

David Iglésias

**ELS FONDS DEL CENTRE DE RECERCA  
I DIFUSIÓ DE LA IMATGE (CRDI)  
FOTOGRAFIES PER A UN RELAT HISTÒRIC**





Els vint anys de trajectòria del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge permeten fer diferents balanços, centrats principalment en l'activitat documental, la conservació, la difusió i la internacionalització del centre. Les dades, sempre objectives, són testimonis d'una tasca planificada que persegueix els objectius fundacionals i que es caracteritza per la continuïtat dels projectes. Tota aquesta activitat gira entorn del patrimoni fotogràfic generat a partir de l'activitat de la mateixa institució, l'Ajuntament de Girona, però sobretot format a partir de les donacions de particulars, d'associacions i d'empreses: un total de seixanta-vuit conjunts que sumen quasi tres milions de fotografies. Aquesta és la base real per configurar relats entorn de la fotografia que han de permetre, almenys parcialment, un discurs panoràmic sobre la història de la fotografia a la ciutat de Girona.

Aquestes fotografies constitueixen el substrat mitjançant el qual, juntament amb els esforços esmerçats en la recerca, s'ha de poder assolir un estadi sòlid en el coneixement de la fotografia a la ciutat per tal de crear un discurs continuat i consistent. Es pot fer esment d'alguns treballs importants, com els d'Emili Massanas, l'investigador més prolífic, i també els del conjunt d'autors que han col·laborat en la col·lecció «Girona Fotògrafs», orientada a la valoració dels treballs fotogràfics, i que han aportat noves dades per comprendre la fotografia a la ciutat.

Mentrestant, partint d'aquests fonaments i molt especialment dels fons fotogràfics, podem destacar aspectes importants de diferents àmbits que, si bé no ens permeten construir un relat històric continuat i complet, sí que ens ofereixen una visió prou àmplia i il·lustrada del que han estat aquests cent seixanta anys de fotografia a Girona, des de les primeres imatges del 1842 fins a la defunció globalitzada de finals del segle xx, quan la tecnologia digital va engolir la fotografia en el magma encara indefinit de la tecnologia de la imatge.

Per orientar bé la recerca sobre els nostres fons, és important tenir present que la història de la fotografia pot prendre orientacions molt diferenciades segons si es posa l'accent en el fet tecnològic, el social, l'artístic, l'industrial, etc. Originàriament, les històries de la fotografia se centraven, bàsicament, en les diferents tècniques, i d'aquesta manera es van assolir alguns treballs de mèrit, alguns dels quals s'han constituït com a verdaderes obres de referència (cal destacar l'obra monumental del director de l'Escola Imperial de Fotografia de Viena Josef Maria Eder, que va escriure una història de la fotografia el 1890). Però és justament aquesta consideració de fenomen universal el que va comportar la creació de nous discursos. En la història de la fotografia de Beaumont Newhall (1938), per primera vegada es posava el focus en la imatge i els autors i s'introduïen judicis estètics sobre fotografia, fet que li va valer el reconeixement general de la comunitat científica. Van seguir la mateixa línia, uns quants anys

més tard, Helmut i Alison Gernsheim en la seva *Història de la fotografia* (1955), obra també de referència pel seu plantejament teòric. A partir d'aquests treballs, la història de la fotografia va prendre una nova orientació, més d'acord amb les tesis que aportaven aquests autors, alhora que s'apagava la concepció monogràfica que havia dominat l'escena historiogràfica fins llavors.

Aquestes consideracions s'haurien de tenir en compte a l'hora de plantejar una història de la fotografia a Girona i potenciar una recerca interdisciplinària que s'impliqui en processos de significació, que contextualitzi la producció, que aportï noms propis, que analitzi comportaments i tendències (tant des del punt de vista dels productors com dels consumidors), que situï els esdeveniments més rellevants i els expliqui i que, sobretot, prengui en consideració l'enfocament polièdric que el tema requereix, tot acceptant que en un àmbit geogràfic o cultural concret, com pot ser una ciutat, la producció fotogràfica difícilment es pot vincular a una tradició artística local, ja que preval l'homogeneïtat estètica que imposa la tècnica.

Mentre tot això es consolida, i de fet aquest mateix cicle de conferències ja suposa un pas endavant important en la recerca, disposem de la solidesa dels coneixements que emanen dels nostres fons i col·leccions. L'apropament a un substrat documental tan ampli i diversificat il·lumina sobradament qualsevol aspecte de la relació entre la fotografia i la ciutat de Girona, i proporciona les vies adequades per endinsar-se en l'es-

tudi dels diferents vessants necessaris per donar entitat al relat històric.

## **Els retrats d'estudi**

L'obertura de la galeria de Ramon Massaguer el 1861, la primera de caràcter fix a la ciutat, representa la confirmació de l'arrelament de la fotografia, ja que, a partir d'aquesta dècada, el negoci de la fotografia tindrà una presència constant i creixent. I parlem de negoci perquè el fet comercial és del tot decisiu per a la normalització de la pràctica fotogràfica. L'evolució tecnològica és un cop més determinant, ja que, si fins a aquest moment la daguerreotípia havia estat al servei de la classe burgesa, les possibilitats del binomi col·lodió humit - albúmina (els procediments fotogràfics per al negatiu i el positiu, respectivament, a partir del 1850) i la possibilitat de disposar de formats econòmics van fer possible que la població accedís al retrat personal, quelcom del tot imprevisible abans del descobriment de la fotografia, quan la representació del propi rostre en les miniatures era exclusiva de l'aristocràcia.

En la popularització de la fotografia, doncs, tenen una incidència important i directa l'aparició del negatiu de col·lodió, els diferents formats de presentació que es van anar introduint en el mercat i, molt especialment, el format de targeta de visita (*carte de visite*). El descobriment del col·lodió humit, el 1851, va suposar una revolució, ja que feia possible, per primera vegada,

l'obtenció d'un negatiu sobre un vidre de gran nitidesa que permetia fer-ne diverses còpies, cosa que li donaria supremacia sobre els procediments contemporanis (entre els quals trobem, principalment, el calotip negatiu i el daguerreotip). Quant als formats de presentació, el 1854 Disderi va patentar la targeta de visita, un format de 10,5×6,5 cm que representava una gran disminució dels costos de producció i, per tant, del preu final. Apareixerien altres formats populars, com els Cabinet (16,5×10,5 cm), Victoria (8×12,5 cm), Promenade (10×18 cm), Boudoir (13,5×21,5 cm) i Imperial (17,5×25 cm), entre d'altres, però el domini de la targeta de visita en el retrat va ser absolut gairebé fins a l'aparició del format postal. Tots aquests canvis van ser claus per a la democratització de la fotografia.

