



FOTOGRAFIAR GIRONA (II)

Creació, tècnica i memòria

Conferències a l'**Arxiu Municipal**

FOTOGRAFIAR GIRONA (II)
Creació, tècnica i memòria

FOTOGRAFIAR GIRONA (II)
Creació, tècnica i memòria

Edita: Ajuntament de Girona. Servei de Gestió Documental, Arxius i Publicacions (SGDAP)

© dels textos: Joan Boadas, David Iglésias, Jep Martí, Fina Navarrete, Bernardo Riego.

© de les fotografies que encapçalen els capítols

1. Vista d'un estudi fotogràfic. (Albert Londe. La Photographie moderne. 1896).
2. Museu Arqueològic. Valentí Fargnoli. 1915.
3. Exposició de postals amb motiu del IX Congrés Esperantista, a unes sales de l'Ajuntament de Girona. Valentí Fargnoli. 1921.
4. Entrada al local de l'AFIC al carrer Bonaventura Carreras Peralta, número 4. Seu de l'associació a partir de 1961. Fons El Punt – Autor desconegut. 1985
5. Unió de fotograbadores S.A. Barcelona i la seva indústria de Fotogravat va ser decisiva per a l'extensió de la societat de les masses a principis del segle XX. (Barcelona artística e industrial, 1910, Biblioteca de Catalunya).

© foto de la coberta:

Ajuntament de Girona. CRDI (Valentí Fargnoli Ianneta), 1924

Fotocomposició: Accent Llibres, SL

Impressió: Impremta Pagès SL

ISBN: 978-84-8496-258-8

DL Gi 1340-2018

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	
Joan Boadas	7
GALERIES FOTOGRÀFIQUES A LA CIUTAT DE GIRONA	
Jep Martí	9
VALENTÍ FARGNOLI: FOTOGRAFIA AL SERVEI DEL PATRIMONI	
Joan Boadas	43
L'EDAT DOR DE LA POSTAL A GIRONA	
David Iglésias	73
L'ASSOCIACIÓ FOTOGRÀFICA I CINEMATOGRÀFICA DE GIRONA I PROVÍNCIA, L'AFYC	
Fina Navarrete	113
NUEVAS IMÁGENES Y TECNOLOGÍAS PARA EL ESPECTADOR DE LA SOCIEDAD DE MASAS	
Bernardo Riego	139

Introducció

La commemoració del vintè aniversari del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), va impulsar l'organització de tot un seguit d'accions que es van desenvolupar a cavall de l'any 2017 i d'aquest 2018: elaboració de recursos per a la xarxa, audiovisuals, publicacions, seminaris de treball, reunions internacionals, etc.

Per a nosaltres, entre el conjunt d'actes organitzats, tenia especial significació que el cicle de conferències que d'ençà del 2006 oferim des de l'Arxiu Municipal, es dediqués a revisar la fotografia a Girona des dels diferents vessants a partir dels quals es pot abordar. És per això que el títol dels dos volums que recullen els textos exposats, *Fotografiar Girona*, va acompanyat del subtítol *creació, tècnica i memòria*.

Les onze conferències que han analitzat els diferents aspectes que acabem d'apuntar, s'han aproximat, sovint a partir de noves recerques, a les múltiples transformacions tècniques operades en l'àmbit fotogràfic des del 1839, al trànsit de la imatge analògica a la digital, als fons patrimonials municipals i a revisar les aportacions realitzades pels fotògrafs gironins.

En aquest sentit, mentre que en el primer bloc de conferències es va presentar el treball dels fotògrafs de carrer i del fotoperiodisme sota el franquisme, en les que s'apleguen en aquest volum hi ha aportacions sobre les galeries fotogràfiques a la nostra ciutat i a la difusió, gràcies al fenomen del postalisme, del treball

dels nostres fotògrafs. També s'analitza el que va representar l'associacionisme en aquest àmbit de la mà de l'Associació Fotogràfica i Cinematogràfica de Girona i Província (AFYC) i, de manera més singularitzada, el treball vinculat a la fotografia patrimonial dut a terme per Valentí Fargnoli.

Estem convençuts que, des de la modèstia del seu plantejament, els textos que apleguen els dos volums que hem esmentat suposen una contribució important al coneixement de la fotografia a Girona. Sens dubte que queda molta recerca per fer i que cal continuar avançant en l'estudi dels nostres fotògrafs i fotògrafes si volem recuperar el seu treball i, amb això, contribuir a situar-lo en el lloc que, per la seva qualitat, li correspon en el panorama nacional i internacional.

Joan Boadas i Raset
Director del CRDI

Jep Martí

**GALERIES FOTOGRÀFIQUES
A LA CIUTAT DE GIRONA**



Fig. 161. — Vue d'ensemble d'un atelier à portrait.

A Nova York, a Londres o a París, les primeres galeries fotogràfiques construïdes expressament com a tals van començar a aparèixer el 1840, tot just quan els retratistes es van atrevir a comercialitzar els retrats fets amb el daguerreotip. En el nostre entorn geogràfic, però, i per les notícies que tenim fins a dia d'avui, tot sembla indicar que van tardar una mica més.

Des d'aleshores fins ara han passat més de cent setanta-cinc anys, i estem definint amb el mateix concepte l'espai en el que el fotògraf retratista ha desenvolupat la seva professió des de la primera meitat del segle XIX fins a la fi del segle XX: la galeria fotogràfica.

Cal tenir necessàriament en compte els canvis que s'han produït en l'espai físic, en l'estructura i distribució de les galeries fotogràfiques, al llarg del temps. Haver d'escriure sobre aquest tema, m'ha portat a fer-me preguntes de caràcter general, que no només afecten els retratistes establerts a la ciutat de Girona, i m'ha fet veure que quan parlem de galeries fotogràfiques no sempre estem parlant del mateix, i fins i tot potser es poden esperar coses diferents a les que volem explicar.

En aquest text partiré de dues idees que em semblen fonamentals per entendre l'evolució de la galeria fotogràfica. La primera, la necessitat de l'espècie humana de veure o tenir el retrat dels altres i la de fer-se retratar, de deixar constància de la nostra pròpia imatge i de la de la gent que ens envolta. La segona, el conveniment que des de que es va oficialitzar la invenció de la fotografia el 1839, on hi ha un fotògraf retratista, hi

ha una galeria fotogràfica. La galeria fotogràfica, amb casa o sense, amb sostre o a l'aire lliure, és inseparable del retratista. Una cosa és indestriable de l'altra. On hi ha un retratista hi ha d'haver un plató, algú per fer-se retratar i un laboratori on revelar el retrat.

Els primers anys de la història de la fotografia, va costar que la professió de fotògraf agafés un perfil definit, i el mateix podem dir del seu lloc de treball. S'ha escrit que la majoria dels fotògrafs provenien inicialment del món de la pintura, i és cert, però també van abraçar la nova professió, dentistes, barbers, callistes, mestres, funcionaris i un llarg etcètera. Per a molts, el pas per la nova professió va ser breu i fugaç i per a altres va durar tota la vida.

El torroellenc Ramon Massaguer, anomenava la seva galeria fotogràfica a Girona "Taller de Fotografia". En alguna ocasió "Establecimiento Fotográfico". En canvi el seu germà Joaquim mai va estampar aquests termes al revers de les seves fotografies, i anomenava el seu obrador simplement com a "Fotografia de J. Massaguer". En realitat, doncs, què és una galeria fotogràfica? De què parlem quan parlem de la galeria fotogràfica? N'hem de dir galeria? o potser seria millor dir-ne taller fotogràfic o gabinet de fotografia, o laboratori fotogràfic, o establiment fotogràfic, o estudi fotogràfic? o simplement fotografia? Són equivalents tots aquests conceptes? No es tracta de que intentem explicar-nos a nosaltres mateixos què és el que volem dir quan utilitzem aquests termes, es tracta de veure com ha utilit-



Joaquim Massaguer Vidal (Torroella de Montgrí, 1816 - 1888).
Un dels grans protagonistes de la història de la fotografia
a Girona al segle XIX. AHG.

zat el fotògraf retratista aquesta terminologia des del 1839. Sembla una obvietat que, siguin quines siguin les paraules utilitzades, ens estem referint a l'espai que el retratista, el fotògraf de retrats, utilitza per a executar les operacions fotogràfiques que li són pròpies per donar fe de la seva professió. Des del moment en el que rep a la persona que es vol fer retratar, fins que li lliura els retrats, paga i se'n va.

Ja que m'estic referint a la denominació, val la pena tenir en compte, encara que només sigui una peculiaritat geogràfica, que el terme més utilitzat a les comarques de Girona, va ser el de taller fotogràfic o taller de fotografia. Ramon Massaguer, Dalmau y Boadella, Dalmau y Mellet, Unal y Polbach, Octavi Unal, Corney, Gironès, Amadeu Mauri, tots ells van utilitzar aquest concepte imprès a les seves fotografies. És la definició que més es va utilitzar a Catalunya entre 1839 i 1950, en canvi a la cort es va fer més ús dels termes galeria, estudi o gabinet fotogràfic, com bé apunta Juan Miguel Sánchez Vigil (2017: 18). El terme taller seria l'equivalent al francès *atelier*, on es fa notar la proximitat de la frontera amb França i una més gran influència de la modernitat de París. Pierre Sardin, el primer retratista al daguerreotip que es va instal·lar a Barcelona, el gener de 1842, ja va anunciar el seu establiment com a taller.

En un principi, com que la única cosa que importava al retratista era disposar d'un espai lluminós que li permetés fer el retrat en el mínim de temps possible, aquest havia de ser un lloc obert, a peu de carrer si era

possible, en jardins espaiosos, per exemple, en el pis alt dels edificis, al terrat, o en eixides suficientment clares i amples. Eduardo de León (1844: 59), explicava així on s'havia de col·locar el teló de fons, blanc o negre, per fer el retrat: “bien delante de un balcón muy rasgado, pero que cuyas luces no estén apagadas por algún edificio cercano y en frente de él, ó bien en una azotea cuya luz habrá que templar con cortinas y cristales, ó en un jardín donde se hará lo mismo.”

El manxec Àngel Díaz Pinés, pintor i fotògraf, en el seu manual (1862: 12), no entra en gaires detalls de com ha de ser una galeria fotogràfica. Descriu dues dependències, el laboratori i la galeria, i d'aquesta diu: “solo el gusto del fotógrafo puede darle la forma mas artística y conveniente, pero debe procurarse sea: bastante larga, para evitar en lo posible la aberracion de la perspectiva en las pruebas; bastante clara, para obtener resultados mas rápidos; y situada al Norte, para impedir la entrada á los rayos solares y su gran calor; ó de lo contrario cubrirla con cristales esmerilados, dándole toda la ventilation posible por medio de grandes ventanas.”

Felipe Picatoste (1882) en el seu famós manual explica que el laboratori, que és com ell anomena la galeria fotogràfica, ha de tenir necessàriament dues dependències: la sala de retratar (“salón de retratar, gabinete de luz, cuarto azul, gabinete de cristal, o gabinete claro”) i la cambra fosca (“cuarto oscuro, gabinete negro o laboratorio químico”). No és la meva intenció entrar en la descripció i les mides que han de tenir aquests es-

país segons els manuals, perquè a la fi, el fotògraf havia d'adaptar l'espai que tenia, trobava o podia pagar.

Els primers daguerreotipistes, tant a Barcelona com a Madrid, i en altres ciutats de la geografia peninsular, només buscaven espais que sense fer-hi inversions econòmiques estructurals, fossin suficientment útils i còmodes per a retratar-hi els ciutadans interessats. El que més preocupava els daguerreotipistes en aquell moment era la semblança de la fesomia que apareixia en la planxa daguerreotipada amb el rostre de la persona retratada. Segurament que en aquest fet hi té molt a veure la poca estabilitat de la clientela, insuficient encara per donar seguretat econòmica a una professió que just acabava de nèixer.

Fixem-nos com a Barcelona, per exemple, els daguerreotipistes dels primers anys, van i tornen contínuament. Ni Pierre Sardin, ni Halsey, ni Madama Fritz, ni Sabatier, per citar els més significatius dels primers moments, aconseguen una estabilitat que duri més d'unes quantes setmanes o mesos, amb continus canvis de domicili, segurament a la recerca d'una llum que els proporcionés millors resultats finals, sense moure's dels entorns urbans més comercials de cada moment. Es podria argumentar en contra que potser la seva intenció no era establir-se, sinó que ja d'entrada acostumaven a anunciar una estada breu. Només el manresà Maurici Sagristà va aconseguir una certa continuïtat, i és l'únic que va anunciar obres al seu taller per encabir-hi grups més nombrosos.

A Madrid, segurament amb un volum de negoci més important, la professió es va establir una mica abans que a Barcelona, i ja a meitat de la dècada dels quaranta hi trobarem fotògrafs autòctons de llarga durada, com ho van ser Manuel Herrero i Juan Martí Fallos. És cert que van canviar algunes vegades de domicili, sempre a la recerca d'un millor espai, però es van mantenir fidels a la ciutat. El primer, Herrero, des del 1844 i el segon, Martí, a partir de l'any següent. Per això no ens ha d'estranyar, que sigui Manuel Herrero, a Madrid, el primer fotògraf del que tenim constància que va construir una galeria fotogràfica envidrada. Els anuncis que va publicar a la premsa el mes de març de 1846, quan es va traslladar al número 24 del carrer de la Montera, parlen de “escalera cómoda y clara, bonito gabinete para recibir, otro cerrado de cristales totalmente para retratarse, sin que pueda perjudicarle la lluvia ó el aire”. Cert és que quan va obrir el seu primer establiment fotogràfic dos anys abans, el 1844, ho va fer a la “Galería de cristales de San Felipe Neri”, que no hem de confondre amb una galeria envidrada per al seu ús com a plató per a retratar, sinó que es tractava d'un passatge comercial cobert en la seva totalitat, inaugurat el 1840, en el que s'anaren establir comerços d'objectes luxosos, i segurament que Herrero hi va anar a parar per l'alt nivell econòmic de la clientela d'aquests comerços, al cap i a la fi fer-se daguerreotipar també era un luxe..

Amb tot, no podem descartar que algun altre daguerreotipista ja s'hagués fet construir a Madrid una

galeria fotogràfica expressament abans de 1846. El daguerreotipista, Fischer, avisava el mes de març de 1844 que la diferència dels seus retrats amb els dels altres “no proviene como algunos han creído de las ventajas del local, como únicamente de la escelencia de su método, de la perfección de su máquina y de su mucha esperiencia”. Fischer estava instal·lat a l’habitació d’una fonda, i deduem del seu anunci que potser altres ja tenien un local més a propòsit. De fet, molts fotògrafs, van fer ús publicitari de la comoditat que oferien els seus locals per als clients, el que ens està dient de passada que molts altres estudis fotogràfics no oferien aquestes comoditats.

Tornem a Barcelona, on el 1846, Severo Bruguera ofería “un gabinete a propósito” per a que les senyores es poguessin canviar de roba i arreglar-se el pentinat. Això només implicaria tenir una habitació disponible com a vestidor i tocador. L’any següent, Eugéne Matthey, el primer fotògraf estable de llarga durada a la capital catalana, oferirà “un espacioso mirador enteramente compuesto de cristales” per evitar les molèsties de les inclemències del temps. Faig aquestes observacions per fer notar el canvi que s’està produint en la publicació dels retratistes al daguerreotip. De 1842 a 1845, es volia destacar la perfecció del retrat, que haurà de tenir la màxima semblança amb la persona retratada. A partir del 1846 cada vegada es posa més èmfasi en la comoditat de la galeria fotogràfica.

Si recordem que Díaz-Pinés o Picatoste parlaven de dos espais essencials, el platò per retratar i el laborato-

ri, els fotògrafs hi aniran afegint altres espais per donar més comoditat als seus clients: un tocador, un vestidor, una sala d'espera, depenent en gran mesura del nivell econòmic dels clients de cadascú.



Vista de la ciutat des del campanar de la catedral amb el barri vell a l'esquerra del riu Onyar i el Mercadal a la dreta. Es pot observar la pràctica inexistència de terrats a la Girona de 1877. AMGi.

Poca cosa podem dir de Girona en aquesta època, més enllà de situar el barceloní Ignasi Mariezcurrena, veí de la ciutat des de principis de la dècada dels quaranta, de professió retratista el 1847 i pintor el 1848, primer al domicili dels sogres (plaça de les Cols, 25) i després en el seu propi (plaça de les Cols, 17) on possiblement hi exerciria l'ofici, a més de residir-hi. Cal fer notar, però, que el naixement del seu fill Heribert, el 17

de juny de 1847, es produeix al carrer Mercaders. Tot plegat complica que poguem situar geogràficament amb exactitud la que podria ser la primera galeria fotogràfica a Girona.

Que Ignasi Mariezcurrena es defineixi com a retratista i pintor no exclou en absolut que no fes retrats fotogràfics. De fet, ell mateix es definia com a “retratista y pintor” en un escrit adreçat a l’Ajuntament de Barcelona el 1860 per un tema sobre els aparadors de fotògraf que tenia als baixos del número 2 del carrer del Vidre. De totes maneres, tant si els retrats eren pintats, com si els feia amb el daguerreotip, l’espai que deuria utilitzar no podia diferir gaire. En una de les seves novel·les Balzac defineix el taller d’un pintor amb aquestes paraules: “El taller ocupava les golfes de la casa en tota la seva extensió [...] Aquella mena de galeria estava profusament il·luminada per grans bastiments envidrats i amb grans teles verdes, amb ajuda de les quals els pintors disposen de la llum”. Cito aquesta referència literària, per assenyalar que tant al pintor, com al fotògraf, els era imprescindible la llum per treballar, i els era necessari poder-la moderar segons les necessitats de cada moment. De totes maneres, cal fer notar també que els vidres i els cortinatges no eren del mateix color en l’estudi d’un pintor que en el d’un fotògraf, pels efectes diferents que la llum acolorida té sobre les emulsions fotogràfiques o sobre els colors de la paleta del pintor. Les galeries fotogràfiques acostumaven a tenir els vidres d’un to més o menys blavós. “El fotógra-

fo que quiera tener un buen taller debe examinar ante todo los vidrios”, escrivia Picatoste, i calia que assagés prèviament amb diferents tonalitats.

Tenim un buit en la biografia d’Ignasi Mariezcurrena entre el 1850 i el 1855. Sembla que ja no residia a Girona. A finals de 1856 va obrir un establiment fotogràfic a Barcelona, al número 2 del carrer del Vidre, cantonada amb el carrer Ferran, fent societat amb un pintor francès anomenat Guillard. Anunciaven que venien de París -de fet, en aquesta època, tots els fotògrafs volien venir de París. Sabem que al terrat hi tenien una galeria envidrada, perquè quan l’Ajuntament de Barcelona, el 1862, va multar-lo per la construcció sense llicència de la nova galeria al terrat del número 2 del Pla de Palau, ell va al·legar que desconeixia que tingués obligació de demanar-la, perquè la que tenia al terrat del carrer del Vidre, l’havia construir sense cap llicència i en els sis anys que feia que la tenia ningú li havia dit mai res. Tot plegat ens porta a un fet prou rellevant per a la història de la fotografia a Girona, encara que l’acció passi a Barcelona. El 1862, quan ja tenia la galeria fotogràfica del Pla de Palau a punt per a la inauguració, Ignasi Mariezcurrena va demanar autorització per penjar uns cartells als balcons anunciant “Retratos a 4 rs.”, i aquesta sol·licitud està signada per un jove anomenat “Eriberto Mariezcurrena”, de qui amb quinze anys acabats de fer, podem presumir que deuria treballar d’aprenent de fotògraf a la galeria fotogràfica del seu pare. Heribert Mariezcurrena i Corrons

es convertirà, amb el temps, en el fotògraf gironí més important del segle XIX.

Deixeu-me fer una pausa, i recular uns anys, per deixar constància del pas per Girona de la daguerreotipista francesa que s'anunciava "MMA. BDA. MA. Senges". Hi va fer una molt breu estada a primers de juliol de 1849. No més enllà del dia 20, segons anunciava a la premsa local, i habitava al número 28 del carrer de les Ballesteries. De fet aquesta seria la primera galeria fotogràfica que podem situar a Girona en una adreça segura, si ens prenem seriosament la premisa anunciada al principi de que on hi ha un fotògraf retratista, hi ha una galeria fotogràfica. Senges havia fet una breu temporada a Barcelona el mes de març, i a primers de novembre la retrobem a Madrid. Segurament que entremig havia fet parada en altres poblacions, però tot i així es tracta d'un recorregut un pèl estrany. Em pregunto si pot tenir res a veure amb l'activitat de l'aeronauta francès François Arban, que sovint pujava al globus amb la seva esposa, una jove de 20 anys el 1848, segons la premsa. Mr. Arban va desaparèixer a Barcelona l'octubre de 1849 després d'una ascensió complicada, i la seva viuda va ocupar el seu lloc a partir de 1850 fent ascensions en globus per tota la península. El seu nom era Marie Bertrand Senges.

L'inici de la dècada dels seixanta del segle XIX marca una nova època en la història de la fotografia. L'invent que fins aleshores només havia estat a l'abast de la èlit econòmica més potent i pràcticament limitada

a les grans ciutats, fa un salt enorme amb la invenció i propagació de la carte-de-visite. La majoria de les poblacions amb més de deu mil habitants veuran obrir les primeres galeries fotogràfiques estables, i lògicament Girona, no només no se'n mantindrà al marge, sinó que hi participarà amb la presència d'un nombre de fotògrafs autòctons molt per damunt del que va ser habitual a la resta de la geografia peninsular.

La primera galeria estable que s'obre en aquest període és la d'en Ramon Massaguer i Vidal al quart pis del número 14 de la plaça de Sant Agustí. Sembla que la va obrir el 1861, i la va mantenir activa fins el 1864, any en el que la premsa local va comentar que es volien introduir millores a l'establiment fotogràfic. No tenim constància que hi hagués construït cap galeria envindrada. S'ha especulat amb el fet que segurament se'n va anar a treballar a la nova galeria que el seu germà Joaquim va obrir aquell mateix 1864 al número 2 de la travessia de les Dones. La única certesa que tenim sobre Ramon Massaguer és que a partir de la segona meitat dels anys setanta del segle XIX va fer de fotògraf retratista a Torroella de Montgrí, d'on era originari.

La galeria fotogràfica que havia obert a la plaça de Sant Agustí es va mantenir activa durant bastants anys. Després d'ell se'n va fer càrrec Lluís Dalmau i Vim, qui associat primer amb Josep Boadella Baret i després amb Auguste Mellet, la va regentar durant un parell o tres d'anys. No crec que la mantinguessin oberta més enllà de 1870. En aquestes associacions comercials el

més probable és que Lluís Dalmau hi aportés el capital i que els altres dos, en Boadella i en Mellet hi fessin de fotògrafs. Tot i això, les dades publicades fins ara sobre aquests fotògrafs són més aviat escasses. Segons l'Emili Massanas en aquesta galeria hi havia instal·lat el fotògraf Bartomeu Serra cap a finals del segle XIX. Si més no, hi ha constància documental que el 1900 hi estava empadronat, tot i que en aquest padró hi va anotar com a professió la de "jornalero". Poc després hi va fer estada el fotògraf Artur Girbal durant un període de temps molt breu, segurament entre el 1905 i el 1906.

