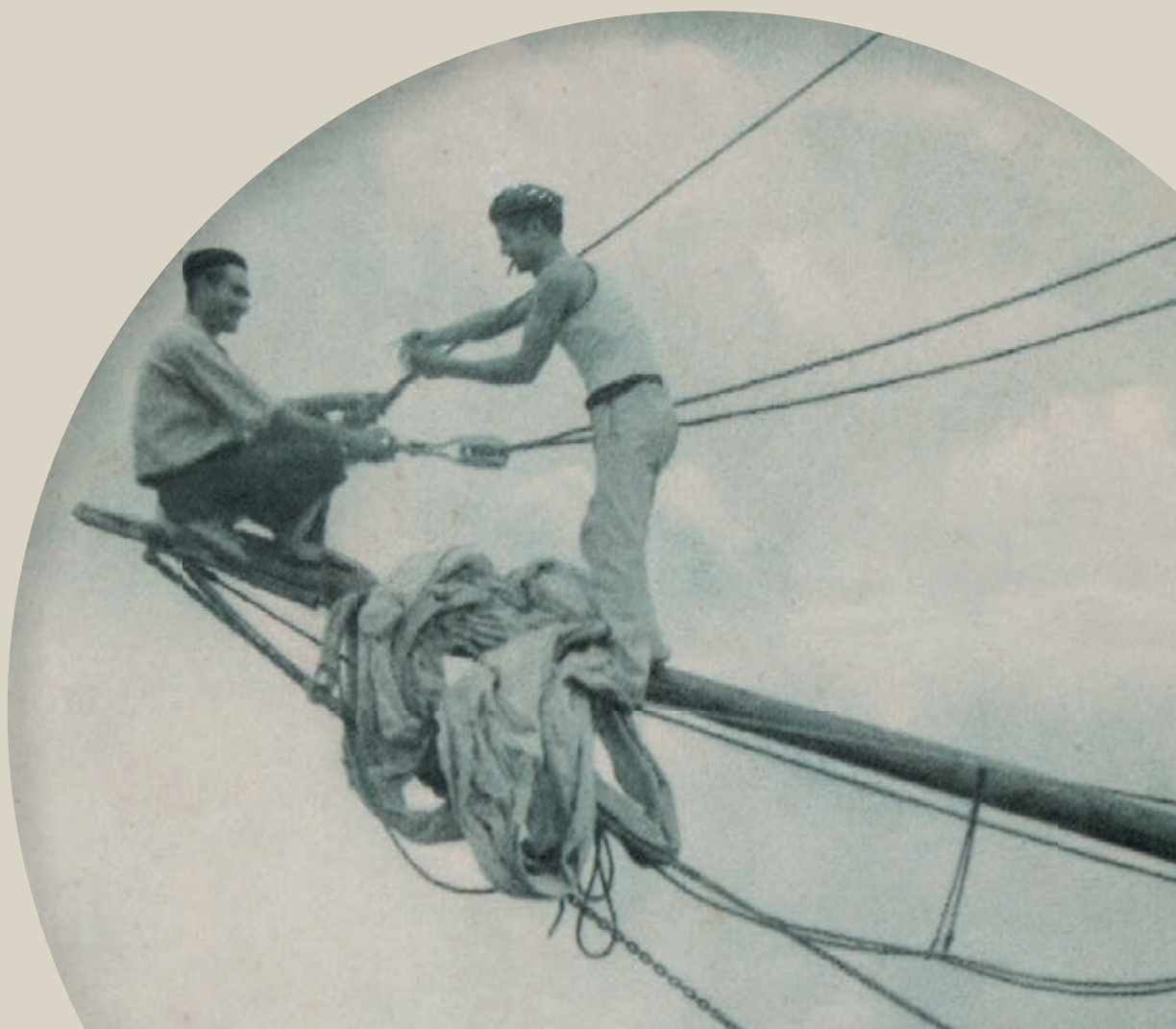


BROMOLIS

FOTOGRAFIA
PICTORIALISTA

de Joaquim Pla Janini





BROMOLIS

FOTOGRAFIA
PICTORIALISTA
de Joaquim Pla Janini

Bromolis. Fotografia pictorialista de Joaquim Pla Janini

Segona edició: març 2023

© de l'edició: Museu Marítim de Barcelona
Av. de les Drassanes, s/n
08001 Barcelona
www.mmb.cat

Textos: Laura Covarsí Zafrilla, Silvia Dahl Termens, Maria de los Santos Garcia-Felguera, David González Ruiz

Pròleg: Enric Garcia Domingo

Assessorament: Pep Parer

Fotografies:

Robert Adamson, Rafael Areñas Tona, Pau Audouard, Georgiana Louisa Berkeley, John William Bradford, Anne Brigman, Julia Margaret Cameron, Antoni Campañá Brandanas, Claudi Carbonell Flo, Lewis Carroll, Pere Casas Abarca, Antonio Cosmes, Robert Demachy, Peter Henry Emerson, Josep Esquirol Pérez, Frederick Henry Evans, Valentí Fargnoli Annetta, Dalmau Ferrer Massanet, William Henry Fox Talbot, Julio García de la Puente, Gustave Le Gray, Heinrich Kühn, Suizan Kurokawa, Louis-Cyrus Macaire, Joan Martí, José Martínez Sánchez, David Octavius Hill, Henry Peach Robinson, Joaquim Pla Janini, Joan Porqueras Mas, Oscar Gustave Reijlander, Miquel Renom Presseguer, Guido Rey, Meghann Riepenhoff, Henry P. Robinson, Federico Ruiz Santesteban, George H. Seeley, Edward Jean Steichen, Alfred Stieglitz, Joan Vilatobà Fígols, Eva Watson-Schütze.

Disseny, maquetació: Addenda

Correcció i traducció: Addenda

Impressió: Winihard

ISBN: 978-84-121242-2-4

Dipòsit legal: B 8387-2021

Imprès a Catalunya

Acrònims:

Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC)
Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB)
Arxiu Municipal de Palafrugell
Biblioteca de Catalunya (BC)
Biblioteca Nacional de España (BNE)
Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH)
Bibliothèque Nationale de France (BnF)
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)
CoHecció Família Vives Pla
CoHecció Maria de los Santos Garcia-Felguera
Federico Ruiz Santesteban
Harry Ransom Center
INSPAI, Centre de la Imatge. Diputació de Girona
Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC)
Meghann Riepenhoff, Yossi Milo Gallery, Nova York
Musée d'Orsay, París
Museu de l'Anxova i de la Sal de l'Escala (MASLE)
Museu d'Art de Sabadell
Museu Marítim de Barcelona (MMB)
Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)
Neil and Rosemary Folker (Dodgson Charles Lutwidge)
Philadelphia Museum of Art
Royal Collection Trust
Science Museum Group
The J. Paul Getty Museum
The Metropolitan Museum of Art (MET)
Tokyo Photographic Art Museum
National Gallery of Art, Washington
Victoria and Albert Museum, London

Agraïments: El Museu Marítim de Barcelona agraeix la col·laboració en aquesta publicació a totes les persones i institucions que hi han participat.



Consorci de les Drassanes Reials i Museu Marítim de Barcelona

No és permesa la reproducció total o parcial d'aquest llibre, ni la seva incorporació a un sistema informàtic, ni la seva transmissió en cap forma ni en cap mitjà, sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per gravació o altres mètodes, sense permís previ i per escrit dels titulars del *copyright*.



- 5 PRÒLEG
- 7 EL MAR I LA FOTOGRAFIA
Maria de los Santos Garcia-Felguera
- 31 LA FOTOGRAFIA VOL SER ART. EL PICTORIALISME
Maria de los Santos Garcia-Felguera
- 47 LA FOTOGRAFIA PICTORIALISTA A CATALUNYA
David González Ruiz
- 65 JOAQUIM PLA JANINI
Laura Covarsí Zafrilla
- 83 EL BROMOLI I EL BROMOLI TRANSPORTAT
A L'OBRA DE PLA JANINI
Laura Covarsí Zafrilla
- 95 LA COL·LECCIÓ JOAQUIM PLA JANINI DEL
MUSEU MARÍTIM DE BARCELONA
Silvia Dahl Termens
- 121 BIBLIOGRAFIA
- 125 *Bromóleo. Fotografia pictorialista de Joaquim Pla Janini*
Versión en castellano
- 149 *Bromoils. Pictorialist photography of Joaquim Pla Janini*
English version

PRÒLEG

Cada cop que algú m'ensenya una fotografia digital retocada amb un filtre divertit o simplement artístic, veig l'alegria de qui sent que ha creat una obra molt original, mentre penso per mi: arribes tard, noi (o noia), això ja està inventat.

No sabem qui fou el primer a fer-ho, però la manipulació de la fotografia és tan antiga com la mateixa tècnica. Transformar la realitat captada per l'objectiu i reconvertir-la en un altra realitat diferent, generalment millor, és un impuls gairebé immediat. I convertir una foto és una altra cosa, de camí cap a la pintura, que també és una inquietud força antiga. La pregunta és per què. Aquest dubte podria ser el fil conductor d'aquest treball. Naturalment, ens assalten altres preguntes igualment interessants: quina és la pugna diària entre la mera fotografia i la fotografia artística?, cal embellir la realitat, o almenys, fer-la nostra amb una intervenció personalitzada?, com es crea en el cervell del fotògraf, transmutat en alquimista, una nova realitat més bella i perfecta?

La fotografia ocupa i ocuparà un lloc destacat entre els interessos del Museu Marítim de Barcelona. Mirar l'entorn marítim a través de l'objectiu de la càmera és mirar de forma diferent, i fins i tot captar coses que a ull nu no veiem. Quan aquesta mirada és la mirada artística d'un fotògraf, l'interès es multiplica.

Aquest llibre recull investigacions i reflexions sobre un home i sobre un corrent artístic. Tot i que no podem parlar estrictament d'un catàleg, neix a partir d'una exposició, que al seu torn dona resposta a la necessitat de mostrar i reivindicar l'obra d'un fotògraf singular, Joaquim Pla Janini.

Des del dia que vam descobrir unes fotos estranyes que no lligaven gaire amb la resta del fons fotogràfic del Museu Marítim de Barcelona, cap al 1995, vam voler saber qui hi havia al darrere i quin lloc havien de tenir al museu. Anys més tard, vers el 2011, amb motiu de la preparació d'un llibre sobre les col·leccions fotogràfiques del museu, el nom d'aquest fotògraf va tornar a sortir a la llum com un tema pendent apassionant. A la caixa dels projectes per fer algun dia, s'hi va guardar la possibilitat de fer alguna acció reivindicativa sobre el fotògraf Pla Janini que permetés

posar en valor la col·lecció d'aquest autor que el museu conserva. El procés ens ha portat a descobrir el pictorialisme, un moviment que mereix un lloc d'honor en la història de la fotografia. Per tant, aquest llibre és una obra acadèmica i el final d'un viatge de descobriment. La conservadora del fons fotogràfic, Silvia Dahl, va iniciar un viatge que la va portar a descobrir, no només un fotògraf, sinó un home i el seu entorn, un home i el seu món cultural. La família de l'autor ha estat clau en aquest projecte. Al final, amb més entusiasme que mitjans, i amb més hores de feina de les que ofereix el calendari, la idea va germinar i vam posar la proa cap a una exposició sobre Pla Janini.

En un museu com aquest, on convivim entre fotos i pintures, retrats de vaixells i paisatges, mera fotografia i propostes artístiques agosarades i reeixides, els ulls se'ns acostumen a mirar les coses d'una manera diferent. La reivindicació del mar i la seva grandesa hi és sempre present i per tant, ens agrada interpretar les mirades dels altres. Aquest llibre, i l'exposició que li ha donat vida, en són un bon exemple.

Agraïm de tot cor el compromís a la família de Joaquim Pla Janini i a totes les institucions que han col·laborat en aquest projecte. També als autors i els investigadors que aporten coneixement i permeten que un museu com el Museu Marítim de Barcelona pugui fer una aportació important a la cultura.

Enric Garcia Domingo

Director general del Museu Marítim de Barcelona



EL MAR I LA FOTOGRAFIA

Maria de los Santos Garcia-Felguera

Alicante nos maravilló con sus trajes pintorescos y su admirable paisaje. El padre de Regnault¹ nos envió placas secas para hacer fotografías, un procedimiento que acababa de inventar, y que constituía en la práctica una revolución semejante a la que supuso más adelante la instantánea. Solamente que con las placas del padre de Regnault ¡se necesitaban quince minutos de exposición!... Seguimos al pie de la letra sus instrucciones minuciosas y abundantes. Pero ¡ay! en cuanto lavábamos las placas, todo desaparecía; el cristal quedaba transparente, limpio, ¡demasiado limpio!... ¿Por qué? Leíamos una y otra vez las sabias palabras del padre de Regnault; nos aplicábamos con celo, escrupulosamente... ¡Nada!... ¿Se había engañado...? ¡Imposible!... Por fin, dimos con el problema: lavábamos las placas con el agua de los jarros del tocador; ¡y aquellos jarros contenían agua de mar! Cuando encontramos la causa de nuestro fracaso, ya habíamos gastado todas las placas.²

Si ens creiem aquesta història, que va passar l'estiu del 1868 durant el viatge per Espanya d'un grup de joves artistes francesos, entre els quals hi havia els pintors Clairin i Regnault, podríem pensar que la fotografia i el mar no s'avenen; però la veritat és que sempre han estat molt units: l'aigua, que és bàsica per a la vida, també ho és per a la fotografia, i el mar sempre n'ha estat un dels principals motius.

En part devem a l'aigua —tot i que no a la salada— un dels recursos principals de la fotografia: el de la parella negatiu/positiu, que ha estat la base d'aquest

Sense títol.

Fotografia realitzada amb
càmera Kodak 100 Vista.
Autor desconegut.
11 × 8,6 cm. 1889. MMB.

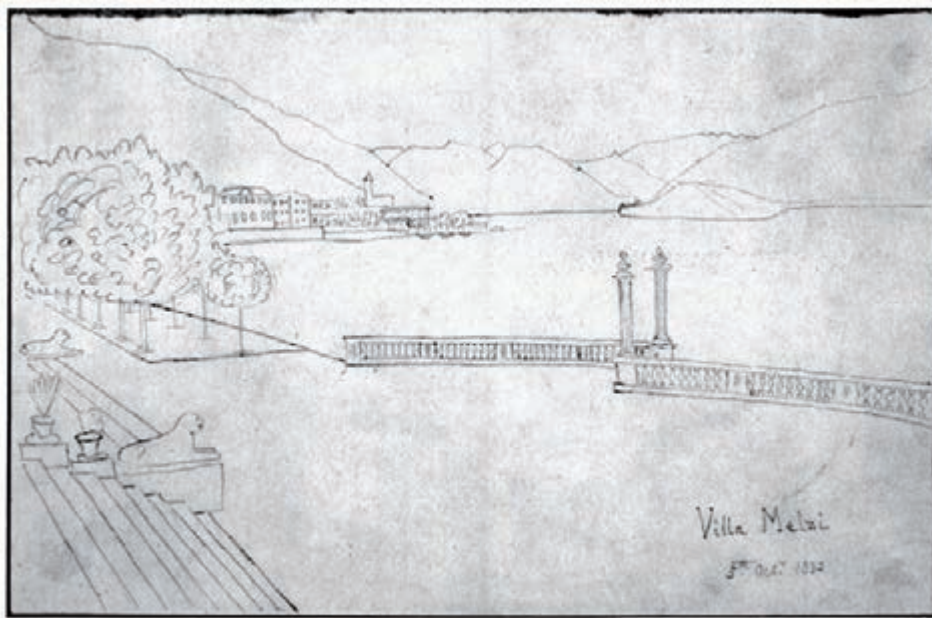
Sketch of Villa Melzi.

Dibuix a llapis realitzat amb càmera lúcida.

William Henry Fox Talbot.

14,2 × 21,8 cm. 1833.

Science Museum Group.



mitjà fins al moment de la revolució digital. En va ser el culpable un llac, i l'inventor del tàndem va ser Henry Fox Talbot (1800-1877), un anglès culte, inquiet i ric que l'any 1833, durant la lluna de mel amb Constance Mundy (1811-1880), va voler dibuixar la vista del llac de Como per tenir-ne un record, i el resultat va ser lamentable: tot i haver fet servir una càmera lúcida com a ajuda. A partir d'aquell moment, Fox Talbot no va parar fins a aconseguir un sistema de representació mecànica de la realitat que donés bons resultats i que no depengués de l'habilitat de la persona.

Ho va aconseguir, va inventar el talbotip, que es va anomenar així en honor al seu nom. Era un negatiu de paper a partir del qual es podien fer diversos positius també en paper, generalment «salat».³ El resultat va ser tan reeixit que va rebre el nom de *calotip* —per la seva bellesa, *kalós* en grec— i, hi va fotografiar, entre moltes altres coses, el mar i els velers des de la costa, aprofitant la marea baixa, al costat d'un pont que l'enginyer Isambard Kingdom Brunel acabava de construir a Londres, un prodigi de l'enginyeria que contrasta amb les barquetes de rem i els velers.



Hungerford Suspension Bridge.
Còpia al paper salat.
William Henry Fox Talbot.
16,9 × 21,3 cm. 1845. MET.



Francisca Felguera Moya
i quatre amigues.
Còpia a la gelatina i plata.
Autor desconegut.
Villamanrique, Ciudad Real.
4,3 × 7 cm. *Ca.* 1940.
Col·lecció particular.



Salish Sea.

Fotografia digital. 2011.

Meghann Riepenhoff.

Meghann Riepenhoff,

Yossi Milo Gallery, Nova York.



Fotografia de la sèrie «Playeos».
Federico Ruiz Santesteban, 2018.
Procediment propi realitzat amb
aigua de mar. Tècnica lliure de
bicromats, cianurs i nitrat de plata.

A partir d'aquell moment, el mar sempre es va trobar davant de l'objectiu. Des dels primers aficionats —cultes i rics, com Fox Talbot— que fotografiaven vaixells i castells, fins als humils fotògrafs «minuters» que gairebé cent anys més tard recorrien els pobles de la Manxa amb un teló de

cartó pintat que volia ser un avió o una barqueta perquè les nenes que no havien vist mai el mar es fessin un retrat «de marineres».

Fins i tot avui, l'artista nord-americana Meghann Riepenhoff (1979) renta els papers cianogràfics a la platja, i deixa que sigui el mar que elabori l'obra fotogràfica, i l'uruguaià Federico Ruiz Santesteban (1980) revela els seus *Playeos* (2018) amb aigua de mar.⁴

Mentre Fox Talbot investigava a la seva casa de Lacock Abbey (Wiltshire, Anglaterra), a París un altre home inquiet —un francès, escenògraf i pintor— buscava pel seu compte quelcom semblant: fixar la imatge que es reflectia a la cambra obscura per convertir-la en permanent. Es deia Louis Daguerre (1787-1851) i, amb l'ajuda d'un altre científic (tan versàtil com ho era l'anglès Fox Talbot), Nicéphore Niépce (1765-1833),⁵ va aconseguir el seu objectiu. Així, a partir de l'any 1839, quan el diputat François Arago en feia la presentació pública a París, es va parlar de *daguerreotip*: una placa de coure coberta d'argent en què es veu la imatge en

positiu o en negatiu, segons la incidència de la llum.

Aquest procediment que França va regalar al món va arribar fins a l'Amèrica del Sud per mar a bord de l'*Oriental*, un vaixell escola francès⁶ que va sortir de Nantes l'1 d'octubre del 1839 amb la intenció de fer la volta al món i que portava a bord joves estudiants francesos i belgues, a més d'una màquina per fer daguerreotips. L'abat



Navire quittant le port du Havre.

Daguerreotip. Louis-Cyrus Macaire. 19,5 × 15,5 cm. 1851. BnF.

Louis Comte (1798-1867),⁷ capellà i professor de música, va manejar una d'aquestes càmeres i va anar fent demostracions de daguerreotips —les primeres— allà on el vaixell feia escala: Lisboa, Funchal, Santa Cruz de Tenerife, el Brasil —on va arribar al desembre—, l'Uruguai⁸ i Xile.



El daguerreotip no només va viatjar per mar, sinó que també el va contemplar, i ens n'han quedat exemples primerencs dels ports de *Marsella* (daguerreotip anònim, 1842-1855, París, Bibliothèque Nationale de France), amb reflexos dels edificis a l'aigua i de Le Havre, que va poder captar un lleu moviment de l'aigua.

Va ser el calotip, però, el que més va mirar el mar, perquè es va especialitzar a fotografiar paisatges i monuments, mentre que el daguerreotip —per la seva capacitat de reproduir detalls— es dedicava preferentment al retrat, com el del *Mariner*, conservat a l'MMB.

Mariner.

Daguerreotip.

Autor desconegut.

9 x 8 x 1,9 cm.

Ca. 1860. MMB.

Newhaven fishwives.
Còpia al paper salat.
David Octavius Hill
& Robert Adamson.
Ca. 1845. MET.



Un bon exemple dels primers calotipistes va ser el reverend Calvert Richard Jones (1804-1877), un amic de Fox Talbot, de la seva mateixa classe social i inquiet com ell, matemàtic i aquarel·lista, que va viatjar amb la seva família per Malta, Itàlia i Anglaterra fotografiant paisatges, mars i vaixells.⁹ A les seves fotografies primerenques, de les dècades del 1840 i del 1850, ja hi trobem molts dels temes habituals en la fotografia de mar: imatges «pictòriques» —no en va era aquarel·lista—, romàntiques, de velers encallats o de barques de pesca a la vora del mar; però també d'altres en què l'important és la maquinària i els aspectes tècnics. A totes hi trobem poques persones: només alguna figura aïllada per establir l'escala (*Malta*, 1846, positiu en paper a la sal, a partir d'un negatiu de paper, MET), i no només per un impuls romàntic; sinó pels problemes que plantejava la presència humana a la fotografia primerenca.

Tant el procés francès com l'anglès —el daguerreotip i el calotip— presentaven inconvenients: no tenien color, cosa que se suplia aplicant-lo a mà —com ho feia Calvert Jones—, i no podien captar el moviment perquè es necessitaven exposicions llargues per impressionar la imatge. Tot el que es movia, com les onades, no quedava registrat. Al llibre *Històries de mar* (Barcelona, MMB, 2012),¹⁰ Pep Parer parla de «la mar com una senyoreta capritxosa que no parava de ballar», i això feia difícil la tasca dels fotògrafs, o d'un senyoret, perquè ells també ballen. És per això que el mar —l'aigua en general— sol aparèixer a les fotografies primerenques com una làmina llisa i blanca, igual que el cel.

A causa d'aquesta dificultat per fotografiar el mar en moviment i els vaixells navegant-hi, durant els primers anys es va fotografiar el que hi estava més relacionat, però que romania quiet: els velers, les barques, els pescadors, les dones amb les xarxes, les cistelles i els seus fills. Això és el que van fer els escocesos Hill i Adamson —un pintor i un fotògraf—¹¹ entre el 1843 i el 1848, quan es van associar i, a més de retratar persones del seu cercle social —escriptors, polítics, artistes, etc.—, van fotografiar els pescadors, les dones i la canalla de New Haven —en aquell moment un poble de pescadors al nord d'Edimburg—. Són retrats molt potents on els treballadors apareixen amb noms propis, amb la mateixa serietat i dignitat que els literats, els músics o les escriptores. Hill i Adamson van fer més de cent fotografies amb les quals volien publicar un volum, *The Fishermen and Women of the Firth of Forth*, que van anunciar l'any 1844, però que mai no es va arribar a materialitzar.

TRUCS ENGINYOSOS

Van ser precisament les dones, que viatjaven poc al segle XIX —fins i tot les de classe alta—, les que se les van enginyar per somiar amb els viatges per mar que mai no arribarien a fer. Ho van fer retallant i enganxant retrats fotogràfics sobre dibuixos de la costa, de velers i animals exòtics —tot el que no es podia fotografiar o que no estava a mà. Aquells fotocollages eren tan interessants com els famosos fotomuntatges del segle XX. Per tant, no van ser ni Hannah Höch ni Raoul Hausmann ni els esbojarrats dadaistes a l'època daurada de l'avantguardisme els primers a retallar i enganxar fotos, sinó que ho van fer senyoretetes victorianes

altament respectables —com Georgiana Berkeley (1831-1919)—, que més de mig segle abans a la saleta d'estar de casa seva,¹² amb tisores, llapis i aquarel·les, van deixar volar la imaginació per traslladar-se a les costes del Mediterrani.

El fotocollage —en aquest cas només fotogràfic i sense dibuix— també va aportar la solució al problema de la representació del mar i el cel, i va evitar que continuessin apareixent a les fotografies com dues làmines llises i sense detalls; és a dir, sense núvols ni onades. Se li va ocórrer a un dels pioners de la fotografia a França, Hippolyte Bayard (1801-1887), però qui va aconseguir millorar-ne els resultats va ser el seu compatriota Gustave Le Gray

(1820-1884),¹³ que a més era pintor: va fer servir dues fotografies, una per al cel i l'altra per al mar, i de cada original en va descartar la part cremada, i —una vegada positivades en paper— retallava i enganxava les dues meitats que havien retratat «bé» el mar i el cel, com es veu a *Marina. Estudi de núvols* (1856-1857, 32 × 39 cm, positiu en paper a l'albúmina a partir de dos negatius de vidre en col·lodió humit, París, Musée d'Orsay). Més endavant, a partir del 1880, ja es comercialitzaven fotografies de núvols.



Vieille dame en amazone sur un flamant et petite fille assise sur une tortue.