En els anys seixanta del segle XIX, també va ser important l'aparició de firmes en el revers de les fotografies, perquè representava la fi de l'anonimat. Aquest fet és molt significatiu, ja que l'autor o la galeria adquirien rellevància social. A més, les firmes van anar agafant protagonisme i les tipografies del dors cada vegada eren més vistoses i incloïen, quan era possible, els mèrits acumulats, com ara premis o títols diversos. Aquest fenomen s'observa en les fotografies de Ramon Massaguer, algunes de les quals no tenen autoria identificada. En canvi, el seu germà Joaquim Massaguer (alcalde de Girona del 1869 al 1872), que va tenir galeria pròpia a partir del 1864, ja va firmar tots els retrats de la galeria en qualitat de propietari.

Els estudis de fotografia van experimentar una gran prosperitat a la segona meitat del segle XIX, com demostren les nombroses obertures de galeries en aquests anys. A la dècada dels seixanta hi ha localitzades, a més de la de Ramon Massaguer (1861-1865), al número 14 de la plaça Independència, i la de Joaquim Massaguer (1864-1867), al carrer Miquel Oliva i Prat, la de Belluga i Unal (1867-1868), a la travessera de l'Auriga, la de Dalmau i Boadella (se'n desconeixen les dates exactes), també al número 14 de plaça Independència, i la d'Unal i Marca (1867-1870), al número 3 de la plaça Independència. A la dècada següent trobem la de Tomàs Bernardi Boadas (1874-1877) i la de Ròmul Comas (1877-1893), ambdues a la rambla de la Llibertat, i la de Bartomeu Serra (1878-1884), al número 3 de la plaça Independència. En total es comptabilitza que més d'una vintena de galeries (la major part representades a la col·lecció de l'Ajuntament de Girona) van operar a la ciutat en algun moment del segle XIX, quan la ciutat tenia prop de 15.000 habitants, unes xifres prou reveladores de la rellevància del retrat personal a la societat gironina.

D'aquestes galeries, es pot destacar la dels Unal per haver estat una de les pioneres i per la seva durada en el temps. El seu fundador va ser Amis Unal Alà, un barceloní que, havent passat per Figueres, es va establir a Girona el 1866 i va compartir galeria primer amb Lluís Antoni Belluga i després amb Tomàs Marca. El 1877, després d'una nova temporada a Barcelona, va fixar el



seu estudi al carrer Abeuradors, on es va convertir en un nom destacat de la fotografia gironina. Més endavant es va traslladar a la plaça Constitució (plaça del Vi), on ja va disposar de l'ajuda dels seus nebots Octavi i Emili Unal Ricoma. Octavi va continuar el negoci, i després ho va fer el seu fill Octavi Unal Anchelergues, fins al tancament definitiu l'any 1983. En resum, es tracta d'una nissaga d'una trajectòria centenària que ha deixat un llegat molt valuós a la ciutat.

Però la vigència del retrat d'estudi no finalitzaria amb l'esplendor del segle XIX, sinó que continuaria al llarg del segle XX, amb constants obertures i tancaments de galeries, algunes de les quals adquiririen certa rellevància. És el cas de Foto Lux (1916-1988), una societat formada inicialment pels fotògrafs Joan Barber i Joan Peraferrer, que el 1923 es van traslladar a la galeria del carrer de la Cort Reial i que es va dissoldre el 1934. Peraferrer va continuar amb la galeria fins a finals dels seixanta, quan el va rellevar el seu gendre Joan Sabench fins al 1988, mentre que Barber es va instal·lar a la rambla de la Llibertat i en retirar-se la galeria va continuar en mans del seu fill Enric fins a l'any 1987. També van tenir relleu familiar la galeria oberta per Sebastià Martí Roura, el 1940, al carrer Cort Reial, en què va treballar fins al 1980 i que va ser clausurada pel seu fill Sebastià Martí Calvo el 2000; la de Foto Sans, inaugurada per Narcís Sans al voltant del 1945 al carrer Ciutadans, que posteriorment es traslladaria a la pujada del pont de Pedra i que va tenir la continuïtat dels seus fills

fins a l'any 2008, i El Globo, un establiment d'òptica i drogueria creat per Francesc Boladeras el 1914, que a l'inici de la dècada dels quaranta introduiria una secció de fotografia que s'acabaria imposant i en què el seu fill Josep Maria seguiria treballant fins al 2004, quan va tancar definitivament el negoci. En altres casos, les galeries seguien en funcionament però se'n transferia l'activitat. És el cas de la de Josep Jou, activa entre el 1920 i el 1944 a l'avinguda Sant Francesc (pont de Pedra), que es va instal·lar a la galeria d'Antoni Garcia, o la de León, al carrer Ciutadans entre el 1925 i el 1927, que es va establir a la galeria d'Emili Unal. La llista de galeries podria ser molt llarga i només n'hem esmentat algunes de les més importants, ja que el retrat d'estudi seguiria vigent malgrat els canvis tecnològics i socials i l'aparició de competències amenaçadores, com els retratistes ambulants, les cabines de fotografia instantània i, ja en el segle XXI, la fotografia digital.