Quan Ramon Massaguer va obrir aquesta galeria fotogràfica el 1861, es va produir una curiosa coincidència. Josep Sey, originari de l'Escala, publicava a Barcelona un manual titulat *La fotografía puesta al alcance de todos*. Sis anys més tard, el 1867, Amís Unal i Luís Antonio Belluga, van obrir una efímera galeria fotogràfica a la travessia de l'Auriga, a la casa de "José Quet", on vivia en aquell moment Josep Sey. En aquest llibret Sey explica les característiques bàsiques que ha de tenir un establiment fotogràfic, i menciona bàsicament tres dependències. D'una banda el laboratori, separat "cuando el local lo permita" en dues dependències, una per a preparar el col·lodió i sensibilitzar les plaques i una altra per fer el revelat de les plaques de vidre una vegada impressionades. Sey hi afegia "Cuando se pueda disponer de un terreno propio para construir un salón vidrado, deberá procurarse que la luz principal venga de la parte del norte (parte vidrada) y

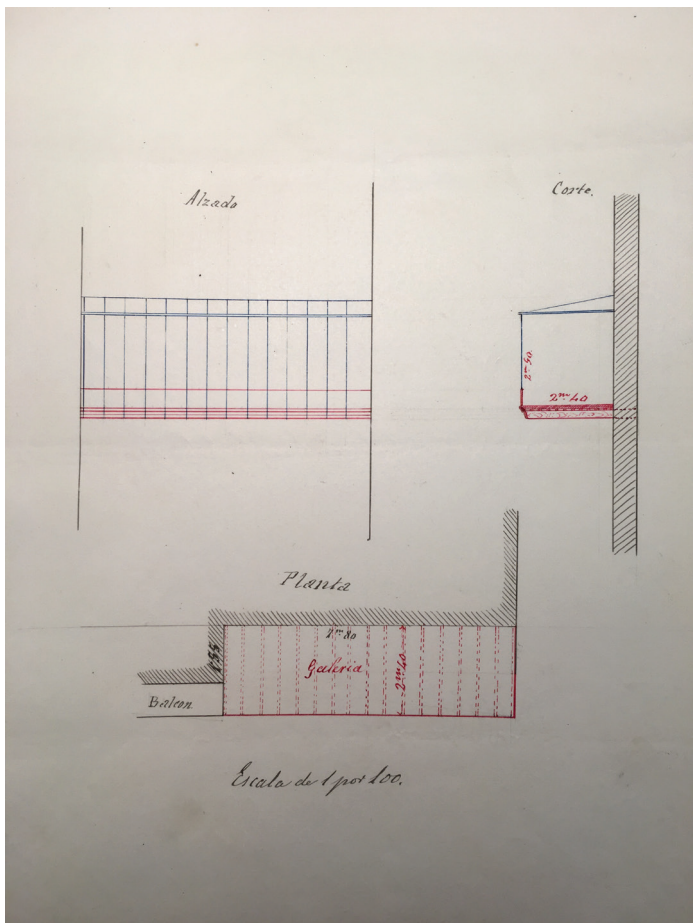
la media tinta de la parte de mediodía (parte vidrada), los otros dos lados [...] deberán tener color pizarra más o menos claro.”

Això és el que van fer Amís Unal i Tomàs Marca el setembre de 1867. Buscar un terreny que els permetés la construcció d'una galeria fotogràfica de nova planta a peu de carrer, i aquest lloc el van trobar a les hortes interiors del número 3 de la plaça de Sant Agustí (actual plaça de la Independència). La galeria que es va construir en aquest lloc havia de respondre a la següent descripció: “un salón de recibo y dos aposentos de trece palmos de altura; la galería de catorce palmos de alto y un escusado conduciendo las aguas pluviales con canalera, todo rebozado y enlucido por ambos lados, debiendo las paredes ser de ladrillo doble, llamado mahó, puesto de canto, unido con yeso, formando en cada ángulo de los aposentos un pilar para mayor solidez del edificio” (Martí, 2015). La galeria va estar activa fins ben entrat el segle XX, i a més dels dos fotògrafs que la van fer construir, quan van disoldre la societat el 1870, Tomàs Marca la va mantenir oberta amb la seva esposa, Joaquina Jover fins el 1873, any en que se'n va fer càrrec Magí Polbach. Després passarà a mans de Bartomeu Serra en dues etapes diferents, i a principis del segle XX l'Artur Girbal hi va fer estada durant un parell d'anys, entre el 1907 i el 1909, fins que se'n va anar a l'Havana.

Val la pena que ens fixem que en una ciutat com Girona -una cosa semblant va passar en altres pobla-

cions de dimensions similars, com Figueres o Tarragona-, les galeries fotogràfiques, durant el segle XIX, van anar passant d'un fotògraf a un altre, en una mena de cercle viciós en el que sempre hi acabem llegint els mateixos noms. Si a més ens parem a considerar que alguns d'aquests fotògrafs es van associar entre ells o van fer d'operadors l'un per l'altre o a l'inrevés, el cercle va girant sobre els mateixos noms. Només amb els que he citat fins aquí, podríem veure com Amís Unal, que havia fet d'operador de Joaquim Massaguer, després va estar associat amb Magí Polbach, i va tenir a treballar per ell a Artur Girbal qui a més va obrir una sucursal de l'Unal a Blanes, abans de posar-se pel seu compte a la galeria que Unal i Marca van obrir al número 3 de la plaça de Sant Agustí.

Mentrestant, Joaquim Massaguer i Vidal, traslladava la seva galeria fotogràfica del número 9 de la travessia de les Dones, al primer pis del número 2 de la plaça de les Cols, a tocar del Pont de Pedra, en una casa atrotinada que donava l'esquena a l'Onyar. Era el 1870, i com que en aquell moment ell era alcalde de la ciutat, la sol·licitud per fer les obres de la galeria fotogràfica la va presentar un dels seus operaris, Joan Magistris Galiani, que probablement treballava amb Massaguer des del 1865 i gaudia de la seva confiança. En aquesta època Joan Magistris ja era un fotògraf experimentat, doncs, si més no, l'hi coneixem una galeria fotogràfica a Barcelona, al carrer Nou de Sant Francesc, entre el 1862 i el 1864, any en que la va tancar per entrar



Dibuix presentat per Juan Magistris a l'ajuntament de Girona el 1870 per demanar autorització per construir una galeria fotogràfica al número 2 de la plaça de les Cols. AMGi

a treballar de primer operador al taller fotogràfic que Emilio Morera tenia al número 7 de la plaça Reial, de la ciutat comtal. En la instància presentada a l'Ajuntament de Girona, Magistris explica que “conviniéndole construir una miranda cubierta de cristales que abrace todo el ancho de la parte que hay retirada de la fachada que da al rio Oñar, que es de 2 ms. 40 c. en el primer piso de la casa nº 1 de la plaza de las Coles de esta ciudad, de modo que desapareciendo el mal aspecto que hoy presenta aquella fachada, será una mejora en el ornato y de comodidad pública, sirviendo para establecer allí una galería de fotografía.” Amb la instància presentava un dibuix que ens permet veure que el que es proposava era el tancament d'una eixida damunt del riu Onyar. Val la pena recordar, que el tancament de galeries particulars a les cases que donaven a l'Onyar va ser molt habitual en aquesta època.

Al llarg del segle XIX, en tot el Llevant peninsular, el més habitual va ser construir les galeries fotogràfiques al terrat dels edificis. El centre urbà, que normalment coincidia amb la zona més comercial, no disposava d'espais lliures que permetessin construir galeries fotogràfiques a peu de carrer, però com que molts dels immobles que s'edificaven de nou acabaven amb un terrat, una pràctica corrent va ser construir-hi les galeries fotogràfiques, com ja hem vist en el cas de les que Ignasi Mariezcurrena va tenir a Barcelona. També es va fer a Girona, com veurem més endavant. De totes maneres, cal tenir present que fins aleshores els

edificis antics dels centres urbans acabaven, gairebé en la seva totalitat, amb teulada. Era el cas de Girona, i per comprovar-ho només cal donar un cop d'ull a la magnífica vista que va fer Joan Martí Centellas el 1877. En aquests casos s'aprofitaven les golfes i es feien grans claraboies envidrades per rebre el màxim de llum possible a la galeria fotogràfica instal·lada sota teulada. Pel que es veu en algunes fotografies d'època, i alguns comentaris llegits a la premsa, la casa on Massaguer es proposava construir la nova galeria, no estava en molt bones condicions, i tenint en compte que no tenia terat la solució que es proposava era la més pràctica.

La instància de Magistris acabava d'aquesta manera: “Suplica se sirva concederle el correspondiente permiso para verificar dicha obra, y practicar una abertura”. Desconec on es va practicar aquesta obertura perquè no hi consta en el plànol presentat, però és prou conegut el conflicte que Massaguer, quan ja havia deixat l'alcaldia, va tenir amb l'Ajuntament perquè des del seu estudi fotogràfic podia accedir als terrats de les casetes municipals que hi havia a la pujada del pont de pedra, terrats que podria haver utilitzat per a determinades operacions de la galeria fotogràfica, com podia ser, per exemple, exposar-hi al sol les premses de contacte per al revelat de les fotografies.

Parlant de Joaquim Massaguer, em correspon exposar una qüestió que em sembla molt important per a la història de la fotografia a Girona. En l'imprescindible llibre de l'Emili Massanas sobre els fotògrafs i

editors de les comarques de Girona, referint-se a Joaquim Massaguer hi escriu: “pel que sembla, no va fer mai de fotògraf, sinó que va invertir en un negoci.” Jo mateix escrivia fa un parell d’anys, en un text sobre els Unal, que estava d’acord amb aquesta observació. Tots els indicis semblaven apuntar en aquesta direcció. Fa unes setmanes, i casualment, un company col·leccionista em va ensenyar un daguerreotip amb el retrat acolorit d’un tal Manuel Junoy. He pogut llegir en un article d’en Josep Clara, que el 1857 es va constituir a Girona una societat anomenada “Planas, Junoy, Barné y Cia”. Aquest Junoy inicial es deia Joan i va plegar de la societat el 1858 i en el seu lloc hi va entrar amb un capital important Manuel Junoy i Massana, de Barcelona. Vull pensar que podria tractar-se de la persona retratada al daguerreotip, perquè el daguerreotip està fet a Girona. Porta enganxat al seu revers un imprès en el que hi podem llegir: “Retratos al daguerreotipo. De todas dimensiones hasta cuarto de placa. Su precio de 30 a 40 rs. Enseñará a entera satisfacción este precioso arte por 500 reales vellón. El Español Joaquín Masaguer. Gerona ... de de 18...” Dissortadament aquest daguerreotip no està datat, però té totes les característiques que em permeten considerar-lo bastant modern. En Junoy hi va anotar: “Tenía 30 años de edad cuando me retraté”. Prenc com a hipòtesi de treball que, aquest Manuel Junoy quan va venir a Girona el 1858 a signar l’acta notarial per formalitzar la seva entrada a la societat “Planas, Junoy, Barné y Cia”, es va



Retrat daguerreotipat de Manuel Junoy, fet per Joaquim Massaguer cap a 1858. Col·lecció de Jordi Baron.

fer retratar per Joaquim Massaguer, un fet que no només avançaria sis anys la seva dedicació a la fotografia, sinó que ens permet refermar per primera vegada amb total seguretat la presència a Girona d'un daguerreo-tipista nascut en aquestes terres, i començar a pensar seriosament que en Joaquim Massaguer si que era fotògraf, i comerciant, i propietari, i industrial, i polític. Ens caldrà investigar aquesta qüestió.

Quan Joaquim Massaguer va plegar la seva activitat fotogràfica, de la galeria se'n va fer càrrec Tomàs B. Boadas, que feia constar a les seves fotografies "antes Masaguer". No sabem quan es va produir el traspàs amb seguretat, però deuria ser el 1875. Entre aquest any i l'enderroc de l'edifici que es va produir el mes de març de 1878, la galeria també va passar per les mans de la societat fotogràfica "Barrera y Reina". Tot i això, penso que en Víctor Barrera ja podria haver fet d'operador de Joaquim Massaguer i de Tomàs Bernardí Boadas perquè el 1875 ja estava empadronat a l'entresòl d'aquest edifici. Després se'n anà a Figueres, on el 1880 hi tenia una galeria fotogràfica oberta.

Aquest edifici de la plaça de les Cols es va reedificar immediatament i el 1879 hi va obrir una nova galeria fotogràfica en Magí Polbach, que ja tenia una llarga experiència com a fotògraf, tot i això encara hi feia constar "antes casa Masaguer". La galeria de Joaquim Massaguer va ser sens dubte la més coneguda, la que havia tingut més prestigi i la que va produir més retrats de gironins al segle XIX, i la seva popularitat hauria

arribat a ser molt gran. El 1882 Polbach va deixar la fotografia i es va dedicar a l'ensenyament, i Amís Unal, que ja havia obert la seva galeria al número 7 del carrer Abeuradors, es va fer càrrec de la que deixava Polbach, i la posava en mans d'un "operador intel·ligent", que podria ser que fos l'Artur Girbal. Desconec quan temps va tenir l'Amís Unal aquesta galeria sota la seva tutela, però a finals de la dècada dels vuitanta estava en mans de Bartomeu Serra que la mantindrà fins als primers anys noranta, doncs el 1891 s'anunciava com a "Viuda e hijo de J. Bargaña". El 1896 Josep Virgili construeix una nova galeria envidrada al terrat d'aquesta casa. Un fet que va desencadenar un interessant conflicte (Martí, 2015: 21) amb Amís Unal que ja feia uns quants anys que tenia la seva galeria instal·lada al terrat del número 7 del carrer Abeuradors, i que quedava davant per davant de la de Virgili, a l'altra banda de la Rambla. Uns quants anys després del tancament de la galeria de Virgili, es va instal·lar al pis principal una nova galeria fotogràfica regentada pel banyolí Joaquim Fusellas amb el nom de *Nou Stil*. L'establiment d'en Fusellas va representar un salt endavant considerable en relació als anteriors, degut a la instal·lació de corrent elèctrica, el que li permetia operar sense necessitat de llum natural i per tant tenir la galeria molt més accessible des del carrer. Dit això, i amb les dades que he pogut consultar, crec que la galeria fotogràfica d'en Fusellas no va obrir les portes fins el novembre de 1917 (Emili Massanas situa l'obertura el 1913). Feia

anys que en aquesta adreça hi havia una barberia, on ell va treballar de dependent quan va arribar a Girona el 1915. El 1920, quan ja havia obert una sucursal de la galeria fotogràfica a Banyoles, va demanar la mà de l'afillada del barber i uns anys després va tancar la galeria de Girona, i se'n van anar a viure a Banyoles.

Si sintetitzem el que va passar a la casa número 2 de la plaça de les Cols, veurem com entre 1870 i 1917 hi va haver fins a quatre galeries fotogràfiques instal·lades en diferents pisos. La d'en Massaguer, la d'en Polbach, la d'en Virgili i la d'en Fusellas, no són la mateixa galeria.

Al cap de dos anys de l'enderroc de l'edifici de la plaça de les Cols el 1878, es va produir un fet que marca un abans i un després en la història de la fotografia a Girona. Em refereixo a l'establiment de l'Amís Unal, l'octubre de 1880, al número 7 dels carrer Abeuradors, amb una galeria envidrada construïda al terrat. Per primera vegada a Girona, i això només ho sabrem amb el pas del temps, una galeria fotogràfica va estar regentada pel mateix fotògraf durant dècades. Amís Unal moria el 1913, i la galeria va continuar en mans dels seus nebots, l'Octavi i l'Emili Unal Ricomà. Fins els anys vuitanta del segle XIX el negoci fotogràfic s'havia caracteritzat per la seva inestabilitat, per l'anar i venir de fotògrafs, i hem vist com les galeries fotogràfiques que van estar obertes a la plaça de Sant Agustí i a la plaça de les Cols, que són les úniques que havien tingut continuïtat, va ser degut al pas successiu de fotògrafs que les obrien i les tancaven sense solució de continuïtat.



Plató de l'estudi fotogràfic dels Unal a la plaça del Vi (?)

Per entendre aquesta nova situació que es consolidarà sobretot a partir d'aquesta dècada, cal que tinguem molt present l'estabilitat que va assolint l'ofici, amb una clara diferenciació de les funcions de cadascú a la galeria fotogràfica: soci capitalista, fotògraf-propietari, operadors, retocadors, il·luminadors, aprenents, etc. i el creixement imparable del negoci fotogràfic des dels anys seixanta. En aquest moment, tant a Barcelona com a Madrid es construeixen grans i sumptuosos edificis de planta per a galeries fotogràfiques. La casa Laurent el comença a edificar a Madrid el 1882; els Napoleon obren un taller fotogràfic a la cantonada del passeig de Gràcia amb la ronda de Sant Pere el 1885, i Audouard

construeix un palauet a la Gran Via de les Corts Catalanes de Barcelona el 1886. Són alguns exemples del prestigi social que ja havia agafat la fotografia.



Vista del riu Onyar, de Valentí Fargnoli, on es pot veure a la dreta, al terrat de la casa Boué, la galeria fotogràfica construïda pel fotògraf Antoni Garcia, quan ja era utilitzada pel fotògraf Josep Jou, cap a 1922. AMGi.

El segle XX va obrir una realitat completament diferent i renovada per a les galeries fotogràfiques. Els avenços tècnics que s'havien produït a finals del XIX, i l'arribada de l'electricitat que ha de permetre retratar amb llum artificial, ho transformaran tot. Les galeries fotogràfiques aniran abandonant els terrats i els pisos superiors per situar-se a peu de carrer. Amb grans aparadors a la façana del mateix establiment. Tres anys després de la mort de l'Amís Unal, els nebots van obrir el primer de gener de 1916 la nova galeria a la planta baixa

del número 7 de la plaça del Vi. Lògicament el reclam no podia ser un altre que “Se retrata con luz artificial y en planta baja”. No m'estendré en més detalls sobre els Unal que ja han estat explicats extensament. L'estudi fotogràfic dels Unal va estar obert a Girona fins el 1983.



Dibuix de la façana de la galeria fotogràfica construïda per Joan Llinàs a la Gran Via el 1910. AMGi.

El mes de setembre de 1903, els germans Josep i Juli Masó i Font, domiciliats el primer a Castell d'Aro i el segon a Barcelona, van demanar permís a l'ajuntament de Girona per a construir una nova galeria fotogràfica -seria la tercera que es construiria en un terrat gironí- al terrat de la casa número 10 - 12 del carrer de Sant Francesc (actual Santa Clara). Tot i que l'ajuntament hi

va donar el vist-i-plau, no la van tirar endavant, i el dia 1 de gener de 1904, el fotògraf Antonio García va demanar autorització per construir-la presentant el mateix projecte. Cap a mitjans d'abril es va posar en funcionament, i Antonio García la va mantenir activa fins el 1912. Durant aquest període García, que tenia la central a Barcelona, va obrir sucursals més o menys efímeres a Figueres i Cassà de la Selva. En aquesta galeria es va instal·lar el 1920 el fotògraf Josep Jou, on hi va mantenir la seva activitat fins el 1944. Sabem que entre Antoni García i Josep Jou, la galeria no va estar sempre tancada, i que durant un temps va ostentar el cartell de Fotografia Central que es podria correspondre al pintor, caricaturista i fotògraf Joan Corominas i Casanovas.

Gairebé en paral·lel i amb una trajectòria que s'allargà uns anys més ençà que la dels Unal, el 1917 Pere Ferrer i Barber -vegeu el magnífic treball publicat recentment per Montserrat Baldomà (2017)- es van fer càrrec de la galeria fotogràfica que en Joan Llinàs havia obert el 1910 a la Gran Via. Era la segona vegada que a Girona es construïa una galeria de planta a peu de carrer. Recordem que la primera l'havien edificat Unal i Marca el 1867. Pere Ferrer i Barber no van tardar a ocupar un lloc destacat en el negoci fotogràfic de Girona. L'abril de 1923 van obrir l'estudi fotogràfic del número 1 de la plaça de l'Oli, amb el nom de Foto Lux. La societat de Pere Ferrer i Barber va durar fins el 1933. Aquest va obrir un nou establiment al número 29 de la Rambla el 1934, i Pere Ferrer va continuar amb

Foto Lux. A partir de 1937 Joan Pere Ferrer va rebre un reforç considerable en la figura de la seva esposa Dolors Pujol, de qui Montserrat Baldomà (2017: 13) diu que “es va revelar com una fotògrafa excepcional que va dominar totes les facetes del treball de l'estudi -il·luminació, enquadrament i composició, de les quals destacava especialment en el laboratori i en el retoc de còpies i negatius.” Joan Pere Ferrer va morir a Girona el 1974, però uns anys abans ja el van anar substituïnt a la galeria fotogràfica la seva filla, Joana, i el seu gendre Josep M. Sabench, que van mantenir actiu l'estudi fotogràfic de Foto Lux fins el 1989.

Bé, acabo. El tema donaria encara molt de si, tant al segle XIX, com al XX. Girona veurà i viurà amb el pas dels anys l'obertura i el tancament d'una gran quantitat de galeries fotogràfiques, més modestes unes, i més importants unes altres. Alguns dels fotògrafs que hi van treballar o que les van impulsar només es van dedicar al retrat, altres també van conrear el fotoperiodisme, la fotografia de paisatge, la documental o la monumental. D'alguns d'aquests fotògrafs s'han publicat estudis importants on es pot veure reflectida la seva producció, com és el cas de Narcís Sans, Martí Massafont, Josep Jou o Valentí Fargnoli, entre altres. I ja que acabo de citar a Valentí Fargnoli deixeu-me'l posar com a exemple del que deia al principi: on hi ha un fotògraf retratista, hi ha una galeria fotogràfica. Evidentment Fargnoli és molt més que un retratista, però també és un retratista excel·lent. El plató el trobava a qualsevol

lloc, i el laboratori a casa. Faig meves les paraules de Josep Pérez: “Fer fotografies a l’època de Fargnoli no era difícil, però sí molt més complicat, car i lent que als nostres dies. I això també forma part de la seva obra, la caracteritza, la determina. Fargnoli pot fer el que fa a partir de com és el material que utilitza per treballar, i no arriba on no pot per la mateixa causa.” Ho podeu fer extensible a molts altres retratistes.

Allà on hi ha un fotògraf professional, allà hi ha un estudi fotogràfic, tant si té local com si treballa al mig del carrer. L’estudi fotogràfic va on és el fotògraf, des de la gran galeria de l’Audouard, fins al fotògraf ambulànt, que la Núria F. Rius, defineix com: “aquell retratista que, seguint els criteris comercials de bo, bonic, econòmic i ràpid, produeix al carrer de la ciutat, en locals tancats, en domicilis particulars o a l’aire lliure imatges a baix cost i a l’instant per abastar una societat cada vegada més habituada a interactuar amb la càmera”. Són un altre model de galeria fotogràfica.

FONTS DOCUMENTALS I BIBLIOGRAFIA

Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Llicències d’Obres

Arxiu Municipal de Girona. Llicències d’obres i llicències d’activitats.

Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca Digital:
<http://www.bne.es/ca/Catalogos/HemerotecaDigital/>

AA.VV. *Fotografiar Girona (I). Creació, tècnica i memòria*. Girona: Ajuntament de Girona, 2017.

AA.VV. *Girona. Guia de fons en imatge*. Girona: Ajuntament de Girona, 1999

BALDOMÀ SOTO, Montserrat. “Foto Lux, l'estudi de la llum”. A: *Foto Lux*. Girona: Ajuntament de Girona, 2017.

CLARA, Josep. “La indústria moderna a la Girona del segle XIX: la foneria Planas”. A: *Revista de Girona*, 1977, núm. 80, pp. 215-222.

DÍAZ PINÉS, Ángel. *Manual práctico de fotografía*. Madrid, 1862.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. “Devots de la Mare de Déu de la Sola”. A: *El triomf de la imatge. El daguerreotip a Espanya*. València: Universitat de València, 2017.

E. de L. [LEÓN, Eduardo de]. *El daguerreotipo. Manual para aprender por si solo tan precioso arte y a manejar los aparatos necesarios*. Madrid, 1844.

MARTÍ BAIGET, Jep. “Els Unal, fotògrafs de dues centúries (1860 - 1983)”. A: *Fotografia Unal*. Girona: Ajuntament de Girona, 2015.

MASSANAS I BURCET, Emili. *Fotògrafs i editors a les comarques de Girona (1839 - 1940)*. Girona: Diputació de Girona, 1998. (A cura de Dolors Grau)

PICATOSTE, Felipe. *Manual de Fotografía*. Madrid, 1882.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *La fotografía en sus reversos. La puerta de atrás*. Madrid: Universidad Complutense, 2017.

SEY, Jose Antonio. *La fotografía puesta al alcance de todos*. Barcelona: Juan Oliveras, 1861.

Joan Boadas

**VALENTÍ FARGNOLI:
FOTOGRAFIA AL SERVEI DEL PATRIMONI**



Abans d'acabar l'any 1913, George Grey Barnard (1863-1938) noliejava un vaixell que havia de transportar de França als Estats Units d'Amèrica la seva important col·lecció d'arquitectura i escultura romànica i gòtica, que havia aconseguit reunir arran de la seva estada, des del 1905, en un poblet al costat de Fontainebleau.

Aquell any 1913, Barnard, un escultor format a l'Art Institute of Chicago i a l'Académie des Beaux-Arts, a París, negociava la compra de, com a mínim, deu arca-des procedents del claustre de Sant Miquel de Cuixà, que en aquell moment decoraven un establiment de banys a Prada de Conflent.

La contrària reacció dels habitants de Prada a aquesta possible adquisició i la determinació del govern francès a aprovar una llei que impedís l'exportació d'aquests tipus de béns patrimonials, van ser determinants perquè George Barnard adoptés la decisió que hem comentat.

Una vegada traslladada la col·lecció a Nova York, l'escultor va crear un museu, que el 1925 va ser adquirit per John D. Rockefeller Jr. (1874-1960) per donar-lo al Metropolitan Museum of Art. Després de successives donacions del filantrop, es va crear l'espai conegut com The Cloisters.