Còpia a l'albúmina, aquarel·la i rentat. Georgiana Louisa Berkeley. 25,5 × 32 cm. 1866-1871. Réunion Musées Nationaux Grand-Palais - Musée d'Orsay.



The great wave.
Còpia a l'albúmina.
Gustave Le Gray.
25,6 × 18 cm. 1857.
MET.

Insel aus eis.
Còpia a l'albúmina.
John William Bradford. 1869.
Royal Collection Trust /
@ Her Majesty Queen
Elizabeth II. 2021.



*La escuadra que trajo a la reina
de Alicante a Valencia.*

Còpia a l'albúmina.

Antonio Cosmes i José Martínez

Sánchez. 25,6 × 18 cm. 1858.

BNE.



Els fotògrafs també van haver de recórrer a trucs per representar la lluna o el fum dels vaixells: ratllaven el negatiu o hi pintaven a sobre, com ho va fer el fotògraf nord-americà Eadweard Muybridge (1830-1904), *Efecte clar de lluna. Vaixell de vapor* El Capitán (San Francisco, UC Berkeley, Bancroft Library, 1868, albúmina estereoscòpica) o el pintor de marines William Bradford (1823-1892), amb els fotògrafs John Dunmore i George Critcherson a l'expedició a l'Àrtic del 1869 a bord del *Panther* (*Castle Berg in Melville Bay*, albúmina, 37,8 × 26,8 cm, Royal Collection Trust). Més d'un centenar d'aquestes fotografies es van publicar —enganxades sobre cartó— a *The Arctic Regions* l'any 1873 i a Bradford li van servir de base per pintar quadres a l'oli que van tenir un gran èxit a Anglaterra i als Estats Units.¹⁴

Tot això — les onades, els ports, els velers i els vaixells de vapor, a més dels retrats que es retallaven— es va fotografiar amb unes tècniques i uns materials que es van generalitzar als anys 1855-1860: negatius sobre vidre —en col·lodió humit— que eren molt lluminosos pel fet de ser transparents, i positius en paper albuminat, que tenien la claredat i la nitidesa pròpies dels daguerreotips i que hi afegien la possibilitat d'obtenir-ne moltes còpies, com els calotips. Les càmeres, i tot el bagatge necessari per fer aquestes fotografies, eren voluminoses, pesades, delicades, fràgils i complicades de fer servir; sense deixar de banda què s'havia de fer tot seguit, in situ i en poc temps: rentar i sensibilitzar les plaques de vidre, col·locar-les a les càmeres, disparar, revelar i positivar.

Amb aquesta tecnologia —col·lodió humit per al negatiu i paper albuminat per als positius— es van documentar els principals ports espanyols i alguns esdeveniments importants, com l'arribada de la reina Isabel II a València l'any 1858, que van fotografiar José Martínez Sánchez (1807-1874) i Antonio Cosmes.

De la mateixa manera va fotografiar el mar i els velers Rafael Castro Ordóñez (1830 o 1834-1865), durant el seu viatge amb la Comissió Científica del Pacífic entre el 1862 i el 1864¹⁵, o Joan Martí, el port de Barcelona i la muralla del mar, per a les seves *Bellezas de Barcelona*, àlbum editat per Pere Vives el 1874. També es van fotografiar els vaixells, els fars (Jean Laurent)¹⁶ i les obres que es feien als molls; com ara les de Barcelona, que va fotografiar Pau Audouard (1856-1918) l'any 1888 (Barcelona, Museu Marítim).

Amb la tècnica del col·lodió, l'italià establert a Màlaga José Spreafico (1833-1880) ens va deixar una vista marina espectacular, *Barcos en el puerto de Palos de la Frontera*, 1875, amb el mar i el cel com dos miralls llisos, però amb un esplèndid primer pla d'estuaris.¹⁷



Muralla del mar (Barcelona).
Còpia a l'albúmina.
Joan Martí. 1874. AFB.



Moll de la Muralla.
Còpia a l'albúmina. Vista des
de la plaça d'Antonio López.
Pau Audouard. 27,5 × 38 cm.
1896. MMB.

Des d'aquell moment fins a finals del segle XIX, aquestes vistes de ports i vaixells es podien trobar reproduïdes en forma de gravats en fusta en revistes il·lustrades, com en el cas d'Ordóñez i l'expedició al Pacífic, però també en els formats de fotografia més populars i econòmics. Primer les van reproduir a les targetes de visita —que es guardaven en àlbums— a més dels formats de mida mitjana, i a les vistes estereoscòpiques —el 3D del segle XIX.¹⁸ Més tard, cap al tombant de segle, es van reproduir en targetes postals. El motiu és que, a partir de la dècada del 1860 hi havia un interès «popular» pels temes del mar i, com ha escrit Pep Parer:

I d'aquest imaginari [de la gent a la segona meitat del segle XIX] també en formarà part la mar, la mar com a camí, com a porta d'entrada a les meravelles d'un món nou, i també els vaixells i la gent de mar que els governa, gent intrèpida i capaç que amb valentia s'enfronten al desconegut, a les llargues travessies, a les tempestes, a les nits rutilants d'estels, a les feres marines i a les riqueses d'illes ignotes.¹⁹

A vegades el mar apareix de manera indirecta a la fotografia, per al·lusions, com al retrat d'*Isambard Kingdom Brunel*, fet per Robert Howlett (1831-1858) l'any 1857. Brunel va ser l'enginyer que va dissenyar el *Great Eastern*, el vaixell de vapor més gran construït fins aleshores, i el *Hungerford Suspension Bridge*, que hem vist a la pàgina 9.

LA REVOLUCIÓ DE LES PLAQUES SEQUES

El procediment del col·lodió humit, amb què la fotografia es va convertir en un negoci, continuava sent molt feixuc. Una primera simplificació va arribar a la dècada del 1880 amb les «plaques seques»: un procés semblant a l'anterior, però que permetia portar les plaques de vidre ja preparades de casa i evitava haver de revelar-les al moment, cosa que facilitava la tasca fotogràfica. Això va permetre que «per fi un gran nombre de fotògrafs aconseguïen congelar el moviment, captar l'instant i, per tant, aturar la mar».²⁰

Aquesta facilitat en el transport i el procés va simplificar la vida als fotògrafs i va permetre que molta gent s'animés a fer fotografies per plaer. També abans hi havia persones que fotografiaven per entreteniment, però les dificultats —tècniques,

econòmiques i de força— en dissuadien moltes altres. A l'època del col·lodió, a les dècades del 1860 i del 1870, hi havia dones aficionades a la fotografia, sobretot a les illes britàniques, com Julia Margaret Cameron (1815-1879)²¹ o Clementina Hawarden (1822-1865),²² i homes com Lewis Carroll (1832-1898), l'autor d'*Alícia al país de les meravelles*, però cap no es va endinsar pels camins del mar. Alguna vegada Carroll va pintar a l'aquarel·la una costa rocosa i una platja com a fons per a algun retrat (*Beatrice Sheward Hatch asseguda davant dels penya-segats blancs*, el 30 de juliol del 1873),²³ i també hi va aplicar color. Es conserven algunes fotografies seves, aparentment fetes a la platja, però que en realitat es devien haver fet en un estudi professional de fotografia; per exemple, la *Nena amb vestit de bany amb pala i galleda*, Eleanor Winifred Owes?, del 1883 i subhastada el 2014; en què el mar, que hi apareix en primer terme, sembla més aviat una catifa de pèl llarg.²⁴ Julia Margaret Cameron també va simular les onades del mar amb teles i ratllats del negatiu a *So like a shatter'd Column lay the King (Com una columna destrossada jeia el rei)*, una de les fotografies que va fer per il·lustrar el llibre *Idylls of the King*, del poeta Alfred Tennyson.

La veritable explosió d'aficionats, però, es va produir cap al 1890, quan George Eastman (1854-1932) va posar a la venda als Estats Units la seva càmera Kodak amb un lema publicitari irresistible: «Vostè premi el botó, que nosaltres ens ocupem de la resta». Ja no feia falta carregar una càmera pesada i feixuga, ni tan sols disposar d'un trípode plegable i, per descomptat, no feia falta saber química ni embrutar-se les mans. Petita, manejable i amb una cinta de cel·luloide que la companyia s'encarregava de revelar, la Kodak va fer que molta gent de la burgesia i l'aristocràcia s'apuntessin a aquesta moda. Les fotografies en format circular que feien van passar a formar part dels àlbums de records.

De la mateixa manera, en aquests anys del tombant del segle XIX al XX, amb tot el que s'ha assenyalat i aprofitant també els avenços en òptica —amb lents cada vegada més lluminoses— i en química —amb emulsions més sensibles— que cada vegada feien més fàcil captar el moviment i, en conseqüència, el mar, molts aficionats es van apropar a la vora del mar i als vaixells, o s'hi van embarcar, amb la càmera. Aquest va ser el cas de les excursions pel Mediterrani que van fer entre el març i l'abril del 1883 Claudi López Bru, segon marquès de Comillas; el seu amic, el metge Manuel Arnús; la seva germana Montserrat i el seu promès, Climent Miralles, i Jacint Verdaguer a bord del *Vanadís*, un iot anglès que va llogar Comillas.



Nena a la platja.

Còpia a l'albúmina. Lewis
Carroll. 10,8 × 16,5 cm. 1883.

Neil and Rosemary Folker
(Dodgson Charles Lutwidge)
Photograph Eleanor Winifred
Owes, 1883.



*So like a shatter'd column
lay the King.*

Còpia a l'albúmina.
Julia Margaret Cameron.
35 × 27,6 cm. Ca. 1875.
© Victoria and Albert
Museum, Londres.

Verdaguer, que era el capellà del marquès, a les seves *Memòries* va fer referència a aquest viatge, al llarg del qual es van fer retrats dels passatgers i la tripulació, i de les vistes de la costa mediterrània des del iot en moviment.²⁵

Per motius de negoci fàcilment comprensibles, el mar va atraure més els aficionats que els professionals, que vivien principalment de fer retrats als seus estudis. En són molts els exemples: Eulalia Abaitua (1853-1943) a Bilbao, Alejandro Gutiérrez Storlesse (1890-1919) a Màlaga, Carles Fargas (1883-1942) a Barcelona o Remei (Mey) Rahola (1897-1959) a Cadaqués.

Amb aquesta nova facilitat per fotografiar, a principis del segle xx trobem diferents persones que es dediquen a fer fotografies. D'una banda, els fotògrafs professionals, que se centren principalment en reportatges d'encàrrec, com *Los bañeros de la familia real en San Sebastián* (fotografiats per Otero el 1902), el naufragi del *Gneisenau* a Màlaga (per Sabina Muchart el 1906), o els «últims de Filipines», que van arribar a Barcelona després de perdre la guerra (retratats per Félix Laureano el 1900). De l'altra, hi ha els aficionats —molt sovint dones—, que retrataven les seves famílies i els amics en moments d'oci, mentre es banyaven, passejaven a la vora del mar o navegaven; fins i tot hi ha esportistes, com Remei Rahola, que piloten iots i fan competicions, però que també porten la càmera a bord i fan fotografies. A més, hi ha un tercer grup d'aficionats que s'allunyen d'aquests dos perfils, que volen ser artistes i dels quals parlarem al capítol següent.

El tema pot ser el mateix, però no és el mateix la fotografia d'un pescador en format petit i en positiu de gelatina i argent —el que era més habitual— que un carbó de 40 × 40 cm, imprès sobre un paper de dibuix. Això es veu clarament en comparar *Pescando con tridente*, de Pla Janini (1927, bromoli), amb *Pescadores en la escollera*, de Frederic Ballell (1908, gelatina i argent), o *Pescadoras*, d'Eulalia Abaitua (ca. 1905, gelatina i argent), amb *Converses a Katwijk*, de Stieglitz, (1905 positiu al carbó).

A principis del segle xx es va aconseguir que la fotografia tingués color —sense necessitat d'aplicar-lo—, primer amb els autocroms,²⁶ que posen a la venda els germans Lumière el 1907. Són peces de molt bona qualitat, però delicades i fràgils, de vidre, úniques —com el daguerreotip—, que s'han de veure per transparència, a més de ser cares, cosa que no les fa gaire populars. Hem d'esperar a mitjan segle xx perquè arribin els procediments de color eficaços i veritablement accessibles, com el Kodachrome™ en paper.



Regata de classe Optimist.
Diapositiva. Autor desconegut.
2,4 × 3,6 cm. Ca. 1970. MMB.



A coberta.
Diapositiva.
Autor desconegut.
2,4 × 3,6 cm.
Ca. 1970. MMB.

Mercedes Vilanova Ribas,
primera dona escafandrista
a Catalunya.
Còpia a la gelatina i plata.
Autor desconegut. Ca. 1955.
MMB.

D'altra banda, al llarg del segle xx les càmeres són cada vegada més ràpides, fet que permet captar fragments de temps cada cop més curts i que desapareguin les dificultats per fotografiar els vaixells a tota vela. Això fa que s'ampliï el catàleg de temes fotogràfics del mar, un catàleg gairebé infinit i al qual s'afegeix la fotografia submarina (<https://www.youtube.com/watch?v=tCwhX9pjVsl>).



NOTES

1. Henri Regnault, pintor francès amic de Fortuny i aficionat a Espanya, era fill del químic i fotògraf aficionat Henri Victor Regnault (1810-1878), un dels fundadors de la Société Française de Photographie el 1854.
2. Beaunier, 1906, p. 106.
3. Schaaf, 2000.
4. <https://www.federuizsantesteban.com/playeos.php>.
5. Niépce va inventar un motor que anava per l'aigua (el *pyréolophore*) i va millorar el velocípede (un avantpassat de la bicicleta fet de fusta).
6. Fragata de tres pals.
7. Tirazzi, 2019.
8. Hi ha relats de la primera sessió de daguerreotips al palau del Cabildo de Montevideo, de Mariquita Sánchez de Thompson, Florencio Varela i del general Tomás de Iriarte.
9. Buckman, 1990.
10. Parer, 2012, p. 12-13.
11. David Octavius Hill (1802-1870) i Robert Adamson (1821-1848). Stevenson, 1981.
12. Heilbrun, Pantazzi, 1997; Siegel, 2009.
13. Aubenas, 2002.
14. William Bradford, John Dunmore (ajudant a l'estudi de J. V. Black a Boston, actiu entre el 1865 i el 1875) i George Critcherson. Dunmore, 2002; Kugler, 2003.
15. Castro fou un pintor que Charles Clifford va alligonar en temes fotogràfics. Les dues fragates —*Nuestra Señora del Triunfo* i *Resolución*— i la goleta *Covadonga* van salpar del port de Cadis el 10 d'agost del 1862 amb destinació a l'Amèrica Central, l'Amèrica del Sud i Califòrnia. Castro va abandonar l'expedició a Guayaquil i es va suïcidar el 2 de desembre del 1865. Durant el viatge va publicar cròniques il·lustrades a *Museo Universal* el 1863 i el 1864. Vegeu el *Catálogo de fotografías de la Comisión Científica del Pacífico*, 2000.
16. Jiménez Díaz, Muñoz Sánchez i Teixidor Cadenas (ed.), 2019.
17. *Recuerdo histórico 1486-1492*, àlbum de 1875 per a l'Exposició Universal de Filadèlfia, Madrid, Patrimoni Nacional.
18. *Las Bellezas de Barcelona* de Joan Martí (1874) es venien en tres formats diferents: grans i enganxades en àlbums amb lletres daurades, en àlbums més petits i accessibles, i soltes.
19. Parer, 2012.
20. Parer, 2012.
21. *Annals of my Glass House*, 1874.
22. Warner, Dodier, Haworth-Booth, 1999.
23. Hatch, 1898; Sigler, 2001. Hi ha dues fotografies més d'Evelyn, la germana de Beatrice; una altra d'Annie, també en unes roques, el mar pintat amb color i un vaixell mig enfonsat al fons.
24. Carroll va estiuèjar a Eastbourne entre el 1877 i el 1896, i l'estudi probablement era el de William Kent, perquè Carroll hi anota diverses visites al seu diari, relacionades amb temes de la platja: «For Miss Symonds, from CL Dodgson, a memento of the beach at Eastbourne in the summer of 1883», «Took Alice to Mr Kent's at 2, and had two photos done: then Winnie Howes ditto in bathing-dress». <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2584515/Alice-Wonderland-author-Lewis-Carroll-hated-fact-famous-success-books-new-letter-reveals.html>.
25. Tànger, Palma, Alcudia, Artà, Constantina, entre d'altres. *El Vanadis. Album fotogràfic*. 1883. Fons Jacint Verdaguer, Barcelona, AHCB. Reg. 5D-67-5. Inv. núm. 50444.
26. Barnadas, 2002.



LA FOTOGRAFIA VOL SER ART. EL PICTORIALISME

Maria de los Santos Garcia-Felguera

A finals del segle XIX, les càmeres fotogràfiques es van fer més lleugeres i senzilles de manejar, i es va poder prescindir del trípod tan feixuc. Els processos fotogràfics també es van simplificar i va deixar de ser imprescindible tenir el laboratori a casa, perquè les empreses fotogràfiques s'encarregaven de revelar els negatius i fer els positius —les còpies. Amb aquestes facilitats va augmentar el nombre de persones que es van acostar a la fotografia per afició, però no tothom va aprovar aquests avantatges que l'evolució —tècnica, òptica i química— posava a la seva disposició. Ben al contrari, alguns aficionats van rebutjar aquesta manera de fer fotografia, ja que la qualificaven de simple entreteniment per a persones desocupades i amb poca formació. També van mostrar el seu rebuig envers la fotografia dels professionals, que consideraven una simple mercaderia pel fet de basar-se en el retrat. Aquests aficionats volien allunyar-se tant dels uns com dels altres i no fer productes comercials ni passatemps, sinó obres d'art. Aspiraven a crear art amb la seva càmera, com altres ho feien amb els pinzells o les gúbies.

El retrat va ser precisament el gènere que havia permès a la fotografia desenvolupar-se com a indústria des de finals de la dècada del 1850 i donar feina a un gran nombre de persones a les galeries de cristall, però va arribar a patir el mateix descrèdit que el retrat pintat. Dins de la jerarquia dels gèneres artístics, establerta al segle XVI, el retrat pintat era un gènere menor, inferior a la pintura d'història, amb les seves grans composicions basades en temes històrics o literaris, i que requerien tant coneixements de composició i perspectiva com d'història i literatura. Així, al segle XIX els pintors adquirien prestigi pintant grans quadres històrics, però guanyaven diners retratant la burgesia.

A Sea of Steps.

Còpia al platí.

Frederick Henry Evans.

23,6 × 19,1 cm. 1903.

Collection of Dorothy Norman.

Philadelphia Museum of Art.



Newhaven beach.

Còpia al paper salat
Hill & Adamson. 1843-1848
The J. Paul Getty Museum.

Els fotògrafs que volien fer art —*fotografia artística* com es deia a l'època— i que es van acabar coneixent com a *pictorialistes*, no es consideraven membres d'aquest grup de professionals rutinaris que —als seus ulls— sempre feien el mateix retrat a l'estudi, encara que els models fossin diferents. Se sentien part d'una elit culta, informada i cosmopolita, i volien compartir el prestigi de la pintura, com

ho havia fet segles abans aquesta amb la literatura. Els pictorialistes entenien la fotografia com un mitjà d'expressió personal i artístic, com ho eren la pintura o la literatura, i no com un passatemps o una manera de guanyar-se la vida.¹

Aquest desig de compartir prestigi amb les belles arts va portar els fotògrafs pictorialistes a acostar-se a la pintura, i ho van fer per dos camins: un de temàtic i l'altre formal. Uns van compartir els temes amb la pintura, la literatura, la història o la mitologia: van fotografiar marines, paisatges, natures mortes, figures històriques o literàries, mites, llegendes i esdeveniments del passat; fins i tot van recrear quadres famosos de Velázquez o Vermeer. D'altres van optar per buscar en el positiu final un aspecte semblant al dibuix, el gravat o la litografia, i s'hi van acostar en les mides, el tipus i la qualitat del paper buscant una obra única —com un quadre— que signaven a mà, i van anar en contra de l'essència de la fotografia des del 1841, quan Fox Talbot (1800-1877) va idear la parella composta per un negatiu i diversos positius. En aquest camí, alguns fotògrafs van acabar destruint els negatius i les proves i els estats intermedis per quedar-se amb un únic resultat final.

En la recerca de la condició artística de la fotografia, els pictorialistes es van remuntar als orígens del mitjà i van agafar com a referents els britànics Hill i Adamson² (vegeu pàg. 14), amb els seus calotips primerencs (entre el 1843 i el 1848) de tons sèpia i aspecte «pictòric», i Julia Margaret Cameron, amb les seves escenes literàries de les dècades del 1860 i del 1870 i l'interès per aconseguir un resultat «artístic» i el desinterès per la perfecció tècnica (vegeu imatge pàg. 25).

Les obres d'aquests pioners, oblidades després de la seva mort, van cobrar una nova vida a principis del segle xx en publicar-se a les pàgines de les revistes pictorialistes, com *Camera Work*, on van compartir espai amb fotògrafs contemporanis com Gertrude Käsebier (1852-1934), Robert Demachy (1859-1936) o Frederick Evans (1853-1943).

The letter.

Còpia al platí. Guido Rey.
1908. The J. Paul Getty
Museum.



LA FOTOGRAFIA: UN NOU PINZELL PER A LA PINTURA

Aquest desig d'acostar-se a la pintura el simbolitza una fotografia d'Oscar Rejlander (1813-1875) del 1856, *La fotografia dona un nou pinzell a la pintura*, en què el nou mitjà, representat com un nen petit que es recolza en una càmera, ofereix un pinzell a la pintura, simbolitzada per una mà que, amb altres pinzells, surt de darrere una cortina. L'ambient de l'escena és «artístic» per la presència del mirall, un llibre i una escultura petita. Igual que Rejlander en aquesta obra, els fotògrafs pictorialistes es consideren membres d'una tradició artística amb què la fotografia no trenca, sinó de la qual en vol ser continuadora.

El pictorialisme té el seu origen en la paraula anglesa *pictorial* ('pictòric'; *picture* 'imatge', vàlida tant per a la pintura com per a la fotografia), i la seva justificació teòrica al llibre *Pictorial Effect in Photography*, que va publicar Henry P. Robinson (1830-1901) a Londres l'any 1869 i va reeditar el 1893, quan naixia aquest corrent. Robinson, que es va formar com a pintor, es va passar a la fotografia i va viure del retrat, però va buscar el prestigi amb la fotografia «artística» i amb composicions molt elaborades. Treballava amb el mètode propi del pintor: primer feia dibuixos del conjunt i després el fotografiava per parts, que retallava i reunia en una

nova fotografia. És a dir, feia un fotocollage, les diferents fases del qual es poden apreciar a l'*Estudi per al descans al bosc*³ i el resultat a *Conversa a la platja*, en què el grup de dones que conversen i descansen —fotografiades sobre un codolar— s'ha retallat i sobreposat a una altra fotografia de la platja, feta amb una llum diferent i des d'un punt de vista més elevat. En aquest camí del fotomuntatge, a Robinson el va el va precedir Oscar Rejlander amb peces tan importants i discutides com *Els dos camins de la vida* (1857, Bradford, National Media Museum), una fotografia amb la mida d'una pintura (40,6 × 76,2 cm) per a la qual l'autor va haver de fer més de trenta fotografies prèvies.

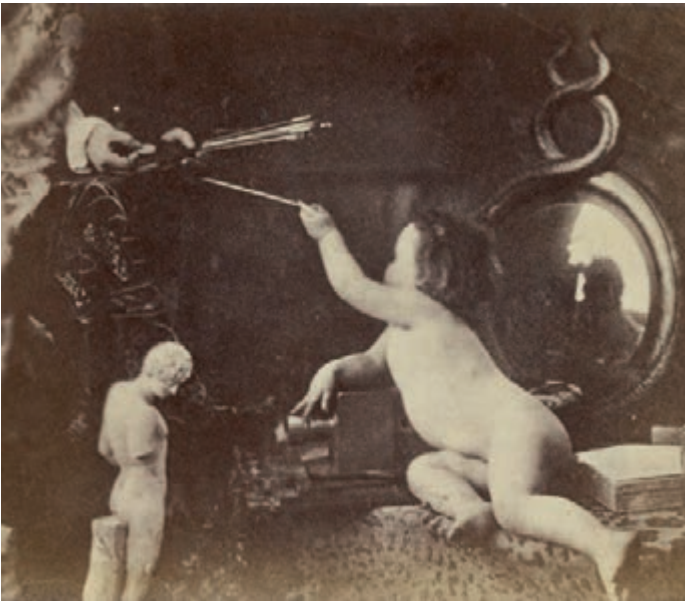
The Infant photography giving the painter an additional brush.

Còpia a l'albúmina.

Oscar Gustave Rejlander.

6 × 7,1 cm. 1856.

The J. Paul Getty Museum.





Study for rest in the forest.
Còpia al paper salat,
amb grafit i aquarel·la.
Henry P. Robinson. 1860.
Harry Ramson Center.



Gossip on the beach.
Còpia al platí.
Henry Peach Robinson.
Ca. 1885. National Gallery of
Art, Washington.

Rodin. El pensador.
Còpia a la goma bicromatada.
Edward Jean Steichen.
Ca. 1902. Reproducció de
la imatge inclosa a la revista
Camera Work, 1903.