Hi ha documentada la instal·lació d'alguna cabina de fotografia instantània, com la de René Sevestre Rousseau (que feia dos anys que també estava instal·lat de manera fixa a la Devesa) a la plaça de Sant Agustí el 1935, al mateix indret on s'instal·laria Ricard Pla a finals dels anys quaranta. Ramon Martí Oro ho feu al carrer Ciutadans a partir del 1942, i posteriorment també va treballar com a retratista ambulat. Segurament, però, una de les figures més conegudes entre aquests retratistes de carrer, anomenats també *leiqueiros*, va ser Martí Massafont, que compaginava la fei-

na de fotògraf amb la de dependent d'una ferreteria. Massafont treballava els caps de setmana i en indrets molt concrets, com el pont de Pedra; llocs de pas que li asseguraven la feina, ja que l'oferta de retrats al carrer a un preu inferior li permetia competir amb les galeries oficials. La prosperitat de la fotografia ambulante en aquestes dècades va provocar que les sol·licituds a l'Ajuntament per treballar al carrer fossin nombroses i que Martí Massafont hagués de compartir escenaris i clientela amb altres professionals com Francesc Muñoz, Joan Pujol, Pere Estrach, Antoni Muñoz Leon, Just Zamorano, Genero González, Josep Maria Font, Valentí Sánchez, Joan Simon o Juli Torres Monsó, que, posteriorment, disposaria de galeria pròpia (aquests noms apareixen mencionats en les actes dels plens dels anys cinquanta i seixanta perquè per exercir de fotògraf ambulante calia una autorització de l'Ajuntament). Tots van practicar una fotografia de supervivència, però la seva feina a peu de carrer els ha convertit, amb els anys, en vertaders cronistes de la societat gironina de la seva època.

Els retrats d'estudi són profusament representats al Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), on es conserven parcialment els arxius de les principals galeries: Fotografia Unal (1867-1983), Foto Lux (1915-1988), Josep Jou (1900-1944) i Narcís Sans (1940-1985). El centre també disposa del fons Foto-Cine Morillo (1956-2001), però no en conté ni els retrats d'estudi ni els reportatges de casament. Bàsicament

conté fotografia d'encàrrec i de seguiment de diferents aspectes de la vida econòmica, cultural i social de la ciutat de Girona i d'altres poblacions de la província. Quant al retrat de carrer, està àmpliament representat en el fons de Martí Massafont (1947-1978).

### **Els precedents fotogràfics: el testimoni imprès**

La publicació de dos daguerreotips, l'any 1842, marca uns precedents ben anteriors, perquè, com ja s'ha dit, l'arrelament real de l'activitat no es produeix fins a la dècada dels seixanta. Aquestes imatges, atribuïdes al fotògraf barceloní Ramon Alabern, van ser publicades en el llibre de Francesc Pi i Margall *España, obra pintoresca: Cataluña* (1842) i van ser impreses per Antoni Roca amb la tècnica de l'aiguafort. Aquest fet era habitual en una època en què la reproducció mecànica de les imatges fotogràfiques encara no era possible. De totes maneres, el procés era costós i laboriós, i es preferien les litografies fetes a partir del daguerreotip.

Aquestes són les úniques imatges daguerreotípiques d'exterior que es coneixen de la ciutat, on el contacte amb aquesta tècnica va ser escàs. Està documentada la visita d'una autora francesa el 1849, Maria Senges, que es va anunciar a *El Postillón* per fer publicitat de la seva activitat com a retratista, alhora que oferia formació per a qui volgués introduir-se a la nova tècnica. Però no hi va haver cap galeria fixa, ja que els preus eren molt alts i a la ciutat no hi havia una classe burgesa que

constituís una clientela suficient per al manteniment d'aquest negoci, més propi d'una societat industrialitzada. Per a l'obtenció d'imatges fotogràfiques d'exterior, caldria esperar fins a la dècada dels seixanta, quan van començar empreses d'àmbit peninsular per a la difusió del patrimoni històric.

La divulgació de la fotografia, però, principalment es va fer a partir de les tècniques del gravat, una pràctica que va tenir continuïtat fins gairebé a final de segle, ja que l'evolució tecnològica no va fer possible la integració de la imatge fotogràfica a la impremta, a través de les tècniques fotomecàniques, fins al 1880. Per tant, les imatges publicades d'aquest període sempre presenten el filtre tecnològic corresponent, amb una incidència determinant en l'estètica de la imatge. L'anàlisi de revistes il·lustrades de l'època ens permet constatar aquest fenomen. Un bon exemple el trobem en les fotografies d'Amís Unal publicades a *La Ilustración*, el 1889, algunes de les quals coneixem en la forma original, fet que ens permet apreciar la transformació estètica del gravat.

Aquests precedents mostren l'existència d'una relació amb la fotografia des del moment inicial, encara que poc significativa, ja que, per raons econòmiques, estructurals i ideològiques, la ciutat era bastant aliena a fenòmens modernitzadors. En tot cas, la recerca d'aquestes imatges bàsicament és una tasca hemerogràfica, adreçada a la imatge impresa, perquè gairebé no en tenim testimonis fotogràfics.

És més important el rol que van assumir determinats personatges gironins en els primers anys de l'invent. El cas més destacat és el del diputat Joan Maria Pou i Camps, que va participar en la realització del primer daguerreotip que es va fer a Madrid, el 1839, i que va finançar la traducció del manual de Daguerre feta pel banyolí Joaquim Hysern. Amb ell, la ciutat de Girona vinculava el seu nom a un dels descobriments més revolucionaris de l'època contemporània.



GEDO GERO GERO 327

gironense, determinando el plan de ataques, y en la mañana del 14 de agosto, despues de acometer á Rosas, embalsaron por varias puestas á las Imperiales, asi como que el coronel La Valde y el capitán mayor de Ultramar D. Enrique O'Donnell habian salido ya de la plaza y arrojaron á la bahia sobre las baterias enemigas. Los Franceses, atollados, pusieron la Torre de San Lloís y varias baterias casi todos sus cañones, y bombardos del todo con muy poco golpe. De hecho, aquella misma noche, creyendo ser tambien mas considerable el numero de sus

matanzas, quemó sus morteros, voló á las pocas las bombas, encendió muchas ligasas y horacó silenciosamente el campo, mandando D. Carlos Lucía Figueras y organizando el el campo de Barcelona. Para no desatender de su cargo los Franceses, la situacion geografica de Girona y la tremenda actividad del castillo de San Fernando de Figueras habian de ella un punto strategico de primer orden y la plaza mas importante de Cataluña en ella, los franceses se pusieron constantemente sitiando con su pólv. Así, en la primavera de 1808, el general Saint Cyr, aprove-

chando la atencion del ejército español, voló y destruyó en todo el Principado, se retiró con alianza á preparar el sitio de Girona. Desde el momento de Francia. En los primeros dias de mayo una columna de 4000 hombres avanzó sobre la ciudad, ocupando varias puestas de la comarca. Situada en ella D. Mariano Alvarez de Castro, y al acometer los franceses á las baterias un bando que debía ser pasado por las armas el que prohibia la traición ó de rendirse á A primera de junio el castillo estaba sitiado el sitio, arrojando el agua, comenzando á

Frente sobre el río Otar en Girona (De Daguerre)

quilo perdieron mas de 1 000 varas de las Torres de San Lloís y San Narciso, y abandonó el Ogero de esta comarca la noche 17 de junio. El coronel

francés, fueron inmediatamente desalojados de las torres de San Lloís, San Narciso y San Doctó, inmediatamente desmanteladas con la artillería.