La voluntat de configurar grans col·leccions amb obres procedents de països europeus, i d'una manera singular França, Espanya, Itàlia, Anglaterra i Catalunya, va ser una empresa absolutament planificada

i ben dissenyada, especialment a partir del 1880, des dels Estats Units d'Amèrica.

La creació d'una gran nació no podia ser completa sense l'existència d'un patrimoni historicoartístic que n'evidenciés les bases. I les bases de la classe dirigent americana eren europees i tenien un nul interès per tot allò que fos indígena, inclosa la seva cultura.

Per aquest motiu, i també per fer evident el seu extraordinari poder econòmic, un grup de grans magnats, en col·laboració amb intel·lectuals, artistes, erudits i marxants, van portar a terme campanyes en els països europeus esmentats, on una envellida i decadent noblesa es deixava temptar amb facilitat pel dòlar americà i es despenia dels seus béns artístics, tot aprofitant la gairebé inexistent normativa que en limitava la venda i exportació.

En aquest marc, no només el patrimoni nobiliari sinó també el patrimoni en mans eclesiàstiques o el derivat, en el cas espanyol i català, de les desamortitzacions del 1835, era més que atractiu per ser incorporat a un mercat fraudulent, però molt lucratiu per als que hi intervenien.

Catalunya, malauradament, no va quedar al marge d'aquesta voracitat americana. Dos exemples dels múltiples que existeixen, però prou separats en el temps, ens poden donar una idea de la durada d'aquest espoli.

El primer dels casos té una relació directa amb la desamortització que comentàvem fa un moment. Després de canviar de propietaris, sempre en mans vin-

culades a militars, el monestir de Bellpuig de les Avel·lanes (Os de Balaguer, la Noguera) va passar, el 1906, a ser propietat del banquer de Lleida, Agustí Santesmases i Pujol. Aquest personatge va vendre, pel preu de quinze mil pessetes, els panteons dels Ermengol, comtes d'Urgell, que, després d'un periple encara poc conegut, van arribar als Estats d'Units d'Amèrica, on serien adquirits per la Fundació Rockefeller per passar a integrar-se a The Cloisters.

El segon cas, del 1919, i també amb un gran ressò mediàtic, va tenir com a protagonista Lluís Plandiura i Pou. Aquest gran col·leccionista (que el 1932 va vendre la seva col·lecció a la Generalitat i avui al MNAC) va adquirir la pintura mural del Crist en Majestat de Santa Maria de Mur, al Pallars Jussà. Amb la deixadesa i complicitat del bisbe, els capellans i els alcaldes de la zona, va contractar uns experts italians en la tècnica de l'*strappo* per extreure'l amb garanties, i el va vendre als Estats Units d'Amèrica per 92.100 dòlars. Avui, la impressionant pintura del Crist es pot visitar al Museum of Fine Arts, a Boston.

A Catalunya, tot un conjunt de personalitats, tant amb responsabilitats polítiques com vinculades a la Junta de Museus i altres institucions culturals, denunciaven de manera repetida situacions com les exposades i insistien a fer evident l'endarreriment, tant normatiu com conceptual, que presentava l'Estat espanyol en matèria de protecció del patrimoni: la ineficàcia de les propostes estatals, una legislació antiquada i una

desídia generalitzada permetien un escenari que afavoria l'èspoli, la descurança i la destrucció.

Per, entre d'altres coses, intentar donar resposta a aquesta situació, el 1907 la Diputació de Barcelona va crear l'Institut d'Estudis Catalans (IEC), de dependència inicialment provincial, però amb un àmbit d'actuació nacional. Els seus impulsors tenien clar que, sense una intervenció decidida des de Catalunya, la situació no faria més que empitjorar.

Des de l'IEC van decidir que per localitzar, conèixer, documentar, sistematitzar i catalogar el patrimoni historicoartístic de Catalunya calia portar a terme el que anomenaren «missions arqueològiques». Cal entendre el concepte arqueològic en el sentit literal de l'etimologia grega del mot *archaios* (antic), i *logos* (estudi, ciència o tractat), però sempre en el context del patrimoni monumental i artístic. La missió arqueològica del 1907 als Pirineus va significar el punt d'arrencada d'una política que volia dur a terme aquests objectius a partir de premisses científiques i professionals.

És evident que darrera d'aquests projectes hi havia un conjunt de persones que s'esforçaven a fer-los possible. En aquest breu text volem apropar-nos a l'actuació de tres d'aquests protagonistes principals.

Jeroni Martorell

Nascut a Barcelona el 1876, es titulà com a arquitecte l'any 1903. També va fer estudis a la Facultat de Belles Arts i a la Universitat de Barcelona.



Jeroni Martorell, al voltant del 1914.
Fot. Napoleón. AHDB - SPAL: Fons Jeroni Martorell Terrats.

No analitzarem la seva important activitat com a arquitecte, sinó la seva vinculació a la catalogació i conservació del patrimoni artístic i monumental del país, que es va manifestar molt aviat, el 1908, i que l'acompanyà durant tota la seva carrera professional.

Del conjunt de conferències que va dur a terme, ens referirem només a la del 1908 i a la del 1919. El 31 de desembre del 1908 Martorell en va impartir una al Centre Excursionista de Catalunya, amb el títol «L'Inventari Gràfic de Catalunya».

L'arquitecte considerava que era evident que «l'imatge, la reproducció fotogràfica o pel gravat, el dibuix, són considerats avui elements indispensables per a l'estudi dels pobles y de les civilitzacions»

Per Martorell, l'ideal de la història de l'art, la seva aspiració era «conèixer el major nombre d'exemplars possible, posar unes obres al costat de les altres y presentar les relacions que entre elles existeixen, no ab comentaris, sinó gràficament».

En clara sintonia amb els propòsits fundacionals de l'Institut d'Estudis Catalans, propugnava «teoritzar lo menos possible; citar exemples, fets. Es aquesta la tendència actual de l'arqueologia: adoptar un mètode científic semblant al que se segueix per classificar les especies dels regne animal y vegetal».

En aquesta conferència de 1908, i referint-se a França i Alemanya, afirmava que «les nacions civilitzades s'en preocupen de la formació d'inventaris gràfics de les obres d'art,» i que “Catàlegs, arxius de clixés y

fotografies, museus de reproduccions, museus nacionals, són el medi de quès valen els pobles cultes pera inventariar les seves riqueses y fer-ne l'història».

Com veiem, encara no havia acabat la primera dècada del segle XX i Jeroni Martorell ja havia dissenyat amb absoluta claredat l'estructura intel·lectual d'un catàleg com a element clau per desenvolupar les actuacions que considerava necessàries per a la protecció del patrimoni català.

Martorell no expressava una preocupació només teòrica en relació a la desprotecció en què es trobava el patrimoni del nostre país. Més enllà dels dos exemples paradigmàtics que hem esmentat, n'hi ha de més propers que corroboren el que afirmem. El 31 de juliol del 1918, Valentí Fagnoli va visitar Besalú i en una carta del 5 d'agost comunicava a Adolf Mas el següent:

«Vaig sortir el dimars passat per Besalú – (tot lo de Sta Maria lo mes interessant de la Iglesia y els restos interessants està tot tret per averse venut ab un de Barcelona segons van dirme) ja se que ho tenen fet tot, de la Veracreu molt interessant el parroco de la parroquia de St Vicents va dirme que no la tenien, crec que la van vendre o, à desaparecut (*sic*)».

Fagnoli constata, *in situ*, que els elements més rellevants de l'església de Santa Maria havien estat venuts, possiblement a un antiquari barceloní. En relació amb la Veracreu, sembla que el capellà de l'església de Sant Vicenç estava poc al cas d'allò que tenia sota cus-

tòdia, perquè l'esmentada relíquia havia estat robada el 5 de desembre l'any 1899.

La resposta de Mas davant d'aquesta situació d'abandonament i deixadesa, reflectia la seva indignació: «La vostra carta pasara al Sr, Martorell per que vegi lo que dieu de lo venut a Besalú i altres, es una vergonya!».

El gener de 1919, Martorell llegeix dues conferències a l'Ateneo de Madrid. El seu testimoni era dur i sense reserves:

«Caen abandonados edificios monumentales antiguos; el oro yanqui adquiere, los anticuarios se llevan, de las casas y de los templos, detalles arquitectónicos y esculturas, pinturas y tapices, objetos de orfebrería, arquetas, muebles, miniaturas,... todo género de obras de arte».

Hi deia també que l'única manera de posar-hi remei havia de passar per un gran canvi en el concepte de patrimoni que tenia l'Estat espanyol i els mètodes de protecció d'aquest patrimoni.

No creia que la divisió provincial («La provincia es una entidad artificiosa, sin alma, sin raíces históricas, ni justificación geográfica») servís per donar resposta a les necessitats d'atenció que exigia el patrimoni i postulava: «Hay que sustituir en España la división provincial por la regional». Afegia que els procediments burocràtics espanyols eren propis «de la rígida organización, de una administración colonial».

Amb una rotunditat que avui costaria una mica de reproduir en el mateix auditori, Martorell sentenciava la seva intervenció afirmant que «nada justifica la permanencia de la defectuosa organizaci3n actual de Espa1a; por patriotismo hay que cambiarla».

No cal dir que, en la mesura d'all3 possible, Martorell va lluitar bona part de la seva vida per intentar crear estructures eficaces en la gesti3 del patrimoni. El juny de 1914 la Diputaci3 de Barcelona creà el Servei de Conservaci3 i Catalogaci3 de Monuments (SCCM). Martorell redactà la mem3ria per optar a la direcci3, que es va fer efectiva el gener del 1915. El nou Servei es vinculava a la Secci3 Hist3rico-Arqueol3gica de l'IEC, de qui passava a dependre, i li permetia un àmbit d'actuaci3 nacional.

El juny de 1917 fou nomenat Director de la Secci3 Espanya Hist3rico-Artística de l'Exposici3 Internacional de Barcelona, a petici3 de Puig i Cadafalch i Manuel Cazorro, i autoritzat per Francesc Camb3 i Joan Pich i Pon. El 1915 s'havia concretat la voluntat d'organitzar una Exposici3 Internacional d'Indústries El3ctriques, que s'havia de celebrar el 1917. La Primera Guerra Mundial ho va impedir, i s'acabà organitzant el 1929.

En el marc d'aquesta Exposici3 es volia organitzar una mostra dedicada al patrimoni artístic espanyol. Per tal de conèixer els elements més importants que existien a l'Estat es va impulsar la creaci3 del Repertori Iconogràfic d'Espanya.

L'estreta col·laboració inicial amb la Junta de Museus de Barcelona, va deixar pas a desavinences posteriors, especialment a partir de la instauració de la dictadura de Primo de Rivera. El 1926, Martorell és apartat de la direcció de la Secció. L'exposició, sota el nom de «El Arte en España», s'acabà fent el 1929 al Palau Nacional, a Montjuïc.

Adolf Mas

Va néixer a Solsona el 27 de setembre de 1860, estudià el batxillerat a Lleida i va obtenir el títol de procurador dels tribunals.

És possible que ja fos a Barcelona entorn del 1885, on es casà el 1890. Sembla probable que cap al 1896 ja disposés del seu propi negoci com a fotògraf, i és segur que el 1897 va acompanyar els ducs de Madrid (Carles Maria de Borbó i Maria Berta de Rohan) a un viatge per diferents països europeus, on va realitzar una setantena de fotografies.

El 1900 la revista *La Fotografía Práctica* li edita les seves primeres postals i el 1903 comença a publicar les seves fotografies a *La Il·lustració catalana*, la primera de la desena de revistes amb les quals col·laborà.

El 1905 figura com a director de l'estudi de Fotografia A. Mas, al c. del Rosselló, 277, el seu lloc de residència i estudi fins al 1924, quan es traslladà al c. de la Freneria, 5.

Entorn del 1902 va rebre els primers encàrrecs de fotografia vinculada a la documentació del patrimoni:



Foto Napoleón, 1908. Retrat d'Adolf Mas i el seu fill Pelai.
IAAH. Foto Mas, 05242004

Josep Puig i Cadafalch va demanar-li la reproducció de la seva producció arquitectònica per tal de reproduir-la en un llibre, que va presentar en un congrés internacional d'arquitectes celebrat a Madrid el 1904.

Adolf Mas va tenir una vinculació intensa i extensa amb la Junta de Museus de Barcelona, que no podem tractar aquí, però en canvi cal recordar la seva participació en la missió arqueològica del 1907 als Pirineus: amb un equip fotogràfic que pesava noranta quilos, Mas va produir dos-cents cinquanta-un negatius fotogràfics. L'expedició, a la Vall d'Aran i l'Alta Ribagorça (Puig i Cadafalch, Guillem de Brocà, Mn. Josep Gudiol i Josep Goday) va tenir un cost de 2.778 pessetes.

A partir d'aquest moment, la vinculació d'Adolf Mas amb l'IEC, i de manera molt especial amb Jeroni Martorell, va ser constant, i encara més quan es començà a desenvolupar el Repertori Iconogràfic.

Quina era la responsabilitat de Mas en aquest projecte que, com hem vist, es va iniciar el 1915 (50.000 pessetes) i que va rebre un nou impuls el 1918 (60.000 pessetes) i el 1919 (100.000 pessetes)?

El mes de març del 1918, Mas va trametre a Jeroni Martorell el «Projecte d'intensificació de l'Inventari Iconogràfic d'Espanya». L'objectiu era clar: allò que fins aquell moment s'havia fet a petita escala, ara calia fer-ho en gran.

Com ho pensava fer? La voluntat era crear un organisme que s'articulava entorn de sis seccions:

La primera seria la responsable de la confecció de

paperetes, atès que era absolutament indispensable abans d'iniciar el catàleg gràfic «arqueològic» d'una província conèixer tots els monuments, col·leccions particulars, objectes d'art i altres coses notables que l'integraven i que calia catalogar. La realització d'aquest catàleg es preveia o bé a partir de l'extracció de dades de llibres ja publicats, o buscant un expert a cadascuna de les províncies coneixedor de la seva història i arqueologia, que fes el treball *in situ*. Es pagaria el preu d'1 pesseta per poble, despeses de viatge per a verificació de dades a part.

La segona s'ocuparia, a partir de les paperetes elaborades, de la confecció dels mapes arqueològics provincials, on constarien els pobles que prèviament havien estat catalogats. Calia, també, encarregar-ne l'execució a una persona idònia, a un preu que Mas considerava que havia de ser reduït.

La tercera de les seccions seria l'encarregada de la selecció i coordinació dels fotògrafs, que en el document reben el nom de delegats, als quals es demanaria que tinguessin coneixements tècnics i arqueològics.

La quarta, annexa a l'oficina administrativa, es responsabilitzaria de l'adquisició del material necessari per al proveïment dels delegats en campanya.

La cinquena de les seccions estaria dedicada a exercir les funcions d'oficina tècnica administrativa i atendria les qüestions vinculades a comptabilitat, correspondència, administració, compres, obtenció de permisos, etc.

La secció **sisena** es dedicaria a la inspecció dels treballs executats pels delegats, o fotògrafs.

La previsió de Mas era que cada fotògraf hauria de fer, obligatòriament, tres-centes cinquanta fotografies al mes. Això volia dir que, si es disposava de 5 delegats, donaria una mitjana, entre estiu i hivern, de mil cinc-centes cinquanta, tot i que la seva experiència li permetia afirmar que fàcilment es podria arribar a dues mil fotografies cada mes.

Les despeses de cada fotògraf (desplaçament i manutenció) les calculava en 20 pessetes diàries. Per a cada negatiu útil, rebrien la quantitat de 0,75 pessetes. En conclusió, la despesa mensual per a cada fotògraf seria a l'entorn de 1.000 pessetes, a les quals caldria afegir 150 pessetes més, com a despesa global, destinades a la secció d'oficines.

Fins aquí, Adolf Mas, sembla que només demanava. Què aportava ell al projecte?: «Ni dels treballs de direcció, ni del de material necessari no ne anotém res en aquesta memoria, ja que corren absolutament del nostre compte, compensats per quedar els negatius de la nostra propietat».

Aquest compromís del fotògraf és la clau de volta que ajuda a entendre, no la creació de l'Arxiu Mas, però sí la seva consolidació i expansió: Mas dirigia, coordinava, comprava el material, es quedava el negatiu i venia la còpia a un preu pactat amb anterioritat. Els responsables de l'Exposició Internacional assumien la resta de despeses.

No podem dedicar espai a les persones en les quals va recaure l'encàrrec d'elaborar les paperetes, que normalment eren professors, acadèmics, cronistes oficials de la ciutat o província (Ricardo del Arco; Luís del Arco; Francisco Figueras Pacheco; Anselmo del Fresno, Ángel del Castillo López). Pel que fa a les fitxes de les províncies de Barcelona, Tarragona i Girona, en part varen anar a càrrec del geòleg i arqueòleg barceloní, Josep Colomines i Roca.

Sí, però, que hem de fer un esment als delegats (fotògrafs) que treballaren en el Repertori, sota la direcció i coordinació de Mas:

Delegat A. Pelai Mas. Fill. Barcelona, 1891. El gran proveïdor de l'Arxiu.

Delegat B. Joan Corominas i Casanova, Girona, 1889. Durant uns anys, com a mínim abans del 1905 i fins després del 1910, viu amb la seva família al mateix immoble que els Fagnoli-Iannetta al c/ de les Olles.

Delegat D. Alexandre Antonietti. Barcelona, 1887 – Torino, 1961. Tot i que desconeixem si existia alguna relació de parentiu, a la ciutat de Girona, en unes dades similars, s'instal·là la família Lasoli Antonietti, procedent del nord d'Itàlia (Novara). Els germans Lasoli Antonietti varen fundar l'Hotel dels Italians, l'hotel Centre i una fàbrica de gel, tot al c. dels Ciutadans.

Delegat E. Nicolàs Montes. Saragossa.

Delegat V. Carles Vendrell. Seu d'Urgell, Andorra i la Cerdanya.

Qui era el delegat C?. Naturalment, Valentí Fagnoli.

Valentí Fagnoli

Una aproximació crítica als textos publicats referits a la biografia de Valentí Fagnoli evidencia molts més dubtes que certeses, especialment en la seva etapa inicial. Allò inqüestionable és que va néixer a Barcelona, a la una de la tarda del dia 12 d'abril del 1885, tot frustrant la intenció que tenien els seus pares, Antonio Fagnoli Brossi i Maria Iannetta (o Annetta) Vettrai-no, d'infantar-lo a Itàlia, a Belmonte Castello (regió del Laci), el poble del qual eren originaris.

Ara ja tots tres, van retornar a Itàlia on naixeria el segon fill, Benet, però per poc temps, atès que el tercer fill, Adolf, ja va néixer, el 7 d'octubre del 1890, a la Bisbal d'Empordà. Dos germans més, Francesc i Manel, van néixer a Figueres, i el 1898 ja trobem la família instal·lada a Girona, al carrer de les Olles.

D'ençà d'aquesta data, i fins al 1910, tot el que s'ha escrit referent a la seva biografia requeriria d'evidències documentals que en justifiquessin la certesa. S'ha publicat que, atesa la seva inicial professió de fuster, era probable que ell mateix es construís una càmera fotogràfica, amb la qual hauria pogut fotografiar la primera de les imatges signada i datada per ell, el 1902, i que, en realitat hauria estat presa l'any anterior, atès que el portal de la muralla del Pes de la Palla s'enderrocà el 1901.

Se li atribueix, també, una fotografia al rei Alfons XIII, en el transcurs de la visita que el 1904 va fer a la ciutat de Girona i es creu que, arran d'aquest fet, va ser

distingit com a proveïdor de la Casa Reial, circumstància que hipotèticament li va valdre ser convocat al casament de l'esmentat rei amb Victòria Eugènia, el 31 de maig del 1906.

En aquest mateix àmbit de les hipòtesis no documentades, hi hauríem de situar un suposat viatge a l'Argentina, que alguns indiquen que va tenir lloc pels volts del 1907 i altres del 1910.

Caldrà dedicar molts més esforços a esbrinar la vida de Valentí Fagnoli durant aquella primera dècada del segle XX. De tota manera, sembla improbable que la primera de les seves fotografies fos presa el 1901 i que en desconeguem l'existència de cap altra fins al 1910 (15 de maig del 1910; altar major de l'església de Tortellà. La Garrotxa).

L'error de datació en aquella foto ens pot fer pensar que data i llegenda foren incorporades amb molta posterioritat i, fins i tot, sobre un negatiu que no hauria estat fet per Fagnoli, o d'una reproducció a partir d'una fotografia original d'un altre fotògraf. Ara com ara potser aquesta afirmació és arriscada, però no més que admetre de manera acrítica un buit de gairebé deu anys en la seva producció fotogràfica.

El que també ens costa molt d'acceptar és que el fotògraf no hagués utilitzat, durant els seus anys d'exercici professional, la distinció monàrquica a la qual hem fet referència: la persona que hem conegut a partir de la correspondència que després analitzarem, converteix en altament improbable aquesta suposició.



Girona. Muralla del Pes de la Palla, 1901. Diputació de Girona. INSPAI. Autor desconegut.



Girona. Muralla del Pes de la Palla (1902). Reproducció de Valentí Fargnoli. Ajuntament de Girona. CRDI, 092628

Com també, de moment, ens hem de resignar a no conèixer quina fou, i amb qui, la formació rebuda per Valentí Fargnoli.

Tornant a les certeses, cal esmentar que el fotògraf es casà el 2 de maig del 1912 amb Rosa Vilaseca Grèbol, de Maçanet de la Selva, amb qui varen tenir quatre filles i quatre fills, entre 1913 i 1931. Els dos últims ja varen poder néixer a la nova casa, estrenada el 1928, a partir d'un projecte de Rafel Masó (un dels seus grans valedors), que va suposar el trasllat de la família del carrer de Santa Eugènia, al carrer de la Sèquia, també a Girona.

Fargnoli no es va estar de participar, i amb èxit, en un gran nombre de concursos, que, juntament amb el prestigi, li reportaren uns ingressos econòmics gens negligibles. Les seves fotografies il·lustraren mitja dotzena de publicacions, tres de les quals eren signades per Carles Rahola.

La Diputació de Girona i l'Ajuntament de Girona també li varen fer diversos encàrrecs. Aquest darrer, el 9 de gener del 1925, va aprovar l'adquisició de «hasta cinco ejemplares, de todas y cada una de las que se refieran a vistas de paisajes, edificios y objetos artísticos y arqueológicos de la Ciudad, para formar un album de propiedad del Ayuntamiento y poder otorgar concesiones análogas que en lo sucesivo se soliciten».

Com és sabut, la major part de la seva obra la va difondre a partir de postals fotogràfiques (9x14 cm) que exposava i venia a l'aparador de diversos comer-



Retrat de casament de Valentí Fargnoli i Rosa Vilaseca, 1912.
Taller d'Història de Maçanet de la Selva. Autor desconegut.

ços, com ara la farmàcia Pérez-Xifra, a Girona; l'ospital de ca l'Orench, a Maçanet de la Selva; a la sastreria de Begur o mitjançant el mateix capellà, al santuari de Rocacorba (Canet d'Adri, Gironès).

Fargnoli sempre va ser un fotògraf ambulat. Potser per vocació, però segur que per obligació. Mai no va estar al seu abast l'esforç econòmic que suposava la creació d'un estudi-galeria fotogràfic, i sembla improbable que la naturalesa del seu caràcter l'hagués permès d'exercir d'ajudant subaltern en algun laboratori.

Afortunadament, la seva professionalitat i el seu ventall de registres li van permetre donar resposta a multitud d'encàrrecs, que van molt més enllà de la fotografia patrimonial i abracen l'àmbit del retrat, individual i col·lectiu, la fotografia publicitària o el reportatge social.

Valentí Fargnoli traspassà a la ciutat de Girona el 7 d'abril del 1944, cinc dies abans de complir 59 anys.

On va anar a parar el seu arxiu? Una vegada més ens trobem davant de més especulacions que certes. Entre les primeres, algunes afirmacions indiquen que els negatius foren enviats a França a l'inici de la Guerra Civil i que retornaren trencades; també que, atès que les plaques contenien imatges vinculades al patrimoni religiós, el mateix fotògraf les llençà a la Sèquia Monar per por de possibles represàlies.

El cert és que, tot i que aquests negatius no han estat mai localitzats, el 15 d'octubre del 1936, a l'inici de la Guerra Civil, un document del Servei de Monuments

de la Comissaria de Girona de la Generalitat de Catalunya, feia constar que «el ciutadà Valentí Fargnoli, d'aquesta Ciutat, ha dipositat en el Servei de Monuments de la Comissaria Delegada de la Generalitat de Catalunya, quatre-cents seixanta tres negatius, per a ser revisats i en cas d'ésser convenients servats per el Servei». Tot i que hi manca la signatura autògrafa, el càrrec que en prenia recepció era el cap del Servei, en aquells moments, Joan Subias.