L'effort.
Còpia a la goma bicromatada.
Robert Demachy.
15,1 × 20,6 cm. Ca. 1905.
Reproducció de la imatge
inclosa a la revista *Camera
Work*, 1905. RMN-Grand
Palais (Musée d'Orsay) /
Alexis Brandt.

El llibre de Robinson, que portava com a subtítol *Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers, to which is Added a Chapter on Combination Printing* (Receptes de composició i clarobscur per a fotògrafs, amb un capítol afegit sobre la manera de combinar imatges) obria la porta a la manipulació fotogràfica, i molts pictorialistes la van adoptar com a forma de treball per aconseguir fotografies artístiques, tot i que a través de camins diferents del fotomuntatge que practicava Robinson. Per exemple, el francès Robert Demachy, un dels més intervencionistes, dibuixava, però d'una manera diferent de com ho feia Robinson, ja que no ho feia prèviament —com a preparació de l'obra final—, sinó a posteriori, per deixar-hi ben visibles els traços del pinzell, com a *Lluita* (1904, 19,4 × 12,1 cm, París, Musée d'Orsay), on utilitza la goma bicromatada. Aquest és un dels procediments preferits pels pictorialistes per l'aspecte «pictòric» que donava a la fotografia i que es poden apreciar a *L'effort* de Demachy, en què un grup de nois empenyen una barca.

De la mateixa manera que Robinson i Rejlander, molts pictorialistes s'havien format com a pintors, i alguns fins i tot havien iniciat una carrera en aquest camp. Com Edward Steichen (1870-1973), que es va fer un *Autoretrat*, en què apareix amb el pinzell i la paleta a la mà (1902, goma bicromatada, Chicago, Art Institute) en un clarobscur dramàtic, vestit de manera elegant i afegint la seva signatura en llapis amb la data en xifres romanes, tal com ho hauria fet un pintor del segle XVII: «Steichen / MDCCCCII». Retratar-se a la manera dels grans mestres del passat, com Velázquez davant de *Las Meninas*, o retratar els grans artistes del present era un altre camí per acostar-se al «gran art». Així ho va fer el jove Steichen a París amb Rodin, reconegut i admirat als seixanta anys com una llegenda viva. Al llarg d'un any, el fotògraf li va dedicar tota una sèrie de retrats, com *Rodin*, en què posa en joc els mateixos efectes pictòrics i la mateixa atmosfera irreal que li permetia la goma bicromatada de l'*Autoretrat*. El perfil poderós i fosc d'un Rodin pensarós es retalla contra el blanc del monument a Victor Hugo, com si en tots dos —genis— bategués la mateixa vida: tant a la carn de l'escultor com al marbre de l'escriptor.

IMPRESSIONISTES, SIMBOLISTES, PUNTILLISTES...

Mogut pel desig d'acostar-se a les belles arts, el pictorialisme s'aproxima a moviments artístics propers al seu temps. Amb l'impressionisme, que es va donar a conèixer públicament l'any 1874 —en una exposició que es va celebrar a l'estudi del fotògraf Nadar a París—, hi comparteix aspectes formals: la imprecisió dels contorns, i la falta de nitidesa de les formes i l'efecte del desenfocament —flou—, com a *El riu de boira* de Peter Henry Emerson; resultats que s'aconseguien gràcies als objectius «d'artista», a les càmeres sense lents —estenopeiques— i als diferents procediments de positivació. Amb el moviment simbolista, encara més proper cronològicament, la fotografia pictorialista hi comparteix idees sobre el distanciament de la realitat i el paper de la subjectivitat, l'inconscient, els somnis i la imaginació a l'obra d'art. El pictorialisme comparteix temes amb tots dos moviments: des de les marines i els camps nevats, els carrers de les ciutats sota la pluja o la neu, amb les fulles dels arbres mogudes pel vent, fins a les figures vestides amb roba exòtica i acompanyades d'objectes antics, o nues enmig de



The Misty River.

Fotogrvat.

Peter Henry Emerson.

15,1 × 19,7 cm. 1895.

The J. Paul Getty Museum.

la naturalesa, però sempre abstretes i envoltades d'un ambient de misteri. Tant per als uns com per als altres, el mar i tot el que l'envolta —els vaixells, els pescadors, les xarxes, les dones que les apedacen, els estris, les platges i els ports— van constituir un dels punts d'interès.

A prop del simbolisme se situen obres com *Retrat d'una dona jove amb flors*, d'Eva Watson-Schütze (Nova Jersey 1867 - 1935, Chicago), una imatge plena d'ecos de la pintura prerafaelita i del primer Renaixement, amb un format apaïsat poc habitual en la fotografia i més propi d'un quadre, que la fotògrafa signa amb un monograma molt sofisticat, com els de Whistler o Toulouse-Lautrec. La literatura clàssica i els poetes britànics del segle XIX, que van ser una font d'inspiració per a molts artistes del simbolisme, tant escriptors com pintors, també ho van ser per als fotògrafs.

De vegades el que està ple de literatura i referències al món clàssic són els nus, com *Home amb lira (Orfeu)* de George H. Seeley (1897-1955), que recorda una de les figures més representades per totes les arts i que en si mateixa constitueix un gènere artístic, el nu. Aquest nu és molt diferent del que fotografia la nord-americana Anne W. Brigman (1869-1950): en aquest cas, el cos nu formava part de la mateixa naturalesa dels arbres, les roques o l'aigua. Així, a *Vent de l'est*, una dona lliure i sense roba gaudeix de la sensació de moure's amb un vel que agita el vent. La model d'aquestes fotografies tan poc habituals —i encara menys, fetes per una dona— solia ser la mateixa fotògrafa o alguna de les seves amigues, i aquesta relació directa amb la naturalesa també l'expressa Anne Brigmann als seus poemes, que no en va es titulen *Songs of a Pagan* (1945). Casada amb un capità de vaixell, Anne Brigmann va viatjar per mar durant uns anys a la dècada del 1890, fins que va patir un accident. Tanmateix, la majoria de les fotografies del mar les va fer ben entrat el segle XX a les platges del sud de Califòrnia, amb uns interessos més moderns i abstractes.

Com es pot veure, no és fàcil —ni tampoc productiu— col·locar els fotògrafs en un camp o l'altre —a prop de l'impressionisme o del simbolisme—, perquè sovint



Portret van een onbekend meisje tussen bloemen.

Còpia a la gelatina i plata.
Eva Watson-Schütze. Ca. 1910.
The J. Paul Getty Museum.



Soul of the Blasted Pine.

Còpia a la gelatina i plata.
Anne Brigman. 1908. Yale
Visual Resources Collection.



Home amb lira (Orfeu).

Còpia al platí. George H. Seeley.
19,2 x 24,3 cm. Ca. 1903.
The J. Paul Getty Museum.



In Brittany.

Còpia a la goma bicromatada.
Robert Demachy. Ca. 1904.
Reproducció de la imatge
inclosa a la revista *Camera
Work*, 1904. RMN- Grand
Palais (Musée d'Orsay) /
Alexis Brandt.

les obres de la mateixa persona contenen elements que l'apropen a totes dues tradicions. Per exemple, Gertrude Käsebier, una de les fotògrafes pictorialistes més importants dels Estats Units, es mostra propera al simbolisme en obres com *El pessebre* (1899, platí, Chicago, Art Institute), o *Beneïda siguis entre totes les dones* (ca. 1900, platí, Nova York, MoMA); mentre que en d'altres s'aproxima a les escenes d'oci campestre dels impressionistes, com a *Voulangis* (1901, goma bicromatada, 23,8 × 17,1 cm, Los Angeles, Paul Getty Museum), on tres dones i un home parlen sota els arbres, com si fossin al *Dinar campestre* de Manet⁴ (oli sobre tela, 1863, París, Musée d'Orsay).

De vegades l'acostament de la fotografia a la pintura és molt sofisticat, com en el cas de Robert Demachy, que a *Bretanya* uneix l'interès per un paisatge borros, d'aspecte semblant a la litografia o el carbonet i amb un primer pla ocupat per una figura femenina vestida de bretona, com les que apareixen als quadres de Gauguin i amb el mateix contrast de perspectives de *La visió després del sermó* (1888, oli sobre tela, 73 × 92 cm, Edimburg, National Gallery of Scotland).

MANERES DE SER PICTORIALISTA

No hi va haver una única manera de ser pictorialista, com tampoc hi va haver una única manera de ser romàntic, així que dins del pictorialisme es poden distingir almenys dos corrents. Un, entre els fotògrafs que recorren als procediments anomenats *nobles* a l'hora de positivar —gomes bicromatades, carbons, bromolis, etc.—, i que fan servir els procediments propis de l'estampa —el gravat i la litografia—, tòrculs, pinzells, aquarel·les, tintes grasses, etc., que impliquen una «intervenció» manual de vegades molt important del fotògraf en tot el procés, amb «transports», proves, correccions, etc. I en l'altre, en canvi, els fotògrafs prefereixen el platí per a les còpies i els objectius «d'artista» per a les càmeres, i rebutgen intervenir tant en el negatiu com en el positiu.

La varietat de possibilitats que oferien les gomes bicromatades, un dels procediments preferits pels partidaris de la intervenció, permetia als fotògrafs jugar amb els colors, cosa que va ser una de les aspiracions de la fotografia des del seu naixement. Precisament això va fer a *Vaixells al mar* Heinrich Kühn (1866-1944), un fotògraf molt interessat en les tècniques fotogràfiques, amb què experimentava



Ships on the Sea.

Còpia a la goma bicromatada.
Heinrich Kühn. 16,8 × 26,2 cm.
1900-1910. The J. Paul Getty
Museum.

habitualment i sobre les quals publicava articles a les revistes especialitzades. Com Pla Janini, l'austríac va abandonar la medicina a la dècada del 1890 per dedicar-se a la fotografia, i durant un temps va fer fotografia microscòpica. Altres fotògrafs van optar per les impressions al carbó, com José Ortiz Echagüe, que va comprar la patent del carbó Fresson per a Espanya, o el bromoli transportat, com Pla Janini.

Tanmateix, no tots els fotògrafs pictorialistes eren partidaris d'«intervenir». Alguns van decidir

fer servir únicament els recursos propis de la fotografia, sense recórrer als de la pintura i utilitzar materials com el platí que aportaven estabilitat, riquesa de tons i un aspecte sumptuós al positiu fotogràfic. Un dels casos més notables va ser el del britànic Frederick Henry Evans (1853-1943), un llibreter, músic i fotògraf aficionat, partidari d'una fotografia directa i sense intervencions de cap tipus. Convençut que un bon negatiu era garantia d'una bona fotografia, en obres com *Mar d'escalons* (vegeu pàgina 30) juga amb la llum i les formes ondulades —com les onades— de l'escala desgastada de la catedral de Wells. A més d'arquitectura, Evans va fer paisatges i marines gairebé abstractes, que recorden algunes aquarel·les de Whistler; per exemple, *Ingoldmells*, que va signar amb llapis, tal com ho hauria fet un gravador. En aquesta mateixa línia, Evans sempre va mostrar un gran interès en la manera d'emmarcar les fotografies, com ho faria un pintor. Tot i que la seva obra és de les més importants de la fotografia, Evans no era un fotògraf professional, sinó un aficionat que va fer fotografies durant uns quants anys —entre el 1898 i el 1915).⁵ El seu cas se situa a mig camí entre el que era habitual a Europa i als Estats Units.

A Europa, tot i que hi va haver professionals de la fotografia que es van acostar al moviment pictorialista en algun moment de la seva carrera, el pictorialisme va ser essencialment un fenomen d'aficionats que pertanyien a l'alta burgesia o a l'aristocràcia, de professionals liberals, adinerats, cultes i amb possibilitats de viatjar. Tot això els permetia conèixer-se i conèixer les novetats de l'estranger, a través dels viatges i les revistes, i formar una xarxa internacional de societats fotogràfiques que organitzaven exposicions i concursos als quals participaven la majoria.⁶ Als Estats Units, però, el fenomen pictorialista va tenir més a veure amb els fotògrafs

Ingoldmells

Còpia al plati.

Frederick Henry Evans.

Ca. 1900. The J. Paul Getty
Museum.



Gossip. Katwijk.

Còpia a la goma bicromatada.

Alfred Stieglitz. 1905.

Reproducció de la imatge
inclosa en la revista *Camera
Work*, 1905. Philadelphia
Museum of Art.



professionals, menys interessats a «intervir» en les fotografies. Allà, a través de la revista *Camera Work*, que editava Alfred Stieglitz,⁷ i la seva *Galeria 291* de Nova York, el pictorialisme va acabar desembocant en la fotografia d'avantguarda. Imatges com *Conversa a Katwijk* de Stieglitz evoquen un món pictorialista, però el seu llenguatge formal és el de la nova fotografia.

El pictorialisme no es va limitar a Europa i a l'Amèrica del Nord; també va arribar a Hispanoamèrica —a països com l'Argentina van sorgir associacions fotogràfiques molt actives, revistes i concursos— i a l'Àsia, sobretot al Japó, on Suizan Kurokawa (1882-1944) va fer palesa en la seva fotografia la influència de la pintura *sansui-ga* (d'aigua i muntanya) i alhora va ser molt influent en el pictorialisme japonès des del 1910 fins al 1925.

Nascut a la dècada del 1890, el pictorialisme es va mantenir viu a la majoria dels països fins a la dècada del 1920, i va conviure amb les primeres avantguardes fotogràfiques. Tanmateix, a Espanya va tenir una segona vida que es va prolongar fins a la dècada del 1960 —amb representants tan coneguts a escala internacional com José Ortiz Echagüe o Joaquim Pla Janini—, època en què va anar més enllà de les segones avantguardes i va coexistir amb moviments renovadors del món fotogràfic com el grup Afal.



El sabor de la tierruca.
El Ebro por Reinos.
Negatiu de nitrat.
Julio García de la Puente. 1906.
Col·lecció Cavia. CDIS.



NOTES

1. García Felguera, a Sougez (coord.) 2007: 239-264.
2. David Octavius Hill (Perth, Escòcia, 1802-1870, Edimburg) i Robert Adamson (St. Andrews, Escòcia, 1821-1848).
3. Fineman, Mia. *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. núm. 53, p. 78, 221.
4. Probablement, són la il·lustradora Frances Delehanty; Charlotte Smith; Hermine Käsebier, filla de la fotògrafa, i el fotògraf Edward Steichen.
5. Va deixar de fer-les quan, durant la Primera Guerra Mundial, el platí va assolir un preu inaccessible per a la fotografia; així com el nord-americà Holland Day.
6. El Camera Club de Viena, el Linked Ring a Londres, el Photo-Club a París, o les societats fotogràfiques a Espanya.
7. Alfred Stieglitz. *Camera Work, The Complete Illustrations. 1903-1917*, Colònia, Taschen, 1997.

Mont Fuji i veler.

Còpia a la gelatina i plata.
Suizan Kurokawa. 1900-1910.
Tokyo Photographic Art
Museum.



LA FOTOGRAFIA PICTORIALISTA A CATALUNYA

David González Ruiz

Contrallum, retrat femení de Miquel Renom Presseguer publicat a la revista *La Fotografia* el maig de 1904. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. MCD.

CONTEXT I ORÍGENS DEL PICTORIALISME A CATALUNYA

Les primeres manifestacions de la fotografia pictorialista catalana van arribar tard, si ho comparem amb els principals focus pictorialistes d'Europa, dels Estats Units o del Japó. Al nostre país el moviment arrenca a l'entorn del 1900 i es dilata fins a la segona meitat del segle xx, quan a la majoria de països ja era considerat una relíquia. L'immobilisme de la dictadura del general Franco, que refusava qual-sevol intent de renovació plàstica, i el gust del règim per les escenes costumistes van perpetuar les pràctiques pictorialistes. Aquesta identificació del pictorialisme tardà amb el franquisme n'ha danyat la imatge, n'ha relegat l'estudi a un segon ordre i ha provocat que, encara avui, manqui una anàlisi en profunditat del moviment que el col·loqui al lloc que es mereix dins la història de la fotografia catalana.

A Catalunya, el primer a fer servir el terme *fotografia pictorial* per diferenciar la fotografia artística de la fotografia clàssica va ser el prestigiós retratista barceloní Rafael Areñas Tona (Barcelona, 1883-1938) en una conferència pronunciada a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya l'any 1926.¹ Segons Areñas,

La fotografía clásica es aquella que se obtiene observando todas la reglas que impone la técnica del oficio: logrando así la reproducción del natural en forma sistemática y, por lo tanto, fría y sin emoción. Es la fotografía pictorial la que, sin despreciar aquellas reglas, lleva impreso algo del espíritu del artífice y, por lo tanto, transmite la emoción que siente el que ejecuta.

Rafael Areñas va ser una de les figures clau del pictorialisme català fins al final de la seva carrera. Era un model a seguir per molts dels seus col·legues perquè provenia d'una família d'artistes amb diverses generacions de fotògrafs i s'havia format a l'estudi de Pau Audouard, un dels millors retratistes de la capital catalana i fotògraf artista vuitcentista. Reivindicava un paper per a la fotografia entre les belles arts amb la defensa d'uns ideals estètics que bevien del pictorialisme europeu i nord-americà representat per fotògrafs com Alfred Stieglitz, Robert Demachy o Peter Henry Emerson.

Al principi, a l'Estat espanyol els dos grans focus del pictorialisme van ser a Madrid i Barcelona. Els primers passos van arribar de la mà de la Sociedad Fotográfica de Madrid (1899-1907), que l'octubre de 1901 començaria a publicar la revista *La Fotografía*, dirigida pel reputat fotògraf Antonio Cánovas del Castillo (Madrid, 1862-1933), també conegut amb el sobrenom de Dalton Kaulak. Aquesta publicació serviria de corretja de transmissió per difondre entre els seus lectors tant les idees fonamentals en el camp tècnic com els principals postulats estètics de la fotografia artística. Una altra revista madrilenya especialitzada, que en aquesta primera fase va contribuir a difondre les tesis del pictorialisme a Espanya, va ser *Graphos Ilustrado* (gener de 1906 - octubre de 1907), que, en molts dels seus números dedicava un article per donar a conèixer un fotògraf i la seva obra. En total va publicar prop de 250 fotografies de 76 autors diferents, però només tres d'ells eren catalans. Aquestes revistes també incloïen ressenyes d'exposicions, organitzaven concursos i, ocasionalment, traduïren articles d'autors estrangers. Així, la fotografia artística espanyola de principis del segle xx estava ben connectada amb el moviment pictorialista internacional sobretot gràcies a la premsa especialitzada de l'època. Posant el focus en el territori català, la revista *La Fotografía Práctica* (Vilafranca del Penedès / Barcelona, 1893-1910) també va organitzar els seus propis concursos (1894) i, a partir de 1903, publicaria diversos articles dedicats a les noves teories de la fotografia artística i als procediments emprats pels pictorialistes internacionals, en especial, les gomes bicromatades.

Un altre factor que va contribuir a la popularització de la fotografia artística dins l'escena cultural catalana van ser els certàmens de fotografia. El primer a acostar-se a les tesis pictorialistes va ser el concurs exposició organitzat pel Cercle Artístic de Sant Lluç de Barcelona el març de 1901. Molts dels autors que hi van participar van posar en valor les seves obres intervenint sobre el clixé per obtenir una expressió única i autèntica de la seva creativitat, allunyant-se així de la reproducció

nítida de la realitat, altrament anomenada fotografia mecànica. El concurs del Cercle Artístic acabaria generant un acalorat debat públic entre els crítics d'art dels diaris barcelonins sobre si la fotografia era un autèntic art. Aviat el seguiren altres esdeveniments com el Concurs Nacional de Fotografies organitzat pel Centre de Lectura de Reus o el Concurs Exposició organitzat per l'Ajuntament de Sabadell en motiu de la Festa Major, ambdós celebrats el 1903. A Reus defensaven que calia «limitar la acción del aparato á lo que debe ser, es decir, á simple elemento auxiliar, á máquina puesta al servicio de la inteligencia y del sentimiento artístico del hombre», mentre que a la ciutat vallesana la voluntat del seu primer concurs íntegrament dedicat a la fotografia era «contribuir al foment de l'art fotogràfic, donant las majors facilitats á tots quants s'hi dediquin». Els èxits de Reus i Sabadell van motivar que només un any més tard la Reial Societat Columbòfila de Catalunya organitzés de nou el Concurso Nacional Fotográfico en què va premiar les obres que eren «la manifestación de un sentimiento artístico». Les fotografies presentades es van exposar a la Sala Parés de Barcelona a partir del mes de juliol de 1904.

L'allau de concursos de fotografia celebrats durant la primera dècada del segle xx va tenir diversos aspectes en comú. En primer lloc, es convertiren en un punt de trobada entre professionals i aficionats quan, fins aleshores, els assumptes artístics de la fotografia havien quedat majoritàriament en mans d'aquests últims. En segon lloc, una prova de la seva vitalitat és que els jurats qualificadors dels concursos van comptar amb la presència de retratistes de solvència contrastada, com Pau Audouard o Emili Fernández Napoleón, i d'artistes destacats del moment molt vinculats al Modernisme com Josep Puig i Cadafalch, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer o Ramon Casas. Per acabar, tot plegat demostra que la fotografia i el pictorialisme en particular van jugar un paper més important del que tradicionalment s'ha cregut dins dels engranatges culturals catalans d'aquests anys.

L'any 1905 és un moment clau en el procés d'afirmació del pictorialisme a l'Estat espanyol al confluïr diferents aportacions procedents dels seus principals nuclis. A Barcelona, el març d'aquell any s'organitzava l'Exposició Nacional de Gomes Bicromatades i Altres Procediments Pigmentaris, o l'exposició d'Audouard, com l'havia batejat la revista madrilenya *La Fotografía*, que a banda d'un gran interès acabaria suscitant alguna desavinença sobre el veredicte airejada en la omnipresent revista. Era la primera vegada que en un concurs s'especificava el procediment químic que calia emprar per poder-hi participar, que en aquest cas eren la

goma bicromatada i els procediments pigmentaris. Tan sols uns dies més tard, la segona quinzena d'abril de 1905, el fotògraf aficionat Agustí Pisaca i Pujadas (1850-1918)² exposava una col·lecció de les seves gomes a la Sala Parés de Barcelona. Mentrestant, a Madrid, el maig d'aquell any, Antonio Cánovas publicava a *La Fotografía* el text «Transformación de la fotografía» en què exposava les claus per entendre les sensibilitats de la fotografia pictorialista. Aquest discurs es veuria reforçat per una sèrie d'articles del seu germà Máximo al mateix mitjà que, sota el títol «Para los que empiezan», defensava la superioritat dels mètodes pigmentaris.

El relat seria incomplet si no tenim en compte l'important paper que també van tenir les societats fotogràfiques en el pictorialisme. En termes generals, el pictorialisme va estar íntimament lligat a la història de l'associacionisme fotogràfic i, en el cas català, van haver-hi diferents temptatives d'estructurar aquest moviment organitzatiu. Cal esmentar-ne antecedents en entitats de caràcter científic com el Foment fotogràfic de Catalunya, que el 1897 agrupava especialistes com el físic Innocent Paulí Galceran (Tortosa, 1854 - Barcelona, 1921) o l'astrònom Josep Comas Solà (Barcelona, 1868-1937), i les seccions de fotografia del Cercle Artístic de Sant Lluç (1902) o el Centre Excursionista de Catalunya (1904).

No obstant això, caldrà esperar als primers anys de la dècada de 1920 per veure la consolidació de l'associacionisme català a l'entorn de la fotografia. Un primer pas va ser la creació, entre l'octubre i el novembre de 1918, de la Unió Fotogràfica de Barcelona, que agrupava els interessos dels fotògrafs professionals i les cases dedicades a la fabricació o venda de material fotogràfic. Entre els seus fundadors hi havia reconeguts pictorialistes com Joan Vilatobà, Claudi Carbonell Flo (Barcelona, 1891-1970) o Rafael Areñas Tona, que també ostentava la direcció artística de la revista *Lux*, portaveu oficial de l'associació des de 1920.

Va ser en aquest context que, el 1923, va aparèixer l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya. Una entitat que, com veurem més endavant, va convertir Barcelona en un dels eixos centrals de la fotografia espanyola juntament amb altres ciutats de l'Estat com Madrid, València i Saragossa. En el cas català, les tesis de la fotografia artística es defensaren des d'entitats amb un enfocament més local, com l'Agrupació Fotogràfica Saint-Victor (1922-1930)³ a Sant Andreu de Palomar, promoguda, entre d'altres, per un jove Antoni Arissa i Asmarats (1900-1980); l'Agrupació Fotogràfica d'Igualada (1930), liderada per Josep Maria Lladó Bausili (Igualada, 1903-1956), que destacà en la fotografia d'avantguarda, o l'Agrupació Fotogràfica de Tarragona (1930).

UN CAMÍ PROPI. EL PRIMER PICTORIALISME CATALÀ

A l'inici, entre 1900 i 1920, el pictorialisme català tenia molts punts en comú amb el que es feia a la resta del món. Cal tenir present que la secció de fotografia del Cercle Artístic de Sant Lluc estava subscripta des de 1902 al *Bulletin du Photo-Club de Paris* (1891-1903), una entitat a la qual pertanyien autors tan destacats com Robert Demachy o Constant Puyo, les dues figures de referència del pictorialisme francès.