Los días legó penetrar en la ciudad, así de gran momento para los sitiados, venían y empezaron de hecho, pero se entretuvo por un tiempo indefi-

Reproducció en mitja tinta en una revista del 1892. L'original és un paper a l'albúmina de Joan Martí (1877), fet que demostra l'escassetat d'imatges d'exterior de l'època.

## Fotògrafs forans: el primer reportatge de la ciutat

La primera fotografia coneguda i conservada de Girona data del 1852. És un paper a la sal fet a partir d'un calotip (negatiu en paper) que es conserva a la Biblioteca Nacional d'Irlanda. Es tracta d'una vista del riu Onyar, concretament del lloc on a partir del 1877 es troba el pont de les Peixateries Velles. En aquesta imatge, però, en lloc del pont de ferro de Gustave Eiffel hi ha un pont de fusta d'aspecte bastant precari que connecta les cases d'ambdues ribes. L'autor de la fotografia és Franck, nom amb el qual era conegut François Gobinet de Villecholes, un fotògraf francès que l'any 1849 es va establir a Barcelona, on va muntar un estudi fotogràfic de gran prestigi.

Una altra fotografia que es conserva és feta quinze anys més tard, el 1867, i també constitueix un fenomen aïllat. És obra de José Martínez Sánchez i va ser publicada en el catàleg del fotògraf francès instal·lat a Madrid Jean Laurent. Es tracta d'una fotografia a l'albúmina de format 23 × 34 cm, obtinguda per contacte directe a partir d'un negatiu de col·lodió humit i de la qual es conserven tres originals al CRDI. El negatiu es conserva a l'IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España), a Madrid, i forma part de l'arxiu Ruiz Vernacci. S'emmarca en un projecte d'abast peninsular que tenia com a objectiu donar a conèixer el patrimoni històric i monumental. Girona oferia un escenari notable per als fotògrafs interessats en aquest patrimoni

i aquesta circumstància va propiciar que alguns professionals s'hi desplaçessin per captar-ne imatges. Les imatges de monuments i d'obres d'art s'havien convertit en uns altres focus d'interès per als fotògrafs, encara que es tractava d'una tasca més feixuga que el treball d'estudi, per les dificultats tècniques amb què es trobaven a l'hora de fer fotografies a l'exterior. En aquests primers anys, sortir de l'estudi obligava a haver de traçar el laboratori, ja que el procediment complet s'havia de fer sobre el terreny.

Entre els fotògrafs forans que es van interessar per la ciutat de Girona trobem Joan Martí. La feina que va dur a terme entre els anys 1876 i 1877 és, sens dubte, la insígnia de l'època del col·lodió a la ciutat, pel tractament innovador de la fotografia urbana i per la presentació en format àlbum, alhora que representa el primer reportatge fotogràfic de Girona. Joan Martí era un fotògraf barceloní reconegut que tenia galeria a la capital des de finals del 1850 i que s'havia caracteritzat per ser un professional emprenedor i innovador. Entre els seus treballs més destacats es trobaven els àlbums dedicats a Barcelona (1874) i a Montserrat (1875). Un seguit de circumstàncies, no del tot esclarides, el van portar a fer un tercer àlbum, aquest cop dedicat a Girona, que es va publicar amb el títol de *Bellezas de Gerona* (1877). La vinculació de Martí amb la ciutat s'explica pel fet de tenir la muller gironina, Dolors Corrons Torrens, i la motivació per publicar aquest nou treball segurament es deu a l'encàrrec que va re-



bre del capítol de la catedral. El resultat és un primer àlbum centrat en el tresor de la catedral fet amb còpies al carbó, editat per Vives i que va servir com a obsequi de la ciutat al papa Pius IX. Paral·lelament, el mateix editor va publicar un àlbum amb còpies a l'albúmina destinat al gran públic que també es va distribuir per entregues de làmines soltes.

Joan Martí va ser, doncs, un dels primers visitants il·lustres, però la ciutat seria l'escenari per a molts fotògrafs de renom. Els seus treballs aporten diferents mirades a llocs comuns, habitualment al barri vell, i també documenten la vida social a la ciutat, alhora que forgen icones identitàries. Entre aquests treballs, trobem el del fotògraf francès Eugène Lefèvre-Pontalis, arqueòleg i professor de l'escola de Chartes, que va visitar Girona a finals del segle XIX, en un dels seus viatges per Europa, mogut per l'interès per l'arquitectura medieval.

Encara ha estat més rellevant l'obra de l'alemany Kurt Hielscher, que va recórrer Espanya durant els anys de la Primera Guerra Mundial i que va publicar, posteriorment, el llibre *España incògnita* (1921). En aquest llibre, s'hi mostren dues imatges de Girona, una de les quals es constituïria com una de les icones de la ciutat: el punt de vista que ofereix el palau de Carmany i l'església de Sant Martí Sacosta des del peu de les escales.

Un altre visitant destacat fou el fotògraf austríac Màrius de Bucovich, que, a més de fer un reportatge

fotogràfic d'un centenar de fotografies l'any 1933, algunes de les quals foren exposades a l'Ateneu de Girona el mateix any, va deixar per escrit les seves impressions sobre la ciutat. El treball es va fer per encàrrec de l'Ajuntament de Girona i amb l'objectiu fallit de promocionar la ciutat en revistes estrangeres.