També sabem que una petita part del seus clixés de vidre passà a mans d'un fotògraf de la ciutat, que en continuà la comercialització (no exempta de manipulació per fer-ne desaparèixer la signatura original) i que finalment foren ingressats per la Diputació de Girona (un total de vuit-cents trenta-quatre negatius de vidre, 10x15 cm, adquirits el 31 de gener del 2011).

Una altra part, dos-cents vuitanta-vuit negatius, juntament amb la càmera del fotògraf, foren adquirits el 1980 per Ramon Mascort Amigó, president de la fundació homònima, a Genoveva Fargnoli, filla del fotògraf, nascuda el 1924.

Avui, però, també podem dir que l'Arxiu Mas, a Barcelona, custodia més de dos mil cent negatius de Fargnoli, fruit de la seva col·laboració en el Repertori Iconogràfic.

El 16 de febrer del 1918, Fargnoli signava el conveni que el lligava a Adolf Mas com a Delegat C i al Repertori Iconogràfic d'Espanya. Les obligacions que s'hi establien eren clares:



Autoretrat de Valentí Fargnoli, 1927.
Taller d'Història de Maçanet de la Selva

Conveni i nomenament de delegat fotograf / Per a els serveis de formació del inventari / Iconografic de Espanya

Per obtenir el nomenament de Delegat s'ha de tenir la disposició i suficiencia indispensable per a la catalogació fotografica de tot lo que / siga de interès per l'inventari.

El Delegat s'obliga. En quant a la producció.

1er. Fer una quantitat minima de 350 clixes utils mensuals

2on. Entregar aquestos degudament revelats

3er. Posar epigrafes a las probas dels mateixos

4art. Retornár utils ó inútils, la mateixa cantitat de placas rebudas

En quant als demes materials i eines

Conservar i retornar acabada sa missió per qualsevol motiu, tot el material / i eines rebudes, del qual n'haurá firmat el corresponent rebut.

En quan a son deure moral.

El Delegat deu comunicar-nos cada semana els noms dels pobles recorreguts / i els que pensa recorre en l'entrán, tenint-nos al corrent de ahont podém / transferir-li ordres en cas necessari.

Anotará en una llibreta especial el numero de la dotzena i el del negatiu / de la mateixa, ab l'asumppte i demás detalls utils per a documentar les proves.

Cada 15 dies aproximadament, te de remetre els negatius llestos.

El Delegat tindrà pagats tots els gastos de viatge, manutenció etc. aixis / com tot el material necessari de plaques, drogues, etc.; al acabar una excursió / ans donará nota detallada dels gastos fets durant la mateixa, especificant / per capitols el total de cada partida, com per exemp. fondes, carruatges, / caballeries, etc. acompanyant tots els comprovants possibles.

En cas que a qualsevol de les parts firmants d'aquest contracte, no li convingera seguir ab lo estipulat en el mateix, podrà deixar-lo sens afecte previ el oportú avis.

En concepte de sou i premi li abonarém pesetas 0,75 per cada negatiu que porti degudament revelat

V Fagnoli (signatura autògrafa) Delegat Lletra C (manuscrit)

La vinculació professional entre Adolf Mas i Valentí Fagnoli va ser llarga (des del 1918 fins, com a mínim el 1932), i especialment intensa durant els anys 1918 i 1919. Aquesta relació va deixar 146 cartes creuades i un llistat de despeses que avui es conserven a l'Arxiu Mas (Institut Amatller d'Art Hispànic).

L'anàlisi d'aquesta documentació ens ha permès descobrir molts detalls de la personalitat del fotògraf gironí. Ens trobem, sens dubte, davant un professional de primer nivell, rigorós i auto exigent amb la seva feina.

Un fotògraf que va saber reconèixer la importància de participar en la proposta que li arribava de Barcelona, però que mai no va claudicar davant qualsevol exigència que considerés injusta o que li suposés una renúncia als seus compromisos locals.

Una persona que a nivell d'ideari polític se'ns revela com a catalanista, defensor de la llengua pròpia i que, ni que fos a nivell instrumental, encaixava perfectament amb els postulats noucentistes que impregnaven aquella actuació.

Fagnoli va mantenir sempre la seva independència de criteri enfront d'Adolf Mas. Les exigències del barceloní, que sovint es trobava pressionat per aquells que li reclamaven resultats, varen ser, quan va caldre, discutides o matisades pel de Girona, que ofería una capacitat tècnica i uns resultats artístics inqüestionables.

La correspondència entre els dos fotògrafs, Mas i Fagnoli, posa de manifest, també, la complexitat i la dificultat que representava fotografiar el patrimoni artístic en aquells anys de començament del segle XX. Ens costa, des de l'aparent simplicitat que implica avui el gest fotogràfic, fer-nos una idea dels coneixements, i sovint de la intuïció, que havien de posseir els fotògrafs a l'hora de desenvolupar el seu treball.

Aquest breu text només vol retre un petit homenatge i un testimoni d'admiració a totes aquelles persones que varen creure i varen participar en un projecte d'una ambició cultural sense precedents en el nostre país. N'hi ha molts altres, sens dubte, però Jeroni Martorell, Adolf Mas i Valentí Fagnoli hi van jugar un paper destacat i és de justícia que els ho reconeguem.

Bibliografia

- BOADAS I RASET, Joan; IGLÉSIAS I FRANCH, David: «Valentí Fargnoli Iannetta (1885-1944). Cronologia». A: *Valentí Fargnoli. Girona Fotògrafs*, núm. 5. Girona, Ajuntament de Girona. Rigau Editors, 2010, p. 9-19.
- CARRASCO, Maria Antònia: «Publicacions de Jeroni Martorell i sobre Jeroni Martorell». A: *Escrips de Jeroni Martorell i Terrats sobre restauració monumental (fins al 1914). Quaderns científics i tècnics de restauració monumental*, núm. 12. Barcelona, Diputació de Barcelona, 2001, p. 89-92.
- COSTA I ROCA, Josep [dir.]: «Valentí Fargnoli Annetta. Història Gràfica 1909 – 1940». A: *Taller d'Història de Maçanet de la Selva*, Maçanet de la selva, , 1998, 355 p.
- FONTCUBERTA, Joan: «Fotografia catalana 1900-1940: el camí vers la modernitat». A: *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona, Ed. Lunweg, 2000, p. 75-147.
- GIRIBET DE SEBASTIÁN, Blanca: *Barcelona 1900-1917. Els reportatges d'Adolf Mas*. Barcelona, Viena Edicions - Ajuntament de Barcelona, 2014, 153 p.
- GRASSOT I RADRESA, Marta: *Valentí Fargnoli 1885 - 1944. De la fotografia artística a la Nova Objectivitat*. Torroella de Montgrí, Fundació Privada Mascort, 2013, 201 p.

- LACUESTA, Raquel: *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona. Monografies*, núm. 5. Barcelona, Diputació de Barcelona, 2000, 181 p.
- MASSANAS I BURCET, Emili: *Centenari Valentí Fargnoli*. Girona, Ajuntament de Girona, 1985, 43 p.
- PERROTTA, Carmen: «Adolf Mas: pioner en la documentació fotogràfica del patrimoni artístic». A: *Món Medieval: arqueologia, història i viatges*, núm. 13 (2001), p. 86-97.
- RIUS, F. Núria: *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona, Memoria Artium, 2013, 371 p.

David Iglésias

L'EDAT D'OR DE LA POSTAL A GIRONA



El fenomen de la postal il·lustrada

El fenomen social de la postal es limita inicialment a la comunicació escrita, ja que la inclusió d'imatge és posterior. La primera proposta coneguda s'atribueix a l'alemany Dr. Heinrich von Stephan (secretari d'Estat de Correus de l'Imperi Alemany, 1831-1897), que, a la conferència de l'Associació Alemanya de Correus celebrada a Karlsruhe el 1865, va defensar la creació d'una targeta postal oberta, és a dir, sense sobre, la qual cosa abaratiria costos. D'aquesta manera, definia molt bé el que seria el concepte fonamental de la targeta postal: una comunicació breu, econòmica i, ben aviat, també il·lustrada. Malgrat que la proposta no va ser acceptada, al cap de quatre anys, el 1869, la idea va ser difosa a Àustria, on l'administració de correus es va afanyar a posar a la venda les primeres targetes postals. Aquí comença una història d'èxits, des del primer moment, ja que l'acollida per part del públic va ser molt bona. La idea es va fer extensiva a altres països, que van adoptar el format per a les seves oficines de correus: la Confederació d'Estats d'Alemanya del Nord, Suïssa i Gran Bretanya (1870); Dinamarca, Bèlgica i Holanda (1871); França, Rússia i Suècia-Noruega (1872); Estats Units, Romania i Espanya (1873).

L'interès general va impulsar també la regulació de la postal a escala internacional, sobretot a partir de 1874, quan a Berna es va crear la Unió Postal General, que el 1878 passaria a ser la Unió Postal Universal

(UPU). En el acord de 1878 es decideix l'estandardització del format, 9x14 cm; una tarifa única per als membres afiliats a la UPU; la utilització del francès i una segona llengua, la del país d'origen, per als títols impresos; la circulació i l'intercanvi a nivell internacional; i la possibilitat de l'edició privada. A l'estat espanyol les postals d'empreses particulars són posteriors, ja que no van ser autoritzades fins el 31 de desembre de 1886. Així doncs, amb anterioritat a aquesta data, les targetes postals havien de ser emeses obligatòriament per les administracions de correus.

El fet de poder il·lustrar aquestes targetes es va normalitzar al cap d'uns anys. Les primeres que es coneixen a l'estat espanyol són de 1892, primer a través del dibuix i del gravat i, posteriorment, mitjançant la fotografia. Comencen, doncs, a circular targetes postals il·lustrades que esdevenen una verdadera moda, sobretot a partir de 1901. Tenim dades de l'oficina central de Berna (UPU), de 1902, que confirmen l'abast del fenomen. En aquest any a l'estat espanyol es van enviar més de quatre milions de postals. Una xifra impressionant, encara que lluny dels més de mil milions d'Alemanya, el país de l'UPU que encapçalava el rànquing.

En aquest mateix any es publica a Barcelona el primer número de la revista *Boletín de la tarjeta postal ilustrada*. Poc després apareixen: *El coleccionista de tarjetas postales* (Madrid) i *España Cartófila* (Barcelona), de la Societat Cartófila Espanyola "Hispania". Eren publicacions pensades per a col·leccionistes, ja que s'hi

publicaven les seves adreces per tal de facilitar el contacte entre ells.

El major protagonisme de la imatge va propiciar un canvi formal en la targeta. Inicialment, l'anvers era utilitzat per escriure l'adreça i estampar el segell, mentre que el revers es reservava al text del missatge. El 1905, la Direcció General de Correus i Telègrafs del Ministeri de Governació va autoritzar el revers dividit i d'aquesta manera l'anvers es podia utilitzar per estampar la imatge.

Per tant, en aquests primers anys de la targeta postal, es desenvolupa un fenomen que ultrapassa l'àmbit de la comunicació interpersonal. La postal il·lustrada adquireix popularitat també per l'interès col·leccionista i, en l'àmbit estrictament fotogràfic, obra un mercat nou per a la fotografia. Trobem imatges de monuments, de paisatges, de persones, imatges que il·lustren esdeveniments, comercials, polítics, etc. En definitiva, la targeta postal il·lustrada, amb la fotografia com a màxim exponent, es consolida com un fenomen de masses, universal i de llarg recorregut, que viu la seva època daurada a les primeres dècades del segle XX i, més concretament, fins als anys de la Primera Guerra Mundial. El conflicte bèl·lic va tenir una clara incidència en les comunicacions internacionals i aquesta circumstància va provocar una davallada en la producció de postals.

A Girona, aquesta nova moda pel col·leccionisme no passa desapercebuda i la premsa local se'n fa res-

sò. El 1895 ja s'anuncia que el fenomen de la postal suplantaria al col·leccionisme del segell i es parla de l'existència de vuit mil postals diferents a Europa que, pel que sembla, una sola persona havia aconseguit col·leccionar. En qualsevol cas, la familiarització amb el tema i les quantitats ingents que es mouen reafirmen la popularitat que va adquirir la postal.

Sorpren, però, que en una notícia del *Diario de Gerona* de 1899, sobre una exposició de postals il·lustrades a Niça, i en referència als premis que es concedirien als artistes, es parli de «dibujantes, pintores, grabadores y litógrafos», deixant de banda la figura dels fotògrafs, que sembla que en aquesta data ja devia haver adquirit un rol important. És un fet habitual, i així ho podem constatar en una notícia del mateix any en què s'anuncia la posada a la venda d'unes postals d'Amadeu Mauri, reconegut fotògraf, aleshores instal·lat a la Bisbal, de les quals es diu «[...] en las que figuran preciosas y artísticas vistas de diferentes localidades tiradas con mucha perfección por medio de la fototipia». Sembla, doncs, que la figura del fotògraf quedaria situada sota la més prestigiada figura del gravador.

La fotomecànica

Per contextualitzar el fenomen de la postal és imprescindible fer referència a la tecnologia d'impressió d'imatge. La fotomecànica dona lloc a una varietat important de procediments que tenen en el seu origen una imatge fotogràfica, però que són produïts a partir

d'una placa. En el cas de la impressió de postals, són representatius d'aquesta tecnologia: la col·lotípia (o fototípia), la mitjana tinta i el rotogravat (fotogravat), que es distingeixen pels patrons d'impressió que es visualitzen clarament amb lents d'amplificació.

En el període que ens ocupa, les postals impreses en col·lotípia van ser les més abundants pel que fa a la impressió de la imatge, ja que el text es podia afegir després amb impressió tipogràfica i amb tinta de color. La col·lotípia, coneguda també com a fototípia, és un procés fotomecànic que combina les tècniques planogràfiques (litografia) i les fotogràfiques. L'invent data de 1855, però el seu ús extensiu se situa en el període 1870-1930. La característica retícula de la impressió fa que sigui apta per a la fotografia i les obres d'art. A més, segons les tintes utilitzades, la tonalitat pot ser bastant propera a procediments fotogràfics com l'albúmina, les còpies de gelatina o els platinotips. És un procediment monocrom, encara que el color es pot aconseguir manualment o a través de la cromolitografia.

Al voltant de la fototípia es va desplegar una indústria important dedicada a la postal i alguns dels grans editors inclogueren el terme en el nom de l'empresa, com ara la Fototípia Thomas. El cas és que es crearen empreses especialitzades en aquesta tècnica d'impressió, tal com s'indica en el reversos de les postals. Precisament, en aquest reversos, s'indica l'impressor i l'editor (en general es pot considerar que

un impressor és l'editor quan no hi ha cap altra referència) però en canvi en la majoria de postals no s'identifica el fotògraf.

Dels impressors en col·lotípia, podem fer esment de l'empresa francesa de Tolouse A. Thiriat & Cie., que va imprimir algunes postals de Girona. La consulta a un catàleg d'època ens dona una idea de l'oferta amb què es podien trobar els editors gironins si optaven per la col·lotípia, complementada per la tipografia i la cromolitografia. D'entrada, una varietat de formats: la postal convencional, el format panoràmic, els desplegable o els àlbums relligats; tonalitats negres amb matisos, per exemple un negre blavós, i una àmplia varietat de tintes a escollir com a opció per al color monocrom, i les postals de doble tinta (*camaièu*); postals en color aconseguides amb la cromolitografia o les acolorides en aquarel·la; composicions particulars com els *panneaux*, en què es deixava un marge blanc i es donava un cop de planxa per donar relleu respecte al marge per així aconseguir l'efecte dels aiguaforts, fet que dignificava la imatge. El catàleg també informa de la importància de comptar amb els negatius originals, per optimitzar la qualitat, i a partir dels quals es crearien els internegatius plàstics per a la impressió, i de la necessitat, per part de l'editor, de comptar amb la propietat dels drets d'autor per a la publicació en postal.

També tenen una presència important les postals impreses amb la tècnica de la mitja tinta. Es tracta

d'un procés fotomecànic que va evolucionar a partir de la combinació de la impressió tradicional en relleu, el gravat i la fotografia. En el procés, el to continu de la fotografia es transforma en els característics punts en blanc i negre del procediment, que ofereixen la il·lusió de to continu. S'utilitza, doncs, la impremta tradicional per imprimir imatge i text en un mateix paper, a partir de matrius en relleu. La mitja tinta va dominar el mercat de la impressió comercial des de 1875 fins als anys 1970, quan es va substituir per l'òfset, però ja hem dit que per a la impressió de postals, la col·lotí-pia va tenir més acceptació, ja que oferia més qualitat d'impressió.

Per últim, ens trobem amb les postals impreses en rotogravat. Es tracta d'un procés fotomecànic que combina la tècnica d'impressió *intaglio* amb la fotografia. Té un aspecte visual molt semblant al fotogravat, però es poden identificar bé gràcies al seu reticulat característic. El procés deriva del fotogravat, una tècnica que permet impressions de gran qualitat degut a la subtileza i la irregularitat del seu reticulat. Aquest s'utilitza a partir de 1890 i fins a l'actualitat, tot i que es coneix des de 1852, quan William Henry Fox Talbot patenta el procediment, un procediment notablement millorat per Karel Klíč el 1879. De fet, el procediment del fotogravat Talbot-Klíč es considera la base inspiradora de tota la tecnologia que es va desenvolupar al voltant de la fotomecànica.

Precedents de la fotografia comercial

Amb anterioritat a la fotomecànica, la imatge impresa, inclosa la de procedència fotogràfica, estava supeditada a la tecnologia del gravat. No obstant això, en aquests primers quaranta anys d'història, la fotografia va entrar al mercat de la imatge a través de l'estereoscòpia, que proporcionava l'efecte 3D. El format estereoscòpic va ser pioner en la comercialització massiva de la imatge fotogràfica d'exteriors i va permetre situar, d'alguna manera, l'abast del negoci de les imatges de vistes i monuments. El retrat personal, en canvi, es va expressar principalment amb el format *carte de visite*, poc utilitzat per a imatges d'exteriors. Es coneixen poques *cartes de visite* d'exteriors a Girona. Una d'elles, de Joaquim Massaguer, és una imatge del baluard de Figuerola (conservada al Museu Marès). No sabem si podria ser una d'aquestes targetes que s'anunciaven per a la venda a la llibreria Franquet. El que sí sabem és que la mateixa imatge es va incloure en la publicació *Album monumental de Gerona*, de 1876, amb textos d'Enric Claudi Girbal. En qualsevol cas, és una excepció perquè el negoci sobre fotografies d'exteriors es va centrar, com arreu, en el format estereoscòpic, fins a l'aparició del format postal. No obstant això, el format estereoscòpic continuaria vigent durant anys, encara que limitat principalment a la fotografia d'afecionat. Això s'explica sobretot per l'aparició del nou sistema de Jules Richard, amb la càmera de plaques de vidre Vérascope, que anava

acompanyada d'una gamma completa de visors i d'accessoris.

Així doncs, podem dir que a partir de 1851, quan l'estereoscòpia és presentada oficialment al Crystal Palace de Londres, amb motiu de l'Exposició Universal, comença el fenomen del consum massiu de la fotografia. En els anys següents es van editar milers de còpies estereoscòpiques en paper i sobre suport de cartró per part d'empreses importants de diferents països europeus, com poden ser la London Stereoscopic Company o la Fratelli Alinari de Florència.

A la ciutat de Girona, el fenomen de l'estereoscòpia se subscriu principalment a l'àmbit amateur, ja que les iniciatives empresarials van ser escasses. A nivell local, coneixem únicament dues iniciatives, la d'Amadeu Mauri i la d'Amís Unal. Del primer, es tenen identificades únicament 3 cartolines retolades a mà. Del segon, coneixem la sèrie «Vistas de la Provincia de Gerona», 1870-1880. En canvi sí que es coneixen edicions d'empreses foranes. Entre aquests editors trobem T.M., empresa barcelonina que molt probablement va succeir a Mata y Cía., amb les «Vistas esteroecópicas de Cataluña», 1890-1900. Mata y Cía. també havia publicat algunes imatges de Girona a la sèrie «Monumentos, Paisajes, Pueblos, Grupos, y Fiestas - Barcelona, Montserrat, Tarragona, Poblet, Gerona, Lérida», 1880-1890. I encara podríem esmentar l'Arxiu Mas, que també va publicar imatges en aquest format. Ja en el segle XX, destaca Alberto Martín, reconegut com a principal

editor espanyol de vistes estereoscòpiques d'aquest segle, amb la sèrie «Vistas estereoscópicas de España, El turismo práctico», 1910-1920, que inclou catorze vistes de Girona documentades al revers en castellà, francès i català. Encara més tardanes són les sèries de l'empresa Rellev, del barceloní J. Codina Torras, amb la col·lecció número 25 «Gerona», amb una primera sèrie de quinze imatges editada el juliol de 1932.

En qualsevol cas, la comercialització de la fotografia estereoscòpica és un fenomen que hem de situar al segle XIX, ja que, a partir de l'aparició de la postal, el seu predomini en el mercat seria absolut. De fet, abans d'acabar el segle, ja es preveia un final de recorregut. Així ho expressava Rafel Calvet i Patxot, en referència a la presència de la fotografia a l'Exposició Universal de Barcelona el 1889: «Estaba así mismo dignamente representada en dicha instalación, la fotografía estereoscópica, ya un poco pasada de moda, pero cuyos sorprendentes efectos de relieve es imposible obtener por otros medios».

La impremta Franquet

La impremta Franquet és l'empresa gironina més rellevant en l'edició de postals il·lustrades. Ho és per la seva antiguitat, ja que estan actius en l'època daurada de la postal, però ho és també per la seva tradició, ja que a finals del segle XIX ja venen al seu establiment imatges fotogràfiques en format *carte de visite*. Si seguim la línia successòria observem aquesta circumstància.

L'activitat a la impremta s'inicia amb Antoni Franquet Fortuny (1808- 1878) el 1830, el qual ja va comercialitzar les esmentades *carte de visite*. El va succeir la seva vídua, Madrona Serra, i després el seu fill Josep Franquet Serra (1851-1907), poeta i fotògraf afeccionat. Aquest va traslladar la impremta del carrer Ballesteries 42 al carrer de la Força 14, i la llibreria, que també estava al carrer Ballesteries, al carrer Argenteria 26. El va succeir el seu fill Antoni Franquet Gusiñé (1879 - 1957), col·laborador de l'*Autonomista*, en què publicava textos i també alguna fotografia. A aquest el va succeir la seva vídua Maria Bosch. Per últim, Josep Franquet Alemany (1905 - 1997), fill d'Antoni i la seva primera dona, que va continuar el negoci familiar (en la darrera etapa ajudat pels seus fills) fins el 1983, quan va cessar l'activitat a la impremta, encara que la llibreria del carrer Ballesteries seguiria funcionant sota la direcció dels Franquet fins el 1993.

No tenim la certesa que Josep Franquet Fortuny i Antoni Franquet Gusiñé siguin els autors materials de les fotografies editades en postal, però la seva afecció a l'art fotogràfic i el testimoni que ha deixat el seu arxiu ens permeten pensar que molt probablement se'ls puguin atribuir algunes de les imatges. En el cas de les postals més antigues, els negatius que coneixem són plaques de vidre 13x18 cm. Si tenim en compte que el fons de la impremta compta amb prop d'un centenar d'imatges d'aquest format, la majoria de les quals són imatges familiars, l'especulació sobre l'autoria de Josep

Franquet i el seu fill Antoni no quedaria descartada. No obstant, falten més arguments per poder acceptar aquesta hipòtesi.

Sabem, però, que algunes de les postals que van editar van ser fetes per fotògrafs professionals. Podem identificar imatges de Joan Llinàs Badosa, un fotògraf originari de Sant Daniel que el 1910 va obrir la galeria Arte Moderno a l'avinguda Jaume I. La galeria la va traspasar el 1916 a Joan Pereferrer i Joan Barber, moment en què va marxar cap a Barcelona. Les còpies en positiu de format 12x17 que conservem venen totes muntades sobre un suport secundari de cartró. Cinc d'aquestes imatges es corresponen amb postals que la Impremta Franquet va editar, en la sèrie de tipografia vermella i en la sèrie de tipografia negra. Tres d'aquestes postals foren impreses a més en color, amb la tècnica del litocrom. En qualsevol cas, es fa evident que es van utilitzar imatges d'aquest autor per a l'edició de postals, tot i que no les podem quantificar. Els dos negatius plàstics de 9x14 cm, els que s'haurien utilitzat per a les postals, tenen una gran nitidesa, fet que descarta la possible reproducció a partir del positiu que coneixem de Joan Llinàs. Per tant, hem d'entendre que provenen directament dels negatius originals 13x18 cm de l'autor, la qual cosa confirmaria aquesta col·laboració.