Un altre punt de connexió amb el pictorialisme internacional van ser els contactes entre els fotògrafs catalans i alemanys. Per exemple, Claudi Carbonell Flo va estudiar enginyeria industrial i va treballar durant un temps al país germànic, i Joan Vilatobà Fígols, que després de fugir de Sabadell, la ciutat on va néixer, per evitar les guerres colonials, va acabar estudiant fotografia a la ciutat alemanya de Karlsruhe sota les ordres del professor Fritz Schmidt. Més endavant, un altre pictorialista destacat com Antoni Campañá Brandanas (Arbúcies, 1906 - Sant Cugat del Vallès, 1989), el 1933, va tenir l'oportunitat d'assistir a un curs de Willy Otto Zielke (1902-1989) a Munic, durant el seu viatge de noces, i conèixer de primera mà les tendències artístiques entre els fotògrafs alemanys, la qual cosa va fer evolucionar la seva obra cap a les avantguardes.

Un altre focus d'influència, menys conegut, va ser l'escola nord-americana del Photo-Secession, els autors de la qual, Gertrude Käsebier i Clarence Hudson White, marcaran els retrats d'interiors amb ambients burgesos de l'empordanès Jaume Ferrer Massanet (Palafrugell, 1872-1922). També, l'estudi d'un cap, *Spiravit*, de Joan Vilatobà presenta moltes similituds amb les proves al platí de les crucifixions titulades *The Seven Last Words* de Fred Holland Day (1864-1933).

El primer pictorialisme, altrament anomenat pictorialisme poètic,⁴ bevia de les fonts del simbolisme i els pintors preraphaelites anglesos. D'altra banda, la pintura academicista que recreava temes històrics o d'inspiració literària també va servir d'inspiració per a la fotografia artística de l'època. Era una reacció contra l'estandardització imposada pel progrés de la indústria fotogràfica i el nou règim visual de la instantaneïtat. Una fugida de la realitat que buscava refugi en el misticisme, l'espiritualitat i la sensualitat, i donaria lloc a una fotografia caracteritzada per la intemporalitat i artificialitat de les seves composicions. En el fons es tractava de crear escenes estèticament belles en què l'objectiu no era tant l'assumpte com el

missatge que es volia transmetre. En cada fotografia havia de quedar palès el talent de l'autor, de manera que els pictorialistes van començar a fer servir paraules com *emoció*, *ànima*, *inspiració* o *temperament* per definir les seves creacions.

Per aconseguir-ho i arribar a aquesta pretesa poetització de la realitat, el treball de la llum, com en la pintura, seria un dels elements més importants. Les llums tènues i els ambients atmosfèrics permetran fer volar la imaginació deixant enrere el present i fugint a escenes carregades d'harmonia, calma, sensualitat i bellesa.

Un segon element clau en el procés de creació fotogràfica era la fase del positivat. Seguint l'afirmació del francès Constant Puyo «el clixé no és res, la prova ho és tot», els pictorialistes catalans començaran a emprar procediments pigmentaris com el carbó transportat, la goma bicromatada, les tintes grasses i el bromoli per controlar el procés per obtenir una còpia en paper i demostrar la seva destresa tècnica. L'inevitable instint d'alterar la imatge els portaria a una llibertat creativa contraposada als «vulgars automatismes» de la fotografia convencional.

Aquest primer pictorialisme a Catalunya va deixar noms tan il·lustres com Pere Casas

Abarca, Agustí Pisaca Pujadas, Rafael Areñas Tona, un nucli sabadellenc format pels germans Joan i Josep Vilatobà Figols, Miquel Renom Presseguer i Albert Rifà Planas; mentre que a les comarques gironines destacava Jaume Ferrer Massanet, i al camp de Tarragona sobresortien els reusencs Esteve Puig Pratdesaba (1870-1911), Fèlix Ruiz García (1885-1966), Eduard Borràs Sotorra (1882-1948), Manuel Cuadrada Gibert (1896-1957) i Josep Prunera Sedó (1877-1970).⁵

Artistes com Pere Casas Abarca (1875-1958) són un exemple de la simbiosi assolida entre el simbolisme, el Modernisme català i el pictorialisme. Les seves composicions al·legòriques, en ocasions criticades pels excessos decoratius, recreen escenes fantàstiques en paisatges figurats i recorden les nimfes del pintor Joan Brull Vinyoles (Barcelona, 1863-1912) en què la figura d'una noia jove i delicada també és la protagonista. Un altre pictorialista que converteix la dona en el centre de la seva obra és Joan Vilatobà. Els seus treballs parteixen de la



Resclonant, carbó, del sabadellenc Joan Vilatobà Figols, premiat amb la medalla d'or en el segon concurs de fotografia de La Il·lustración Catalana el 1903. Museu d'Art de Sabadell.

L'any 1906 Pere Casas Abarca va exposar 96 fotografies dividides en nou col·leccions a la Sala Parés de Barcelona. Entre les obres seleccionades hi havia aquest retrat femení titulat *Mística, Éxtasis o Virgen*, que també es va publicar a les revistes *La Ilustración Catalana* i *Mercurio*. MNAC.



inspiració pictòrica del segle XIX i mostren models congelats en un instant sense acció ni moviment. Aquest estatisme mancat de naturalitat, combinat amb el joc de llums i ombres en l'escena, creava una estètica visual que omplia de melangia l'espectador. Les escenes barroques conjugaven l'erotisme dels cossos nus amb la tradició clàssica, i recorden els fotomuntatges del suec Oscar Gustav Rejlander o de l'anglès Henry Peach Robinson. La major part de l'obra de Joan Vilatobà es pot datar entre 1903 i 1906, uns anys daurats en els quals va acumular la majoria dels guardons en certàmens fotogràfics. El seu llegat es perpetuaria en alguns deixebles com Albert Rifà Planas (Sabadell, 1878-1974) i Rafel Molins Marcet (Sabadell, 1900-1993), aquest últim més proper a l'estètica de les avantguardes. Pel

que fa a Albert Rifà, sobresortia per les escenes de gènere de temàtica religiosa, algunes de les quals plenes de picaresca, però també s'inclinaria per l'ús de la fotografia directa amb imatges arquitectòniques, com la sèrie del monestir de Sant Cugat del Vallès, que destaquen per la seva austeritat i rigor compositiu.

Entre els fotògrafs que van recórrer a les tècniques pigmentàries per positivats en paper les seves creacions cal esmentar Agustí Pisaca Pujadas, l'introduïdor de la goma bicromatada a Catalunya i fortament influenciat per la pintura holandesa del segle XVII, concretament per l'obra de Johannes Vermeer.



*Cap d'estudi al carbó de Rafael Areñas Tona, publicat al llibre *Curs de fotografia* de Rafel Garriga (1921). Areñas i Renom van ser deixebles del retratista barceloní Pau Audouard. BC.*

També va destacar Miquel Renom Pesseguer (Sabadell, 1875 - Barcelona, 1950), amic de joventut de Joan Vilatobà amb qui va fugir a França, i format com a fotògraf professional als tallers de mestres retratistes com Luís Vallet de Montano i Pau Audouard, era considerat un dels millors paisatgistes del pictorialisme espanyol especialitzat en l'ús de la goma bicromatada i el bromoli transportat. Un altre important retratista deixeble d'Audouard va ser Rafael Areñas Tona que, com molts fotògrafs professionals de l'època, intentava trobar l'equilibri entre la seva vocació artística i els retrats d'estudi comercials o la fotografia industrial per garantir un mínim d'ingressos econòmics. Segons Joan Fontcuberta,⁶ la principal aportació de Rafael Areñas va ser superar l'enfocament estàtic que

fins aleshores hi havia del retrat d'estudi copsant la psicologia del personatge i l'ambient que l'envoltava. Una percepció aconseguida gràcies a un delicat treball de la llum i l'ús de procediments pigmentaris com la goma bicromatada, que li van valer diversos encàrrecs de les publicacions il·lustrades fins a ser considerat un dels autors més importants del seu temps. A banda, també va ser un important activista cultural defensor dels postulats del pictorialisme en les conferències, concursos i exposicions en què participava. Entre els deixebles més notables que van passar pel seu estudi hi havia Gabriel Casas Galobardes (Barcelona 1892-1973) o el fotoreporter Josep Maria Segarra Plana (Sarrià, 1885 - Barcelona, 1959).

Port de Barcelona.
Còpia al carbó.
Miquel Renom. *Ca.* 1910.
16,3 x 22,5 cm. MMB.





El pescador Dalmau Ferrer Bofill, "l'avi Màcio", treballant amb una nansa a la platja del Port Bo de Calella de Palafrugell, 1900-1910. Dècada de 1910. Jaume Ferrer Massanet. Arxiu Municipal de Palafrugell.

A les terres gironines, Jaume Ferrer Massanet (Palafrugell, 1872-1922) va desenvolupar tota la trajectòria professional a la seva vila natal. Va ser un artista polifacètic que a través de la fotografia directa intentava immortalitzar la vida quotidiana del seu entorn amb escenes preparades i enquadraments molt cuidats que denoten un bon domini de la tècnica, i uns cànons estètics propers als postulats pictorialistes. La intensitat dels seus relats, a cavall entre la voluntat artística i el document, és un dels llegats més valuosos de l'entorn fotogràfic gironí de les primeres dècades del segle xx.

LA DILATACIÓ DEL PICTORIALISME A PARTIR DELS ANYS VINT

Quan a la resta d'Europa el pictorialisme entrava en decadència, a l'Estat espanyol se'n va viure una segona etapa que, cronològicament, abasta des de l'inici de la dècada de 1920 fins a l'esclat de la Guerra Civil l'any 1936. Segons Cristina Zelich,⁷ el pictorialisme hauria de conviure amb la influència de les avantguardes que en l'àmbit fotogràfic espanyol, a partir de 1925, es va concretar de forma tangible a través de la publicitat i el cartellisme. Ambdues tendències artístiques coexistiran i alguns destacats pictorialistes d'aquesta segona etapa faran evolucionar amb naturalitat la seva obra cap a una fotografia més moderna en consonància amb el nou llenguatge fotogràfic de les avantguardes.

Els elements més definidors d'aquesta segona etapa del pictorialisme català es poden sintetitzar en quatre eixos fonamentals: el gust envers el gènere del paisatge i la temàtica costumista fruit del desig per fixar allò que temien que pogués desaparèixer amb l'arribada de la modernitat; la proliferació d'associacions, entre les quals destacaria el lideratge de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (1923); l'allau d'un gran nombre de revistes especialitzades àvides de proporcionar continguts a la nova massa de lectors, i la generalització de l'ús de la tècnica del bromoli transportat.

L'atracció pel gènere del paisatge i els elements folklòrics entre els pictorialistes no era una novetat però sí el fet que alguns autors, que sempre havien negat qualsevol possibilitat artística a procediments com el gelatinobromur, en el tombant

de la dècada dels vint comencessin a admetre que la capacitat artística radicava en el fotògraf i no en la tècnica que emprava. Era un canvi de mentalitat que ajuda a entendre com, per exemple, autors com Josep Massana Fargas (Granollers, 1892 - Barcelona, 1979) simultàniament mostraven la seva vessant professional en el camp editorial i publicitari amb el llenguatge inconformista propi de les avantguardes, però alhora mostraven algunes obres de tarannà pictorialista. Aquest eclecticisme no s'ha d'entendre com un element contradictori sinó com un símbol de vitalitat fotogràfica.

Les figures més destacades d'aquesta segona etapa a Catalunya van ser Claudi Carbonell Flo, Joaquim Pla Janini, Josep Maria Casals Ariet, Joan Porqueras Mas, Antoni Campañá Brandanas i Antoni Arissa Asmarats. Tots ells, excepte Antoni Campañá, eren fotògrafs aficionats que exercien professions liberals i provenien de famílies benestants. El fet de tenir les necessitats econòmiques cobertes els permetia encarar el procés de creació artística des d'una posició acomodada perquè no sentien la pressió de comercialitzar la seva obra.

Claudi Carbonell Flo va mostrar al llarg de la seva trajectòria el gust pel gènere del paisatge i la tècnica del bromoli, de la qual en va arribar a ser un autèntic expert. Amant de mostrar la realitat sense artificis, les seves obres destaquen per una composició plena de matisos, amb un excel·lent treball de la llum i un to intimista aconseguit generalment pel petit format de les fotografies. A banda de Joaquim Pla Janini, que mereix un capítol a part en aquest catàleg, un altre destacat paisatgista del pictorialisme tardà va ser Joaquim Casals Ariet (Viladrau 1901 - Barcelona, 1986). Comptable de professió i de formació autodidacta, també es va mostrar com un virtuos del bromoli en impregnar les seves obres d'una patina d'irrealitat amb textures properes al gravat. Casals Ariet es va especialitzar a retratar paisatges de la Catalunya interior i l'alta muntanya, però dins de la seva col·lecció també es conserven algunes marines del port de Barcelona i l'Escala. El detallisme i les atmosferes romàntiques denoten una elevada sensibilitat que situa la qualitat de la seva obra a l'alçada de la del mestre Pla Janini, amb qui va coincidir a l'Agrupació fotogràfica de Catalunya.

Una figura singular del segon pictorialisme català va ser Joan Porqueras Mas (Barcelona, 1889-1969). A finals de la dècada dels vint, la vida quotidiana a l'entorn del port de Barcelona es convertiria en un dels eixos centrals de la seva obra, que es caracteritzava per les imatges borroses aconseguides a través d'un flou exces-



Darrer esforç,
de Joan Porqueras Mas.
Fotografia publicada en
el *Butlletí* de l'Agrupació
Fotogràfica de Catalunya el
novembre de 1929. Inspirada
en la goma bicromatada del
pictorialista francès Robert
Demachy, que va publicar la
revista *Camera Work* el 1905.
BC.

seus bromolis excel·lien per una estètica agosarada, dotada d'un gran sentit de l'oportunitat, amb enquadraments dinàmics i composicions anguloses. Un fet que, els anys previs a la Guerra Civil, li va valer ser reconegut com un dels millors fotògrafs espanyols en els certàmens internacionals, fins i tot per davant de referents com José Ortiz Echagüe.

Molts fotògrafs pictorialistes d'aquesta segona generació van evolucionar progressivament cap al llenguatge de les noves avantguardes. Un dels que millor escenifica aquesta transició és el fotògraf barceloní Antoni Arissa Asmarats (Sant Andreu, 1900 - Barcelona, 1980). Les seves primeres imatges, entre 1922 i 1928, pertanyen a l'estètica pictorialista i es caracteritzen per un ús exagerat del flou. Enamorat de l'academicisme clàssic però amb desercions constants en favor de la modernitat, les seves imatges concebudes en la quotidianitat tenen una forta càrrega emocional.

A les comarques gironines trobem una sèrie de fotògrafs consagrats a documentar el paisatge, l'arquitectura i els costums de les seves terres que demostren com la capacitat del fotògraf per projectar la seva personalitat artística no sempre depenia del procediment emprat. Tant pel contingut com per l'enfocament artístic de les seves creacions, una part de l'obra d'aquests fotògrafs seguia els postulats del segon pictorialisme, malgrat que no se'ls pot adscriure

siu, i el joc de les bromes amb la llum crepuscular. Tot plegat ens transporta a uns ambients urbans carregats de misteri, i en certa mesura irreal, que recorden la producció del belga Léonard Misonne (1870-1943), el txec Josef Sudek (1896-1976) o l'anglès establert a la ciutat comtal Otho Lloyd (1885-1979).

Antoni Campañá Brandanas és més conegut per la seva producció com a reporter gràfic i, darrerament, sobretot per les instantànies de la Guerra Civil, però durant la joventut, a partir de l'inici de la dècada dels trenta, també va experimentar amb el pictorialisme. Els

de forma categòrica en aquest moviment. El blanenc Josep Pons Girbau (Blanes, 1889-1966), deixeble de Rafael Areñas, orientaria una part de la seva obra cap a una fotografia creativa on abundaven els paisatges marins de cels tempestuosos i caps d'estudi de gent de la costa.

Un altre autor destacat va ser Josep Esquirol Pérez (1874-1931), fotògraf de l'Escala que va trobar en el món mariner un marc perfecte per desenvolupar la seva activitat i que el va portar a ser considerat un dels millors fotògrafs de l'Estat espanyol durant la seva època. L'estudi psicològic dels personatges representats en els caps d'estudi i la vida quotidiana dels mariners són un excel·lent registre antropològic dels ambients rurals de la Costa Brava. Per acabar, també cal tenir en compte la producció de Valentí Farnoli Annetta (Barcelona, 1885 - Girona, 1944), el qual va registrar una immensa tasca documental a les terres gironines amb temàtiques properes a les de la segona etapa pictorialista.

Igualment, val la pena destacar les fotògrafes Carme Gotarde Camps (Olot, 1892-1953) i Mey Rahola de Falgàs (Lleó, 1897 - Vaucresson, Illa de França, 1959). La primera era una retratista olotina que havia heretat l'establiment fotogràfic del seu pare Antoni Gotarde Bartolí (1853-1920); però més enllà dels retrats d'estudi, que eren la seva principal font d'ingressos, també va excel·lir en la tècnica del bromoli interpretant sèries de contingut místic i paisatges que li suposaren un reguitzell de premis entre 1915 i 1929 en el camp de la fotografia artística. La segona, Mey Rahola de Falgàs, era filla d'un enginyer empordanès aficionat a la fotografia. Durant la infantesa va viatjar per tot Espanya degut a l'ofici del seu

Escenes de la vida quotidiana dels pescadors a la Costa Brava.

A l'esquerra, barques de pesca al port de l'Escala, de Josep Esquirol Pérez, Museu de l'Anxova i de la Sal (l'Escala). A la dreta, persones que remallen xarxes a la platja de l'Estartit amb les illes Medes al fons, de Valentí Farnoli Annetta, INSPA, Centre de la Imatge. Diputació de Girona.



pare, però sempre passava llargues estades a Cadaqués, on gaudia de la seva passió per la navegació. Cronològicament, la seva obra es comença a donar a conèixer a partir de la dècada de 1930, quan participa en diferents concursos i exposicions.

Aviat va rebre els elogis de les revistes especialitzades i de referents de la fotografia catalana com Joaquim Pla Janini, que va revelar un dels seus negatius i l'hi va dedicar. Entre les seves amistats trobem Antoni Campañá, amb qui va compartir un viatge fotogràfic per Andalusia la primavera de 1936. Molt influenciada per aquest últim, la seva obra destaca per geometries inesperades i composicions dinàmiques amb la fotografia marítima i nocturna com a protagonistes. Amb la desfeta republicana, la família es va veure empesa a l'exili per la significació del seu marit amb el catalanisme d'esquerres. Durant aquells anys difícils, per garantir uns ingressos a casa, Mey Rahola va treballar de fotògrafa professional a Lió fent retrats d'identitat i revelant negatius d'aficionats a la cuina.

Pel què fa als procediments fotogràfics, a mitjans de la dècada de 1920 el bromoli es va convertir en la tècnica preferida de la majoria dels fotògrafs pictorialistes espanyols, arraconant fins al desús les gomes bicromatades. És important explicar que el boom del bromoli a Espanya arribava amb deu o quinze anys de retard respecte a les tendències fotogràfiques en el context internacional. També cal esmentar el carbó Fresson com un dels procediments preferits dels pictorialistes a finals de la dècada de 1920. Encara que mai va arribar a tenir tants adeptes com el bromoli, el Fresson va gaudir d'una certa popularitat perquè va ser utilitzat per autors tan rellevants com el mateix Pla Janini i, sobretot, José Ortiz Echagüe.

En aquest context, el 15 de juny de 1923, es va fundar a Barcelona l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, que va aglutinar fotògrafs de diferents procedències i sensibilitats. Malgrat les discrepàncies inicials, el projecte va prosperar gràcies a una comissió organitzadora presidida per Enric Oliver i formada per Sebastià Jordi Vidal, Andreu Tarradell, Armand Masdemont, Narcís Ricart Bager, Joan Rocavert Argelaguers (1885-1947), Salvador Lluç Oliveres (1895-1977) i Josep Demestres, que en va ser el primer president. Els estatuts especificaven que l'entitat estaria formada per «amants de l'art fotogràfic» amb l'objectiu de promoure'n la pràctica, aliens a qualsevol ingerència política o religiosa. Aviat l'ideari pictorialista es va imposar sobre la resta d'opcions quan el maig de 1927 un grup de socis encapçalats per Joaquim Pla Janini, i amb el suport de figures cabdals com Claudi

Carbonell Flo, es van fer amb el timó de l'entitat. Principalment, sota la presidència de Pla Janini fins al 1930 i de Joan Roca Miracle entre 1931 i 1935, l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya va promoure l'aprenentatge dels procediments pigmentaris a través de cursets i la convocatòria de concursos anuals en què els associats presentaven les seves obres en quatre seccions: la fotografia plana al bromur de plata, els procediments pigmentaris, l'estereoscòpia i l'autocrom. A partir de 1931, l'entitat va potenciar la seva dimensió internacional afavorint l'organització de salons d'art internacionals amb la participació d'autors de diferents països i l'intercanvi d'exposicions amb la Societat Fotogràfica d'Amsterdam (1933).

Durant la segona etapa del pictorialisme, la llista de publicacions periòdiques dedicades a la fotografia i editades a Catalunya va créixer exponencialment. La majoria van centrar l'atenció en temes relacionats amb la fotografia artística i, juntament amb les agrupacions i els concursos, es van convertir en el millor mitjà per divulgar els diferents paradigmes estètics del moment. Entre les més destacades cal citar *El Progreso Fotográfico* (1920-1936) que, a banda de l'anàlisi dels aspectes tècnics, destacaria per les entrevistes als fotògrafs més populars de l'Estat espanyol que feia el periodista Miguel Huertas a la secció «Galeria de fotografías notables». No obstant això, la més ambiciosa d'aquesta etapa va ser *Art de la Llum* (1933-1935). De tarannà catalanista i amb l'objectiu de promoure la fotografia artística com a part del patrimoni cultural del país, s'hi van publicar obres dels principals autors pictorialistes. Malauradament, aquesta curta aventura editorial acabaria el gener de 1935 amb un monogràfic dedicat al consagrat Antoni Arissa.

La Guerra Civil va truncar la vitalitat cultural dels anys anteriors i, a Catalunya, els fotògrafs no van viure aliens a la repressió ideològica i la manca de llibertats. L'aïllacionisme internacional i l'autarquia econòmica dels primers anys de la postguerra van limitar l'accés als equips i materials necessaris per a la pràctica de la fotografia. A més, les associacions fotogràfiques que van sobreviure al conflicte no podien expressar-se lliurement i havien de pregonar la seva adhesió al nou règim polític. En aquest context conservador, molts dels fotògrafs perpetuaran els temes i les tècniques del pictorialisme fins a la dècada dels seixanta.

En aquesta tercera etapa del pictorialisme, la desconexió cultural dels fotògrafs amb el que passava a l'estranger va portar a una manca d'innovació. L'esperit rupturista inicial es va transformar en un art sense interrogants que



L'últim solc (1933, MNAC),
d'Antoni Campañá Brandanas
i *Cap al Moro* (1930, MNAC),
de Claudi Carbonell Flo.

Dos bromolis publicats
respectivament els mesos
d'abril i maig de 1934 a la
revista *Art de la Llum*.

potenciava altra vegada treballs inspirats en entorns rurals, escenes costumistes i retrats de tipus psicològic. Sembla una paradoxa que, en moments tan complicats, els fotògrafs aficionats centressin la seva producció a amagar o idealitzar la dura situació que es vivia. Sens dubte, el continuisme tradicional i políticament vinculat al franquisme ha desprestigiats el moviment pictorialista. A partir dels anys cinquanta, Catalunya abandonaria progressivament la llarga nit cultural de la dècada anterior amb una nova generació de fotògrafs que iniciarien un procés de renovació conegut com la Nova Avantguarda. Aquest impuls regenerador va sorgir principalment dels desitjos d'aprendre d'un grup de joves, que s'informaran dels corrents fotogràfics més importants de l'escena internacional a través de l'arribada de revistes estrangeres i també gràcies a la formació de grups com l'AFAL (Agrupació Fotogràfica Almeriense), que acabaria aglutinant fotògrafs d'arreu de l'Estat.



NOTES

1. El gener de 1926, al número 67, la revista *Progreso Fotográfico* es va fer ressò de les idees de Rafael Areñas al publicar un text amb el títol «Fotografía pictorial. Resumen de la conferencia dada por el sr. Areñas en la Agrupación Fotográfica de Catalunya».
2. Agustí Pisaca i Pujadas seguirà els passos del seu pare Carlos Pisaca, professional de la nàutica però aficionat a la fotografia. Després de l'exposició de la Sala Parés, Agustí Pisaca va continuar mostrant les seves fotografies artístiques en diferents exposicions i concursos: a la casa Esteve i Figueras i al Círculo Ecuéstre de Barcelona (1907), a la Sociedad de Amigos de Haro a la Rioja (1907), a Gijón (1909) o a València (1910). Per tot això és considerat un dels pares del pictorialisme català.
3. L'Agrupació Fotogràfica Saint-Victor era un homenatge al militar i químic francès Claude-Félix-Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), cosí de Nicéphore Niépce. Fundada a Sant Andreu de Palomar el novembre de 1922 per Antoni Arissa i Asmarats (1900-1980), Josep Girabal i Tort (1901-1996) i Lluís Batlle i Borés (1900-1983) va tenir inicialment la seu a la Societat Coral La Lira, situada al carrer Coroleu, número 15.
4. Martínez, Covadonga. *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940*. Girona: CCG Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CDRI), Ajuntament de Girona, 2008, p. 24.
5. Els fotògrafs aficionats Eduard Borràs, Manuel Cuadrada i Josep Prunera també fundaren el col·lectiu El Trípede, un grup vinculat a l'Associació Excursionista de Reus que durant la dècada de 1920 va tenir per objectiu inventariar gràficament el patrimoni arquitectònic català.
6. Fontcuberta Villà, Joan. *Fotografía Catalana 1900-1940: El camí vers la modernitat*, a NARANJO, Juan, et al. *Introducció a la Història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona, Lunwerg, 2000, p. 79.
7. Zelich, Cristina. *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*. Barcelona: Fundació "la Caixa", cop. 1998, p. 14.