També són remarcables els treballs periodístics de Josep Maria Sagarra en l'època republicana; els reportatges d'Albert Louis Deschamps com a fotògraf del bàndol nacional durant la Guerra Civil; les tres fotografies que l'eminent fotògraf pictorialista Ortiz Echague va incloure a la cèlebre publicació *España, pueblos y paisajes*, de 1950; l'edició de postals del fotògraf pictorialista Antoni Campaña els anys cinquanta, i el reportatge humanista de Jean Dieuzaide a partir de les tres visites que va fer a Girona durant aquesta mateixa dècada. Aquests només són una mostra dels noms capitals de la fotografia catalana i internacional que en algun moment es van interessar per la ciutat i que, amb la seva aportació creativa, van col·laborar en la projecció de la seva imatge. Tots els fotògrafs forans esmentats en aquest text estan representats en els fons i les col·leccions del CRDI. En alguns casos es disposa dels originals, com l'àlbum *Bellezas de Gerona* o la fotografia de Martínez Sánchez. Quan es tracta de fotografies custodiades en altres centres, es disposa de còpies fotogràfiques i, en pocs casos, únicament de còpies impreses en monografies.

## L'edició de postals

L'adopció i l'ús de la postal a principi del segle xx va facilitar la possibilitat de comercialitzar fotografies de tot tipus, amb predomini de vistes urbanes, paisatges i monuments. Molts fotògrafs es van interessar per aquest format i alguns s'hi van especialitzar, en un moment en què el negoci de la galeria ja no era tan pròsper, a causa, sobretot, de l'intrusisme professional.

A Girona no hi va haver autèntics postalers, en el sentit en què hi van ser a Barcelona, però sí que es van produir algunes temptatives que cal tenir en compte. És el cas de la Impremta Franquet, que a principi de segle que va apostar per editar postals de Girona. Competia, d'aquesta manera, amb noms il·lustres de l'escena catalana que havien percebut la riquesa iconogràfica que oferia la ciutat i, en conseqüència, el potencial comercial. Entre aquests noms hem de destacar els següents: el fotògraf parisenc instal·lat a Barcelona Lucien Roisin, que tenia la botiga La Casa de la Postal i que va ser qui va imprimir més edicions de Girona; Àngel Toldrà Viazo, el propietari d'una botiga a Barcelona que posteriorment es va dedicar a l'edició i la venda de postals, sobretot de Barcelona i Catalunya, i que es va fer popular per les postals impreses mitjançant fototípia i signades amb les lletres A. T. V., i Josep Thomas Bigas, que va ser un dels membres fundadors de la Societat Heliogràfica Espanyola, introductora de la fototípia a l'Estat espanyol, i que el 1880 va obrir el seu

propi establiment, que es convertiria en el productor més important de targetes postals de l'Estat espanyol i que publicaria centenars de postals de Girona.

El fotògraf palamosí Amadeu Mauri va ser un dels pioners en l'edició de postals de Girona, ja que el 1901 en va publicar una sèrie que també seria comercialitzada en format àlbum. A Girona ciutat, l'editor més rellevant va ser J. Franquet, un llibreter que prèviament ja havia venut targetes de visita al seu establiment, encara que eren imatges de producció aliena. Amb el format postal, assumia el procés d'edició i publicava tres sèries dedicades a Girona que representaven més d'un centenar d'imatges. També van editar postals d'impressió fotomecànica des del territori l'editorial Dalmau Carles Pla (DCP), Maria Pla Dalmau i un nombre important de fotògrafs, encara que aquests principalment ho van fer utilitzant papers fotogràfics.

La major part de sèries de postals dels diferents editors estan ben representades en les col·leccions del CRDI. Cal destacar, per la varietat d'autors representats, la col·lecció Josep Bronsoms, formada per 1.842 postals, i el fons de la Impremta Franquet, amb més de 2.000 imatges, en què trobem la postal impresa i sovint també el negatiu i alguna còpia de prova. El conjunt és d'una riquesa considerable i una mostra notable de la producció de postals en una ciutat com Girona.

És important recordar que hi va haver altres formats destinats al gran públic, anteriors a la postal, que tingueren el seu moment d'esplendor i que van arrelar

quasi de la mateixa manera a la societat del moment. És el cas de la targeta de visita, ja comentada, que, tot i que principalment servia per al retrat personal, també es va utilitzar per al retrat comercial de famosos, vistes urbanes, monuments i obres d'art. Però el precedent més directe de la postal el trobem, probablement, en l'estereoscòpia, que oferia la possibilitat de visualitzar imatges en tres dimensions. Aquest format era apte per contemplar paisatges i escenes de tot tipus: històriques, populars, eròtiques, etc. A Girona es van fer algunes sèries en aquest format, de les quals es poden destacar les editades per A. Martin de Barcelona.

Un altre format estàndard va ser el panoràmic, que mereix una menció a part perquè precedeix la fotografia i sobreviu als canvis tecnològics, incloent-hi el digital. Hem d'entendre que la panoràmica és una imatge popular però exclusiva, reservada des de sempre a la creació professional i pensada per a l'experiència comunitària, des de l'espectacle de les pintures circulars dels segles XVIII i XIX fins a les posteriors panoràmiques fotogràfiques. La característica que defineix la imatge panoràmica és el camp de visió, a partir de 160°, encara que s'accepta com a autènticament panoràmica a partir dels 120°. Aquesta és la causa de l'interès per aquest format, ja que presenta una visió equivalent o superior a la visió humana, trenca els límits de representació tradicionals de la fotografia i reforça d'una manera important la capacitat narrativa de la imatge i, per tant, el component documental inherent. Aques-

tes característiques fan que sigui un format idoni per a la representació de paisatges i un format preferent per donar a conèixer el territori, sigui una ciutat, un paisatge natural o una mostra arquitectònica. La producció de panoràmiques de Girona ha estat força moderada, i la comercialització, escassa. Coneixem una trentena de panoràmiques fetes amb diferents procediments fotogràfics (sals de plata, sals fèrriques o tints) i amb diferents tècniques de captació (sovint creades a partir d'imatges individuals), però que rarament han estat publicades. L'autor més representatiu és Àngel Toldrà Viazó (A. T. V.), amb només tres imatges.

La postal, la targeta de visita, l'estereoscòpia i la panoràmica han estat formats fotogràfics fortament arrelats a la societat i que tenen el denominador comú de ser protagonistes destacats en la presentació formal de la imatge. La postal i la panoràmica continuen vigents, encara que amb més dificultats per encaixar en la nova cultura digital, en què els formats d'impressió es multipliquen alhora que es dilueixen els suports com a elements fonamentals de la fotografia entesa com a objecte.