Queda per a l'anècdota una fotografia d'Amís Unal, editada per Franquet en postal, de la qual coneixem la placa original de l'autor (una placa de vidre 13x18 cm que correspon al fons Fotografia Unal) però també un

internegatiu plàstic (acetat 9x14 cm) del fons de la Impremta, a partir del qual s'hauria fet la postal.

En qualsevol cas, la manca de documentació no ens permet conèixer la relació contractual amb aquests i altres fotògrafs i qualsevol informació i relació s'estableix a partir de l'anàlisi de les imatges. En aquest cas, el fet de disposar d'alguns negatius i de còpies fotogràfiques d'època ens ha permès arribar a certes conclusions i plantejar algunes hipòtesis.

Centrant-nos en els treballs d'edició de postals, es coneixen quatre sèries identificades com a tals en el catàleg de Joan Cortés. La sèrie més antiga presenta petites variants en la tipografia i en la composició formal. També s'observa que algunes de les postals consten com a Impremta Franquet, mentre que altres consten com a Impremta J. Franquet, en referència a Josep Franquet Serra. Aquestes circumstàncies fan que es pugui posar en dubte la coherència de la sèrie. En qualsevol cas, aquest conjunt fou imprès amb la tècnica de la mitja tinta i compta amb un total de trenta-sis fotografies. El revers no està encara dividit i es reserva exclusivament a les dades personals de l'enviament, per la qual cosa moltes de les imatges circulades que coneixem contenen text manuscrit a l'anvers, ja que la imatge no ocupa tota la cara. Sis imatges d'aquesta sèrie estan firmades pel gravador Bly & Murtra, la qual cosa situaria potser a la impremta Franquet com a coeditors. D'aquestes, en una d'elles (postal núm. 11) coneixem també el negatiu en placa de vidre 13x18 cm,

de gelatina i plata, del qual no se n'identifica l'autoria. La imatge negativa ens permet datar aquesta fotografia amb anterioritat a 1901, ja que s'observa el pany de muralla del riu enderrocat en aquesta època, cosa que no permet veure la imatge de la postal, ja que el re-enquadrament exclou aquesta part de la imatge. Els negatius que coneixem d'aquesta sèrie són en placa de vidre i en format 13x18 cm, a excepció de la imatge núm. 13. En aquest cas es tracta d'un negatiu plàstic de 10x15 cm. La reedició d'aquesta imatge en una sèrie posterior ens permet pensar que el negatiu plàstic no és el negatiu original sinó un internegatiu. Això ve confirmat per la còpia de contacte del negatiu original, una gelatina POP de 13x18 cm, on s'observa la imatge completa. Aquest fet confirma, doncs, la duplicació de negatius originals per a tiratges posteriors.

Les altres tres sèries, de més de trenta imatges cadascuna, són impreses en col·lotípia. Desconeixem si la impremta comptava amb aquest tipus de màquina, per la qual cosa no podem descartar que la impressió es contractés a una altra impremta. La presència de catàlegs de la impremta de fototípia de Toulouse A. Thiriat & Cie. al fons documental de la Impremta Franquet reforça aquesta hipòtesi. Els negatius que s'han conservat de la segona, la tercera i la quarta sèrie són en general de plàstic i en format 9x14 cm i 10x15 cm, és a dir, coincidents amb la mida de la postal impresa. En alguns dels negatius podem observar de manera freqüent com es reproduïen les marques que afec-

ten l'emulsió, la qual cosa ens indica un tractament poc acurat. Això no treu que en alguns negatius s'observi el retoc en determinades zones, principalment al cel. En alguna ocasió coneixem també la còpia per contacte que permet visualitzar la imatge completa, abans del re-enquadrament fet per a la postal. A nivell formal, la diferenciació de les sèries es distingeix clarament pel color (lletres negres per a la segona sèrie, marró per a la tercera i vermelles per a la quarta) i el format de la tipografia.

Algunes imatges editades per la impremta Franquet es van publicar també al *Suplement Literari de l'Autonomista*, del qual Antoni Franquet era col·laborador com a articulista, però en algunes ocasions també com a fotògraf. Així, doncs, malgrat que ni la postal ni la imatge del diari portin la firma, les podem atribuir a Antoni Franquet Gusiñé, sense descartar que algunes fossin del seu pare. És el cas de les imatges del claustre de la Catedral i de la plaça dels Apòstols (postals núm. 24 i 34 de la primera sèrie), publicades en el *Suplement* de l'1 d'octubre de 1908. En el cas de la imatge del Claustre es conserva la placa de vidre del negatiu original, de format 13x18 cm, la còpia de contacte d'època, del mateix format, i la postal en fotogravat, indicis clars que ens trobem davant d'una de les postals d'autoria Franquet. També una imatge de la torre de les Àligues, publicada al *Suplement Literari de l'Autonomista* l'1 d'octubre de 1908, i de la qual en coneixem el negatiu original, una placa de vidre 13x18 cm,



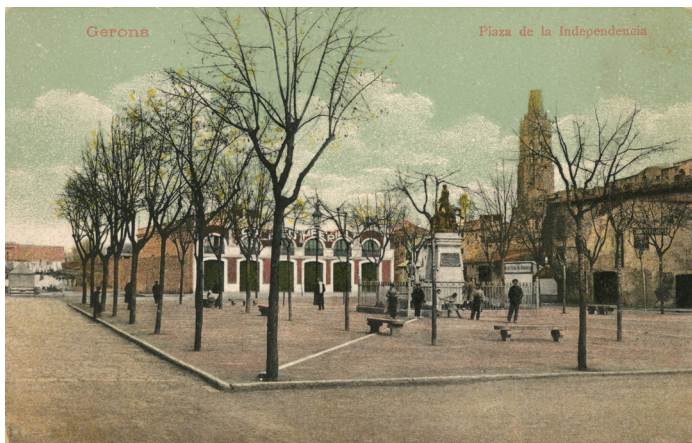
Negatiu acetat 9x14 cm de la Impremta Franquet



Còpia original de gelatina i plata, 12x17 cm,
de Joan Llinàs (1908-1910)



Postal en col·lotípia 9x14 cm, edició Franquet



Litocrom, 9x14 cm, E.S.G.

i la postal núm. 17 de la primera sèrie de l'Impremta Franquet. Dues imatges, publicades al *Suplement Literari de l'Autonomista* l'1 d'octubre de 1908, pertanyen a una coedició de Franquet i Bly&Murtra; es tracta de les postals núm.1 i 2 de la primera sèrie. També, la núm. 14 i la 37 van ser publicades en aquesta data. A part d'aquest suplement literari, trobem imatges en altres revistes, com és el cas de *La Sartén : semanario festivo-crítico ilustrado y de información general*, en la qual, al 1906, es publica una imatge de la Devesa corresponent a la segona sèrie de postals.

Amadeu Mauri

Amadeu Mauri Aulet (Palamós, 1862 - 1936) és, juntament amb els Franquet, el postaler gironí més destacat d'aquest període. Es tracta d'un fotògraf emprenedor i amb visió comercial que va apostar clarament per la targeta postal com a pilar del seu negoci. Arriba a Girona el 1901 procedent de Sant Feliu de Guíxols, on tenia una galeria anomenada Fotografia Moderna des de feia un any (1900). Aquest nom el va mantenir de la seva galeria anterior de la Bisbal, oberta el 1897. Inicialment, la galeria de Girona, a la qual en aquesta ocasió li va donar el nom de Centro Fotográfico, estava situada al carrer Ballesteries. Posteriorment, es va traslladar a la plaça del Gra i finalment a la plaça Santa Agustí (almenys sabem que se li va concedir una llicència d'obres per instal·lar uns aparadors en aquesta plaça). El 1906 es va traslladar a Olot, on va obrir la

seva última galeria a Catalunya, ja que el 1910 creuava l'Atlàntic per instal·lar-se definitivament a l'Argentina, on va continuar la seva activitat fotogràfica.

A la Bisbal comença a publicar targetes postals de poblacions empordaneses, en col·lotívia, l'any 1899, un fet destacable per a una població d'aquestes dimensions, la qual cosa li va donar molta popularitat. L'any següent ja el trobem instal·lat a Sant Feliu de Guíxols, lloc en el qual continua amb la publicació de postals. No obstant això, l'empresa més destacada d'aquesta etapa és l'edició d'un primer àlbum de fotografies de la població costanera, publicat el juny de 1900. Ho recollia el *Diari de Girona* (11/08/1900), que aprofitava per emplaçar-lo a fer-ne un sobre Girona: «Felicitamos sinceramente al señor Maury y le escitamos á que realice su pensamiento de publicar otro album por el estilo, aunque más voluminoso con fotografías de esta capital, seguros de que el público corresponderá á su iniciativa y la edición del mismo tendrá el éxito merecido». I així va ser, perquè uns mesos després, el novembre, ja s'anunciava l'àlbum de Girona: *Fotografía de la ciudad de Gerona y sus alrededores*. Aquest estava format per trenta-dues fotografies i imprès amb la tècnica del fotograt. La rebuda de l'àlbum va ser l'esperada i l'Ajuntament de Girona en va adquirir vint-i-cinc exemplars.

L'experiència amb els àlbums de Sant Feliu de Guíxols i de Girona el va animar a seguir amb aquesta iniciativa. El 1901 va publicar un segon àlbum de Giro-

na, *Àlbum con vistas de Gerona*, de format 9,5x14 cm i constituït per dotze fotografies i la inclusió d'algun anunci. També va publicar àlbums d'Olot, Mataró i Figueres.

Pel que fa a l'edició de postals, va dedicar una sèrie en exclusiva a la ciutat de Girona, l'any 1901. Però Mauri va ser un fotògraf que es va moure pel territori i que va publicar sèries de diferents indrets. A part de la primera sèrie mencionada de 1899, centrada a l'Empordà, a partir de 1901 va publicar un seguit de postals que formen part de la seva sèrie general de tres-centes vint-i-quatre postals de la província de Girona. No podem seguir exhaustivament i amb precisió els treballs d'aquesta sèrie, però fent un seguiment de la premsa podem obtenir bastanta informació. Així sabem que el 1901 comença aquesta sèrie de les comarques, entre les quals trobem les imatges d'Olot. El 1902 presenta un treball amb imatges d'Empúries, Ripoll i la indústria surera. El 1903 publica imatges de Roses, Cadaqués i l'Escala. Al marge d'aquesta sèrie, tenim coneixement d'un conjunt de deu imatges de la sèrie «De Hostalrich a Sant Hilari», de 1901, i també d'imatges de Caldes de Malavella i dels balnearis d'aquesta població, de 1903. També realitza sèries d'altres indrets de Catalunya, com les imatges de la Biblioteca Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú, o les de Barcelona i Torelló, totes elles de 1902. En una ocasió publicaria una sèrie impresa en col·lotí, amb tinta verda, per la casa Thomas.

A part de la seva visió comercial, podem destacar també el seu caràcter innovador. Joan Fontcuberta el considera, juntament amb Adolf Mas, un dels fundadors del fotoperiodisme català, per l'orientació conceptual d'alguns dels seus reportatges. Entre aquests podem fer esment de la visita d'Alfons XIII a Girona i a Sant Feliu de Guíxols, del qual va publicar algunes de les imatges en postal. Sabem que va col·laborar amb alguns diaris, com ara el *Suplemento literario de l'Autonomista* i *El Herald de Gerona*. Les imatges publicades al *Suplemento literario* són fàcilment identificables, ja que venen firmades, fet poc habitual en aquesta publicació i que, per tant, considerem significatiu. No obstant, no es tracta d'imatges d'esdeveniments, sinó de vistes. És el cas de les dues imatges en format panoràmic d'Olot publicades el setembre de 1902; una de Cassà de la Selva, del febrer de 1903; una de Sant Hilari Sacalm, de l'abril de 1903; dues de Sant Feliu de Guíxols, del juliol de 1903; una de la Bisbal i una de Santa Coloma de Farners, de l'agost de 1903; i una de Llagostera, del setembre de 1903.

A Amadeu Mauri el van succeir els seus fills Jesús i Colom Mauri, tots dos fotògrafs, que van continuar amb el negoci de l'edició de postal. Colom va editar imatges del seu pare, que va incloure en una sèrie d'autoria mixta amb el nom de «Colección Mauri».



Torre Suchet. Amadeu Mauri. Fotografia publicada a l'àlbum:
Fotografías de la ciudad de Gerona y sus alrededores. 1900.

L'editorial Dalmau Carles Pla

L'empresa editora Dalmau, Carles & Cía. es va fundar a Girona l'any 1904, impulsada pel prestigiós pedagog Josep Dalmau Carles, amb la voluntat de publicar llibres d'ensenyament per a l'escola primària. Des d'un primer moment la impremta comptava també amb una llibreria per tal de facilitar la distribució del producte. El 1915 es va convertir en Dalmau Carles, Pla & Cía. i el 1919 va passar a ser societat anònima, Dalmau Carles, Pla, S.A. La impremta estava ubicada inicialment al carrer Sant Josep, després es va desplaçar a una nau de l'empresa Gròber a la Gran Via de Jaume I, fins

que a l'any 1924 es va construir un nou edifici al carrer Joan Maragall, fet que evidenciava el creixement experimentat al llarg dels anys i la necessitat, per tant, de disposar d'una seu en condicions.

L'empresa estava orientada, doncs, a la impressió de llibres de caire pedagògic. No obstant això, es van diversificar i també es van dedicar a altres tipus de publicacions, com ara la *Revista de Girona*, de la qual se'ls en va adjudicar la impressió l'any 1959. L'edició de postal va ser poc significativa i, segurament, respon més a la voluntat de la llibreria que a les necessitats empresarials de la impremta. De fet, en aquests anys hi ha moltes llibreries que van editar postals, sense la necessitat de comptar amb impremta pròpia. En el cas de la llibreria Dalmau Carles, sembla que la impressió en col·lotípia es va externalitzar. És del tot evident en les postals impreses a la Fototípia Hauser y Menet de Madrid, l'empresa espanyola més antiga i important del sector. Es tracta d'una sèrie de vint postals en tinta verda i de poca qualitat, publicades als anys vint. Moltes d'aquestes postals tenen una concepció bastant moderna, en el sentit que són escenes dinàmiques, de la vida quotidiana. Aquestes conviuen amb imatges monumentals, com la Catedral, Sant Feliu o el monestir de Sant Pere de Galligants, que segurament tenien més tirada comercial. També es va imprimir a fora la sèrie en fotogravat i de to marronós de la impremta barcelonina Fergui, de la qual en coneixem setze imatges numerades. Finalment, tenim la impressió feta a

la Fototípia Thomas, amb una sèrie numerada i una sense numerar, ambdues impreses en col·lotípia, tinta marró i tipografia vermella.

De les primeres postals, és remarcable l'edició feta per Dalmau Carles y Cia. el 1908. Correspon a una sèrie commemorativa pel centenari dels setges impresa en col·lotípia. Inclou un total de sis imatges: un retrat del general Álvarez de Castro; el pont medieval de Sant Francesc sobre l'Onyar, tal i com era el 1809; el sepulcre d'Álvarez de Castro i les armes del assetjats; l'assalt a la torre Gironella i la mort del general Mendoza; la pintura de Barran sobre la rendició de Girona; i el retrat dels veterans de la guerra.

Aquesta darrera imatge, el retrat dels veterans, prové d'una fotografia d'Unal i Marca de 1867. El títol de la postal «Veteranos de la Guerra» i la composició final de la reproducció al·ludeixen a una sola idea, la de gesta nacional, representada per uns herois reals, els supervivents. S'observa en el retrat original que el retoc és important, però encara ho és més en la postal publicada per Dalmau Carles Pla, en què el conjunt de la imatge experimenta una forta transformació. Les cares passen a ser espectres, possiblement per donar més èpica a la supervivència; el fons amb les tres banderes es converteix en un paisatge pictòric de la ciutat, que aporta un context més realista; i entre els homes drets, apareixen dos nous personatges, sobreposats al retrat original i que possiblement representen dos dels supervivents que no van poder assistir a la sessió fo-

togràfica. Es tracta d'una transformació resultat de la voluntat d'emfatitzar certs aspectes del missatge, i segurament condicionada per les limitacions tècniques de la fotomecànica. En qualsevol cas, les intervencions fetes sobre la imatge original reforcen l'orientació historicista del retrat, una imatge commemorativa d'un fet històric, una de les grans temàtiques de les sèries postal.

Dels primers anys de l'editorial, coneixem una edició bilingüe, català - castellà, no numerada. Es tracta també de col·lotípies, encara que no presenten un aspecte homogeni, ja que algunes són fetes en paper texturat, de tonalitat groga i lleugerament il·luminades. Però segurament, les primeres postals publicades són les d'una sèrie en mitja tinta numerades (coneixem fins al número 6).

Quant als autors, a part de la imatge que hem comentat d'Unal i Marca, podem identificar un conjunt de postals del fotògraf barceloní instal·lat a l'Escala, Josep Esquirol Pérez. Es tracta d'un fotògraf important de l'escena catalana que va editar diverses sèries postal pel seu compte, però que també va buscar algunes col·laboracions, més concretament amb la Fototipia Thomas i amb l'editorial Dalmau Carles. En el cas de la sèrie de Girona feta amb Dalmau Carles, el fotògraf manté la firma en el revers, un fet que com ja hem dit no era massa habitual. Es tracta principalment de les col·lotípies que formen part de les sèries A i B, formades per dotze imatges cadascuna i amb text amb tipo-

grafia de color vermell. El conjunt és una mostra més de les aliances que va establir l'empresa per impulsar l'edició de postal gironina.



Postal de la sèrie commemorativa dels setges de Girona de 1808-1809. Edició de Dalmau Carles & Cia. de 1909, a partir d'una fotografia d'Unal i Marca de 1867.

L'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana (APEC)

L'APEC és una entitat fundada el 1898 per tal de promoure la catalanització de l'ensenyament. Va estar activa al primer terç del segle XX i va experimentar una gran implicació per part de la societat. A la ciutat de Girona, també va comptar amb la implicació del sector catalanista que vetllava per la llengua i la cultura catalana. Entre les activitats dutes a terme hi ha les co-

lònies escolars, els concursos d'història i geografia, la formació de mestres i, sobretot, la publicació de textos escolars.

En el marc d'aquesta activitat editorial, podem fer esment de la publicació de postals d'arreu de Catalunya. A partir 1907-1908 van començar amb l'edició d'una sèrie de tres-centes vint postals amb vistes de tot el país. Es van utilitzar principalment fotografies de socis del Centre Excursionista de Catalunya, alguns d'ells fotògrafs, i se'n van fer diverses edicions.

Entre aquests autors trobem a Juli Vintró, Enric Llorens i Adolf Mas, que van contribuir en la sèrie amb algunes imatges de la ciutat de Girona (J. Cortés identifica un total de tretze imatges). Coneixem altres autors del CEC que van fotografiar les comarques de Girona i que van col·laborar en la sèrie postal. No obstant això, no hem pogut identificar cap de les seves imatges. Entre aquest segon grup trobem a Cristòfol Freginals i a Juli Soler Santaló.

L'autor amb imatges de Girona més representat de la sèrie és Juli Vintró i Casallachs (Barcelona, ca. 1863-1911). El seu fons, que es conserva a l'Arxiu Nacional de Catalunya, està format per fotografies que daten des de finals del segle XIX i fins el 1911. Són fotografies dedicades principalment al patrimoni artístic i arquitectònic de poblacions catalanes, amb especial interès per l'arquitectura religiosa medieval i civil. Conèixer el seu fons ens permet vincular els negatius amb algunes de les postals i comprovar així l'escàs retoc de les imatges

publicades. És el cas de les següents postals: 36 Gironés. Girona, Vista del riu Onyar; 34 Gironés. Girona, casa Pastor (residència del general Álvarez durant els setges); 4 Geronés. Absis y campanar de Sant Pere de Galligans de Girona.

La implicació de Vintró amb el moviment catalanista no va ser només en qualitat de fotògraf. El trobem també col·laborant amb el Centre Excursionista de Catalunya en l'exposició de postals de Catalunya que va organitzar l'entitat el 1908. Juli Vintró és membre de la comissió organitzadora de l'exposició al costat de personalitats com ara Carreras Candi o Jeroni Martorell.

Els grans postalers catalans

Al marge de les iniciatives locals i de l'activitat explicada de l'APEC, a Catalunya existia una indústria important al voltant de la postal il·lustrada, amb gran capacitat de producció i distribució en el territori peninsular. Els grans postalers catalans, Josep Thomas, Àngel Toldrà Viazo i Lluçà Roisin, han estat estudiats i tenim un cert coneixement de la seva activitat. Tots ells són clars protagonistes de l'època daurada de la postal a Girona, ja que es van interessar per la ciutat. Aquesta oferia un ventall iconogràfic prou ampli, tant per la seva monumentalitat com per l'interès que despertava el patrimoni arquitectònic i urbà. No hem volgut centrar el text en aquests actors principals de la postal catalana, però és obligat dedicar-los un espai per situar la seva producció.

El primer dels grans postalers, Josep Thomas Bigas (Barcelona, 1852 - Berna, 1910), va ser un dels membres fundadors de la Societat Heliogràfica Espanyola, creada a Barcelona el 1876, que va introduir la fototípia a l'Estat Espanyol. Aquesta Societat, pionera en el camp de la impressió d'imatge, comptava amb dos gironins: el fotògraf Heribert Mariezcurrena (Girona 1846 - Barcelona 1898) i l'enginyer Miquel Jorizti (Girona . 1844 - Barcelona 1910), a més del dibuixant Joan Serra Pausas. Dels gironins en coneixem alguns gravats sobre Girona, alguns d'ells de procedència fotogràfica. La Societat es va dissoldre el 1879 i l'any següent, el 1880, Josep Thomas va obrir el seu propi establiment. Amb pocs anys es va convertir en la Fototípia Thomas i va arribar a ser el més gran productor de targetes postals de l'estat espanyol. Va publicar centenars de postals de Girona, d'algunes de les quals en coneixem també el negatiu original. El fons està format per vint-i-dues mil fotografies i és custodiat a l'arxiu de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Barcelona.

En algunes de les sèries de Girona, la Fototípia Thomas assumeix la impressió per encàrrec d'algun editor. N'identifiquem uns quants: Dalmau Carles Pla, Amadeu Mauri, Carme Maranges, Joaquim Roca, Edicions Almirall i P. Virallonga. Però en altres ocasions són sèries creades per iniciativa pròpia. En el catàleg de la postal gironina de Joan Cortés s'identifiquen fins a set sèries diferents. Mereix especial atenció la publicació en format postal de l'àlbum de Joan Martí de 1877, per

ser el reportatge fotogràfic més antic de la ciutat de Girona comercialitzat a partir de la venda de les mateixes còpies a l'albúmina. Un quart de segle després, la fotomecànica en permetia una difusió molt més extensa i econòmica, encara que en termes de qualitat no són productes comparables.

Al marge del negoci de la postal, coneixem una fotografia firmada per Thomas i publicada al *Suplement Literari de l'Autonomista*, l'1 de juny de 1903, que mereix ser comentada. Aquesta imatge exemplifica el recorregut que podia arribar a tenir una fotografia en aquesta època i, sobretot, la relació que s'establia amb el gravat. Es tracta d'una fotografia d'Amís Unal d'una vista del pont del ferrocarril sobre el riu Onyar, publicada anteriorment com a xilografia a *La Il·lustración. Revista Hispano-Americana*, núm. 468, el desembre de 1889. D'aquesta imatge se'n coneix també una xilografia il·luminada, del gravador Vela. La mateixa imatge forma part d'una composició de quatre gravats procedents de fotografies d'Amís Unal que formen part de l'àlbum *Album de Gerona. Vistas de Cataluña* conservat a la biblioteca de Peralada, la qual cosa demostra l'alt nivell de reutilització de les imatges fotogràfiques d'exteriors a l'època, les diferents possibilitats d'impressió amb la consegüent reinterpretació de la imatge, i la diversitat d'autories que podien intervenir-hi. En aquesta ocasió, per a la imatge en qüestió, Thomas n'és el fotogravador.

El segon dels grans postalers, Àngel Toldrà Viazo (Barcelona, 1867-1956), era un comerciant que es va

dedicar al negoci de la postal entre els anys 1905 i 1930. Era propietari d'una botiga de paper a Barcelona, que va adaptar per tal de dedicar-se a la venda de postals, sobretot de Catalunya. Ben aviat es va fer popular per les postals impreses en col·lotívia, amb text escrit en castellà, en tipografia amb tinta vermella i signades amb les sigles A.T.V.

Les postals que coneixem editades de Girona es poden datar entre 1905 i 1910 i formen part de la sèrie general que compta amb un total de quatre mil cinc-cents setanta-set imatges numerades. Són cent trenta-sis postals amb la següent numeració: 0521 a 0575, 1594 a 1638 i 4316 a 4331 (alguns números es repeteixen amb l'addició del *bis*). Es tracta principalment de visites urbanes i de patrimoni museístic. En desconeixem l'autoria però sabem que l'empresa va treballar amb diferents fotògrafs per les seves campanyes arreu de Catalunya.