JOAQUIM PLA JANINI

Laura Covarsí Zafrilla

Durant tot el segle XIX, la tècnica que practicava cada «fotògraf» donava nom a la professió. Per exemple, els que feien servir el daguerreotip eren daguerreotipistes, i els que feien servir el calotip, calotipistes (no eren fotògrafs). La pràctica continuada d'una sola tècnica proveïa el fotògraf d'un domini tan gran de l'eina que li assegurava uns resultats excel·lents. Molts fotògrafs se centraven en aquesta tècnica durant tota la seva vida, i en modificaven els mètodes o hi incorporaven nous avenços per afinar els resultats.

Podríem dir que Joaquim Pla Janini era *bromolítipista*, paraula que no apareix al diccionari, però que el defineix molt bé. La seva dedicació i compromís amb la pràctica de la tècnica del bromoli i del bromoli transportat el connecta amb els primers fotògrafs; és a dir, els que practicaven d'una manera incansable amb els mateixos materials, amb les mateixes eines, i dominaven les innumerables variables del procés. Pla Janini es va convertir en un referent reconegut, tant a escala nacional com internacional, i no només pel valor de la seva obra, sinó també pel valor de la seva figura com a mestre d'una generació de fotògrafs. Des dels catorze anys, quan va començar a fotografiar, fins que va morir, el 1970, la seva obra es va exposar en sales i revistes de tot el món de manera continuada. Revistes de l'època, com la prestigiosa *Art de la Llum*,¹ que li va dedicar un monogràfic, o *Sombres*, *Lux*, *La Fotografia* i *Arte Fotográfico* van publicar les seves fotografies i articles amb admiració i respecte.

Joaquim Pla Janini va néixer a Tarragona el 1879. El seu pare, Joaquim Pla Pujolà, metge militar, es va traslladar amb tota la família a diferents destinacions: Gran Canària, Sevilla, Saragossa i Manila, abans de tornar definitivament a Catalunya el

Pla Janini a Camprodon,
1900-1902.
Col·lecció Família Vives Pla

Pla Janini treballant al seu taller, a la Via Laietana, 1946-1948.

Col·lecció Família Vives Pla

1898. Joaquim va començar a estudiar medicina a Manila, seguint els passos del seu pare i del seu germà Josep Maria. Es va llicenciar a Barcelona el 1903 i va dur a terme la seva carrera professional com a metge a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de la ciutat comtal. El 1906 es va casar amb Concepció Guarro Casas (1880-1972), amb qui va tenir quatre fills: Camila, Concepció, Joaquim i Maria Lluïsa.

La medicina va ser un dels pilars de la seva vida. Totes les biografies de Pla Janini en destaquen la seva vocació, que moltes vegades era desinteressada, fins i tot després de retirar-se'n de manera prematura el 1931. En tots els àmbits de la seva vida —el personal, professional o fins i tot el fotogràfic—, el seu nom sempre el precedia l'abreviatura *Dr.* De fet, els col·legues del món de la fotografia s'hi dirigien com a «Dr. Pla Janini», manera com ell mateix signava els articles que publicava.

La fotografia va ser un dels pilars de la seva vida, no menys important que el de la medicina. A l'inici, la medicina i la fotografia van mantenir un vincle molt estret, ja que va produir les seves primeres obres mentre practicava la medicina i va documentar alguns dels seus treballs a l'hospital; però l'obra de Pla Janini és coneguda per escenes ben diferents.

La dedicació plena de Pla Janini a la fotografia després de jubilar-se de manera prematura el 1931 es va veure afavorida per la vida econòmicament resolta de què gaudien ell i la seva família. A partir dels cinquanta-dos anys va dedicar el seu dia a dia gairebé íntegrament a la fotografia. La seva família recorda, des d'aquell moment, que la seva rutina diària la marcaven les activitats relacionades amb la fotografia: al matí passejava pel port —el seu domicili a la Via Laietana hi era relativament a prop— i altres llocs de la ciutat on, de vegades, fotografiava escenes del carrer, visitava els amics, els col·legues de l'Agrupació fotogràfica, etc. Immediatament després de dinar amb la família, Pla Janini pujava al taller i es passava la tarda copiant negatius en paper o treballant les còpies en bromoli.

El taller de Pla Janini estava situat a l'últim pis de l'edifici on vivia, al número 37 de la Via Laietana. Es podia accedir al terrat de dues maneres: des de l'interior de la residència familiar i des de les escales de l'edifici. Els nets de Pla Janini, Margarida, Joan i Ana Maria Vives Pla, recorden l'avi al taller dedicat a les «seves fotografies», per les quals gairebé ningú preguntava i que poc es coneixen al pis de sota. A casa seva mai no es van penjar les seves obres; estaven al corrent de la seva activitat i de les seves exposicions, però la faceta de fotògraf reconegut no estava tan present en la vida familiar com ens podríem imaginar.





Pla Janini treballant
al seu taller a la Via Laietana,
1946-1948.
Col·lecció Família Vives Pla.

Per tant, el taller era el lloc on Pla Janini passava la major part del dia. A l'habitació principal, no gaire gran, només hi havia dues taules per treballar les còpies, entintar, etc. En un racó de l'estudi hi havia el tòrcul amb què feia els transports i, a prop de la porta que donava accés a la terrassa, un cavallet de fusta que feia servir per retocar els bromolis amb llapis, carbó, etc. Dues petites estances estaven dedicades a la cambra fosca: una disposava d'una ampliadora horitzontal per copiar els negatius, i l'altra, de la zona humida, on treballava amb els productes químics i netejava les còpies. Guardava els negatius a diferents armaris, de què es valia per fer còpies de les fotografies. De les parets penjaven papers amuntegats

llestos per ser entintats o els bromolis a mig acabar.² Era un espai petit on hi havia tot el que necessitava per dur a terme diferents processos fotogràfics, la majoria pigmentaris, com el bromoli, el bromoli transportat³ i el Fresson.⁴

Aquest espai privat va ser l'espai de trobada per a molts amics i fotògrafs, especialment per als companys de l'Agrupació fotogràfica de Catalunya, que visitaven de tant en tant el «mestre Dr. Pla Janini». Accedien a l'estudi per l'escala de l'edifici, sense haver de passar per la residència familiar. Era un espai obert a altres fotògrafs, que normalment convidava, com es pot llegir a l'entrevista publicada per la revista *Sombras*⁵ del juliol del 1945:

Y como fin de nuestra charla, deseo que diga a los lectores de la simpática e interesante revista Sombras que quedo a su disposición para enseñarles todo lo que sé del procedimiento bromotransporte. Su casa. Vía Layetana, número 37, teléfono 11312, Barcelona.

PLA JANINI I L'AGRUPACIÓ FOTOGRÀFICA DE CATALUNYA

Entre el maig del 1927 i el gener del 1929, Pla Janini va dirigir l'Agrupació fotogràfica de Catalunya. El va precedir en la direcció Palmiro Griñó, i el succeí Luis Font Fernández.⁶ L'associació, que ja existia des del 1923, va jugar un paper important en la història de la fotografia catalana i espanyola.⁷ Als seus estatuts es va plasmar la voluntat de crear un espai per difondre la fotografia i formar els socis en les tècniques fotogràfiques. Aquests objectius es van complir amb l'organització de concursos, exposicions i cursos que impartien al local els socis més veterans i, de manera ocasional, professors convidats.⁸ Els noms de Claudi Carbonell, Antoni Arissa, Emili Godés o Joan Porqueres estan estretament lligats als inicis de la història d'aquesta institució. Sota la direcció de Pla Janini, es van organitzar alguns esdeveniments que van donar a l'associació una presència en el panorama nacional i internacional que fins aleshores no havia tingut; gràcies, per exemple, a la difusió de les obres dels socis fora de la seu de l'agrupació, com va passar a la primera exposició a la sala Parés de Barcelona⁹ l'abril del 1928, o a l'adhesió de l'AFC al circuit internacional de salons fotogràfics amb l'organització, el desembre del 1929, del I Saló Internacional.

Cl. 10



Cl. 49



Membres de l'AFC al I Saló Internacional de Fotografia de Barcelona, 1929.
Col·lecció Família Vives Pla.

Es van continuar celebrant les conferències —algunes de convidats estrangers—,¹⁰ les projeccions dels treballs dels socis, els concursos anuals i la formació en tècniques fotogràfiques. Podem destacar el «Curs intensiu de bromoli» de l'abril del 1928, en què Claudi Carbonell i Pla Janini, màxims exponents de la tècnica, van compartir les seves habilitats amb els socis i no socis durant vuit sessions pràctiques.¹¹ Posteriorment, es va publicar un resum d'aquest curs, elaborat per Claudi Carbonell, als butlletins de juny i juliol del mateix any i va servir de manual per als socis que rebien la publicació. Cap a finals del 1928, l'AFC també va deixar espai a altres disciplines i interessos dels socis i va crear la Comissió Cinematogràfica.

Els socis de l'AFC eren habituals dels concursos de fotografia nacionals i internacionals,¹² una de les activitats principals dels fotògrafs a les societats fotogràfiques. Com la resta de companys, Pla Janini va participar en un gran nombre de certàmens tant a Espanya com a l'exterior. Només el 1930, va participar com a autor en, com a mínim, set salons: París, Londres, Amsterdam, Tòquio, Madrid, Igualada i Barcelona.

Membres de l'AFC
fotografiats al terrat
de Pla Janini.
Col·lecció Família Vives Pla.

Sala d'exposicions de
l'AFC on s'exhibeixen
obres de Pla Janini.
Col·lecció Família Vives Pla.



El 1927, quan la fotografia de paisatge era el gènere més recurrent entre els socis de l'AFC, amb una orientació pictorialista ben marcada, Pla Janini va proposar organitzar un concurs de natura morta, anomenat «Concurs de natura morta i fantasia». Aquest concurs, que Pla Janini gairebé va haver de defensar davant dels socis reticents a les noves temàtiques, va tenir una bona acollida i va rebre crítiques positives, reflectides als butlletins de l'AFC d'aquell mateix any.¹³ La proposta, un gest de complicitat cap als corrents contemporanis com la Nova Visió, mostra un Pla Janini obert a experimentar altres terrenys de la creació, en què l'observació subjectiva de l'objecte s'oposava a les bases del pictorialisme predominant a l'AFC.

Després de dimitir el 1929, Pla Janini va passar a ser assessor tècnic de l'AFC, càrrec que va exercir durant els anys posteriors en l'organització de concursos, salons i altres esdeveniments. També va ser membre del jurat d'aquesta associació i d'altres del panorama català. El 1929 va deixar una associació més sòlida, internacionalitzada i oberta a altres interessos i disciplines. Va ser, sens dubte, un dels socis més destacats.



Revers d'una fotografia
d'Alex Keighley amb els segells
de diferents exposicions.
Col·lecció Família Vives Pla.

L'OBRA. LA TÈCNICA

L'obra de Pla Janini mai no es podrà deslligar de la tècnica. És gairebé impossible dissociar-la de les seves fotografies perquè és el vehicle de les seves imatges i té una presència tan captivadora que és difícil ignorar-la. No és tan necessari esmentar la tècnica per parlar d'altres fotògrafs, però en el cas de Joaquim Pla Janini és fonamental parlar-ne, ja que descriu no només l'obra, sinó també la persona i el seu procés creatiu.

Com dèiem al principi del capítol, Pla Janini va ser principalment *bromolítipista*. Tot i que va treballar diferents tècniques pigmentàries, va fer servir sobretot el bromoli i el bromoli transportat. Atesa la importància que tenen en la seva obra, aquest catàleg inclou un text¹⁴ dedicat exclusivament a aquestes tècniques.

Joaquim Pla Janini va dominar aquests processos gràcies a la seva gran tenacitat, i no els va abandonar en els gairebé cinquanta anys com a fotògraf, tot i la complexitat de la mateixa tècnica o de la dificultat per trobar els materials necessaris per practicar-la, especialment durant els anys posteriors a la Guerra Civil Espanyola.

L'obra de Pla Janini se sol emmarcar en el pictorialisme tardà, que fins a la dècada del 1950 va tenir un cert desenvolupament a Espanya,¹⁵ i fins i tot va continuar creant les fotografies en bromoli i bromoli transportat fins a la dècada següent, moment en què ja pocs fotògrafs feien servir aquestes tècniques.

El fet que encara no existeixi un catàleg raonat de la seva extensa producció dificulta en part poder parlar de la seva obra. Cronològicament, és difícil concretar quines obres pertanyen a cada període. En molts casos les seves fotografies no estan datades; en d'altres, la data que apareix a la còpia pot fer referència a la data del negatiu i no a la data de producció de la còpia. Era habitual que recorregués als negatius per fer nous bromolis amb retocs o acabats diferents. Per exemple, trobem bromolis de la dècada del 1950 fets a partir de negatius del 1930. Només alguns detalls com la signatura, que va canviar cap als anys trenta, o el tipus de paper, amb colors brillants als anys seixanta, ens donen pistes de la ubicació de la còpia en la línia temporal de la seva obra.

Quan Pla Janini s'introdueix en la fotografia a principis del segle xx, el moviment pictorialista ja estava present en el panorama català gràcies a la difusió que s'havia estat fent d'aquest corrent; per exemple, als concursos fotogràfics organitzats pel Cercle Artístic Sant Lluc, a Barcelona, a les exposicions com l'*Exposició nacional de*



Las Parcas.
Joaquim Pla Janini, 1930,
MNAC.



L'Escala.
Joaquim Pla Janini, 1936,
MMB.



Rendit.

Joaquim Pla Janini, 1957,
MNAC.

gomes bicromatades i altres procediments pigmentaris (març del 1905) o a les revistes *La Fotografia* (octubre del 1901 - desembre del 1913) i *Graphos Ilustrado* (gener del 1906 - octubre del 1907).¹⁶

És difícil saber quina va ser la referència pictorialista que va captivar definitivament Pla Janini, potser una exposició, un catàleg, obres publicades en alguna revista o en una conversa, però el que sabem del cert és que a la dècada del 1920 les seves fotografies ja evocaven les escenes d'inspiració simbolista tan presents en obres de fotògrafs pictorialistes com Clarence H. White, George H. Seeley o Constant Puyo. Podem veure aquesta influència en el tríptic de *Las Parcas* del 1927, on Pla Janini utilitza les representacions al·legòriques del mite en un paisatge fosc i misteriós. La factura de les còpies, el format i la presentació de la sèrie com si es tractés d'un retaule també el connecta amb la pintura simbolista. A més, trobem aquestes al·legories sobretot en bromolis de l'inici de la seva carrera, als anys vint i trenta, i de nou, al final, a les dècades del 1950

i el 1960; tot i que aquestes últimes semblen més anecdòtiques, menys serioses.

En estudiar els àlbums de contactes que encara conserva la família, on es recullen les fotografies que va fer al llarg de la seva vida, trobem temes diversos, com escenes familiars, els jocs dels fills, la vida al carrer al voltant de la Via Laietana, el Barri Gòtic, etc. Tanmateix, Pla Janini va escollir el gènere del paisatge per a la majoria de les seves obres personals. Els escenaris dels seus bromolis s'inspiraven en les passejades a prop de Camprodon, en la casa d'estiueig de la família o en la costa d'Alella (Barcelona); o en alguns dels seus viatges, no gaires, fora de Catalunya: a les illes Balears, Galícia i al País Basc, entre d'altres. En aquests paisatges veiem més influència de l'impressionisme¹⁷ que del simbolisme.

Podem reconèixer la influència de l'obra del belga Leonard Misonne (1870-1943), autor que van seguir fotògrafs del seu temps com Josep Maria Casals i Ariet, Joan Porqueras o Claudi Carbonell.

Pla Janini no estava tan interessat en el retrat com José Ortiz Echagüe, amb qui mantenia una relació estreta. La figura, a excepció del retrat d'algun amic molt proper, com les fotografies de la sèrie *El estudiante de Vich* o alguna escena costumista, sovint es troba com un element més de la composició, però no com la descripció d'una persona concreta.



De vegades, apareix com un «element documental»¹⁸ a l'escena. Gairebé sempre els paisatges apareixen desolats, melancòlics, amb poques figures que humanitzen l'escena i, a mesura que ens apropem al final de la seva carrera, la representació de la naturalesa és cada cop més abstracta, com es pot veure a *Escucharon a Chopin*.

Es conserven algunes obres fetes amb un llenguatge més modern en què Pla Janini mostra més interès per les composicions geomètriques, fent servir la llum i l'ombra com a elements més rotunds, menys difusos que en els paisatges vaporosos dels bromolis transportats; tal vegada influenciat per la fotografia publicitària de l'època o per fotògrafs que li eren propers, com Pere Català i Pic (1889-1971) o Antoni

Escucharon a Chopin.
Joaquim Pla Janini, 1961,
MNAC.



Pàgina en un dels àlbums amb contactes de Pla Janini on apareix la família Pla-Guarro. Col·lecció Família Vives Pla.

Arissa (1900-1980), company seu a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya. De totes maneres, aquestes fotografies no representen el Pla Janini que coneixem i l'estil pictorialista que el va definir. Més aviat representen l'època que van viure aquests fotògrafs, en què els corrents fotogràfics arribaven a través de diferents fonts, conviuen i, de vegades, es barrejaven i es transformaven; encara que l'autor estigués més interessat en un corrent o la historiografia l'hagués ubicat en un de determinat.

Per a Pla Janini, escollir la tècnica fotogràfica per desenvolupar l'obra tenia una importància especial, fet que es pot veure en textos com «La fotografia mal·lambada moderna», en què va defensar l'ús de tècniques pigmentàries o «tècniques nobles» com «el únic medio de poner de manifiesto la capacidad y gusto *artístico* (de l'aficionat)».¹⁹ Aquesta postura tan dràstica formava part de l'ideari del fotògraf pictorialista que Pla Janini compartia. Al llarg de la seva vida es va esforçar per



aconseguir, a través del bromoli i el bromoli transportat, un estil personal reconeixible; sens dubte, quelcom que va aconseguir.

Pàgina en un dels àlbums amb contactes de Pla Janini. Col·lecció Família Vives Pla.

Hoy, lo que se busca con verdadero interés es una idea para poderla plasmar por medio de nuestra máquina: en reproducir fielmente un paisaje, una vista de rústico pueblo, no hay ninguna dificultad; lo esencial, lo difícil, es dar un sello personal a nuestra obra. [...] Indudablemente, el asunto es muy importante en todas las ramas de las Bellas Artes; pero el modo de ejecutarlo es [...] esencial. [...] se aprende. Queridos compañeros, menos mecánica y más arte. Porque, la técnica se aprende, pero la inspiración no.²⁰

El fet que el règim franquista s'apropriés d'aquest inici del pictorialisme i fes servir l'obra dels seus autors per representar el nacionalisme i les idees més con-

61

1



61

-66-

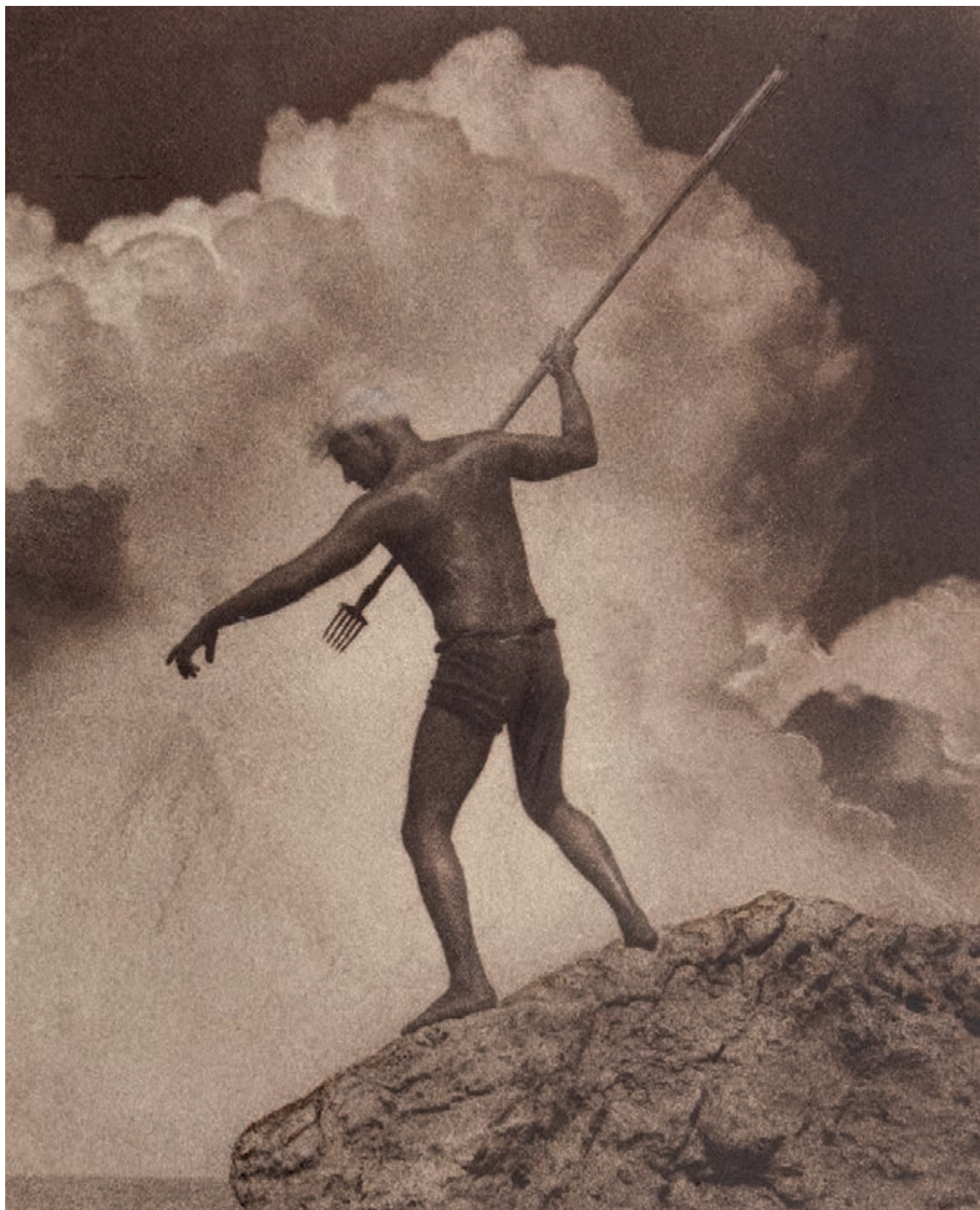
servadores va contribuir al fet que es menyspreés el treball de fotògrafs com Pla Janini o Ortiz Echagüe, especialment en els últims anys de la dictadura. Després de la seva mort, el 1970, i en plena valoració internacional de l'art més lligat a la tradició i a l'Acadèmia, l'obra de Pla Janini va ser objecte de diverses revisions de comissaris com Cristina Zelich, Joan Fontcuberta i Pere Formiguera per a diferents exposicions i publicacions,²¹ que van aportar una nova visió sobre l'autor i que van contribuir a revalorar la seva obra, i així alleugerir el significat que s'havia donat a la seva producció. Actualment, les seves obres estan disseminades en diverses col·leccions, públiques i privades, a falta d'un estudi més profund.

Com assenyalava Pere Formiguera al text que acompanya el catàleg publicat el 1995 sobre la seva obra,²² Pla Janini representa el «progrés dins de l'ordre» en la fotografia del segle xx a Catalunya.

Fotografia reproduïda d'un dels àlbums amb contactes de Pla Janini. Col·lecció Família Vives Pla.

NOTES

1. *Art de la Llum*, 1934.
2. En una entrevista amb els nets de Joaquim Pla Janini, Margarida i Joan Vives Pla, desembre de 2020.
3. Vegeu el capítol 5.
4. Vegeu el capítol 5.
5. M. H., juliol del 1945, p. 53.
6. Bonet, 2016, p. 7.
7. Vegeu el capítol 3.
8. Bonet, 2016, p. 7.
9. *Butlletí*. Associació Fotogràfica de Catalunya, abril de 1928, p. 3.
10. Xerrada historicoartística a càrrec de Paul Bertrand a l'AFC el novembre del 1927. *Butlletí*. Associació Fotogràfica de Catalunya, desembre del 1927, p. 7.
11. No era el primer curs sobre bromoli. Els cursos sobre tècniques pigmentàries es van impartir des de la constitució de l'associació. *Butlletí*. Associació Fotogràfica de Catalunya. 1923-1930.
12. Vegeu el capítol 3.
13. *Butlletí*. Agrupació Fotogràfica de Catalunya, desembre de 1927.
14. Vegeu el capítol 5.
15. Vegeu el capítol 2.
16. Vegeu el capítol 3.
17. GARCÍA FELGUERA, 2006, p. 240.
18. Formiguera, 1995, p. 22.
19. A l'article, del 1955, una data tardana per al pictorialisme, continua defensant les tècniques pigmentàries amb una certa melancolia. Pla Janini, 1955, p. 745.
20. Pla Janini, 1955, p. 745.
21. La primera exposició amb l'obra de Pla Janini després de la seva mort la va comissariar Cristina Zelich l'any 1979 per a la galeria Fotomania de Barcelona. Un any més tard, Joan Fontcuberta i Cristina Zelich van ser els comissaris d'una exposició sobre Pla Janini, aquesta vegada a la Fundació Miró de Barcelona. Arran d'aquesta exposició, Joan Fontcuberta publica «Axis of catalan photography» en un número monogràfic de la revista *Camera*, el desembre del 1980. L'exposició més completa de l'obra de Pla Janini la va comissariar Pere Formiguera per a la Fundació "la Caixa" el 1995.
22. Formiguera, 1995, p. 13-23.