## **La fotografia d'afeccionat**

Uns altres tipus d'imatges que presenten un interès creixent són les dels fotògrafs afeccionats, que obren una perspectiva diferent en l'aportació iconogràfica i documental de la fotografia. El coneixement de les

imatges d'aquests fons ens permet afirmar que l'entrada de la fotografia a les llars gironines es va produir d'una manera més selectiva que massiva, com a la resta del país, i entre les famílies benestants, però, sobretot, entre els professionals liberals. Un cop d'ull als principals fons familiars del CRDI ens confirmen aquesta tesi: Joan Masó, farmacèutic; Lleó Audouard, dentista; Joan Carrera, escultor; Daniel Boschmonar, procurador; Alberto Maroto, estadístic; Carles Batlle, industrial.

Cal tenir present que les condicions que van afavorir la pràctica de la fotografia fora de l'àmbit professional van ser, principalment, d'ordre tècnic, a partir del moment en què el fotògraf es va veure alliberat d'assumir la preparació dels materials i, opcionalment, del processament final. És a dir, la indústria proporcionava plaques ja emulsionades i sensibilitzades, a punt per poder ser utilitzades. Llavors, els processos de revelatge i còpia els podia assumir un mateix, però també es podien portar a un laboratori que oferís aquests serveis. L'empresa Kodak, fundada a Rochester (Nova York) el 1888, va engegar una campanya publicitària aquest mateix any amb el lema «You press the button we do the rest» ('Vostè premi el botó que nosaltres farem la resta'), en què limitava la responsabilitat del fotògraf únicament a la presa. No obstant això, van haver de passar uns quants anys perquè els afeccionats d'arreu del món s'iniciessin en la pràctica de la fotografia i hi aportessin una nova dimensió social, cultural i, fins i tot, artística.

La producció amateur, que als Estats Units es va iniciar a la darrera dècada del segle XIX, a Girona la trobem a partir del 1910. Aquest tipus de fotografia té unes característiques estètiques, unes temàtiques i uns aspectes formals similars durant gairebé tres dècades. Els productors d'aquestes imatges eren, generalment, professionals liberals que adquirien una càmera, en molts casos de format estereoscòpic, i que disposaven d'uns coneixements tècnics importants. Molts tenien laboratori propi, on feien el revelatge i la còpia dels negatius en placa de vidre. És important assenyalar que la figura de l'afecionat d'aquesta època no és comparable al que serà posteriorment, ja que la implicació d'aquests pioners amb la fotografia era molt més important a tots nivells.

A part de les consideracions tècniques, el que resulta realment interessant de la fotografia familiar és el nou punt de vista que aporta per documentar l'entorn més immediat i, també, per mostrar els interessos particulars. Aquests fotògrafs, a vegades amb poques pretensions estètiques, no es van veure condicionats pels patrons de consum, ja que no tenien cap finalitat comercial i, en aquest sentit, podien treballar d'una manera més espontània. Els seus registres, doncs, es diferencien tant pel tema com per l'estètica. Joan Carrera, per exemple, mostra clarament el seu interès per l'art amb fotografies que reproduïen obres artístiques i altres de models que ell mateix utilitzava per a les seves escultures. Carles Batlle, d'altra banda, documenta l'entorn industrial de la ciutat, mostrant la maquinària



i els interiors d'algunes fàbriques. En tots els casos, trobem com a comú denominador les escenes familiars.

Dels autors esmentats, Joan Masó mereix una consideració a part perquè la seva obra com a afeccionat és rellevant des del punt de vista temàtic i tècnic. La seva temàtica preferent és l'excursionisme, que va practicar, sobretot, per les comarques gironines. De fet, aquest interès per l'excursionisme el va portar a constituir la secció de fotografia del Grup Excursionista i Esportiu Gironí l'any 1929. En el seu miler de clixés, trobem imatges del Pirineu gironí i també de la Costa Brava. Però l'aportació més important de Joan Masó és, sens dubte, la realització de les primeres imatges fotogràfiques en color, mitjançant la tècnica de l'autocrom. És un fet del tot transcendent, perquè la captura del color va ser una aspiració de la fotografia des dels orígens, tot i que no es va aconseguir fins a principi del segle xx, quan els germans Lumière van patentar l'autocrom i en van comercialitzar les plaques. Joan Masó va fer vint-i-una imatges en color, de les quals en coneixem divuit, entre els anys 1922 i 1923. Malgrat l'assoliment d'aquesta fita, la fotografia continuaria sent en blanc i negre durant molts anys, ja que fins al 1940 no trobem còpies impreses en color. A Girona, el color començaria a tenir presència a la dècada del 1960 i aniria guanyant mercat d'una manera gradual, en un context que no tenia res a veure amb el de Joan Masó i els seus contemporanis, que van viure la fotografia amb una intensitat inusitada per la seva condició d'afeccionats.



La proximitat de la fotografia familiar permet reproduir escenes quotidianes que es presenten, a més, alliberades de qualsevol patró comercial. Joan Carrera Dellunder.

## **La fotografia de premsa**

El fotoperiodisme modern és una especialitat fotogràfica que neix a Alemanya els anys vint i que té en la figura d'Eric Salomon un dels principals precursors. El desenvolupament suficient de la tècnica, l'evolució i la maduresa de la impressió amb fotogravat i la introduc-

ció d'un concepte periodístic en què la imatge ocupava un espai destacat van propiciar el desenvolupament d'aquesta especialitat, que exerciria un paper central en els mitjans impresos al llarg del segle. Però el concepte fotoperiodístic comença a principi de segle, i en el cas de Catalunya de la mà d'Adolf Mas i d'Amadeu Mauri, encara que en aquest apartat també hem de considerar el fotògraf gironí Heribert Mariezcurrena, que va publicar el primer reportatge gràfic a Catalunya a *La Ilustración*, el febrer de 1885. L'atribució de pioner en premsa al fotògraf empordanès Amadeu Mauri és causada pel seu concepte de reportatge en alguns dels seus treballs i per la temàtica escollida, com ara els esdeveniments socials i polítics que documentava amb la seva càmera.