Excepcionalment trobem alguna postal sense numerar i que, per tant, hem d'entendre que no forma part d'aquesta sèrie general. És el cas d'una postal de l'aparador de la llibreria Geli que no ve ni tant sols marcada amb les sigles A.T.V. El mateix passa amb una postal de l'Hotel Peninsular. Es tracta segurament d'encàrrecs privats, de la llibreria i de l'hotel respectivament.

Menció a part mereixen les panoràmiques. Si bé formalment tenen les mateixes característiques que les postals, no formen part de la numeració de la sèrie

general, ja que venen numerades en xifres romanes. N'hem pogut identificar tres, dues de les quals amb el mateix número: VI i XXVI (repetida). L'aparència d'aquestes panoràmiques fa pensar més en una confecció a partir del cosit d'imatges individuals que no pas en una captura amb càmera panoràmica.

De la producció general d'Àngel Tolrà s'han conservat almenys 2.139 fotografies originals, entre negatius i positius, a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Aquesta circumstància ens permet conèixer les característiques del material que editava. Quant a la postal impresa, es compta amb la col·lecció completa d'Ernest Boix Felip, col·leccionista de postal, que va publicar el catàleg a l'editorial AUSA i que inclou quatre mil tres-cents vint-i-una postals.

El segon dels grans postalers, Lucien Roisin Besnard (Paris, 1876 - Marsella, 1942), era un fotògraf parisenc que va arribar a Barcelona amb tan sols vint-i-un anys, però ja amb una certa experiència com a fotògraf i sembla que també en l'edició de postals. Va començar treballant per a tercers, però pocs anys després de la seva arribada començava a treballar pel seu compte. La seva empresa fou ambiciosa, en el sentit que es va expandir per tot el territori espanyol. La seva segona botiga, a la rambla de Santa Mònica de Barcelona, La Casa de la Postal, es va fer molt popular i va tenir continuïtat en els seus nebots (afillats després de la mort de seu germà a la Primera Guerra Mundial) fins el 1962.



Postal fotogràfica 9x14 cm. Edició d'Artur Girbal a partir d'una fotografia original de format 28x40 cm de Jesús Girbal.

Ell i el seu nebot eren fotògrafs, però va treballar també amb altres fotògrafs d'arreu del territori, com és el cas de Josep Esquirol a la Costa Brava. No obstant això, les postals porten únicament la firma de l'editor, la qual cosa fa difícil que es puguin identificar les autorïes. Sabem, però, que va treballar amb diferents autors, fet que va ser confirmat després d'analitzar l'arxiu, trenta-tres mil cent negatius originals conservats a l'arxiu de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, on es conserva també un nombre important de postals.

Es considera que és l'editor que va imprimir més edicions postals de Girona, amb una varietat notable de tintes i tipografia, utilitzant tant la col·lotípia com el rotograt. L'edició en tinta blava sobre Girona és característica d'aquest autor. Es tracta d'una sèrie de setanta-dues postals feta en col·lotípia, que presenta una varietat temàtica considerable.

La postal fotogràfica

El fenomen de la postal il·lustrada se subscriu principalment a les tècniques fotomecàniques, però no podem menystenir el rol que va tenir la postal fotogràfica. A partir de l'any 1910, comencen a ser freqüents les edicions de vistes en papers fotogràfics, principalment gelatinobromur, ja que els fotògrafs retratistes utilitzaven el format postal. Així doncs, alguns fotògrafs van comercialitzar les seves fotografies en aquest format, però sense la necessitat de passar per la impremta. El fotògraf gironí més destacat és, sense dubte, Valentí

Fagnoli (1885-1944), que va treballar principalment amb el format 9x14 cm i que realitzava ell mateix les còpies per contacte. D'aquest autor se'n parla extensament en un altre text d'aquestes conferències, però, pel que fa al tema que ens ocupa, podem dir que Fagnoli exposava i comercialitzava les seves postals fotogràfiques a diferents indrets: a Girona a l'aparador de la farmàcia Pérez-Xifra, a Begur les venia el sastre, a Rocacorba el capellà i a Maçanet de la Selva a l'hostal de Ca l'Orench. Sobre l'aparador a Girona, la premsa local hi va dedicar les següents paraules (*Diario de Girona*, 25 de febrer de 1928): «[...] postales que exhibe Fagnoli en el indicado lugar, representativas de todo lo artístico, de todo lo típico y de todo lo que tenga un interés, de nuestras comarcas gerundenses. Por allí desfilan pueblos y paisajes y monumentos y objetos de arte, en su mejor aspecto y sacados con una pulcritud y buen gusto dignos de respeto y de elogio».

En una ocasió Fagnoli també publicà postals en impressió fotomecànica, més concretament en fotogravat. Es tracta d'un plec de postals en tinta verda comercialitzat en exclusiva per la llibreria Geli i imprès per Joaquín Mumbrú. La qualitat de les imatges s'allunya de l'excel·lència de les seves postals fotogràfiques, que es caracteritzen precisament per l'empremta de l'autor en el revelat final sobre paper postal.

L'altre fotògraf destacat del qual coneixem algunes postals fotogràfiques és precisament un predecessor seu, el qual, en algunes ocasions, s'ha vinculat a Farg-

noli, sense que aquesta circumstància hagi estat documentada. Es tracta d'Artur Girbal Balandru (1866-?), les postals del qual venen numerades i amb títol, a imitació de les postals fotomecàniques editades. Es poden datar al voltant de 1910 i són característiques perquè documenten esdeveniments d'actualitat, fet poc freqüent en les postals de l'època. L'orientació periodística del seu treball explica que algunes de les seves imatges es publicuessin a la premsa, com ara en el *Suplement Literari de l'Autonomista*. Referent a les postals, podem fer esment de les següents imatges: l'enderrocament del primer tram de la muralla del Mercadal, una nevada, una processó cívica a les escales de la Catedral i la inauguració de l'escultura d'El Lleó amb motiu de la celebració del centenari de la Guerra del Francès. Aquesta darrera mereix un comentari apart, ja que la imatge original, una còpia de format 28x40 cm, ve firmada pel seu germà Jesús Girbal. Per a la postal, s'hauria fet un lleuger re-enquadrament i s'hauria procedit a la retolació manual i a la numeració corresponent (núm. 8).

En qualsevol cas, Valentí Fargnoli i Artur Girbal són exponents clars dels fotògrafs de l'època que van integrar el format postal en la seva activitat professional. Perquè la postal, un fenomen estretament vinculat a la comunicació i al colleccionisme, es va convertir en una opció alternativa i complementària per al negoci fotogràfic al tombant de segle XIX. L'aparició de l'amateurisme va tenir una certa incidència en la da-

vallada en la demanda de retrats i, en aquest sentit, la postal oferia la possibilitat d'obrir-se a un mercat ben interessant. Les dues primeres dècades del segle XX són els anys de la postal per excel·lència, l'anomenada edat d'or, però el fenomen s'estendria al llarg de la centúria provocant un arrelament social de tal magnitud que ni la impetuosa tecnologia digital ha aconseguit fer desaparèixer.

Bibliografia

- Fons Ajuntament de Girona: *Actes del Ple; Sèrie de llicències d'obres.*
Diari *El Autonomista.*
Diari *El Autonomista. Suplement Literari.*
Diario de Gerona.
La Lucha.
La Sartén : semanario festivo-crítico ilustrado y de información general.
- CARRASCO, Martin. *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX.* Madrid: Edifil, 2004.
- DD.AA. *Introducció a la Història de la Fotografia a Catalunya.* Barcelona: Ed. Lunweg, 2000
- CORTÉS, Joan. *Catàleg de la postal antiga de Girona (1896-1960).* Girona, 1987.

- PARER, Pep. «Lucien Roisin, fotògraf i postaler». A: *La Costa Brava abans de la Costa Brava. Fotografies de la Casa de la Postal, 1915-1935*. Roses: Ajuntament de Roses, 2008.
- RIEGO, Bernardo (ed.). *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. (2010)
- ROCA, Quim. *Catàleg de la postal olotina: 1: 1900-1910*. Arxiu d'imatges d'Olot, ed. Ajuntament d'Olot, 2006.
- TARRÉS PUJOL, Jaume. «Josep Thomas i la “Sociedad heliografica española”. Origen de les impressions en fotogravat a l'Estat». A: *Revista Cartòfila*, El Cercle Cartòfil de Catalunya, Barcelona, 26 de desembre de 2007.
- TARRÉS PUJOL, Jaume «Lucien Edouard Roisin Besnard (París 1884 – Barcelona 1943). Aportacions a la biografia i l'estudi de la producció d'un editor de postals». A: *Revista Cartòfila*, 30. El Cercle Cartòfil de Catalunya, Barcelona.
- TARRÉS PUJOL, Jaume. «Cronologia i fotògrafs de la sèrie general A.T.V.». El Cercle Cartòfil de Catalunya. <<http://www.cerclecartofilcatalunya.com/documents/cronopostalsatv.pdf>>.
- TEIXIDOR, Carlos. *La tarjeta postal en España, 1892-1915*. Madrid: Espasa, 1999.

Fina Navarrete

**L'ASSOCIACIÓ FOTOGRÀFICA I
CINEMATOGRÀFICA
DE GIRONA I PROVÍNCIA, L'AFYC**



La història de la fotografia i la cinematografia amateur a la ciutat de Girona durant la segona meitat del segle XX no es podria traçar sense parlar de l'Agrupació fotogràfica i Cinematogràfica de Girona i Província, coneguda popularment com l'AFYC. Malgrat l'impacte que va tenir l'agrupació en la fotografia gironina amateur, és encara ara una entitat poc coneguda i estudiada. Malauradament, i fins on tenim constància, el fons documental de l'entitat no s'ha conservat, per això aquest treball s'ha basat majoritàriament en l'estudi dels butlletins que l'entitat editava i repartia entre els socis mensualment. Sabem que el primer butlletí va sortir a la llum l'octubre de 1954. Poca cosa en sabem més enllà que era un simple full d'informació que no ens ha arribat a les mans, com tampoc els números successius. Actualment, a l'Arxiu Municipal de Girona se'n conserven bona part dels editats en format quartilla entre 1955 i 1975. D'altra banda, i per complementar algunes informacions, s'ha consultat també la documentació del fons del Govern Civil i de la Delegació Provincial de Turisme, conservada a l'Arxiu Històric de Girona, així com la premsa local de l'època.

En el moment de la seva creació, l'AFYC va emmirallar-se en el model de les altres associacions fotogràfiques que hi havia repartides al llarg del territori. La vitalitat associativa d'abans de la Guerra Civil a Catalunya va propiciar el naixement d'aquestes entitats, sovint seccions vinculades a entitats esportives, excursionistes o recreatives. La seva principal activitat era l'organització

de salons i concursos fotogràfics, i aplegaven principalment fotògrafs d'àmbit local, la majoria d'ells amateurs.

Al capdavant, podríem parlar del Reial Cercle Artístic de Barcelona, que va disposar de secció fotogràfica a partir del 1902 o l'Agrupació fotogràfica de Catalunya (1923), per citar dos exemples d'entitats presents abans i després del conflicte bèl·lic. A la ciutat de Girona, sabem que el Centre Excursionista i Esportiu Gironí (GEiEG), molt vinculat a la fotografia des del seu naixement el 1919, va disposar de laboratori pels socis des de 1927 i de secció fotogràfica a partir de 1930. També van tenir secció fotogràfica el col·legi La Salle i el Círculo Artístico de Gerona, entre d'altres.

El germen de l'AFYC cal buscar-lo en el descontent que va provocar el veredict del III Concurs Internacional de Fotografia de Girona, que va organitzar la Asociación Fomento del Turismo la tardor de 1953. Alguns dels fotògrafs locals que hi van participar, la majoria d'ells amateurs, van mostrar-se descontents amb el mecanisme del concurs perquè consideraven que les bases no eren prou clares. Fou així com un petit grup, impulsat per Joan Gil Olcina, Josep Buil Mayral i Xavier Puig Bofill, va decidir unir-se i aprovar uns estatuts que els permetessin participar en aquests concursos com a agrupació i garantir-ne així la màxima transparència. A aquest nucli inicial s'hi van afegir Jordi Costa Cros, Joan Ginjaume Ribera, Pau Tajà Bou, Juan Mendoza Blanc, Àngel Mendoza Blanc, Josep Maria Bohigas Pujol, Alvaro Palahí, Frederic Verdú, Salvador Saurí,

Agustí Clos Doménech, Francesc Moré Bardera, Manuel Chamorro Cuebas-Mons i Francesc Solà Camps, que van ser els membres de la comissió organitzadora encarregada de redactar i aprovar els estatuts.

La base social de l'AFYC era completament heterogènia i aplegava persones provinents de diferents professions, que tenien com a eix comú l'interès pel món de la fotografia i la cinematografia. L'obligatorietat de fer constar en els informes del Govern Civil la professió dels membres de la junta ens permet extrapolar les dades i afirmar que entre els socis hi havia una àmplia representació de la societat gironina. S'hi podia trobar metges, farmacèutics, òptics, comerciants, dependents de comerç, empleats de banca, corredors d'assegurances, operaris de la Gròber, etc. També un comandant de l'exèrcit, un tinent coronel de la Guàrdia Civil i més d'un sacerdot. En un primer moment l'entitat era majoritàriament masculina, però repassant les altes de nous socis que es publicaven als butlletins, trobem l'any 1961 la primera alta d'una dona, tendència que es va consolidar a partir dels anys 70.

L'entitat es va inscriure al registre d'associacions del Govern Civil com a societat cultural i recreativa el dia 2 de juny de 1954 amb l'objectiu de «fomentar el arte fotogràfico i cinematogràfico». No s'han trobat els estatuts fundacionals, però sabem que es van aprovar el 24 de gener de 1954 i que la primera assemblea general, on es va elegir la junta que va substituir la comissió organitzadora, es va fer el 16 de juliol del

mateix any. L'entitat es regia per una junta formada per un president, amb diferents vicepresidències segons l'època, secretari, tresorer i les diferents vocalies: de butlletí, de propaganda, de concursos i exposicions, de laboratori i de cinematografia. Gràcies a la premsa, sabem que l'entitat havia fet la seva presentació oficial uns dies abans de la primera junta, durant les Festes de Primavera de la Rambla i l'Argenteria de l'any 1954. En el programa d'actes consta que va ser l'encarregada d'organitzar diferents activitats, entre les quals hi havia una exposició, una conferència, una projecció de cinema amateur i un cinefòrum.



Autoritats visitant l'exposició d'obres del VII Concurs Nacional de Fotografia organitzat per l'AFIC. 1961. Ajuntament de Girona. CRDI (Narcís Sans Prats)

L'agrupació es finançava bàsicament a través de les quotes que pagaven els socis. D'acord amb els balanços que s'enviaven anualment al Govern Civil, podem confirmar que l'entitat va rebre subvencions públiques per l'organització d'algunes activitats concretes, així com col·laboracions d'empreses privades per organitzar els concursos. Una altra forma de finançament eren les subscripcions populars que en moments puntuals es feien per pagar algun imprevist o adquirir material i aparells nous. Un dels principals problemes de l'entitat, i que va perdurar al llarg dels anys, és el finançament. Per això en diferents moments es van engegar campanyes de captació de nous socis, amb la voluntat d'augmentar els ingressos. No disposem de dades anuals, tot i així, i gràcies als butlletins, sabem que al febrer de 1959 l'agrupació tenia dos-cents socis, i a principis de 1963 comptava amb uns tres-cents que pagaven 10 pessetes mensuals. Quan a l'estiu de 1964 l'agrupació de Girona es va agermanar amb l'Agrupació fotogràfica de Blanes, aquesta va aportar una seixantena de socis més a l'entitat gironina. Finalment, a l'any 1975, i després d'una època de clara davallada, comptava amb tres-cents cinquanta socis en total.

La primera seu de l'entitat es trobava al carrer Ferreries Velles, compartint espai amb la Residència Internacional que Josep Tarré havia obert amb la voluntat de captar estudiants estrangers, i que era lloc de reunió habitual de les persones amb inquietuds culturals de la ciutat per les activitats que s'hi programaven. S'hi van estar fins a principis de 1956, moment en què es van

traslladar a un nou local al carrer General Primo de Rivera, núm. 8, 2n 2a (al carrer Nou). Desconeixem què va passar, però a l'editorial del butlletí de gener d'aquell any s'anunciava que es desistia «por unanimidad, de disponer de Local Social que estuviera por encima de nuestras posibilidades económicas». A la seu del carrer Nou es reunien els socis cada tarda-vespre per parlar de fotografia, i aquell mateix any ja es van fer millores per instal·lar-hi un laboratori. Tot i així algunes activitats, com les exposicions i les conferències, es feien en d'altres locals de la ciutat per falta d'espai o aparells.

El gran canvi es va produir el mes de setembre de 1961, moment en què l'agrupació es va traslladar a l'emblemàtic local del carrer Bonaventura Carreras Peralta, número 4, 1r 2a, al Barri Vell. El 10 de desembre d'aquell any mossèn Joaquim Pérez, soci de l'entitat, va fer la benedicció de les instal·lacions. El nou local disposava de sala de juntes amb biblioteca, un laboratori on podia treballar més d'una persona a la vegada, estudi per fer treballs de galeria amb llum artificial, secretaria, biblioteca, bar i un gran saló per a exposicions, conferències i projeccions. Amb el canvi de local també es va fer un canvi d'imatge presentant un nou logotip dissenyat per Antoni Varés, que va ser la imatge de l'entitat fins al darrer moment.

La secció fotogràfica

L'agrupació s'organitzava en tres seccions: fotografia, cinematografia i cineclub, amb més o menys activitat

segons l'època. En un primer moment la secció més activa era la fotogràfica, que fou el motiu pel qual es va crear l'entitat. L'agrupació oferia assessorament sobre qualsevol aspecte relacionat amb la pràctica fotogràfica, tant de forma teòrica com pràctica. La quota que pagaven els socis els permetia accedir al laboratori de revelat, on un membre de l'entitat estava sempre a disposició per assessorar-los. En les fotografies que es presentaven a concursos, normalment en format gran, el resultat final era fruit d'una bona captura, però també de l'experiència i destresa del fotògraf en el treball posterior al laboratori. L'arribada del color al món de la fotografia amateur també va centrar bona part de les preocupacions dels socis, que s'intentaven adaptar a aquest i d'altres nous procediments que anaven sortint al mercat. La indústria fotogràfica no era aliena a aquesta realitat, per això era habitual que les cases de productes fotogràfics contactessin amb les agrupacions per presentar les novetats que sortien al mercat, sovint enviant un lot de material que es repartia entre els socis, en d'altres ocasions, amb cursos pràctics a càrrec d'un professional expert en la matèria o fins i tot demanant la col·laboració dels seus socis perquè aportessin fotografies per promocionar l'empresa.

Una de les millores del nou local era l'estudi on els socis es trobaven per fer sessions monogràfiques de treballs amb llum artificial i retrats, sovint impartides per un membre de l'agrupació més experimentat. Caldria destacar la importància que van tenir les agrupa-

cions fotogràfiques en la formació de tota una generació de fotògrafs que trobaven en el món amateur uns coneixements als quals no podien accedir de forma reglada. Així, a Girona, trobem fotògrafs professionals com Narcís Sans, Joan Boladeres, Juli Torres Monsó o Josep Buil Mayral, que van estar vinculats a l'agrupació des dels seus orígens, en alguns casos compartint coneixements, en d'altres, el pas per l'agrupació els va permetre professionalitzar-se uns anys més tard.

Des dels primers temps l'agrupació disposava d'una biblioteca, primer molt modesta, però que amb els anys es va anar ampliant. Es nodria principalment de butlletins d'altres agrupacions fotogràfiques i de catàlegs de les obres guanyadores als diferents concursos de forma que els socis estaven informants del tipus de fotografia que s'estava fent a nivell nacional des de les agrupacions. Disposaven també de diferents publicacions sobre teoria de la fotografia i manuals sobre tècnica fotogràfica. Pels balanços econòmics que es presentaven anualment sabem que estaven subscrits a diferents publicacions i gràcies als butlletins, on es detallen totes les publicacions que es rebien mensualment, en podem destacar algunes. Així sabem que, a la biblioteca, els socis hi podien trobar la versió en espanyol de la revista americana *Popular Photography*, una de les de més llarga trajectòria i recentment desapareguda, com també d'altres publicacions editades a l'estat com *Arte Fotográfico*, publicació molt centrada en les agrupacions fotogràfiques i per tant destinada a perpe-

tuar l'estètica pictoralista tant present en aquestes entitats i als concursos. A partir de febrer de 1962 es va començar a rebre la revista *AFAL*, creada el 1956 per l'Agrupació fotogràfica Almeriense (AFAL). La publicació se centrava en la fotografia de caire més documental i humanista i tenia com a eix central el treball dels fotògrafs que en aquells moments ja proposaven una fotografia molt innovadora i diferent respecte el que s'estava fent des de les agrupacions. Pel que fa al món del cinema, es rebien periòdicament les revistes *Otro cine*, *Monde du Cineaste Amateur* i a partir de 1967, *Nuestro Cine* i *Imagen i Sonido*.



Fotografia presentada al VI Concurso Nacional de Fotografia organitzat per l'AFYC. 1960. Ajuntament de Girona. CRDI (Josep Mir Maria)

Com hem comentat, una de les principals activitats de les agrupacions fotogràfiques era organitzar i participar en concursos. Després de la presentació en societat per les Festes de Primavera, el primer gran acte de l'AFYC va ser organitzar l'any 1954: el IV Salón Internacional de Fotografía de Gerona promogut per la Asociación Fomento del Turismo de Gerona. Com veiem, el descontent amb les bases de l'edició anterior havia estat el desencadenant de la creació de l'agrupació, que a l'edició de l'any següent ja estava totalment implicada a l'organització. En l'edició de 1954 es va produir un canvi significatiu respecte a l'anterior, amb un important esforç per la captació de fotògrafs estrangers. Tant per la dotació com pel prestigi dels fotògrafs participants va ser un dels concursos més importants que es va fer a les comarques gironines i fins i tot d'àmbit nacional. Les fotografies es van exposar a Girona durant les festes de Nadal i posteriorment es traslladaren a Madrid, on foren exposades a l'Instituto de Cultura Hispánica. Encara que parcialment, les imatges que s'hi van presentar es conserven al fons de la Delegació Provincial de Girona del Ministerio de Información de l'Arxiu Històric de Girona.

Els socis de les agrupacions, majoritàriament provinents del món amateur, trobaven en els concursos un gran al·licient per a la seva afició. L'oferta de concursos on participar era molta i variada: podien competir en concursos internacionals, nacionals, provincials, així com d'altres més modestos d'àmbit local o

destinats només als socis de l'entitat que els organitzava. Les agrupacions facilitaven la informació sobre les diferents convocatòries, així com les bases per presentar-s'hi. Entre els serveis que oferien als socis hi havia els enviaments conjunts de les obres. Les bases dels concursos havien de ser el màxim de clares i detallades possibles per evitar ambigüitats, confusions i a la vegada donar el màxim de transparència a la tria del jurat. S'hi feia constar a qui anava dirigit, el tema o temes sobre els que havien de versar les obres presentades, el número màxim d'obres que es podien presentar, així com aspectes més formals com la mida, si s'havien de muntar sobre cartró, si s'admetien obres en blanc i negre o color i els premis als quals s'optava. En la majoria de concursos només es podia presentar obra inèdita, però no sempre era així. Pau Tajà, president de l'AFYC, es queixava a l'editorial del *Butlletí* d'octubre de 1959, arran d'una visita a una exposició d'obres presentades a un concurs a Sant Feliu de Guíxols: «Lo que no me agradó ni me causó buen efecto fue ver y constatar que, varios autores, excelentes fotógrafos y mejores amigos míos, no habían sido todo lo escrupulosos que su valer y su fama exigían por lo que se refiere a lo inédito de sus obras. A los pocos momentos de rondar por la sala de exposición tropecé con obras conocidas y archiconocidas, anteriormente presentadas y premiadas en otros concursos». Les obres s'acompanyaven d'un formulari on es feia constar el títol i el lema, un pseudònim que havia de garantir l'anonimat del fotogràfic.

graf. Calia també ajuntar la plica, un sobre tancat on constaven el nom, cognoms i adreça del fotògraf, per contactar-hi en cas que la seva obra sortís premiada.