EL BROMOLI I EL BROMOLI TRANSPORTAT A L'OBRA DE PLA JANINI

Laura Covarsí Zafrilla

Joaquim Pla Janini va posar en pràctica diferents processos fotogràfics al llarg de la seva vida, però va ser el bromoli transportat l'eina que li va permetre construir la seva obra. La seva dedicació inesgotable a aquest procés fotogràfic, la manera en què el va practicar, perfeccionar i compartir, ens ha brindat còpies d'una qualitat extraordinària i una obra amb un segell inconfusible.

En els primers anys de carrera, a principis del segle xx, Pla Janini copiava els negatius en paper bromur.¹ En aquell moment els fabricants de paper fotogràfic de l'època, com Leonar, Mimosa, Agfa o Negtor, oferien diferents acabats als seus catàlegs; per exemple, papers amb la superfície texturada o amb la superfície envellutada i sense brillantor; molt del gust pictorialista a què s'adscrivia l'obra de Pla Janini. També oferien papers en una àmplia varietat de tons, i els càlids rebien una acceptació especial entre els fotògrafs pictorialistes, com els papers *chamois*, amb una tonalitat entre rosada i marró. Aquests tons càlids també es podien obtenir amb viratges durant el processament de la còpia, aplicant-hi banys amb certs compostos químics.

Va ser entre la dècada del 1920 i la del 1930 quan Pla Janini va descobrir els processos pigmentaris,² que ja es practicaven a Espanya des de principis de segle.³ Probablement els va conèixer a través de les publicacions que circulaven per l'Agrupació fotogràfica de Catalunya o dels treballs que s'exposaven a les diferents sales de Barcelona. De les tècniques pigmentàries, Pla Janini va treballar amb bromoli, el bromoli transportat i el procés Fresson,⁴ una variant de les còpies al carbó introduïda a Espanya per José Ortiz Echagüe, amb qui mantenia una relació estreta.⁵ Va ser amb el bromoli transportat que Pla Janini va produir les obres amb què més se l'identifica.

Pescando con tridente.
Còpia al bromoli.
Joaquim Pla Janini.
1927. MMB.



Còpia al Fresson.
J. Pla Janini.
Col·lecció Família Vives Pla.

A l'article publicat a *Art de la Llum*, «Com es desvetlla en nosaltres l'afició»,⁶ Pla Janini revela detalls dels seus primers contactes amb el bromoli transportat:

«És innegable que en els dos Salons Internacionals de Fotografia que s'han celebrat a la nostra ciutat, tots hem tingut ocasió d'admirar aquest magnífic procés de positivat els nostres clixés, però no és menys cert que potser embadalits en la contemplació de les nombroses i bones obres que s'exposen en aquesta classe de certàmens, no donéssim la importància merescuda als Bromolis transportats. A més, molts de nosaltres, (entre els quals jo hi he d'ésser inclòs) creiem que el susdit procés consistia en traspasar la imatge del bromoli amb més o menys habilitat a un paper acondicionat per aital fi. Així estaven les coses quan, en una sala d'exposicions de la nostra preada ciutat fou presentada una magnífica col·lecció de retrats, tots ells realitzats segons el procediment susdit, essent l'autor d'ells un professional que desitjava donar sortida a una mercaderia, per la qual cosa cercava l'ocasió d'aconseguir la seva finalitat. Nosaltres, interessats per aquell procediment, només que per a posseir un retrat executat pel distingit artista, ens hi apropàrem i li proposàrem que ens fes el retrat d'una persona de la nostra família; però com no tenia local a propòsit per aquesta mena de treballs, li oferírem el nostre modest laboratori, el qual es dignà visitar un dia per manifestar-nos després que a ell això no li era necessari, puix tenia un operari que ho verificava, i que dintre d'una hora ens vindria a visitar. Ni curt ni mandrós comparegué dit operari amb una bona carpeta de treballs, molts d'ells d'alta qualitat. I com que el nostre i únic propòsit era conèixer la tècnica d'aital procediment, posàrem tot el nostre interès que ens fossin donades totes aquelles referències i instruccions necessàries, però tot fou debades, perquè com que aleshores no era practicat per cap professional ni "amateur", no tenia res de particular que ens manqués tot el material necessari per a realitzar dit treball.

Però un bon punt aconseguí que arribés de l'estranger tot allò que era convenient per la nostra finalitat, i amb alguna semillió que ens donà aquell operari, ens hem posat a treballar amb la il·lusió no llunyana d'assolir els nostres propòsits.»

Molts pictorialistes van fer servir aquestes «tècniques nobles», com també se les denominava, per l'aspecte pictòric que produïa en l'obra acabada, més propera al dibuix o a la pintura que a la mateixa fotografia.⁷ Aquests processos oferien algunes novetats al fotògraf; per exemple, la possibilitat d'escollir com a suport papers de gravat o de dibuix amb unes característiques molt diferents de les del paper fotogràfic comú,

o la possibilitat d'intervenir de manera més controlada en l'aspecte final de l'obra a través dels gestos amb què s'aplicaven les tintes al paper, o a través del retoc, de vegades molt cridaner. En aquestes còpies, la *signatura* del fotògraf era molt evident. Rodolfo Namias descrivia, en un dels seus manuals, els avantatges de les tècniques pigmentàries i destacava l'aspecte poc realista de les còpies: «Por fortuna, existen el bromóleo y otros procedimientos llamados de interpretación que permiten mejorar las fotografías en las que la obligada fidelidad ha introducido partes antiartísticas».⁸

EL BROMOLI I EL BROMOLI TRANSPORTAT

La tècnica del bromoli la va plantejar de manera teòrica per primera vegada Edward John Wall (1860-1828) a *Photographic News*⁹ el 1907. Quatre mesos més tard, C. Welborn Piper va descriure a la mateixa revista el procediment pràctic de la tècnica en un article titulat «Bromoil, the latest printing process, a remarkable method of turning bromide prints and enlargements into oil-pigment prints».¹⁰ Els anys següents la tècnica es va anar simplificant i perfeccionant fins a convertir-se en un mètode eficaç, practicat per molts fotògrafs, com Robert Demachy (1859-1936) o Constant Puyo (1857-1933), dos noms sempre associats a aquesta tècnica pigmentària, ja que la van fer servir per desenvolupar gran part de la seva obra i van publicar un gran nombre de manuals sobre aquesta tècnica que van tenir una gran difusió a Europa.

La *History of photography*¹¹ de Josef Maria Eder (1855-1944) recull el paràgraf en què Wall descriu les bases d'aquesta tècnica:

«Suposem que ampliïm directament sobre paper de bromur i revelem amb una dissolució que no daura, com l'oxalat de ferro. N'hauríem d'obtenir una imatge pel procés comú en plata metàl·lica. Si aquesta imatge es tracta amb un bicromat, la gelatina hauria de conservar-se insoluble, proporcionalment a la quantitat de plata present, com si s'hagués exposat a la llum. Aleshores només caldria dissoldre el bromur inalterat i la plata metàl·lica amb trisulfat de sodi i ferrocianur per obtenir una imatge en gelatina insoluble, a la qual s'hauria d'adherir la tinta o el pigment exactament com en la tècnica original d'impressió a l'oli. Si aquest procediment funciona, no hi ha cap raó per la qual una impressió de bromur o de gas no s'hagi d'«imprimir a l'oli», tot i que no tinc cap dubte que s'hauria d'utilitzar una emulsió especial a causa de la diferència de gelatines.»



Manual *Positivos a las tintas grasas* del professor Rodolfo Namias. Ed. Bailly-Bailliere. IEFC.

Contratip o negatiu en paper per copiar per contacte en paper bromur.

J. Pla Janini.

Col·lecció Família Vives Pla.



Còpia en paper bromur a partir d'un contratip o negatiu en paper.

J. Pla Janini.

Col·lecció Família Vives Pla.

La tècnica del bromoli es basa en dos principis. D'una banda, en el fet que, si s'afegeixen sals de bicromat a la gelatina, s'endureix amb l'acció de la llum i perd la capacitat d'inflar-se en medis aquosos. Les bases d'aquest fenomen ja les va descriure al segle XVIII Vauquelin, el 1798, i més tard les van posar en pràctica Mungo Ponton (1839), Edmond Becquerel (1840) i William Fox Talbot (1952). Talbot

va patentar una tècnica semblant al *half-tone* fent servir aquest principi.¹²

Més tard, Alphonse Louis Poitevin (1819-1882) desenvolupa la impressió fotogràfica amb pigments basant-se en els experiments de Ponton, Becquerel i Talbot. La història dels processos fotogràfics deu a Poitevin la invenció tant de les impressions al carbó com dels processos pigmentaris; processos amb una gran estabilitat que van generar innumerables variables i que van inspirar altres tècniques, fins i tot en el camp de la fotografia en color, com el procés carbro tricolor.

El segon principi en què es basa el bromoli és el de la incompatibilitat entre l'aigua i les tintes olíoles, també aplicat en processos d'impressió com la litografia des de finals del segle XVIII.

Per elaborar un bromoli, en primer lloc es copiava una imatge en paper fotogràfic amb gelatinobromur d'argent —que a l'època normalment s'anomenava *un bromur*— a partir d'un negatiu o d'un contratip;¹³ és a dir, un negatiu en paper.

No tots els papers fotogràfics eren adequats; havien de tenir unes característiques especials: el suport (el paper) havia de ser fort i amb un bon aprest,¹⁴ l'emulsió s'havia de fabricar amb un alt

contingut en argent, i la grossària de la gelatina havia de ser més gran que la de la resta de papers fotogràfics. Per acabar, l'emulsió no podia contenir cap enduridor afegit durant la producció, i els papers amb un acabat brillant o texturitzat s'havien d'evitar.

Amb aquestes especificacions, els fabricants de paper fotogràfic —Wellington, Kodak o Gevaert— oferien productes fabricats exclusivament per a aquesta tècnica. A Espanya, la casa Infonal, per exemple, venia «cartó per a bromoli».

La còpia, una vegada ampliada, es processava de manera diferent de l'habitual: després del revelatge, el fixatge i el rentatge, se li aplicava un bany «blanquejant» que contenia bicromat de potassi. Aquest bany tenia dues funcions: d'una banda, com ja hem explicat abans, el bicromat de potassi enduria la gelatina a les zones on l'emulsió havia reduït la llum; és a dir, les zones fosques de la imatge. De l'altra, aquest bany eliminava de l'emulsió l'argent amb què s'havia format la imatge, i sobre el paper quedava només una capa de gelatina transparent endurida en diferents nivells, de vegades amb un to groguenc verdós. L'alçada del relleu era proporcional als nivells de negre de la imatge original, perquè el bicromat de potassi tenia la característica d'endurir la gelatina de forma proporcional a la quantitat de llum que havia rebut.

Quan la matriu o imatge en relleu s'havia assecat completament, es podia entintar. L'entintat es feia amb tintes grasses i amb l'ajuda de pinzells de característiques especials, com els de «pota de cabra», amb un tall oblic i amb pèl dur —de porc o cavall. En primer lloc, s'introduïa la còpia en un bany amb aigua calenta durant uns quants minuts perquè la gelatina que no s'havia endurit durant el blanquejat —les zones clares de la imatge— s'inflessin. Les tintes es preparaven sobre un vidre o una rajoleta de ceràmica fins a aconseguir la consistència adequada. A continuació, es fixava la còpia sobre una superfície dura i llisa, per facilitar l'entintat, que es feia tamponant amb els pinzells. Les zones on la gelatina s'havia inflat (blancs) repel·lien la tinta, que sí que s'adheria a les zones amb gelatina endurida (negres). Es començava pels tons més foscos, i es continuava amb els tons mitjans. La profunditat dels tons s'aconseguia insistint més o menys en el procés d'entintat. La còpia, després d'entintada, se solia retocar amb llapis, gomes, etc., per fer ressaltar els detalls o per treure les llums, i es retiraven les capes de tinta de les zones massa fosques.

Paper per a bromoli
de la marca Infonal.
Col·lecció Família Vives Pla.



Matriu per a bromoli
transportat.
Col·lecció Miquel Galmes,
IEFC.

Pla Janini treballant amb un bromoli al tòrcul del seu taller.
Col·lecció Família Vives Pla.

A partir d'una còpia al bromoli, el fotògraf podia fer un bromoli transportat. C. H. Hewitt va introduir aquesta tècnica el 1909¹⁵ i consistia, bàsicament, a transferir la imatge del bromoli a un altre suport. En aquest procés, el bromoli funcionava com a matriu, ja que es podia entintar i transportar diverses vegades. Un cop s'havia entintat el bromoli, la imatge es transferia al suport escollit, normalment un paper de qualitat com el de l'aquarel·la o el gravat, amb l'ajuda d'un tòrcul o una premsa litogràfica. El bromoli es posava en contacte amb el paper de transport, i es prestava una atenció especial en el registre, ja que gairebé sempre calia fer uns quants transports per a un mateix bromoli transportat.

Per perfeccionar el resultat, una sola fotografia al bromoli transportat es podia generar a partir de diverses matrius, cada una copiada especialment per reproduir els detalls de les llums altes, els tons mitjans o les ombres. Així, el fotògraf podia millorar l'amplitud tonal de la còpia;¹⁶ si no ho feia, es reduïa. Es començava transportant la matriu feta especialment per reproduir les llums altes i s'acabava amb les ombres.

Bromoli transportat.
J. Pla Janini.
Col·lecció Família Vives Pla.

Tant a les còpies al bromoli com al bromoli transportat, la imatge final la formen pigments, cosa que contribueix al fet que siguin tècniques molt estables. No es produeixen les deterioracions de les fotografies a les sals d'argent, com

l'esvaïment de la imatge, l'esgrogueïment o el mirall de plata; però sí que són, en canvi, sensibles a les abrasions superficials, quelcom de què ja eren conscients en aquell moment els fotògrafs que les duïen a terme.

Les tècniques pigmentàries, com ja hem esmentat, facilitaven la intervenció del fotògraf en molts nivells. En el primer pas del procés, en l'ampliació del bromur, el fotògraf podia —i era habitual que ho fessin molts pictorialistes— combinar dos o més negatius per elaborar la imatge final.¹⁷ Es feia, per exemple, per incloure una figura externa a l'escena real o per aplicar-hi un cel diferent que millorés el paisatge.





Reliquias de la mar.

J. Pla Janini, IEFC.



Reliquias de la mar.

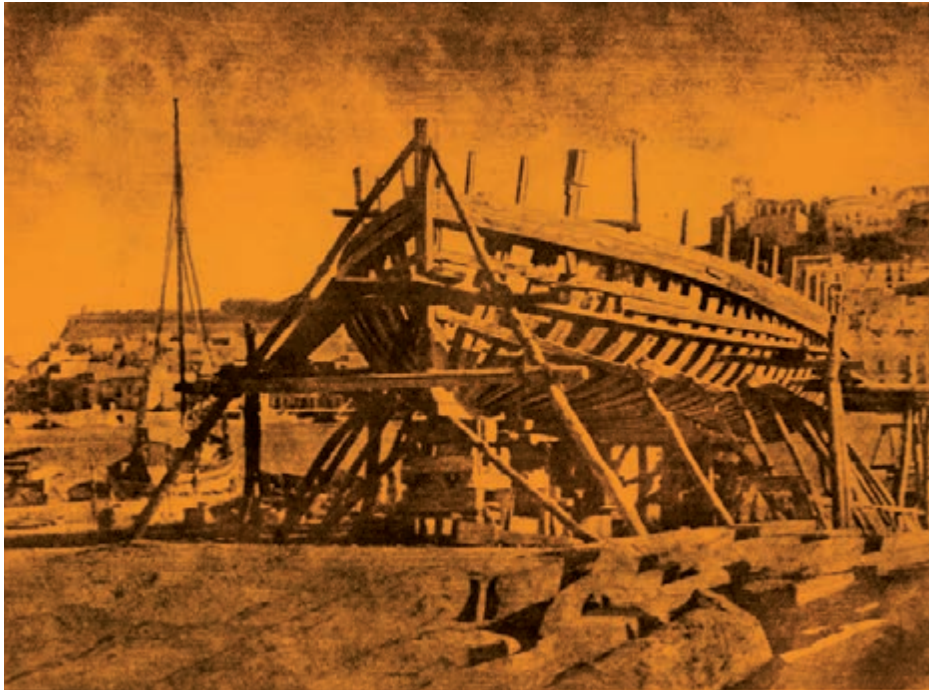
J. Pla Janini, MMB.



L'obra podia arribar a ser una mena de collage de diferents negatius combinats. Pla Janini també va fer servir aquest recurs, i és per això que, entre els objectes que la família conserva, trobem una capsa etiquetada amb la paraula «cels» a l'exterior, on el fotògraf guardava els millors núvols per combinar-los amb els cels «massa nets» d'altres negatius o potser per aconseguir un efecte contrari; és a dir, per suavitzar el caràcter d'una escena tempestuosa amb núvols més senzills.¹⁸ Un exemple d'aquesta pràctica la trobem a l'obra *Reliquias de la mar*, de la qual es conserven còpies al Museu Marítim de Barcelona i a l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya; dos bromolis transportats fets a partir d'un mateix negatiu on el cel i el paisatge del fons varien, a causa de la manipulació que Pla Janini va fer de les imatges.

En els següents passos del procés, durant l'entintat, el transport i l'acabat, i tant en el bromoli com en el bromoli transportat, el fotògraf podia introduir moltes variables, com l'elecció del suport, els tons de la imatge —de vegades diferents per a llums i ombres—, o el retoc final de la còpia. Un mateix negatiu es podia copiar innumerables vegades i obtenir resultats significativament diferents.

Pla Janini, com molts pictorialistes, tornava als negatius una vegada i una altra per crear imatges noves, sense importar-li si el negatiu era antic o nou. Per



Un astillero (Ibiza).
J. Pla Janini, 1961, MMB.

exemple, trobem còpies de *Las Parcas*, de la dècada del 1930, en una versió nova de l'any 1945. El 1955, Pla Janini va mostrar gràficament les possibilitats que oferia la tècnica quan va exhibir a la sala d'exposicions de l'AFC «versiones distintas de un paisaje único. Con luces de atardecer o de anochecer, de día soleado o de tarde tormentosa.»¹⁹

En el bromoli i en el bromoli transportat, el procés laboriós feia de la còpia final un objecte únic i irrepètible; per això els fotògrafs pictorialistes van fer d'aquesta tècnica i de tècniques semblants els seus processos de referència. Aquesta unitat en l'obra s'oposava a la reproductibilitat infinita que es desenvolupava des de finals del segle XIX, afavorida per la industrialització de la fotografia i l'auge de l'amateurisme.

La tècnica del bromoli transportat, com assegurava Pla Janini, era «entretinguda i cara».²⁰ Aquesta afirmació ens confirma que només algunes persones podien disposar del temps i els recursos per practicar-la. El material no era accessible per a tothom —de vegades calia importar-lo des de l'estranger— i es necessitaven moltes hores de pràctica per aconseguir resultats decents.



New York.

L. P. & H. M.

Mar verde.

J. Pla Janini, 1945, MMB.

Bromoli transportat
descartat per J. Pla Janini.
Col·lecció Família Vives Pla.



NOTES

1. Paper fotogràfic amb una estructura de tres capes, amb un suport de paper, en què les fibres del paper s'han aïllat amb una capa de barita (sulfat de bari) i s'han emulsionat a la superfície amb gelatina i sals de bromur d'argent, de vegades en combinació amb clorur d'argent.
2. Les tècniques pigmentàries més comunes són la goma bicromatada, les còpies al carbó, les tintes grasses, el bromoli i el bromoli transportat; es van començar a utilitzar a finals del s. XIX vinculades a la fotografia pictorialista.
3. «El primer concurso organizado por la revista *La Fotografía* en mayo de 1903 se convirtió en el punto de partida de la participación de las técnicas pictorialistas en los salones fotográficos españoles, presentándose varias pruebas al carbón sin transporte, unas al carbón Fresson y otras al carbón Artigue-Velours.» Alonso Laza, 2004, p. 316.
4. El Fresson és una tècnica pigmentària també anomenada còpia al carbó directa. Porta el nom de l'inventor del procés, Theodore-Henri Fresson, i va ser molt utilitzada per Ortiz Echagüe i altres pictorialistes com Missone o Demachy. Les còpies tenen un aspecte semblant al bromoli, tot i que els tons tenen una profunditat més marcada i l'acabat de la superfície és molt mat i vellutat. Encara avui es poden fer còpies al taller dels hereus de l'inventor.
5. Domeño, 2000.
6. Pla Janini, 1934, p. 91.
7. Vegeu el capítol 2.
8. Namias, 1935, p. 174.
9. Wall, 1907, p. 299.
10. Piper, 1907.
11. Eder, 1945, p. 564.
12. Eder, 1945, p. 553.
13. Carbonell, 1938.
14. Neblette, 1942, p. 503.
15. Eder, 1945, p. 565.
16. Pla Janini, 1933, p. 22.
17. Vegeu el capítol 2.
18. Vegeu el capítol 2.
19. De Fuenmayor, 1955.
20. Pla Janini, 1933, p. 22.



LA COL·LECCIÓ JOAQUIM PLA JANINI DEL MUSEU MARÍTIM DE BARCELONA

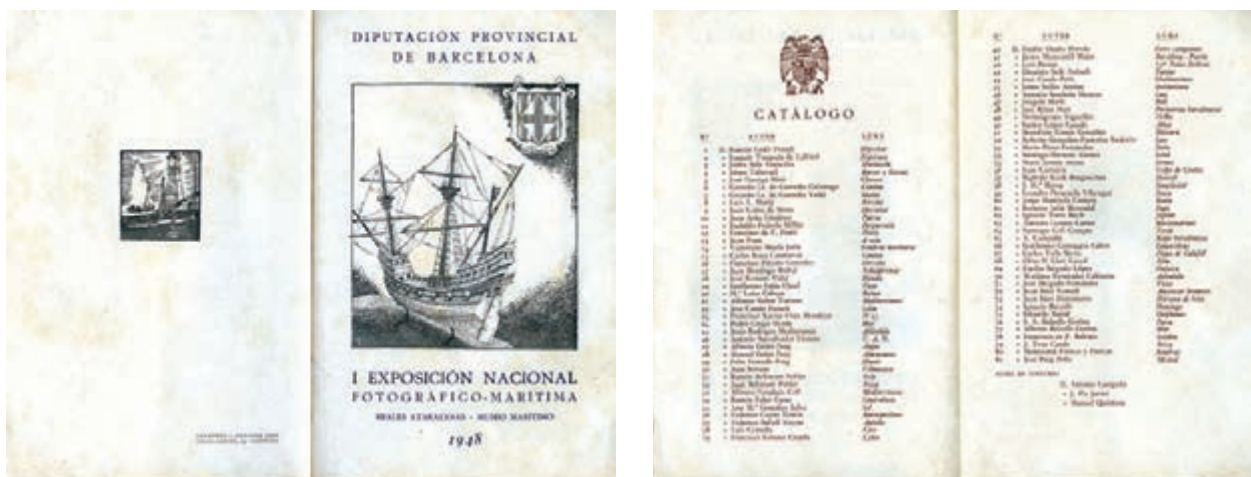
Silvia Dahl Termens

PLA JANINI I EL MUSEU MARÍTIM DE BARCELONA

El Museu Marítim de Barcelona conserva l'exquisida obra marinera del fotògraf pictorialista Joaquim Pla Janini: un total de 34 bromolis (la majoria transportats) i una còpia a la gelatina i plata adquirida posteriorment, el 2021, realitzats entre els anys 1927 i 1962. Són fotografies d'una gran bellesa en què els paisatges i la gent de mar en són els protagonistes. Totes tracten temes costumistes i de caràcter amable, i fugen de la mirada crítica i compromesa d'una època marcada per la censura de la postguerra i per l'estat autoritari. La relació entre Joaquim Pla Janini i el mar dona com a resultat una bonica sèrie de fotografies marineres amb unes escenes serenes impregnades del salnitre de les nostres costes. Són el reflex d'un anhel per la cerca de la perfecció tècnica i estètica.

Els 34 bromolis van arribar al Museu en un moment i d'una manera indeterminats. Molt probablement la relació de Pla Janini amb la nostra institució s'inicia durant els primers anys de postguerra, o fins i tot abans.¹ Pla Janini participa en la I Exposició Nacional fotogràfica Marítima, organitzada per l'MMB l'any 1948, en què exposa almenys una fotografia, *Veleros en Palma* (abril de 1948).² En aquest concurs-exposició, un format habitual per a la presentació pública dels treballs fotogràfics, es pretenia fomentar el valor artístic de la fotografia, amb el mar com a tema exclusiu. Hi col·laborava l'Agrupació fotogràfica de Catalunya, el Centre Excursionista de Catalunya, el Reial Club Nàutic, el Reial Club Marítim i el Foment de les Arts Decoratives.

