l’Art nouveau no obeeix a les mateixes formes ni

²⁵ Sarah Gertrude Millin, *Rhodes*, London, Chatton&Windus, 1933, p. 138. Vegeu també Anthony Thomas, *Rhodes: Race for Africa*, London, St. Martin's Press, 1997.

²⁶ Michel Foucault, *La arqueologia del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 (1969). Consultable a https://monoskop.org/images/b/b2/Foucault_Michel_La_arqueologia_del_saber.pdf

als mateixos criteris d'elecció o exclusió que en la nostra època. Cada temps explica, veu, descriu, imagina, desplega o bé ordena la seva realitat. Els ADP tenen un plantejament molt benjaminià: no es tractaria tant d'explicar el món sinó de mostrar-lo. Efectivament, en el projecte de Kahn hi ha una lluita en el temps, contra la transitorietat, que no és només una percepció d'una època sinó la producció de la mirada d'aquella època.