Aquests pioners en la imatge de premsa cal situar-los en la tradició del documentalisme gràfic, perquè el fotoperiodisme modern és posterior, dels anys trenta. En aquesta dècada, el corrent fotoperiodístic a Catalunya es va iniciar amb l'anomenada generació Leica, de la qual Agustí Centellas era l'emblema principal. A Girona, la premsa local continuava en una línia similar a èpoques anteriors, en què la presència de la imatge era escassa. Caldria esperar ben bé fins als anys cinquanta per veure-hi fotografies amb certa freqüència. Dels fotògrafs que treballaven en premsa es pot remarcar la figura de Narcís Sans, que, empès per un treball més empresarial que personal, va cobrir durant molts anys bona part de la notícia gràfica del diari *Los Sitios* i es va convertir en un dels fotògrafs més destacats de

la ciutat durant el franquisme. Cal ser conscients que sota la firma de Narcís Sans s'hi amagaven uns quants noms, ja que la seva empresa abraçava un ventall ampli de funcions: disposava d'una galeria pròpia, assumia encàrrecs d'institucions públiques i d'empreses privades, feia peritatges per a asseguradores, assumia treballs de fotografia mèdica, feia tasques publicitàries i, a més, era corresponsal de TVE a les comarques gironines. Aquesta immensa i heterogènia producció de la firma Foto Sans es comptabilitza amb un llegat patrimonial que ultrapassa el mig milió de negatius, amb un pes determinant de les imatges de premsa.

Durant aquests anys de postguerra hi hagué altres fotògrafs que, sense tenir una presència tan important com Narcís Sans, van treballar per a la premsa gràfica gironina, com és el cas de Sebastià Martí, Pablito i Salvador Crescenti, destacat per la seva tasca en el fotoperiodisme esportiu. Salvador Crescenti va desenvolupar la seva carrera professional com a fotògraf a Salt i no va tenir mai galeria pròpia; va optar per treballar sempre per encàrrec, fos per a la premsa o per a altres mitjans. La seva passió per la pràctica de l'esport el va portar a especialitzar-se en el fotoperiodisme esportiu, principalment en el futbol, la boxa i el ciclisme, fet que l'ha convertit en un dels fotògrafs més prolífics en aquesta matèria.

Les donacions a l'Ajuntament de Girona de fons com els de Narcís Sans i Salvador Crescenti ens permeten documentar la producció fotoperiodística sobretot a partir dels anys seixanta. Pel que fa als treballs més con-

temporanis, els convenis amb els diaris *El Punt* i *Diari de Girona*, que van cedir els seus fons fotogràfics al CRDI, juntament amb la donació de fons personals, com ara els de Joaquim Curbet, Moisès Tibau, Txus Sartorio i Lluís Cruset, ens doten d'una perspectiva molt àmplia i actualitzada de l'evolució de la fotografia de premsa a partir dels anys vuitanta del segle xx. L'activitat documental duta a terme ens permet accedir i conèixer aquests fons. No obstant això, caldrà una tasca important de recerca per explicar un període tan extens com productiu a fi de poder completar un relat històric fixat principalment en el fenomen global de la fotografia.



Venedor ambulat a Calafell. La imatge digital ha pres el relleu de la fotografia química en els diferents àmbits professionals. En el cas de la fotografia de premsa, els patrons narratius són similars. José Carlos León (Fons El Punt-Avui). 8 d'agost de 2012.

## La creació artística: l'AFYC

Alguns dels autors dels primers anys de la fotografia han adquirit rellevància per la creativitat i la singularitat de la seva obra. Al marge de la pràctica fotogràfica, de l'ofici i del context econòmic i social, hi ha autors que mereixen una consideració a part, un reconeixement a la seva tasca per diferents motius: pel concepte global de l'obra, per l'estètica, per la influència acadèmica posterior i, fins i tot, pel discurs sobre la pròpia obra. Entre aquests autors, situem Valentí Fargnoli, l'autor insígnia de la fotografia gironina primerenca, ben representat als fons del CRDI. Les seves fotografies són característiques perquè gairebé sempre les presentava en format postal, perquè tenien la firma de l'autor en el mateix negatiu o en la còpia positiva, perquè sovint portaven anotacions amb caràcter documental, pel to singular i personal que aconseguia amb les còpies de contacte i pel caràcter exclusiu que va saber donar als seus tiratges, valorats per ell mateix pel segell artístic i personal que hi aportava. En definitiva, la seva obra reuneix els trets principals per elevar-la a la categoria de fotografia d'autor. No obstant això, encara és un autor molt inèdit. Una recerca i una crítica de prestigi sobre l'obra contribuirien a situar-lo com una firma important de la fotografia europea.

La seva vocació creativa es fa evident en les mateixes anotacions que introdueix en algunes de les imatges, en què explícitament els atribueix la qualitat d'ar-

tístiques. També és significativa la seva participació en nombrosos concursos organitzats principalment en territori gironí però també, en algunes ocasions, a Barcelona. Els concursos li van aportar un cert reconeixement i, al mateix temps, la dotació econòmica dels premis li va suposar l'entrada d'uns ingressos gens menyspreables. Per donar-ne alguns exemples, podem esmentar el concurs de l'Institut Agrícola Catalán de San Isidro de Barcelona sobre fotografies de temes rurals, el 1918, en què va obtenir el premi d'honor, o el de la Schola Orpheónica Gironina, de 1919, en què va obtenir el primer, el segon i el tercer premi.

Valentí Fagnoli és dels pocs fotògrafs representats al CRDI que va treballar a principi del segle xx i que té una part de l'obra d'una orientació més artística. Caldrà esperar fins a mitjan segle xx per trobar una iniciativa que emmarqui clarament els treballs més artístics, com ara la creació de l'Associació Fotogràfica i Cinematogràfica de Girona i Província (AFYC), el 1954. Malgrat la consideració negativa que sovint s'ha donat a l'agrupacionisme fotogràfic, sobretot pel fet de situar, en bona part, la fotografia a l'esfera del lleure, aquesta associació va tenir la virtut d'aglutinar interessos, de crear espais per a l'exhibició, d'incentivar la creació a partir de concursos, de formar fotògrafs i, també, d'obrir els ulls dels fotògrafs gironins al món. La seva existència va significar, entre moltes altres coses, un vincle amb Europa que començava

a la mateixa capital catalana. I, segurament, aquesta circumstància va canviar la realitat gironina respecte a èpoques anteriors, com l'època de les avantguardes fotogràfiques dels anys trenta, que es van viure amb una gran distància. L'AFYC va fer possible, en certa manera, que els moviments artístics peninsulars, amb focus a Barcelona, Madrid i Almeria, no fossin del tot aliens a la creació local, fet que evidencia l'anàlisi i l'observació de les obres dels autors més destacats, dels quals sobresurt la figura de Josep Buil Mayral. No obstant això, cal deixar clar que dominava l'estètica del salonisme, amb una fotografia tradicional que es regia pels patrons de l'època i que valorava la perfecció tècnica, la temàtica innòcua i la composició clàssica.