Fotografia de Pla Janini
exposada a la I Exposició
Nacional fotogràfica
Marítima *Veleros en Palma*.
1948. J. Pla Janini. 74004F.
MMB.



Catàleg de la I Exposició Nacional Fotogràfica Marítima, 1948. MMB.

Les obres dels 81 participants al concurs es van exposar a la sala de Pesca de l'MMB.³ Al catàleg de l'exposició, junt amb els participants, apareixen els noms de Pla Janini, fora de concurs, d'Antoni Campañá i de Manuel Quintana,⁴ que no participen al concurs, però sí a l'exposició organitzada a propòsit del certamen, en què tots tres destaquen per uns bromolis transportats de gran qualitat artística.⁵ Sens dubte, la participació d'aquests consagrats artistes atorgava prestigi al concurs.

En aquesta data (abril de 1948), si no fou abans, s'iniciaria la relació de Pla Janini amb el Museu que perduraria en el decurs dels anys, considerant que la col·lecció està datada fins al 1962.

L'obra de Pla Janini esperava pacientment que la lluíssim com es mereix. La voluntat de l'MMB va ser arribar a un acord amb els hereus que ens permetés obrir un ventall d'accions de difusió i coneixement de la col·lecció pictorialista. La primavera de 2011 contactem amb Maria Lluïsa Pla Guarro, que aleshores era l'única filla del fotògraf encara en vida. Teníem l'esperança que aportés algun indici que ens ajudés a esbrinar quina era la relació de l'artista amb el Museu i, en definitiva, en quines circumstàncies ens havien arribat els bromolis. Però no va ser així. Maria Lluïsa, molt sorpresa i agraïda pel nostre interès, va ser la primera a preguntar-nos, amablement, com havien arribat les fotografies al nostre museu. La família estava satisfeta de saber de l'existència d'aquestes fotografies, però no tenia coneixement de la relació entre l'artista i la nostra institució. Un any més tard, el 2012, vam regularitzar, de la mà de Maria Lluïsa Pla Guarro, la cessió dels drets de l'obra de Pla Janini al Museu.



Exposició de les obres
presentades a la I Exposició
Nacional Fotogràfica Marítima.
A la dreta de la imatge i a sota,
la fotografia que va presentar
Pla Janini (74004F). 1948.
Autor desconegut. MMB.

L'ENTORN FAMILIAR

La família de Pla Janini, representada per Maria Lluïsa Pla Guarro i dues de les netes del fotògraf, Margarita Vives Pla i Anna Maria Vives Pla, ens va transmetre la seva profunda estimació pel pare i avi, i la sensibilitat per la seva obra. Anhelaven que fos difosa tant com fos possible. Va ser en aquest context de complicitat que es va gestar un projecte expositiu sobre l'obra marinera de Joaquim Pla Janini, i que deu anys més tard es fa realitat en l'exposició «Bromolis. Fotografia pictorialista de Joaquim Pla Janini» (2022). El propòsit de la mostra és explicar la relació entre la fotografia pictorialista i el mar, i contextualitzar l'obra amb la situació sociocultural de l'època establint connexions amb el corrent pictorialista i els fotògrafs coetanis (col·legues i deixebles), la implicació de Pla Janini amb l'Agrupació fotogràfica de Catalunya, el posicionament nacional i internacional de l'obra a través de concursos i exposicions, la singularitat de la tècnica fotogràfica i la vessant més personal de l'autor.

El juny de 2011 vam entrevistar Maria Lluïsa Pla, acompanyada de Margarita Vives i Anna Maria Vives, al pis de la Via Laietana de Barcelona, on havia viscut amb el seu pare. S'hi respirava l'atmosfera d'una època passada; les habitacions, els mobles i les cortines es mantenien igual que en els anys en què hi va viure el fotògraf, i a les parets hi havia penjats uns pocs retrats familiars com a records. Vam seure unes hores en una saleta lluminosa amb unes vistes privilegiades als terrats del barri gòtic de Barcelona. La reconstrucció de la memòria del pare, i també l'avi, es completava, en un anar i venir entre totes tres, amb tot el que anaven recordant i suposant. En tot moment parlaven amb tendresa del fotògraf. El recordaven com una persona alegre, altruista, familiar, que els estimava, afectuós i amb bon sentit de l'humor. La seva vocació per la medicina, fins i tot quan ja no la practicava, el va acompanyar sempre. Va canviar els potets de medicaments pels pots dels químics de revelatge i els pinzells de retoc. A Camprodon li deien «el senyor de la càmera» i també «el senyor de la capa», perquè sempre vestia amb una capa, la càmera a la mà i les medecines a les butxaques. Ja no exercia la professió de metge, però li agradava ajudar la gent. Un bon grapat d'anècdotes sobre la visió més humana de l'artista, que sens dubte ajuden a entendre la seva obra.⁶ Anys més tard hem completat la memòria de la família amb els records del net, Joan Vives Pla, que va ser qui el va acompanyar més hores al taller situat a l'àtic de l'edifici de la Via Laietana. Cada tarda, de les quatre a les vuit, Pla Janini pujava al laboratori on rebia els seus col·legues fotògrafs, i on es dedicava al seu ofici i la seva passió.

La família conserva, entre el fons de l'artista, uns interessants àlbums amb centenars de fotografies, fetes sobretot a l'estiu. Són còpies a la gelatina i plata de la Costa Brava i Camprodon, així com retrats familiars. Totes aquestes còpies estan agrupades sobre els fulls dels àlbums de manera funcional, com a contactes de treball per a la tria del bromoli. Rarament escollia algun membre de la família, i si era el cas, hi apareixia de manera discreta i gairebé anònima, com un ingredient més de l'obra final. A *Pescando con tridente* (21710F), la figura masculina en actitud desafiant damunt una roca que subjecta amb fermesa un trident, és el germà del fotògraf. A *El fantasma de la mar* (72658F) i *El fantasma del mar* (21655F), de la sèrie *Les parques*, veiem de nou el seu germà sota un llençol blanc. Les misterioses i fantasmagòriques escenes de *Les parques* sorgeixen d'unes divertides i teatrals estones amb familiars i amics. Així ho recorda la seva neta, Margarida Vives, quan ens explica una anècdota de l'obra *El fatídico árbol del camino* (col·lecció particular de la família). Narra que, de ben petita, durant un passeig amb l'avi per Camprodon, aquest es va treure la capa i li va dir que pugés al tronc d'un arbre de la vora del camí i que es tapés amb la capa. Havia d'interpretar la mort. Una escena de joc que li va semblar ben divertida, a la Margarida.



El fantasma de la mar.
1954. J. Pla Janini. 72658F.
MMB.

L'OBRA DE JOAQUIM PLA JANINI A L'MMB



Segells dels certàmens Foment de les Arts decoratives / Saló Espanyol de Fotografia i de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza.

Revers fotografia 21710F.
MMB.

La col·lecció Pla Janini està formada per 34 bromolis, sobre paper de gravat, que es troben en un bon estat de conservació. Se situen a la Mediterrània, catalana i balear, i a la costa del País Basc, entre els anys 1927 i 1962. Els paisatges —marítims, mariners, navals i salats—, respiren mar i salnitre, brisa fresca, calor i lluminositat mediterrània. L'artista és exigent i virtuós, i mostra un gran domini de les tècniques pigmentàries. Les composicions són equilibrades i del més pur classicisme. Uns treballs fruit de llargues hores de dedicació al taller a partir d'una tècnica difícil, en què els resultats no sempre són reeixits i el fracàs és una part necessària per a l'aprenentatge. En són exemples els bromolis nuls que conservem al revers d'algunes de les obres (74020F, 74021F o 74000F_1) perquè era necessari aprofitar el paper.

En la temàtica dels bromolis predominen els paisatges portuaris, i alguns retrats de gent de mar interpretats des d'una vessant costumista. Com és habitual entre els aficionats a la fotografia, el port i el mar són temes atractius i recurrents que inspiren. A *Labor marinera* (24341F), dos mariners situats sobre el bauprès recullen els flocs sobre un mirall de mar. La figura humana n'és protagonista en menys ocasions. A *Discusiones marineras* o *Los hombres del mar* (21714F, 74012F), l'artista mostra un interès pels oficis des d'una vessant romàntica, allunyada d'un interès documental que aprofundís en els treballs al mar. El simbolisme és present en la coneguda sèrie de bromolis de *Los parques* (21655F, 72658F), amb la presència fantasmagòrica i misteriosa d'una figura totalment tapada per un llençol blanc damunt un petit bot sense govern i un mar d'atmosfera bromosa. També Pla Janini mostra interès per temes religiosos a *La procesión en la playa* (74014F).

Els pintors impressionistes van estudiar la incidència de la llum en l'aigua, i Pla Janini bevia, sobretot d'aquest moviment, que també va inspirar la seva obra. Això ho veiem reflectit en els últims motovelers de cabotatge del Mediterrani que descansen arrezerats al port (74019F o 74004F), les proes i popes dels quals es projecten sobre unes aigües que en deformen les línies per l'incessant moviment del mar.

A Pla Janini també li agrada experimentar amb pigments de diverses tonalitats. En trobem un exemple a *Mar verde* (21656F) i *Mar tranquilo* (21650F), en què d'un mateix negatiu en fa dues versions diferents. Especialment, és impactant i menys

habitual en la seva obra l'ús d'un intens taronja fluorescent sobre «papel fluorescente»⁷ a *Un astillero* (74018F), una obra d'època més aviat tardana, del 1961. Pla Janini reutilitzava negatius i els positivava fent-ne diferents interpretacions i versions en el decurs dels anys. Les obres *Veleros en Palma* (74004F) i *Velas al sol* (74005F) són enquadraments d'un mateix negatiu. La primera, com hem comentat més amunt, l'exhibeix en la I Exposició Nacional Fotogràfica Marítima (1948). A *El varadero (Ibiza)*, datada el 1950: veiem un pailebot amb la bandera de l'Estat espanyol a les amures, com a país neutral durant la Segona Guerra Mundial. Prové d'un clixé que s'hauria de situar entre 1939 i 1945.

Pel que fa als formats, els més utilitzats són els tradicionals rectangulars, a excepció d'algunes ocasions en què enquadra l'obra amb composicions circulars (24341F), semicirculars (74001F) o ovals (21650F), amb la clara voluntat d'allunyar-se del format fotogràfic i apropar-se a les composicions pictòriques, el veritable art, segons la seva manera de pensar.

L'únic bromoli no transportat de la col·lecció de l'MMB té per títol *Pescando con tridente* (21710F). Amb aquesta obra Pla Janini es presenta a dos certàmens: el Saló Espanyol de Fotografia (1927), organitzat pel Foment de les Arts Decoratives, i la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (1930). Al revers ho testimonien dos segells: el del Foment de les Arts decoratives / Saló Espanyol de Fotografia, del 14 al 30 de maig de 1927, i el de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, l'octubre de 1930.

NOTES

1. L'obra *Pescando con tridente* (NI 21710F), datada el 1927, es va presentar al Saló Espanyol de Fotografia el maig de 1927, segons ens indica el segell al revers del suport secundari.
2. 74004F —abril 1948— *Veleros en Palma*, exposada en el concurs de l'MMB (foto 1506F MMB).
3. Memòria MMB 1948. *Construcción de 250 marcos para la exposición Fotográfico Marítima, instalación y desmontaje de ésta.*
4. Catàleg de la I Exposició Nacional Fotogràfica Marítima. Barcelona, Museu Marítim de Barcelona, 1948.
5. Cubas, 1948 «Afortunadamente pudieron desentenderse de aquellos trabajos presentados fuera de concurso Antonio Campañá, J. Pla Janini y Manuel Quintana (...) Por los tres fue idénticamente usada la técnica de transporte en la que compitieron habilidosamente, ya en temas generales, ya en efectismos de verdadera calidad (...)».
6. Entrevista de Silvia Dahl a Joan Vives Pla, Anna Maria Vives Pla i Margarida Vives Pla a la terrassa de l'àtic, on hi havia el laboratori, del doctor Pla Janini. 8 d'abril de 2021. Agraïm la col·laboració dels nets.
7. Transcripció de la inscripció manuscrita de l'autor en el revers del suport secundari.

CATÀLEG DE LA COL·LECCIÓ
J. PLA JANINI DE L'MMB



Núm. d'inventari: 21650F
 Nom de l'objecte: còpia al bromoli
 Tècnica: bromoli transportat sobre paper
 Títol: *Mar tranquilo*
 Tema: platges i costes
 Data: 1962
 Dimensions: 64,6 x 52,1 cm



Núm. d'inventari: 21651F_1
 (revers de 21651F)
 Observacions: prova nul·la



Núm. d'inventari: 21651F
 Nom de l'objecte: còpia al bromoli
 Tècnica: bromoli transportat sobre paper
 Títol: *A toda vela...*
 Tema: bergantí goleta
 Data: 1957
 Dimensions: 34,7 x 22,1 cm



Núm. d'inventari: 21652F
Nom de l'objecte: còpia al
bromoli
Tècnica: bromoli transportat
sobre paper
Títol: *Pasajes*
Tema: País Basc, platges i costes
Data: sense data
Dimensions: 29,6 × 63,8 cm



Núm. d'inventari: 21653F
Nom de l'objecte: còpia al
bromoli
Tècnica: bromoli transportat
sobre paper
Títol: *Mar verde*
Tema: platges i costes
Data: 1961
Dimensions: 45,9 × 69,7 cm

Núm. d'inventari: 21655F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *El fantasma del mar*
Tema: figura humana amb un llençol blanc com a indumentària, amb aspecte de fantasma
Data: 1945
Dimensions: 43,9 × 55,4 cm



Núm. d'inventari: 21656F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Mar verde*
Tema: platges i costes, retrats individuals, imatgeria popular
Data: 1962
Dimensions: 64,6 × 51,8 cm





Núm. d'inventari: 21657F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Dia de calma*
Tema: ports, llagut de pesca, embarcacions de pesca
Data: 1958
Dimensions: 49,4 × 69,5 cm



Núm. d'inventari: 21710F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli sobre paper
Títol: *Pescando con tridente*
Tema: arts, ormeigs i estris, retrats individuals
Data: 1927
Dimensions: 36,1 × 25,1 cm
Dimensions amb suport secundari: 40,3 × 27,7 cm

Núm. d'inventari: 21714F
 Nom de l'objecte: còpia al bromoli
 Tècnica: bromoli transportat sobre paper
 paper
 Títol: *Discusión en la playa*
 Tema: pescadors, retrats col·lectius
 Data: sense data
 Dimensions: 51,5 x 36,2 cm



Núm. d'inventari: 21715F
 Nom de l'objecte: còpia al bromoli
 Tècnica: bromoli transportat sobre paper
 Títol: *Rincón del muelle*
 Tema: embarcacions de transport, ports
 Data: sense data
 Dimensions: 50,3 x 35,4 cm



Núm. d'inventari: 21715F_1
 (revers de 21715F)
 Observacions: prova nul·la



Núm. d'inventari: 24341F

Nom de l'objecte: còpia al bromoli

Tècnica: bromoli transportat sobre paper

Títol: *Labor marinera.*

Tema: bauprès, mariners, bossell, retrats col·lectius

Data: 1957

Dimensions: 69,6 × 50,5 cm



Núm. d'inventari: 72658F

Nom de l'objecte: còpia al bromoli

Tècnica: bromoli transportat sobre paper

Títol: *El fantasma de la Mar*

Tema: retrats individuals, imatgeria popular

Data: 1954

Dimensions: 49 × 69,9 cm



Núm. d'inventari: 74000F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Mar verde*
Tema: goleta, ports, Barcelona (municipi)
Data: 1948
Dimensions: 70,3 × 50,1 cm



Núm. d'inventari: 74000F-1
(revers de 74000F)
Observacions: prova nul·la



Núm. d'inventari: 74001F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Carenando*
Tema: ports, drassanes, pailebot
Data: sense data
Dimensions: 70,4 × 49,4 cm



Núm. d'inventari: 74002F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Casucas de pescadores (Pasajes)*
Tema: platges i costes, País Basc, cases de pescador
Data: sense data
Dimensions: 50,3 x 70,7 cm



Núm. d'inventari: 74003F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Rincón portuario*
Tema: pailebot, norai, àncores, ports
Data: 1946
Dimensions: 71 x 50,3 cm

Núm. d'inventari: 74004F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Veleros en Palma*
Tema: pailebot, ports, Palma (municipi)
Data: 1948
Dimensions: 51 x 71 cm



Núm. d'inventari: 74005F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Velas al sol*
Tema: ports, bauprès, goleta, pailebot
Data: 1948
Dimensions: 69,2 x 50,6 cm





Núm. d'inventari: 74006F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *San Antonio (Ibiza)*
Tema: llaguts de pesca, Eivissa
Data: 1942
Dimensions: 50,5 × 71 cm



Núm. d'inventari: 74007F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Viento en popa a toda vela...*
Tema: goleta de velatxo, vaixell escola
Data: 1948
Dimensions: 64,4 × 50 cm

Núm. d'inventari: 74007F_1
(revers de 74007F)
Observacions: prova nul·la





Núm. d'inventari: 74008F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Cadaqués blanco*
Tema: Cadaqués
Data: 1957
Dimensions: 49,2 × 70 cm



Núm. d'inventari: 74009F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Playa de pescadores*
Tema: ports, pescadors, bot, palangrera, barca d'arrossegament
Data: 1954
Dimensions: 49,7 × 70,5 cm

Núm. d'inventari: 74010F

Nom de l'objecte: còpia al bromoli

Tècnica: bromoli transportat sobre paper

Títol: *Pasajes*

Tema: País Basc, platges i costes

Data: 1942

Dimensions: 50,3 × 71 cm



Núm. d'inventari: 74011F

Nom de l'objecte: còpia al bromoli

Tècnica: bromoli transportat sobre paper

Títol: *El varadero (Ibiza)*

Tema: drassanes, pailebot, Eivissa, escars

Data: 1950

Dimensions: 50,3 × 70,5 cm





Núm. d'inventari: 74012F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Los hombres del mar*
Tema: cases de pescadors, retrats col·lectius, pescadors
Data: 1947
Dimensions: 49,7 × 64,6 cm



Núm. d'inventari: 74013F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Reliquias de la Mar*
Tema: platges i costes, àncores
Data: 1948
Dimensions: 50,8 × 69,4 cm



Núm. d'inventari: 74014F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *La procesión en la playa*
Tema: platges i costes, festes religioses
Data: 1957
Dimensions: 50 × 70,5 cm



Núm. d'inventari: 74015F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Pequeño astillero (Ibiza)*
Tema: platges i costes, maquinària i eines, llagut de pesca, mestre d'aixa, drassanes, Eivissa
Data: sense data
Dimensions: 40 × 51,1 cm

Núm. d'inventari: 74015F_1
(revers de 74015F)
Observacions: prova nul·la





Núm. d'inventari: 74016F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat
sobre paper
Títol: *La Escala (Gerona)*
Tema: llagut de pesca, ports,
l'Escala (municipi)
Data: 1936
Dimensions: 50 × 65,8 cm



Núm. d'inventari: 74017F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Marineros de antaño*
Tema: norai, ports, pailebot, retrats
col·lectius, bauprès, País Basc
Data: sense data
Dimensions: 66,3 × 51,6 cm



Núm. d'inventari: 74018F
 Nom de l'objecte: còpia al bromoli
 Tècnica: bromoli transportat sobre paper
 Títol: *Un astillero (Ibiza)*
 Tema: Eivissa, construcció naval, drassanes
 Data: 1961
 Dimensions: 30,3 × 41 cm
 Dimensions amb suport secundari: 39,4 × 50,5 cm



Núm. d'inventari: 74019F
 Nom de l'objecte: còpia al bromoli
 Tècnica: bromoli transportat sobre paper
 Títol: *Portuària*
 Tema: ports, goleta, Barcelona (municipi)
 Data: sense data
 Dimensions: 34,9 × 29,4 cm



Núm. d'inventari: 74019F-1
 (revers de 74019F)
 Observacions: prova nul·la

Núm. d'inventari: 74022F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Rincón portuario*
Tema: ports, embarcacions de transport
Data: 1950
Dimensions: 50,4 × 35,6 cm



Núm. d'inventari: 74023F
Nom de l'objecte: còpia al bromoli
Tècnica: bromoli transportat sobre paper
Títol: *Día de fiesta en el puerto*
Tema: ports, llagut de pesca
Data: sense data
Dimensions: 51,3 × 65,8 cm



Núm. d'inventari: 74023F-1
(revers de 74023F)
Observacions: prova nul·la



Núm. d'inventari: 88933F

Nom de l'objecte: còpia a la gelatina i plata

Tècnica: gelatina i plata

Títol: sense títol

Tema: platges i costes, retrats individuals, imatgeria popular

Data: 1935

Dimensions: 24 × 36,7 cm

Dimensions amb suport secundari: 33 × 43,1 cm

Accés a la col·lecció

- <https://www.pinterest.es/arxiufotografic/mmb-fotografies-pictorialistes-de-joaquin-pla-jani/>
- <https://www.mmb.cat/catalegs/arxiu-fotografic/>

San Antonio (Ibiza).
Còpia al bromoli. 1942.
Joaquim Pla Janini. MMB





BIBLIOGRAFIA

Alfred Stieglitz. *Camera Work, The Complete Illustrations. 1903-1917*, Colonia, Taschen, 1997.

ALONSO LAZA, Manuela (2004): *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*, Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral.

ARNOLD, Ethel (1929): «Reminiscences of Lewis Carroll», *Atlantic monthly*, juny, 1929.

Art de la Llum (1934): Monogràfic sobre Joaquim Pla Janini, *Art de la Llum*, núm. 17, Barcelona.

AUBENAS, Sylvie (dir) (2002): *Gustave Le Gray (1820-1884)*, París, Gallimard.

BARBERÀ MIRÓ, Júlia (2018): *El silenci d'Agustí Pisaca*, Universitat Pompeu Fabra, treball fi de grau (TFG), <http://hdl.handle.net/10230/35798>

BARNADAS, Ramon (2002): «Les autocromes. Els inicis de la fotografia en color», *Muntanya*, part 1:

http://ccbe.feec.cat/docs/cec/Hemeroteca/Muntanya/2002/MUNT_2002_10_0843.pdf, part 2: http://ccbe.feec.cat/docs/cec/Hemeroteca/Muntanya/2002/MUNT_2002_12_0844.pdf

BEAUNIER, André (1906): *Les souvenirs d'un peintre*, París.

BERTRAN XIRAU, Lluís; MARTÍNEZ GARCIA, Roser (2020): «Mey Rahola, una mirada retrobada», *Revista de Girona*, [en línia], 2020, núm. 320, p. 56, <https://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/369007>

BONASTRE COBO, Anna (2015): *Rafel Areñas Tona. L'expressió de la fotografia d'art a través del pictorialisme*, Universitat Pompeu Fabra, TFG, <http://hdl.handle.net/10230/25241>

BONET CARBONELL, Victòria (2014): *Por amor al arte. Las sociedades fotográficas en el movimiento pictorialista internacional (1887-1914)*, Universitat de Barcelona, treball de fi de Màster (TFM), 2014, p. 108-109, <http://hdl.handle.net/2445/59866>

BONET CARBONELL, Victòria (2016): «Els primers passos de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya», a *Butlletí*, Agrupació Fotogràfica de Catalunya, Barcelona, desembre de 2016.

BONET CARBONELL, Victòria (2016-2017): «Història de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya», a *Butlletí*, Agrupació Fotogràfica de Catalunya, gener-març, abril-juny, juliol-setembre i octubre-desembre de 2016 i gener-març, abril-juny de 2017.

BONFILL, Anna; MAYANS, Antoni; ROCA, Quim (coord.) (2009): *Carme Gotarde Camps, fotògrafa (1892-1953)*, Olot, Arxiu Comarcal de la Garrotxa.

BRIGMANN, Ann (1949): *Songs of a Pagan*, Caldwell, Idaho, Caxton Printers.

BUCKMAN, Rollin (1990): *The photographic work of Calvert Richard Jones*, Londres, Science Museum.

Butlletí, Agrupació Fotogràfica de Catalunya, Barcelona, abril de 1928.