El veredictes dels jurats era sovint qüestionat pels participants. En un article publicat al *Butlletí* el mes de novembre de l'any 1957, Alfredo Alís es queixava de la dificultat de fer de jurat en concursos fotogràfics: «Y el problema que debe resolver el jurado [...] admite infinitas soluciones: tantas como infinita es la gama de las preferencias y gustos personales. Este es, precisamente, el defecto común a la totalidad de los Jurados constituídos o espontáneos. Es el defecto de toda máquina humana, del que estan exentos los aparatos que fabricamos, pero del que no puede inhibirse la humana naturaleza puesto que no hay patron al que podamos ajustar nuestros sentidos y facultades». Habitualment els membres de la junta eren els encarregats de fer de jurat dels seus propis concursos, sovint amb presència també de membres de la junta d'altres agrupacions. En els concursos de caire més intern, com els concursos socials, les valoracions les feien íntegrament membres d'una altra agrupació per garantir el màxim de neutralitat en el veredictes.

La majoria de concursos conclouïen amb l'exposició de les obres presentades o premiades. Aquests «salons fotogràfics» sovint itineraven per diferents poblacions ampliant bastament el públic que els visitava. Aquest fet és destacable en el cas de concursos de gran prestigi com el Premi Negtor, que en diferents ocasions va vi-

sitar la ciutat de Girona sota l'organització de l'AFYC.

Per que fa a l'AFYC, l'entitat va organitzar el I Concurso Nacional de Fotografia Artística l'any 1955 coincidint amb les festes de Primavera. D'aquest concurs, celebrat anualment, tenim constància documental que se'n feren vint i quatre edicions. En paral·lel va col·laborar amb altres entitats i organismes en l'organització d'altres concursos. Només per esmentar-ne alguns, el Concurso Fotografia Garbí, que a partir de 1956 va ser l'encarregat d'aportar fotografies per a les publicacions d'aquesta agència publicitària amb seu a Girona, el Concurso Social de Transparencias en color (1957), el concurs de fotografia taurina (1959), que només es va celebrar un any, el concurs Garatge Forné (1961), el Concurso Provincial Foto-Cine Sans (1962), Concurs de fotografia de Muntanya, organitzat per la delegació de Girona de la Unió Excursionista de Catalunya (1962) o el Concurs de l'Aeroport Girona-Costa Brava (1967), organitzat conjuntament amb la Diputació de Girona l'any de la inauguració de l'aeroport.

Durant l'any estaven actius els anomenats «concursos sociales», una mena de lliga només per a socis que tenia diferents convocatòries al llarg de l'any i que anaven dirigits principalment als debutants. Eren, doncs, un pas intermedi perquè els socis que no tenien tanta tècnica ni experiència poguessin participar en concursos sense haver-se de presentar a un premi nacional.

Malgrat l'aparent èxit del format dels concursos, eren moltes les veus crítiques amb aquest model tant

endogàmic i immobiliista que havia frenat la natural evolució de la fotografia al nostre país, deixant-la lluny del que s'estava fent en aquells moments a Europa i a la resta del món. El fotògraf Oriol Maspons des de les pàgines de la revista *Arte fotográfico* ja denunciava l'any 1957 aquesta tendència. «No hay que elevarse mucho, solo con ponerse de puntillas basta para ver que en el ambiente fotografico hay una serie de sintomas que denuncian un estado anormal. Un estado anormal, en lo que al cultivo del espiritu se refiere, es que toda una colectividad se haya fijado un mismo objetivo, un mismo fin, al que se sacrifican las individualidades para marchar correctamente formados y marcando el paso hacia el premio en el concurso. Al premio se sacrifica todo».

En la mateixa línia, Lluís Bonavia, persona molt activa dins l'AFYC des dels seus orígens i membre de la junta, comentava, arran de les obres presentades al VI Concurso Nacional de 1962, el següent: «Resueltas con excelente técnica, mi desilusión fue total. La poca originalidad del conjunto, la repetición constante de los mismos asuntos, plagiando ideas que en su día fueron geniales, nos da la capacidad y nivel artístico de los fotógrafos que actualmente participan en concursos». «Hemos llegado al extremo que, ver una exposición de concurso u hojear boletines de agrupaciones y revistas, no representa otra cosa que perder el tiempo viendo temas, realizaciones e ideas de varios años atrás. El gran paso en el arte fotográfico que dieron nuestros

antecessores, a mi entender, se ha visto frenado por el concurso-mania». I uns anys més tard es preguntava «¿Dónde están aquellos aficionados que un día fueron figuras en nuestro mundillo? Pasados la mayoría al campo profesional, han quedado sin substituto. No son capaces de igualarlos las jóvenes promociones».

Podríem dir que el format es va esgotar en si mateix, principalment per manca d'originalitat i per l'immobilisme i l'endogàmia d'aquest tipus de concursos, però principalment per la irrupció d'una nova generació de fotògrafs, majoritàriament formats en les agrupacions, que van obrir nous camins per a la fotografia lluny de la tendència academicista que s'estava practicant en els concursos i salons.

La secció cinematogràfica

Tot i que la fotografia va acaparar bona part de l'activitat de l'AFYC durant gairebé dues dècades, l'interès pel cinema amateur ja es trobava entre els seus objectius fundacionals, com podem veure en el nom que es va escollir per l'agrupació. Gràcies als butlletins sabem que l'any 1957 ja s'estaven fent projeccions de cinema amateur. En un primer moment, per falta de local i de projector, es van fer a les instal·lacions que el GEiEG tenia al carrer Albareda, però amb el trasllat al nou local l'any 1962 el cinema amateur va passar a ser una prioritat per a l'agrupació. L'activitat més popular de la secció de cinema amateur eren les anomenades «vetllades cinematogràfiques dels divendres», sessions



IV concurso nacional de cine amateur
TROFEO

'ANTONI VARES'

del 29 de octubre al 7 de noviembre

Ferias y Fiestas de 1970

Trofeu Varés. Convocatòria del IV Concurs de Cinema Amateur,
Trofeu Antoni Varés. 1970.
Ajuntament de Girona. AMGi (Butlletí de l'AFYC, 1970)

on es projectaven pel·lícules en 8 mm i 16 mm rodades majoritàriament pels mateixos socis o membres d'altres agrupacions, tot i que també s'hi projectaven pel·lícules comercials disponibles en aquests formats. Posteriorment s'iniciava un petit col·loqui, que va dirigir Antoni Varés fins a la seva mort, on podien participar tots els assistents. Des de la secció de cinema amateur s'organitzaven cursos i xerrades sobre qualsevol aspecte tècnic de la cinematografia, es feien demostracions pràctiques sobre gravació i sonorització de pel·lícules, guions, interpretació, així com tot allò que fos útil per als aficionats que hi assistien.

Com ja hem vist amb la fotografia, els concursos també van estar presents a la secció cinematogràfica. Des de l'AFYC es va organitzar a partir de 1965 el Concurso Provincial de Rollo que va ser substituït a partir del 1973 per el Concurso de Cine Amateur Studi-8. L'any 1967 també es va convocar el Concurso Nacional de Cine Amateur, patrocinat per Foto Cine Sans. Amb la mort d'Antoni Varés, persona molt vinculada a l'agrupació, el concurs nacional va canviar el nom pel de Trofeo Varés de cinematografia per a amateurs en format 8 mm i 16 mm, del qual se'n van fer nou edicions.

La secció de Cineclub. El cinefòrum.

La secció de cineclub també constava en els estatuts de l'agrupació des de la seva fundació. Les primeres sessions de cinefòrum es van fer l'any 1958, tot i que abans

ja s'estaven fent projeccions de forma esporàdica. Amb el títol *Ensayo de análisis cinematográfico*, per primera vegada l'agrupació va disposar d'una programació periòdica de sessions de cinefòrum, que els socis sempre van trobar del tot insuficients. Des de les pàgines del butlletí eren constants les reivindicacions sobre la necessitat de disposar d'un cineclub com el que ja tenien el GEiEG, Club Ademar o les poblacions de Olot, Banyoles i Figueres



Commemoració del 80è aniversari del naixement de Charles Chaplin al cinema Modern. 1969. Ajuntament de Girona. CRDI (Narcís Sans Prats)

Engagar el cineclub no va ser una tasca fàcil. El principal escull era aconseguir les pel·lícules en 35 mm per projectar. Les distribuïdores cinematogràfiques treba-

llaven principalment amb cinema comercial, era difícil accedir-hi i en cas d'aconseguir-ho, reservaven per als cineclubs les pel·lícules que ningú volia. D'altra banda, els exhibidors comercials de la ciutat també van mostrar des del primer moment certa reticència davant un projecte que consideraven que els feia la competència.

Finalment, i gràcies a un conveni amb la Federación Española de Cine Clubs i la Cinemateca Nacional, es va aconseguir disposar dels films per projectar en les sessions del cineclub AFYC, sempre pel·lícules fora del circuit comercial, sovint en versió original. Sota la direcció de Josep Buil Mayral, les primeres projeccions de cinefòrum es van fer a principis de 1966 a l'aleshores local del Foment de la Cultura, al cinema Modern. Més tard es va projectar també al cinema Núria de Salt i el cinema Esplai. Els cineclubs, com les sales de cinema comercial, estaven obligats a demanar permís a les autoritats per fer projeccions, calia que les pel·lícules passessin la censura i pagar les taxes pertinents. Hi havia també un control sobre les projeccions. Al fons del Govern Civil de l'Arxiu Històric es conserven els informes que la policia redactava i enviava al governador civil després de cada projecció, on feia costar si aquesta s'havia desenvolupat amb total normalitat, i s'evitava així la temptació de projectar films que no hagessin passat la censura prèviament.

Els socis del cineclub pagaven una quota diferenciada respecte als socis de l'AFYC. Aquest fet va provocar dins l'agrupació més d'una tensió entre els par-

tidaris de la fotografia i els socis del cineclub, que van ser recollides al *Butlletí* de gener de 1968: «por encima de ciertos pareceres esta la propia Agrupación Fotográfica i Cinematográfica de Gerona, i que por consecuencia lógica, solo hay una clase de socios. Un socio con los mismo derechos, y que con su cuota ayuda al desarrollo económico preciso para las actividades propias de la Agrupación, dentro de la cual existe el cineclub». El naixement del cineclub va coincidir en el temps amb un moment de clara davallada de la secció de fotografia dins l'agrupació i els socis del cineclub, majoritaris, es van mostrar molestos perquè una part dels ingressos es van destinar a aquesta secció.

Malgrat les dificultats, el cineclub va viure aquests primers anys una època d'esplendor que va acabar a principis dels anys 70 amb una crisi generalitzada de l'agrupació, a la qual es va sumar una important davallada en el nombre de socis que la va portar gairebé a la desaparició. El fenomen no és exclusiu de l'AFYC. Entre els anys 70 i 80 van desaparèixer bona part de les gairebé dues-centes associacions fotogràfiques que s'havien arribat a comptabilitzar una dècada abans. Només van sobreviure aquelles que van aconseguir adaptar-se a les noves corrents que s'estaven obrint en el món de la fotografia.

Sota la direcció de Joan Maria Gelada es van reprendre les sessions a partir de l'any 1974. Un any més tard, l'agrupació també va ser l'encarregada de les sessions de cinema escolar i projeccions dirigides al públic in-

fantil, que es van portar a terme en diferents centres escolars de Girona, Salt i a la sala de cinema de la Casa de Cultura. En aquests moments el gruix d'activitats ja estava vinculat al cineclub, i deixaven la fotografia com un testimoni residual centrat gairebé en exclusiva en la convocatòria anual del concurs nacional de fotografia, que arribà fins a la vint-i-quatrena edició.

Mereix especial atenció l'exposició «Foto-Arte 75», que durant la primavera de 1975 va portar a la Fontana d'Or l'obra de grans fotògrafs internacionals i de joves autors de l'estat, com Joan Fontcoberta o Toni Catany. La mostra estava patrocinada per la Diputació de Girona i es va organitzar des de l'AFYC amb obres procedents de la galeria Spectrum de Barcelona. Aquesta exposició va ser un revulsiu per una generació de joves fotògrafs gironins, que van iniciar a partir d'aquest moment una veritable revolució respecte al que s'estava fent fins aquell moment a la ciutat.

A principis dels anys 80, a la poca dedicació i interès dels socis de l'agrupació s'hi van sumar una vegada més les traves per part de les distribuïdores cinematogràfiques, així com la competència de les recentment creades sales d'art i assaig. Malgrat els intents de reflotar-la sota la presidència de Carles Vivó Siqués, l'entitat va entrar en una lenta agonia en què les activitats es van anar espaïant en el temps fins a desaparèixer completament. Els butlletins s'interrompen bruscament l'any 1975, però per la premsa sabem que l'AFYC va continuar organitzant activitats com a mínim fins a la tar-

dor de 1983. El local, que els darrers anys havia patit un deteriorament important, va ser ocupat a partir de 1985 per Miquel Rimbau i la seva companyia de teatre, que adoptaria el nom de Teatre AFIC. En un moment d'efervescència cultural, la voluntat d'aquest grup de joves era recuperar la tasca que s'havia portat a terme des de l'AFYC i ampliar-la amb teatre, música i altres activitats culturals. Les expectatives eren molt altes i el projecte no va reeixir. L'any 1988 la companyia teatral es va traslladar a un nou local al carrer de la Rosa, i es van tancar definitivament les portes del vell local de l'AFYC.

Tot i la desaparició de l'entitat, l'interès per la cinematografia i la fotografia, lluny de desaparèixer, va cristal·litzar entorn d'una nova associació, Kinema Grup. L'entitat va ser fundada l'any 1971 per Joan Roure, soci de l'AFYC, amb la voluntat d'aglutinar els joves gironins amb ganes de donar empenta al cinema amateur. L'agrupació cultural, que centrava les seves activitats entorn el món del cinema i el vídeo, va organitzar també activitats entorn del món de la fotografia i l'any 1985 va impulsar la creació de Televisió de Girona, consolidant-se durant aquests anys com un veritable relleu generacional de l'AFYC.

Actualment l'entitat està inactiva, tot i que oficialment no està donada de baixa. L'agrupació fotogràfica i Cinematogràfica de Blanes, activa en l'actualitat, continua emprant les sigles AFIC.

A tall de conclusió, les agrupacions fotogràfiques deixen un important testimoni d'una forma de fer fo-

tografia estretament lligada als concursos i als salons, on la fotografia era concebuda com a art i molt poques vegades com a testimoni d'allò social i humà, perpetuant el model pictoralista basat en imatges visualment molt efectives, però completament mancades de contingut.

Però malgrat l'aparent immobilisme, les agrupacions fotogràfiques són imprescindibles per entendre la irrupció de la següent generació de fotògrafs, aquells que, formats dins les agrupacions, van trencar els motlles i van donar un nou rumb a la fotografia, que l'allunyaria per sempre més de l'estètica del salonisme per situar-la en l'òrbita del que s'estava fent fora.

El Centre de Recerca i Difusió de la Imatge de l'Ajuntament de Girona custodia els fons d'Antoni Varés, Josep Buil Mayral, Ernest Gussinyé, Francesc Riuró i una petita mostra de la fotografia de concurs de l'AFYC. Però van ser moltes les persones que en una època o altra van estar vinculades a l'AFYC. Bona part de l'obra d'aquests autors es troba en l'actualitat en mans privades, i per tant és desconeguda, malgrat tractar-se d'una peça clau per explicar la història de la fotografia que es va fer a Girona durant aquests anys.

Bernardo Riego

**NUEVAS IMÁGENES Y TECNOLOGÍAS
PARA EL ESPECTADOR DE LA SOCIEDAD DE MASAS**



Pertenece a unas generaciones que hemos tenido la fortuna de asistir a unos intensos cambios tecnológicos que han transformado nuestros hábitos cotidianos y formas de relación, algo que, no hace tanto tiempo, pensábamos que serían inamovibles. Si hace tan solo tres décadas nos hubieran dicho que todo aquello que era habitual en nuestras prácticas de información, relación interpersonal y ocio iban a cambiar tan estructuralmente, nos hubiera costado mucho creerlo y también mucho imaginar cuales iban a ser los cambios, porque, como muy bien explicó Nassim Nicholas Taleb, uno de los teóricos de la *economía de la incertidumbre*, los humanos pensamos que lo que experimentamos como cotidiano nunca tiene visos de cambio y que no existen los *cisnes negros*; esos acontecimientos y tecnologías que aparecen disruptiva o suavemente en la sociedad, que nadie esperaba y que, en poco tiempo, modifican todo lo que conocíamos. Como solemos vivir con una cierta *expectativa espectacular* de la realidad, tenemos una gran tendencia a pensar en transformaciones *apocalípticas* de hoy para mañana, cuando en realidad todo ocurre de una forma tan paulatina y natural que parece que no ha sucedido nada, aunque cuando acudimos a la memoria, nos damos cuenta de los cambios que se han producido, y por la hegemonía de lo actual, todo lo anterior parece haberse olvidado. Todavía recuerdo, cuando comenzó la telefonía móvil analógica, a mediados de los años noventa del pasado siglo XX, que había muchas personas que afirmaban que nunca usarían esa tecnología por-

que para ellos era algo inútil. He conocido profesores de muy alto nivel académico y reconocimiento internacional, que se negaban a usar el ordenador para escribir sus textos muy avanzada ya la década de los años noventa, y no hace tanto, en un inolvidable encuentro, cuando era el director del Instituto de Astrobiología del INTA, escuché a Juan Pérez Mercader, una de las mentes más lúcidas que tenemos, que a él, lo que de verdad le gustaba era escuchar el “lloro” que hacía su pluma estilográfica sobre el papel mientras escribía y no soportaba el ruido seco que producía el teclado informático.

UNION DE FOTOGABADORES, S. A.

CALABRIA, 107-109-111 — BARCELONA — TELÉFONO H.-35



LOS TALLERES MÁS IMPORTANTES DE ESPAÑA
EN FOTOGRAFÍA. FOTOGABADO, DIBUJO, RETOQUE, ESTEREOTIPIA Y GALVANOPLASTIA

Barcelona y su industria del Fotograbado fue decisiva para la extensión de la sociedad de las masas a comienzos del siglo XX. (*Barcelona artística e industrial*, 1910, Biblioteca de Cataluña)

Del mismo modo que nosotros hemos ido entrando lentamente en cambios estructurales en nuestros hábitos, prácticas y gustos, algo parecido les ocurrió a las personas que vivieron en el tránsito del siglo XIX al XX, una etapa en la que asistieron a la llegada de innovaciones que en muy poco tiempo lo transformaron todo. Ese tipo de fenómenos para asentarse, suelen aprovecharse de los cambios generacionales porque quienes tienen ya muy asentados sus hábitos culturales y sociales se resisten más a cambiar y tienen que encontrar poderosas razones para hacerlo.

Me propongo en este breve texto narrar como se produjeron algunos de estos cambios, resaltando en muchos momentos el papel central de Cataluña en la implantación de la sociedad de las masas y cómo, procedente de Girona, apareció uno de los actores decisivos para que esto se produjera en el ámbito de la fotografía informativa y el fotograbado. Todo ello forma parte de una investigación en la que llevo tiempo trabajando, en la que más allá de las nuevas tecnologías que veremos y de sus consecuencias, lo que emerge en realidad es el *nuevo espectador de la modernidad*, con prácticas culturales nuevas y disruptivas, sorprendentes al comienzo, como hoy nos ocurre con los espectadores digitales que ya no siguen las pautas de la etapa que estamos dejando atrás, que es justamente la que vamos a explorar en este texto. Un espectador que también ve en lo nuevo, valores, ventajas y atractivas experiencias inéditas que lo estimulan para que se produzca ese cambio.

Un gerundense, Heribert Mariezcurrena, en el epicentro del sistema de fotograbado

Pero comencemos más o menos por el principio; y el principio en este caso podemos situarlo en un terremoto ocurrido en Andalucía, más propiamente en Granada, en la navidad de 1884, cuando en la localidad de Arenas del Rey, epicentro de la catástrofe, un temblor que duró apenas 10 segundos, destruyó y derrumbó edificios, causó al menos mil muertos y dos mil heridos en un radio de expansión que alcanzó también al este de la provincia de Málaga.

Para aquellos años, el sistema establecido de prensa liberal contaba ya con unos medios informativos que trataron de inmediato la noticia, y revistas que se servían de la depurada información gráfica, como la poderosa "*Ilustración Española y Americana*", publicaron al poco tiempo imágenes dibujadas de la magnitud de la catástrofe en los pueblos del epicentro del terremoto. Las informaciones dibujadas eran lo típico y lo esperado, pero un poco después, en febrero de 1885, apareció en la prensa de Barcelona uno de esos *cisnes negros* de los que hablaba Taleb. "*La Ilustración*" una revista ilustrada catalana, del mismo esquema informativo que la "*Ilustración Española y Americana*", que llevaba toda la década con experimentos gráficos impresos, que insertaba de tanto en tanto y sin aparente continuidad, había esperado un poco en dar la noticia porque mostraba, por primera vez en la historia de nuestra prensa, la información ocurrida de una manera muy diferente: ya

BARCELONA + LUIS TASSO SERRA + IMPRESOR Y EDITOR

ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN: ARCO DEL TRATRO, 21 Y 23

LA ILUSTRACION

REVISTA HISPANO-AMERICANA

PRECIO EN TODA ESPAÑA:

UN NUMERO, 25 CÉNT.—UN AÑO, 4.25 PTA.

EUROPA, ASIA Y AFRICA.—UN AÑO, 2.50 FR.

en el exterior sobre París, Ginebra o Bruselas.

SE PUBLICA TODAS LAS SEMANAS
1885 - AÑO 6.^o
1. Febrero Número 222

LOS PRECIOS

EN CUBA, PUERTO-RICO, FILIPINAS

Y NACIONES DE AMERICA.

Se vende en el unico ESTABLECIMIENTO.

A NUESTROS LECTORES

A los pocos días de saberse en Barcelona los terribles acontecimientos de que era víctima una parte de Andalucía nos apresuramos a enviar allá a uno de los más conocidos fotógrafos de esta con el objeto de que sacara, para la ILUSTRACION, todas las vistas más interesantes y que pudieran dar cabal idea de lo sucedido. La carencia absoluta de buenos caminos y sobretudo la crudeza del tiempo, han retardado por algunos días la publicación de tan interesantes asuntos. Bien hubiéramos podido, como otros muchos, inventar escenas é imaginar desastres, dándolos como copia del natural; pero la seriedad de nuestra publicación nos ha hecho esperar antes que recurrir á tales medios.

Hoy comenzamos la publicación de las vistas que nuestro corresponsal ha traído y en los próximos números continuaremos dando lo más interesante de cuanto ha ocurrido en tan lamentable catástrofe, hasta terminar la colección de fotografías que tenemos en nuestro poder, verdaderas muestras del estado de las arruinadas poblaciones.

TERREMOTOS DE ANDALUCÍA.



ALHAMA.—CALLE ALTA DE MESONES.

Primer reportaje en fotograbado publicado en la prensa nacional en 1885 obra de Heribert Mariezcurrena.

no ilustraba el acontecimiento con dibujos más o menos teatralizados, sino que en sus páginas aparecían *fotografías impresas* con su aspecto tonal y mostraban en fotografía (y no en reconstrucción dibujada) la verdadera dimensión de la enorme tragedia que había ocurrido. El autor de las fotografías y de los fotograbados era Heribert Mariezcurrena, nacido en Girona en 1846 e instalado profesionalmente en Barcelona, donde desde 1876, había formado parte de la Sociedad Heliográfica Española introductora de la técnicas de fotograbado y del grabado en cinz o cincografía, como muy detalladamente relataría años después Eudald Canibell, reconstruyendo algunos de los prolegómenos del desarrollo de una tecnología industrial de la imprenta, que a pesar de su aparente nimiedad iba a ser decisiva. En aquella sesión en el Ateneo de Barcelona, Canibell, puso en el centro de este nuevo y decisivo proceso tecnológico a Heribert Mariezcurrena, uno de los precursores del inmenso cambio cultural que se iba a producir en las décadas siguientes y que daría pleno sentido a las nuevas formas de información en la sociedad de las masas con las imágenes fotográficas impresas en las páginas de la prensa y de los libros, que crearían una *iconosfera* que, paulatinamente, se ha hecho más y más densa hasta llegar a la complejidad iconográfica digital de nuestro tiempo.