Els fundadors de l'associació van ser uns aficionats a la fotografia, entre els quals trobem Joan Gili, Josep Buil, Xavier Puig i Manuel Chamorro, que en va ser el primer president. El primer any, el 1954, es va dur a terme, a part de la publicació del primer butlletí, una iniciativa d'envergadura: el IV Salón Internacional de Fotografía. Es parla de quarta edició perquè aquest concurs ja existia, ja que Foment de Turisme l'organitzava cada any amb motiu de l'exposició de fotografia que es feia per les Fires de Sant Narcís. Però, en aquesta ocasió, es va establir un acord amb l'AFYC i es va donar una dimensió més internacional a l'esdeveniment, que se situava, pel que fa als premis, com un dels més importants de l'Estat. El resultat va estar a l'altura de





Tercer Premi Nacional de Fotografia del concurs de l'AFYC.  
Autor: Valentí Galí Riera.

les expectatives, sobretot si tenim en compte la participació del fotògraf francès Jean Dieuzaide, que ja havia visitat Girona anteriorment per motius professionals, i que hi va presentar algunes de les seves obres seves més representatives: *Dalí dins l'aigua* o *La gitana de Sacromonte*, autèntiques obres mestres de la fotografia europea contemporània.

L'activitat de l'associació va ser intensa durant molts anys i la convocatòria de premis i concursos va ser un dels factors més estimulants per als seus representats, que hi van participar activament. És destacable l'acolliment del Premi Negtor a la sala municipal La Rambla i, a partir del 1955, l'organització del Concurs Nacional, que va tenir nombroses edicions. També es van organitzar concursos a diferents poblacions de les comarques, sempre amb la finalitat de potenciar el geni creador de tots els aficionats a la fotografia. Però l'associació es va anar consolidant, sobretot, a causa de la inclusió de la cinematografia, ja que les sessions de cineclub que hi organitzaven van tenir una gran acceptació de públic i, en conseqüència, van proporcionar més protagonisme ciutadà a l'associació.

La llista de noms propis vinculats d'alguna manera a l'AFYC és nombrosa i demostra l'interès per la fotografia que hi havia aquests anys. Alguns d'aquests autors han donat els seus fons al CRDI, fet que n'ha permès un estudi més detallat. És el cas de Josep Buil, d'Antoni Varés i de Francesc Riuró. Tots tres, amb més

o menys protagonisme, van estar vinculats a aquesta associació i van protagonitzar el realçament de la creació fotogràfica durant la postguerra. Malgrat el seu paper destacat en la dinamització cultural de la ciutat, la majoria dels autors continuen en l'anonimat, i la seva aportació, en el marc de la fotografia de saló que es practicava a l'època i, en alguns casos més excepcionals, en l'esfera creativa de la nova avantguarda, no ha estat prou valorada. Alguns autors han gaudit de certa presència pública, però les seves obres rarament han estat objecte d'una crítica especialitzada que les situés adequadament en el context fotogràfic en el qual van ser produïdes i que en determinés el valor com a obres de creació.

El conjunt de cent setanta còpies procedents del local de l'AFYC, la major part de les quals presentades en algun concurs, són el testimoni més valuós que actualment tenim per valorar la tasca creativa d'aquesta associació. Una tasca constructiva i reformista que va ser clau per a la creació d'una plataforma d'ampli abast que apropés i integrés la fotografia en una societat mancada d'elements de caràcter innovador, encara que els seus protagonistes es van moure més en el camp de la recerca estètica que en la construcció de nous llenguatges. La seva tasca, però, va constituir una base ferma perquè dues dècades després arranqués una nova fornada de fotògrafs ja plenament connectats amb la contemporaneïtat, uns fotògrafs amb discurs propi i amb certa projecció en l'esfera catalana que convisque-

ren, també, amb els fotògrafs tradicionals, d'ofici, i es contaminaren mútuament fins a la defunció definitiva de la fotografia, quan els fotògrafs gironins i d'arreu van apagar per sempre més les llums vermelles dels seus laboratoris.

## Bibliografia

- CORTÉS, J. *Catàleg de la postal antiga de Girona (1896-1960)*. Girona: Joan Cortés, 1987.
- FONTCUBERTA, J. «Fotografia catalana 1900-1940: el camí vers la modernitat». A: *Història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona: Lunwerg, 2000.
- IGLÉSÍAS, D. «Fotografia a Girona: moments decisius». A: *Retalls d'història de Girona: Girona a l'abast: Cicle de conferències: XIV*. Girona: Bell-lloc, 2012, p. 134-161.
- IGLÉSÍAS, D.; NARANJO, J.; NAVARRETE, F. *Josep Buil Mayral (1920-2005)*. Girona: Ajuntament de Girona: Rigau, 2008. (Girona Fotògrafs, 2)
- MARTÍ I BAIGET, J.; IGLÉSÍAS FRANCH, D. *Fotografia Unal*. Girona: Ajuntament de Girona: Rigau, 2015. (Girona Fotògrafs; 12)
- MASSANAS, E. *Fotògrafs i editors a les comarques de Girona: 1839-1940*. Edició a cura de Dolors Grau. Girona: Diputació de Girona, 1998. (Quaderns de Fotografia; 1)
- PÉREZ, J. *Valentí Fargnoli (1885-1944)*. Girona: Ajuntament de Girona: Rigau, 2010. (Girona Fotògrafs; 6)
- RIEGO, B. *La introducción de la fotografía en España*. Girona: Ajuntament de Girona: CCG, 2000. (Biblioteca de la Imagen, 1)
- TORRELLA, R. *Joan Martí, fotògraf de belleses*. Girona: Ajuntament de Girona: Rigau, 2008. (Girona Fotògrafs, 1)