Hace ya algunos años, concretamente en 1998, escribí sobre Heribert Mariezcurrena, en una de las Jornadas Antoni Varés y conté allí las primeras peripecias de un

nuevo tiempo informativo que este fotograbador y fotógrafo puso en marcha. Remito a este texto en donde también cuento con cierto detalle que su trabajo reveló algo muy significativo; los fotógrafos que se dedicaban a la prensa no tenían en esos primeros años *narrativa* propia porque las imágenes fotográficas se trasladaban al dibujo informativo, y por eso, prácticamente hasta 1900, los imágenes en fotograbado que se insertaban en las revistas ilustradas y que eran elaborados mayoritariamente en los talleres de Barcelona, se dedicaban sobre todo a reproducir obras de arte, escenas estáticas, y tomas de monumentos y paisajes. Es necesario esperar a comienzos del siglo XX para que las revistas ilustradas, o *magazines*, como se las conocía entonces, se atrevan a tratar los temas gráficos de actualidad con nuevos recursos estilísticos, reduciendo los textos en beneficio de las imágenes y ayudando al intenso cambio mental que se produjo en las personas de aquel momento, cuando descubrieron que los acontecimientos se podían *ver mejor que leer*, para la desesperación de la alta cultura que no entendía esa nueva tendencia que se estaba instalando, que iba en detrimento de la lectura y del mundo jerárquico en el conocimiento del que venían. De ese enfrentamiento de las nuevas formas visuales de información con la tradición lectora de los textos nace una fricción que se crea en ese momento y ha perdurado, permitiendo la suspicacia que ha existido históricamente hacia la cultura de los medios de masas, suspicacia que, durante tantas décadas, ha im-

perado en los ambientes académicos, que han determinado a todo lo visual como algo impropio y anticultural, porque la *cultura*, para esos ámbitos elitistas, solo era y es (aunque ya cada vez más minoritariamente por fortuna), exclusivamente la cultura escrita.



Retrato del fotógrafo y fotograbado gerundense, Heribert Mariezcurrena publicada por Eudald Canibell en 1900.

Rayos X, sombras, proyecciones, ciencia y espectáculo

Al igual que Internet es un producto del siglo XX pero su expansión y consecuencias culturales le corresponden al siglo XXI, el fotograbado y todo lo que contaré a continuación son productos del siglo XIX por su invención pero que se desarrollan en el siglo siguiente y darán lugar a la cultura de masas, me refiero ahora al año 1895, cuando aparecen dos tecnologías que impresionan mucho a la opinión pública en su momento; en el mes de Enero, los rayos X, *esa luz que no alumbra*, en palabras de la época y en el mes de Diciembre, el cinematógrafo, el triunfo de la fotografía en movimiento, al que seis meses después de su primera exhibición en Madrid, había algún autor que escribía que era mejor llamarlo *movígrafo*, y para los rayos X del que ya se estaban dando los primeros espectáculos mostrando el esqueleto de las personas vivas, un nombre más adecuado sería el de *transparencia*. Dos términos que, evidentemente, no calaron en el vocabulario popular.

Los rayos X fueron una noticia sorprendente y difícil de explicar a la opinión pública del momento porque no había precedentes. Fue el gerundense Nilo María Fabra, asentado en Madrid y director de la primer agencia de noticias nacional, quien encargó en Enero de 1895 al periodista científico Ricardo Becerro de Bengoa, que hiciese un artículo en el que muy acertadamente el autor se centró en las aplicaciones médicas que el nuevo descubrimiento iba a tener,

pero enseguida la cuestión se desbordaría, ya que disponer de una tecnología que atraviesa y visualiza nada menos que el interior de la materia, es una capacidad que dio lugar a muchas fantasías, como el cuento que escribirá el 22 de mayo de 1897, el futuro ministro de instrucción pública, Alfonso Pérez Nieva, que se imagina unas lentes que permiten traspasar la realidad y leer el interior de las personas, algo que para las negociaciones diplomáticas son imbatibles porque permite entender lo que se piensa, en contraposición a lo que se dice. No solo la materia se ha hecho transparente, la ficción, va un paso más allá y lo hace también con la mentalidad, signo de que todo está abierto para el nuevo siglo, y en esos mismos años aparecerán caricaturas de la nueva fotografía invisible, en la que un fotógrafo está retratando a un campesino con su hoz y al poner en la cámara una placa para rayos-X, lo que aparece en imagen es algo muy diferente y estremecedor. Son años en los que se predice el uso que tendrán en las aduanas los nuevos rayos, que permiten ver las maletas sin abrirlas, algo que se ha cumplido aunque de modo diferente a cómo se entendía entonces, o asistimos a la ayuda inestimable de los Rayos-X para identificar contrabandistas en una imagen de la *Revista Moderna* de 1897, en la que se ve a unas matronas carcelarias con una pantalla Roentgen descubriendo que una mujer sospechosa oculta botellas sin declarar en el interior de su falda. Respuestas muy rápidas para una invención recién anunciada a la sociedad.



“Retrato a los Rayos-X” una caricatura publicada en 1896.

Los Rayos-X pusieron a las mentalidades cultas e inquietas de la época en la tesitura de determinar las cualidades de lo visible, que ya eran conocidas, y de lo invisible que ahora podían ser, de modo inesperado, posibles: José Echegaray, al que enseguida veremos reflexionar también sobre el cinematógrafo, escribía el 8 de Abril de 1896, cuando todavía no se había producido en Madrid la primera sesión de los hermanos Lumière:

“Ya las sombras no son un misterio; hay una luz -que es sombra también- que nos va á hacer visibles los más ocultos senos de las tinieblas” y tras enumerar lo que permite ver la nueva y misteriosa luz en el interior de los objetos y las personas, ineludiblemente su posibilidad le lleva a pensar en la *“fotografía del pensamiento”* una materia también oculta que ahora podrá desvelarse; y en esa dicotomía, Echegaray afirma de un modo un tanto filosófico: *“Después de todo, el mundo visible ya lo conocemos, y representa para nosotros la realidad. El mundo invisible apenas nos es conocido y simboliza para nosotros, la esperanza”* José Echegaray. *“Lo visible y lo invisible”*. En: *“Ilustración Española y Americana”*. 6-IV-1896.

Lo cierto es que además de estas profundas reflexiones, en los primeros años del siglo XX en lugares como Barcelona, concretamente en el bullicioso barrio del Paralelo, se dieron multitud de espectáculos populares en los que los charlatanes mostraban transparentemente el interior de su cuerpo con una pantalla Roentgèn de las que aun se desconocían sus grandes peligros para la salud, y Francesca Portolés estudió muy bien en su tesis doctoral la otra cara científica y divulgativa de la nueva tecnología de imágenes, cuando un joven estudiante del ultimo curso de medicina, Cesar Comas Llaberia, explicó en conferencias impartidas en la Universidad de Barcelona, las enormes posibilidades que tenía ese descubrimiento científico, realizando unas hermosas imágenes a mitad de camino entre la descripción científica y la experimentación visual.

El cinematógrafo, ante todo, una máquina del tiempo

En ese mismo año de 1895, en Diciembre, los hermanos Lumière presentaron otra invención que contribuyó a desatar esa conciencia de cambio que luego se desarrollaría en las primeras décadas del siglo XX. El cinematógrafo era el culmen de una serie de investigaciones sobre el movimiento fotográfico de la que los lectores interesados habían estado informados por las revistas de divulgación científica de la época como “*La Naturaleza*”, o “*La Ciencia Eléctrica*”, entre otras, y, por supuesto, las revistas ilustradas que se editaban en Barcelona y Madrid que, de tanto en tanto, informaban sobre el tema. El paso que daban los Lumière, era el de hacer *espectáculo público* de esas investigaciones de la fotografía en movimiento, que en algunos trabajos científicos anteriores, como los del francés Etienne-Jules Marey estaban dirigidos, entre otras indagaciones, al estudio del esfuerzo de los cuerpos en movimiento, en la dirección que luego seguirá y culminará el conductismo americano para el control de los trabajadores y su rendimiento en su puesto laboral.

Diferentes autores han estudiado los orígenes del cine, la adhesión entusiasta y sin condiciones al nuevo espectáculo por parte de las clases más populares, los espectáculos de barraca que están mezclados con las variedades, la magia y otras diversiones y todo lo referente a ese tiempo de creación de nuevas formas de ocio, los episodios de *criminalización* del cinematógrafo en las barracas y el control de contenidos por parte de las

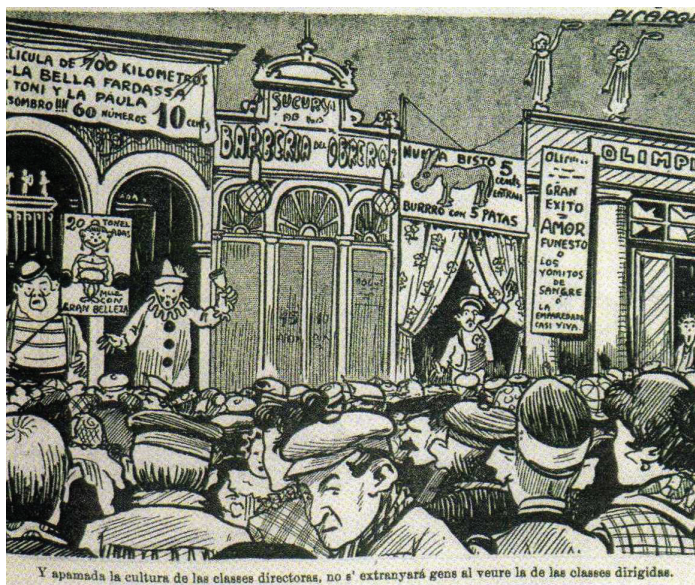
ligas de la moral pública, bastante conocidas, o como eran los primeros cines catalanes bien estudiados por Joan M. Minguet y Lluïsa Suarez en su excelente tesis doctoral. Se conocen menos hoy, los incendios pavorosos que se produjeron; como el de Villareal, en Castellón, en 1912, que causó en pocos minutos 69 víctimas mortales por un error del proyccionista que lanzó un trozo de película inflamada a las latas que estaban en espera ya que desconocía que las imágenes estaban impresionadas en celulosa de pólvora. El resultado fue un incendio inmediato que provocó una enorme estampida humana, y los que estaban fuera de la barraca tuvieron que derribar sus paredes de madera con hachas para permitir la salida del público que se agolpaba en la puerta aterrorizado por el rápido y creciente incendio que se acababa de producir.

Hay un aspecto del cinematógrafo en los orígenes que me parece muy interesante, en tanto que nueva tecnología disruptiva de la realidad, que se inscribe en los momentos de su aparición pública, porque el cine (y el fonógrafo, del que hablaremos enseguida) son, como muy bien escribe José Echegaray en la revista “*Apuntes*” en Junio de 1896, una victoria evidente de los humanos contra el *tiempo* al que han conseguido registrar de forma visual y sonora y que, sin ninguna duda, evolucionará dando lugar a posibilidades impensables en aquel momento pero reales en la actualidad:

“Hoy las escenas son mudas, y algunas de ellas verdaderas pantomimas que admiran y entristecen a la par: es el carnaval de la muerte con disfraces de la vida; pero vendrá el fonógrafo perfeccionado que es al sonido lo que es la fotografía a la forma, al claroscuro y al color; lo que es el cinematógrafo al movimiento, y de ese modo quedará grabada para siempre la vida actual en todas sus manifestaciones externas: cualquiera escena de la vida privada; cualquier momento de la vida pública. Una sesión animada de las cámaras (...), con sus oradores con sus repentinos y dramáticos movimientos, con la voz del tribuno que vibra, (...), con la interrupción apasionada y hasta con el metálico repiqueteo de la campanilla presidencial. (...) La imaginación se ensancha y se aviva pensando lo que con el cinematógrafo y el fonógrafo perfeccionado podrá hacerse dentro de pocos años. Cómo en las viviendas particulares y en las calles y en las plazas y en espectáculos públicos, (...) La fotografía instantánea y el fonógrafo estén prontos y en acecho, en todas partes podrá recogerse la vida de todo un pueblo, al menos tal como nosotros la vemos, (...) Podrá aniquilarse una civilización entera como se aniquiló el Oriente, Grecia y Roma, pero quedaran las formas y los movimientos y las voces de los hombres que fueron” José Echegaray. La conquista del tiempo. “Apuntes” 28-VI-1896.

Ese sentido de trascendencia histórica de las nuevas tecnologías que acaban de aparecer o comienzan su desarrollo hace que precisamente se entienda su importancia y que sus consecuencias van más allá del mero espectáculo, primero científico, enseguida, popular, cumpliendo así las premisas que tan bien explicó Jonathan Crary de la conexión de la ciencia moderna con el espectáculo

popular que hace de divulgador para el gran público. Lo mismo que es alta investigación en las universidades, los charlatanes de las barracas lo exhiben como espectáculo, una función que en nuestro tiempo le corresponde al cine de Hollywood con la posproducción digital.



Caricatura de Picarol en “Lèsquella de la Torratxa” en 1904 sobre los caóticos espectáculos populares, entre los que se encontraba el cinematógrafo, que se ofrecían a comienzos del siglo XX en lugares como el Paralelo. (Cortesía de Jordi Artigas).

Como una constante de las nuevas tecnologías que irrumpen en la sociedad nos encontramos con seguidores y admiradores pero también con férreas resistencias anti-cinematográficas, como la del doctor

Miguel Storch que, en una conferencia impartida en el Ateneo de Barcelona en 1914, defendía que: *“el centelleo y la vibración de las imágenes excitan exageradamente a la retina (...), pudiendo causar inflamaciones y consecutivos derrames (...) ocasionando la ceguera”* o un Antonio Machado, de mentalidad tradicional y resistente a la nueva época, que escribió: *“la cinematografía orientada hacia la novela, el cuento, o el teatro es profundamente antipedagógica. Contribuirá a entontecer el mundo preparando nuevas generaciones que no sabrán ni ver ni soñar”* y junto a ellos un Thomas Alva Edison, intenso propulsor de versiones de estas innovaciones, a veces con poco éxito, pero que en el debate de las posibilidades educativas del cinematógrafo, en 1913, declaró rotundamente en las revistas cinematográficas que se editaban en Barcelona, como *“El cine”*, algo que de nuevo se ha vuelto a escuchar con el auge de la Internet: *“Me propongo ver si con el cinematógrafo logro hacer innecesarios los libros en las escuelas”*.

Esas nuevas cualidades culturales que, gracias a la mirada, el cine está inaugurando dan un paso más cuando en una sesión del cinematógrafo Lumière, un proyccionista, para hacer una gracia, se le ocurre pasar del final al principio una película, lo que hace reflexionar en la prensa que ese experimento ha demostrado también que el cine puede alterar el sentido del tiempo y que por primera vez unos espectadores asisten a la inversión del sentido natural de la inmediata realidad, pudiendo visitar, de momento, eso si, con

poca distancia temporal de apenas un minuto (que es lo que duraban las películas Lumière), *el pasado*. Para una persona de la actualidad, rebobinar un documento audiovisual es algo absolutamente natural y cotidiano, pero no lo era para una persona en el borde de entrada del siglo XX que veía películas en blanco y negro sin sonido todavía, breves en su contenido, pero que auguraban que en muy poco tiempo la realidad sería registrada en sonidos colores y movimientos para la posteridad, como efectivamente ha ocurrido. Ese respeto con el tiempo del cine, hace que hoy leamos con sorpresa algún artículo de la época en el que se quejaban de la alteración que suponía que el proyccionista no respetase el ritmo de proyección e hiciera que la manivela corriera más deprisa a los fotogramas, para ahorrar tiempo y electricidad, alterando esa cualidad propia de la nueva tecnología cinematográfica.

Los fonógrafos y la “fotografía” del sonido, nuevas utilidades y predicciones

Aunque el en siglo XIX, una vez que la fotografía demostró que la realidad podía congelarse en una imagen y que ésta podía conservarse a lo largo del tiempo, pronto salieron autores que defendieron la necesidad de conseguir “el daguerrotipo sonoro”, es decir, la posibilidad de que el sonido, fugaz por naturaleza, pudiera quedar registrado como se hacía con la luz. En 1878, tras varios intentos anteriores, Thomas Alva Edison patentó un aparato que en un cilindro de cera podía grabar y

reproducir sonidos, esa doble función también la tendrá años después el aparato Lumière que podía registrar imágenes y con un simple cambio previsto en su propio diseño, proyectarlas en una pantalla. Se dice que Edison se apresuró a presentar su invento enfadado porque en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, Graham Bell había presentado el teléfono que no era otra cosa en sus comienzos que la extensión de los sistemas telegráficos *monopunto* ya conocidos por una nueva telegrafía que permitía transmitir las frecuencias del sonido humano y en conexiones *multipunto*. Tanto del teléfono en 1876, como del fonógrafo en 1878, la prensa recogió las noticias y mostró imágenes, así lo hizo la “*Ilustración Española y Americana*” y por supuesto las revistas de divulgación científica y las ilustradas de Barcelona.



Tienda de venta de gramófonos Gaumont en Paseo de Gracia en Barcelona hacia 1910. (Barcelona artística e industrial. Biblioteca de Cataluña)

Si bien nadie dudaba de las utilidades de grabar el sonido, lo cierto es que en una primera etapa su uso fue muy limitado, aunque se hicieron muchas predicciones, como convertir el fonógrafo en un sistema para grabar cartas sonoras que sustituyesen a los mensajes postales, o un instrumento para aprender idiomas escuchando las palabras y memorizándolas, o como una especie de “*portero automático*” donde el visitante dejaba un mensaje al dueño de la casa que no había encontrado al ir a visitarle. Todas esas potencialidades y muchas más se fueron publicando en la prensa, pero donde encontró su nicho de desarrollo el fonógrafo fue en la capacidad de reproducir música, y permitir que no hiciera falta contar con una orquesta para poder escucharla. Los cilindros originales de cera de Edison se convirtieron en cilindros de baquelita, pero la tecnología tenía un problema: en el mejor de los casos y alterando las velocidades de giro de los rodillos donde iba el cilindro grabado, el tiempo de reproducción escasamente llegaba a cuatro minutos, mientras Edison se empeñaba en mantener este diseño, en 1888 se patentó un sistema de grabación y reproducción diferente; la música se grababa y comercializaba en un plato extendido de pizarra que podía llegar a los treinta minutos de reproducción dejando el fonógrafo fuera de mercado a comienzos de 1920.

Como todas las tecnologías que nacen, hay unos años en los que sus posibilidades están totalmente abiertas, en ocasiones en direcciones diferentes a

como se presentaron en sociedad. En el caso del fonógrafo, que era de nuevo un aparato que representaba a la vida moderna, que no era económico ni estaba al alcance de todos, pero era un motivo de orgullo por lo que suponía haber superado el reto de registrar el sonido de forma permanente. Pero van apareciendo noticias en la prensa, que indican su entrada en las nuevas costumbres de una época en cambio. Así la revista gráfica *“Alrededor del Mundo”* publica en octubre de 1899, dos usos que se han inventado en el país para el fonógrafo, por un lado las utilidades docentes que le encuentra el doctor Rodríguez Pinilla, que graba las toses de diversos enfermos y luego las reproduce ante los alumnos para que puedan identificar por el sonido los tipos de enfermedad, más adelante se adentra con el fonógrafo a grabar el sonido de otras enfermedades con las que cree que se puede hacer sin dificultad un diagnóstico a distancia, grabando las voces, las toses o los sonidos de los pacientes. En ese mismo artículo aparece otra utilidad muy nueva y es la de dictar al fonógrafo un libro que se está escribiendo, utilizando un cilindro por página, luego se envía la grabación a un taquígrafo que la reproduce en sus signos y la remite a la imprenta para su composición tipográfica. Esto es lo que hace el doctor José Nuñez reutilizando hasta tres veces los cilindros de cera, el máximo posible de grabación y borrado, y llegando a escribir con dos mil cilindros unas seis mil páginas. Son nuevas formas de trabajo que la tecnología del sonido propicia.

Un poco antes, en 1897, Silverio de la Torre narra en “*La Revista Moderna*” su impresión personal sobre una de las atracciones del fonógrafo, y eran los conciertos públicos sustituyendo a los músicos. Las imágenes que se han conservado muestran una de las características típicas de las transiciones tecnológicas, y es que el público se sienta frente al fonógrafo como lo haría ante una orquesta, aunque hoy sabemos que nuestra experiencia musical con los reproductores es totalmente *ubicua* y la música está en nuestros oídos o sale de unos altavoces y la escuchamos mientras estamos haciendo otra cosas, pero en 1897, todavía no se había producido esa disociación. Los espectáculos de sonido grabado fueron muy populares desde finales del siglo XIX y aunque menos estudiados, competían con las barracas de cine, magia y otras grabaciones y existían ambulantes que iban de ciudad en ciudad haciendo grabaciones musicales y dando conciertos de fonógrafo a un público fascinado por los nuevos inventos, según los interesantes estudios que ha realizado la profesora Eva Moreda Rodríguez de la universidad de Glasgow. El fonógrafo primero y luego el gramófono, se convirtieron en unos aparatos muy populares gracias al cine, y además de los intentos de sincronizar sonido con películas que duraron hasta los inicios del sonoro pero tenían muchas dificultades, en las películas de los años veinte y treinta aparecen de tanto en tanto actores con estos aparatos, sobre todo gramófonos, que se hicieron muy populares y exten-

dieron el gusto por la música entre amplias capas de la población.

Una predicción de los tiempos nuevos en la mirada de Picasso

Me gustaría finalizar este rápido esbozo de los nuevos tiempos que se inauguran con la modernidad con el elemento central de lo que van a ser los resultados de mi investigación. Antes apuntaba que los años en lo que irrumpen estas tecnologías darán como resultado un espectador que se hace más y más complejo respecto al siglo XIX, y que se va a encontrar ante unos nuevos medios tecnológicos que mostrarán la realidad de maneras inéditas respecto pasado. Como suele ocurrir en estos casos, antes de que los resultados sean tangibles, son los artistas quienes señalarán esos cambios culturales con alguna de sus obras. Un buen ejemplo de lo que digo, es una obra del joven Pablo Picasso que se ha trasladado a Barcelona en 1895 por el cambio de trabajo de su padre y está viviendo el nuevo ambiente de modernidad que ya comienza a vislumbrarse en esa ciudad tan cosmopolita y mediterránea.

En los fondos del Museo Picasso de Barcelona, existe un dibujo a tinta sobre papel, fechado en torno a 1899, que pasa habitualmente desapercibido en la exposición, pero que muestra ya una nueva y compleja mirada, muy elaborada, sobre la representación de las imágenes y los modos de ver que atañen al espectador. Se trata de uno de los varios dibujos que hizo el genial



Pablo Picasso Retratando a Lola. Ca. 1899. Museo Picasso, Barcelona.

pintor a su hermana Lola, en la que quien le mira, contempla la escena en dos planos de representación complementarios y a la vez inéditos para un tratamiento visual de este tipo. Creo que sobran las palabras y las explicaciones ya que es una representación que nos anticipa con mucha rotundidad cómo está emergiendo una nueva manera de contemplar la realidad, a lo que las tecnologías que están apareciendo en estos mismos años estimularán de modo evidente, creando formas de percepción que ahora, de nuevo, están transformándose en otra dirección en esta nueva sociedad digital, una evidencia que muy acertadamente están señalando autores y artistas como Joan Foncuberta, pero ese es otro episodio de la apasionante historia de las imágenes que comenzó, en el caso de la fotografía en 1839, en la que también y como escribimos en su momento, dos gerundenses, Juan María Pou y Camps y Joaquín Hisern y Molleras, aportaron su conocimiento y sabiduría a un tiempo en el que las nuevas tecnologías decimonónicas de las imágenes iban a cambiarlo todo.

Bibliografía:

- Jonathan Crary. Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna. Akal. Estudios Visuales. Madrid, 2008.
- Nassim Nicholas Taleb. El cisne negro: El impacto de lo altamente improbable. Paidós Ibérica. Barcelona, 2007.

- Bernardo Riego. “*El Imaginario Fotográfico y sus Funciones sociales: De la Imagen Química a la Imagen Digital*” En: “La Imatge i la Recerca Històrica” 5^{as} Jornadas Antoni Varés. Girona, 1998. Páginas 69-94.
- Eudall Canibell. Heribert Mariezcurrena i la introdució de la fototipia y el fotogratat. Lectura feta en la vetllada del 6 de maig de 1899 celebrada per L’Institut Catalá de las Arts del llibre en L’Ateneu Barceloni. Barcelona, 1900. (Biblioteca de Catalunya)
- Emeterio Diez Puertas. Historia social del cine en España. Ed. Fundamnetos Madrid, 2003.
- Vicente J. Benet. El cine español: una historia cultural. Paidós comunicació. Barcelona, 2012.
- Juan Miguel Sánchez Vigil. Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil. Trea. Gijón 2008.
- Joan Naranjo. Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña. Lunweg Editores. Barcelona, 2000.
- Elena Dagrada. “*Las transformaciones de la mirada en los orígenes del cine y el nacimiento de la subjetividad*”. En: Cinema i Modernitat: les transformacions de la percepció. Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomas Mallol. Girona, 2008. Páginas 63-73
- Francesca Portolés Brasó. Fotografía y radiología en la obra del Dr. Cesar Comas Llabería. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona. Barcelona, 2004. Consulta abierta en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=3407>



ISBN 978-84-8496-258-8



9 788484 962588