- Butlletí*, Agrupació Fotogràfica de Catalunya, Barcelona, desembre de 1927.
- CAMERON, Julia Margaret (1874), *Annals of my Glass House*.
- CARBONELL, Claudi (1938): *El contratipus fotogràfic*, Agrupació Fotogràfica de Catalunya, Barcelona.
- CASADEMONT RIBOT, Carmen (2016): *Joan Porqueras Más. Del pictorialismo a la singularidad. Aproximación a su obra (1925-1936)*, Universitat de Barcelona, TFG.
- COLSON, René (1892): *La Photographie sans objectif*, París, Gauthier-Villars.
- CSIC (2000): *Catálogo de fotografías de la Comisión Científica del Pacífico. Colección CSIC*, CD-ROM. CSIC, 2000.
- CSIC (2000): *La Comisión científica del Pacífico*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, web <http://www.pacifico.csic.es/uym3/xml.htm>
- CUBAS, Enrique (1948): «I Exposición Nacional fotográfico-marítima», *Rumbo*, número 3.
- DAHL TERMENS, Silvia (2012): *Històries de mar. Les col·leccions fotogràfiques del Museu Marítim de Barcelona*, Barcelona, Museu Marítim, 2012.
- DE FUENMAYOR, Domingo (1955): «No todo es la máquina en el bromóleo transportado», *Diario de Barcelona*, 15 de marzo de 1955.
- DE LA SIZERANNE, Robert (1897): «La photographie est-elle un art?», *Revue des Deux Mondes* (1 dicembre 1897), p. 564-595.
- DEMACHY (1905): «La retouche au burin», *Revue de Photographie*, núm. 4, p. 97-102.
- DOMEÑO, Asunción (2000): *La fotografía de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y temática*, Pamplona.
- DUNMORE, John (2002): «The Camera amongst the Icebergs», *Philadelphia Photographer*, vol. 6, núm. 72, p. 412-414. *Artic Diary. Paintings and Photographs by William Bradford*, exposició, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. <https://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/content.cfm?ID=1>;
- EDER, Josef Maria (1945): *History of photography*, Dover Publications, Nueva York.
- EMERSON, Peter Henry (1886): «Photography, A Pictorial Art», *The Amateur Photographer*. Vol 3 (March 19, 1886), p. 138-139.
- F. RIUS, Núria (2011): *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit. (1856-1918)*, Universitat de Barcelona, tesi doctoral, <https://www.tdx.cat/handle/10803/32063#page=1>
- FINEMAN, Mia (2012): *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- FONTCUBERTA, Joan (1980): «Axis of Catalan photography», *Camera*, Lucerna, desembre de 1980.
- FONTCUBERTA, Joan (2000): *Fotografia Catalana 1900-1940: El camí vers la modernitat a NARANJO, Juan (et al.)* (2000): *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona, Lunwerg.
- FONT-RÉAULX, Dominique de (2013): *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, París, Flammarion.
- FORESTA, Merry A. (1996): *American Photographs: The First Century: from the Isaacs collection in the National Museum of American Art* (Washington, D.C.: National Museum of American Art and Smithsonian Institution Press, 1996).
- FORMIGUERA, Pere (1995): «Joaquim Pla Janini: La fotografia apassionada», a FORMIGUERA, Pere (1995): *Joaquim Pla Janini*, La Caixa/Lunwerg, Barcelona, p. 13-23.
- FORMIGUERA, Pere (1995): *Joaquim Pla Janini*, La Caixa/Lunwerg, Barcelona.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2005): «José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart: Nuevos datos sobre fotógrafos malagueños del siglo XIX y principios del XX», en *Boletín de arte*, Málaga, Departamento de Historia del Arte, 2005/2006, p. 37-71. https://www.academia.edu/8490720/Jos%C3%A9_Spreafico_Enrique_Facio_y_Sabina_Muchart._Nuevos_datos_sobre_fot%C3%B3grafos_malague%C3%B1os_del_siglo_XIX
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2006): «Arte y fotografía. El siglo XIX» a Sougez (coord.) (2006): *Historia General de la fotografía*, Madrid, Cátedra, p. 239-264.
- GRAU FERRANDO, Dolors (2001): «Jaume Ferrer, el pictorialista empordanès», *Revista de Girona*, núm. 206, p. 36-39, <http://hdl.handle.net/10256.4/15298>
- GRAU FERRANDO, Dolors; GRASSOT RADRESA, Marta (2017). «Els fotògrafs pictorialistes gironins. Quan la fotografia es vol convertir en pintura», *Revista de Girona*, núm. 304, p. 78-81, http://www.revistadegirona.cat/recursos/2017/0304_082.pdf

- HATCH, Beatrice (1898): «Lewis Carroll», Strand, núm. 15, p. 413-423.
- HEILBRUN, Françoise; PANTAZZI, Michael (1997): *Album de collages de l'Angleterre victorienne*, París, Editions du Regard; Réunion des musées nationaux.
- JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo; MUÑOZ SÁNCHEZ, Óscar; TEIXIDOR CADENAS, Carlos (eds.) (2019): *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- KING, S. Carl (2000): «El impresionismo fotográfico en España. Una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista», *Archivos de la fotografía*, vol. 4, núm. 1, p. 9-162.
- KOSINSKI, Dorothy (2000): *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim.
- KUGLER, Richard C. (2003): *William Bradford: Sailing Ships & Arctic Seas*, New Bedford Whaling Museum.
- KUSNERZ, Peggy Ann (2015), «Pictorialism in Japan», *History of Photography*, núm. 28(4), January 2015, p. 3877, doi: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2004.10441346>
- LAVÍN, Guiomar (2016): Luis de Ocharan Mazas (1858-1928): fotógrafo aficionado, tesis doctoral, Universidad de Cantabria. <https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/8291?show=full>
- M. H. (1945): «El doctor Pla y sus bromóleos», a *Sombras*, Madrid, juliol de 1945.
- MARTÍ, Joan (1874): *Bellezas de Barcelona*, Barcelona, 1874.
- MARTÍNEZ, Covadonga (2008): *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940*. Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CDRI), Ajuntament de Girona.
- MASKELL, Alfred (1892): «La platinotypie», *Bulletin du Photoclub de Paris*, desembre de 1892, p. 382-386.
- NAMIAS, Rodolfo (1935): *Enciclopedia fotográfica*, Madrid, Bailly-Bailliere.
- NARANJO, Juan (et al.) (2000): *Introducció a la Història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona, Lunwerg.
- NEBLETTE, C. B. (1942): *Photography. Its principles and practice*, D. van Nostrand Company, New York.
- PARER, Pep (2012): «La mar immòbil», a DAHL TERMENS, Silvia (2012): *Històries de mar. Les col·leccions fotogràfiques del Museu Marítim de Barcelona*, Barcelona, Museu Marítim.
- PIPER, C. Welborn (1907): *The Photographic News*, Londres, 16 d'agost de 1907.
- PLA JANINI, Joaquim (1933): «Quatre paraules sobre el bromoli transportat», *Art de la Llum*, núm. 3, Barcelona.
- PLA JANINI, Joaquim (1934): «Com es desvetlla en nosaltres l'afició», *Art de la Llum*, núm. 10, Barcelona.
- PLA JANINI, Joaquim (1955): «La fotografia mal llamada moderna», *Arte Fotográfico*, núm. 48, Madrid, desembre de 1955.
- RAMIRES, Alexandre (2014): *The Voyage of the Daguerreotype. On the Daguerreotypes and Physionotypes of the Oriental-Hydrographie*, Coimbra.
- REJLANDER, P. (1867): «What Photography can do in Art», a *Yearbook of Photography and Photographic News Almanach*.
- REYES VALENT, Toni (2017): «El fotògraf del cel. Josep Pons Girbau», *Revista de Girona*, núm. 304, p. 88-90, http://www.revistadegirona.cat/rdg/recursos/2017/0304_088.pdf
- RIBOT BAYÉ, Cristina (2017): «Una aproximación al pictorialismo en Cataluña. Cuerpo, alegoría y paisaje en la fotografía de Vilatobà, Pla Janini, Masana y Casals Ariet» a *Communication papers, media literacy and gender studies*. Universitat de Girona, número 12, p. 53-78 https://www.researchgate.net/publication/332305975_Una_aproximacion_al_pictorialismo_en_Cataluna_Cuerpo_allegoria_y_paisaje_en_la_fotografia_de_Vilatoba_Pla_Janini_Masana_y_Casals_Ariet
- ROBINSON, Henrich P. (1869): *Pictorial Effect in Photography*, Londres.
- ROWELL, Ethel (1943): «To me he was Mr Dodgson», *Harper's Magazine*, febrer de 1943.
- SCHAAF, Larry J. (200), *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton University Press.
- SCHARF, Aaron (2005): *Arte y Fotografía*, Madrid, Alianza.
- SIEGEL, Elizabeth (2009): *Playing with pictures, The Art of Victorian Photocollage*, Chicago, The Art Institute.
- SIGLER, Carolyn (2001): «Was the Snark a Boojum?: One Hundred Years of Lewis Carroll Biographies», *Children's Literature*, vol. 29, p. 229-243. *Project MUSE*, doi:10.1353/chl.0.08
- SOUGEZ, M. Loup; GALLARDO, Elena (2006): «Otras fronteras», a SOUGEZ, Marie-Loup (coord.) (2006):

- Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, p. 595-662.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord.) (2006): *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra.
- SPREAFICO (1876): *Recuerdo histórico 1486-1492*, álbum de 1875, para la Exposición Universal de Filadelfia (1876), Madrid, Patrimonio Nacional.
- STEVENSON, Sarah (1981): *David Octavius Hill and Robert Adamson: catalogue of their calotypes taken between 1843 and 1847 in the collection of the Scottish National Portrait Gallery*, Edimburgo, National Galley of Scotland.
- TIRAZZI, María Inez (2019): *El Oriental-Hydrographe y la fotografía. La primera expedición alrededor del mundo con un «arte al alcance de todos» (1839-1840)*, Montevideo.
- TORRES GONZÁLEZ, Joaquim (2018): *Miquel Renom i Presseguer (1875-1950). Desenvolupament i identitat del pictorialisme català*, Universitat de Barcelona, TFM, http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/125622/1/TFM_Torres_Gonz%C3%A1lez_Joaquim.pdf
- TORRES MARTÍNEZ, José Manuel (2014): «Els amics d'Arissa. Antoni Arissa i l'Agrupació Fotogràfica Saint-Victor (1922-1936)», *Finestrelles*, núm. 16.
- TRIQUET, Sophie (2006): «Spanish amateur photographers and pictorialism» a *Impressionist camera: pictorial photography in Europe, 1888-1918*. Londres, p. 195-217.
- TUCKER, Anne Wilkes (ed) (2003): *The History of Japanese Photography*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- VEGA DE LA ROSA, Carmelo (2017): *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Cátedra.
- VERDAGUER, Jacinto (1974): *Obras completas*, Barcelona, Selecta.
- WALL, Edward John (1907): *The Photographic News*, Londres, 12 de abril de 1907.
- WARNER, Marina; DODIER, Virginia; HAWORTH-BOOTH, Mark (1999): *Clementina, Lady Hawarden: Studies from Life 1857-1864*, Nueva York, Aperture.
- ZELICH, Cristina (1998): *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*. Barcelona, La Caixa.

BROMÓLEO
FOTOGRAFÍA
PICTORIALISTA
de Joaquim Pla Janini

VERSIÓN EN CASTELLANO

BROMÓLEO

FOTOGRAFÍA PICTORIALISTA DE JOAQUIM PLA JANINI

PRÓLOGO

Enric Garcia Domingo
Director general del Museu Marítim de Barcelona

Cada vez que alguien me muestra una fotografía digital retocada con un filtro divertido o simplemente artístico, compruebo la alegría de quien siente que ha creado una obra muy original, mientras, para mí, pienso: llegas tarde, eso ya está inventado.

No sabemos quién fue el primero en hacerlo, pero la manipulación de la fotografía es tan antigua como la propia técnica. Transformar la realidad captada por el objetivo y reconvertirla en una realidad distinta, generalmente mejor, es un impulso casi inmediato. Y convertir una foto es otra cosa, de camino hacia la pintura, que también es una inquietud bastante antigua. La pregunta es por qué. Esta duda podría ser el hilo conductor de ese trabajo. Naturalmente, nos asaltan otras preguntas igualmente interesantes: ¿cuál es la pugna diaria entre la mera fotografía y la fotografía artística?, ¿hay que embellecer la realidad, o al menos, hacerla nuestra con una intervención personalizada?, ¿cómo se crea en el cerebro del fotógrafo, transmutado en alquimista, una nueva realidad más bella y perfecta?

La fotografía ocupa y ocupará un lugar destacado entre los intereses del Museu Marítim de Barcelona. Mirar el entorno marítimo a través del objetivo de la cámara es mirar de forma distinta, e incluso captar cosas que no vemos a simple vista. Cuando esa mirada es la mirada artística de un fotógrafo, el interés se multiplica.

Este libro recoge investigaciones y reflexiones sobre un hombre y una corriente artística. Aunque no podamos hablar estrictamente de un catálogo, nace a partir de una exposición, que a su vez da respuesta

a la necesidad de mostrar y reivindicar la obra de un fotógrafo singular, Joaquim Pla Janini. Desde el día que descubrimos unas fotos extrañas que no tenían mucho que ver con el resto del fondo fotográfico del Museo Marítimo de Barcelona, hacia 1995, quisimos saber quién estaba detrás y qué lugar debían ocupar en el museo. Años más tarde, hacia 2011, con motivo de la preparación de un libro sobre las colecciones fotográficas del museo, el nombre de este fotógrafo volvió a salir a la luz como un tema pendiente y apasionante. En la caja de los proyectos pendientes de llevar a cabo algún día, se guardó la posibilidad de realizar alguna acción reivindicativa sobre el fotógrafo Pla Janini que permitiera poner en valor la colección de este autor que el museo conserva. El proceso nos ha llevado a descubrir el pictorialismo, un movimiento que merece un lugar de honor en la historia de la fotografía. Por tanto, este libro es una obra académica y el final de un viaje de descubrimiento. La conservadora del fondo fotográfico, Silvia Dahl, inició un viaje que la llevó a descubrir no solo a un fotógrafo, sino a un hombre y su entorno, un hombre y su mundo cultural. La familia del autor ha sido clave en este proyecto. Al final, con más entusiasmo que medios, y con más horas de trabajo de las que ofrece el calendario, la idea germinó y pusimos la proa hacia una exposición sobre Pla Janini.

En un museo como este, donde convivimos entre fotos y pinturas, retratos de barcos y paisajes, mera fotografía y propuestas artísticas atrevidas y exitosas, los ojos se acostumbran mirar las cosas de una manera distinta. La reivindicación del mar y su grandeza está siempre presente y por tanto, nos gusta interpretar las miradas de los demás. Este libro, y la exposición que le ha dado vida, son un buen ejemplo de ello.

Agradecemos de corazón el compromiso de la familia de Joaquim Pla Janini y de todas las instituciones que han colaborado en este proyecto. También a los autores y los investigadores que aportan conocimiento y permiten que un museo como el

Museo Marítimo de Barcelona pueda realizar una aportación importante a la cultura.

EL MAR Y LA FOTOGRAFÍA

Maria de los Santos Garcia-Felguera

Alicante nos maravilló con sus trajes pintorescos y su admirable paisaje. El padre de Regnault¹ nos envió placas secas para hacer fotografías, un procedimiento que acababa de inventar, y que constituía en la práctica una revolución semejante a la que supuso más adelante la instantánea. Solamente que con las placas del padre de Regnault se necesitaban quince minutos de exposición!... Seguimos al pie de la letra sus instrucciones minuciosas y abundantes. Pero ¡ay! en cuanto lavábamos las placas, todo desaparecía; el cristal quedaba transparente, limpio, idemasiado limpio!... ¿Por qué? Leíamos una y otra vez las sabias palabras del padre de Regnault; nos aplicábamos con celo, escrupulosamente... ¡Nada!... ¿Se había engañado...? ¡Imposible!... Por fin, dimos con el problema: lavábamos las placas con el agua de los jarros del tocador; ¡y aquellos jarros contenían agua de mar! Cuando encontramos la causa de nuestro fracaso, ya habíamos gastado todas las placas.²

Si creemos esta historia, ocurrida en el verano de 1868 durante el viaje por España de un grupo de jóvenes artistas franceses, entre los que se encontraban los pintores Clairin y Regnault, podríamos pensar que la fotografía y el mar no hacen buenas migas, pero lo cierto es que siempre han estado muy unidos: el agua, que es básica para la vida, también lo es para la fotografía, y el mar ha sido siempre uno de sus principales motivos.

En parte debemos al agua (aunque no a la salada) uno de los recursos principales de la fotografía, el de la pareja negativo/positivo que ha sido la base de este medio hasta la revolución digital. La culpa la tuvo un lago, y el inventor del tándem fue Hen-

ry Fox Talbot (1800-1877), un inglés culto, inquieto y rico que durante su luna de miel con Constance Mundy (1811-1880), en el año 1833, quiso dibujar la vista del lago de Como para tener un recuerdo, y el resultado fue lamentable: a pesar de haber usado una cámara lúcida como ayuda. Fox Talbot se empeñó entonces en conseguir un sistema de representación mecánica de la realidad que diera buenos resultados y no dependiera de la habilidad de la persona.

Lo consiguió, inventó el talbotipo, que se llamó así en su nombre. Era un negativo de papel a partir del cual se podían hacer varios positivos también en papel, generalmente «salado».³ El resultado fue tan satisfactorio que recibió el nombre de calotipo (por su belleza, *kalós* en griego) y, con él, Fox Talbot fotografió, entre otras muchas cosas, el mar y los veleros desde la orilla, aprovechando la marea baja, junto a un puente que acababa de construir en Londres el ingeniero Isambard Kingdom Brunel, un prodigio de la ingeniería que contrasta con las barquitas de remos y los veleros.

A partir de entonces, el mar siempre estuvo delante del objetivo. Desde los primeros aficionados (cultos y ricos, como Fox Talbot) que fotografiaban barcos y castillos, hasta los humildes fotógrafos «minutereros» que casi cien años después recorrían los pueblos de la Mancha con un telón de cartón pintado que simulaba ser un avión o un barquito para que las niñas que nunca habían visto el mar se retrataran «de marineras». Incluso hoy mismo, la artista norteamericana Meghann Riepenhoff (1979) lava sus cianotipos en la playa, dejando que sea el mar quien construya la obra fotográfica, y el uruguayo Federico Ruiz Santesteban (1980) revela sus *Playeos* (2018) con agua de mar.⁴

Al mismo tiempo que Fox Talbot investigaba en su casa de Lacock Abbey (Wiltshire, Inglaterra), en París otro hombre inquieto —un francés, escenógrafo y pintor— buscaba por su cuenta algo parecido: fijar la imagen que se reflejaba en la cámara oscura para convertirla en permanente. Se llamaba Louis Daguerre (1787-1851) y con

ayuda de otro científico (tan versátil como lo era el inglés Fox Talbot), Nicéphore Niépce (1765-1833),⁵ consiguió su objetivo. Así, a partir del año 1839, cuando el diputado François Arago hizo la presentación pública en París, se habla de daguerrotipo: una placa de cobre cubierta de plata en la que se ve la imagen en positivo o en negativo, según sea la incidencia de la luz.

Este procedimiento que Francia regaló al mundo llegó hasta Sudamérica por mar a bordo del *Oriental*, un buque escuela francés⁶ que salió de Nantes el 1 de octubre de 1839 con la intención de dar la vuelta al mundo y que llevaba a bordo jóvenes estudiantes franceses y belgas, y más de una máquina para hacer daguerrotipos. El capellán y profesor de música —el abate Louis Comte (1798-1867)—⁷ manejó una de esas cámaras y fue haciendo demostraciones de daguerrotipos (las primeras) en las distintas escalas del barco: Lisboa, Funchal y Santa Cruz de Tenerife, hasta Brasil (donde llegó en diciembre), Uruguay⁸ y Chile.

El daguerrotipo no solo viajó por mar, también lo miró, y nos han quedado ejemplos tempranos de los puertos de *Marsella* (daguerrotipo anónimo, 1842-55, París, Bibliothèque Nationale de France), con reflejos de los edificios en el agua, y de Le Havre, que pudo captar un leve movimiento del agua.

Pero fue el calotipo el que más miró a la mar, porque se especializó en fotografiar paisajes y monumentos, mientras que el daguerrotipo —por su capacidad de reproducir los detalles— se dedicaba preferentemente al retrato, como el del *Marinero*, conservado en el MMB.

Un buen ejemplo de los primeros calotipistas fue el reverendo Calvert Richard Jones (1804-1877), un amigo de Fox Talbot, de su misma clase social e inquieto como él, matemático y acuarelista, que viajó con su familia por Malta e Italia, además de Inglaterra, fotografiando paisajes, mares y barcos.⁹ En sus fotografías tempranas, de las décadas de 1840 y 1850, encontramos ya muchos de los temas habituales en la

fotografía de mar: imágenes «pictóricas» (no en vano era acuarelista), románticas, de veleros varados o de barcas de pesca en la orilla, pero también otras en las que lo importante es la maquinaria y los aspectos técnicos. En todas ellas hay pocas personas, solo alguna figura aislada para establecer la escala (*Malta*, 1846, positivo en papel a la sal, a partir de un negativo de papel, MET), y no sólo por un impulso romántico, sino por los problemas que planteaba la presencia humana en la fotografía temprana.

Tanto el proceso francés como el inglés —el daguerrotipo y el calotipo— presentaban varios inconvenientes: no tenían color, cosa que se suplía aplicándolo a mano (como hacia Calvert Jones), y eran incapaces de captar el movimiento, porque se necesitaban exposiciones largas para que la imagen se impresionara. Todo lo que se movía, como las olas, no quedaba registrado. En el libro *Histories de mar* (Barcelona, MMB, 2012),¹⁰ Pep Parer habla de «la mar como una señorita caprichosa que no paraba de bailar», dificultando la tarea a los fotógrafos; o un señorito, porque ellos también bailan. Por eso el mar (el agua en general) suele aparecer en las fotografías tempranas como una lámina lisa y blanca, igual que el cielo.

Como consecuencia de esa dificultad para fotografiar el mar en movimiento y los barcos navegando, en los primeros años se fotografió lo que estaba más relacionado con él pero que permanecía quieto: los veleros, las barcas, los pescadores, las mujeres con las redes o las cestas y sus hijos. Eso fue lo que hicieron los escoceses Hill y Adamson (un pintor y un fotógrafo)¹¹ entre 1843 y 1848, cuando se asociaron y, además de retratar a personas de su círculo social (escritores, políticos, artistas, etc.), fotografiaron a los pescadores, las mujeres y los niños de New Haven —entonces un pueblo de pescadores al norte de Edimburgo. Son retratos muy potentes, donde los trabajadores aparecen con nombres propios, con la misma seriedad y la dignidad que los literatos, los músicos o las escrito-

ras. Hill y Adamson hicieron más de cien fotografías con las que se proponían publicar un volumen, *The Fishermen and Women of the Firth of Forth*, que anunciaron en el año 1844, pero que nunca llegó a materializarse.

Trucos ingeniosos

Precisamente las mujeres, que viajaban poco en el siglo XIX —incluso las de clase alta—, fueron las que se las ingenieron para soñar con los viajes por mar que nunca llegarían a hacer. Y lo hicieron recortando y pegando retratos fotográficos sobre dibujos de costa, veleros y animales exóticos, todo lo que no se podía fotografiar o no estaba a mano, en unos fotocollages tan interesantes. Esos fotocollages eran tan interesantes como los famosos fotomontajes del siglo XX. No fueron, pues, ni Hannah Höch ni Raoul Hausmann ni los alocados dadaístas en la época dorada de la vanguardia los primeros en recortar y pegar fotos, sino que lo hicieron señoras victorianas sumamente respetables —como Georgiana Berkeley (1831-1919)—, quienes más de medio siglo antes en la salita de estar de su casa,¹² armadas con tijeras, lápices y acuarelas, dejaron volar la imaginación para trasladarse a las orillas del Mediterráneo.

También el fotocollage (en este caso solo fotográfico, sin dibujo) aportó la solución al problema de la representación del mar y el cielo, y evitó que continuaran apareciendo en las fotografías como dos láminas lisas, sin detalles (es decir, sin nubes y sin olas). Se le ocurrió a uno de los pioneros de la fotografía en Francia, Hippolyte Bayard (1801-1887), pero quien consiguió mejores resultados fue su compatriota Gustave Le Gray (1820-1884)¹³ que además era pintor: usó dos fotografías, una para el cielo y otra para el mar, descartando de cada original la parte quemada. Una vez positivadas en papel, recortaba y pegaba las dos mitades que habían retratado «bien», el mar y el cielo, como se ve en *Marina. Estudio de nubes* (1856-1857, 32 × 39 cm, positivo en papel albúmina a partir de dos negativos de vidrio al colodión húmedo, París, Musée

d'Orsay). Más adelante, a partir de 1880, ya se comercializaban fotografías de nubes.

También necesitaron los fotógrafos recurrir a trucos para representar la luna o el humo de los barcos: rayando el negativo o pintando encima, como hicieron el fotógrafo norteamericano Edward Muybridge (1830-1904), *Efecto claro de luna. Barco de vapor El Capitán* (San Francisco, UC Berkeley, Bancroft Library, 1868, albúmina estereoscópica) o el pintor de marinas William Bradford, con los fotógrafos John Dunmore y George Critcherson en la expedición al Ártico de 1869 a bordo del *Panther* (*Castle Berg in Melville Bay*, albúmina, 37,8 × 26,8 cm, Royal Collection Trust). Más de un centenar de estas fotografías se publicaron —pegadas sobre cartón— en *The Arctic Regions* en 1873 y a Bradford le sirvieron de base para pintar cuadros al óleo de gran éxito en Inglaterra y Estados Unidos.¹⁴

Todo esto —las olas, los puertos, los veleros y los vapores, además de los retratos que se recortaban— se fotografió con unas técnicas y unos materiales que se generalizaron hacia 1855-1860: negativos sobre vidrio (al colodión húmedo) que eran muy luminosos por transparentes, y positivos en papel albuminado, que tenían la claridad y la nitidez propias de los daguerrotipos, y sumaban la posibilidad de obtener muchas copias, como los calotipos. Las cámaras y toda la impedimenta necesaria para hacer estas fotografías era grande, pesada, delicada, frágil y complicada de usar; por no contar con que todo se tenía que hacer seguido, *in situ* y en poco tiempo: limpiar y sensibilizar las placas de vidrio, ponerlas en la cámara, disparar, revelar y positivar.

Con esta tecnología —colodión húmedo para el negativo y papel albuminado para los positivos— se documentaron los principales puertos españoles y algunos acontecimientos especiales, como la llegada de la reina Isabel II a Valencia en el año 1858, que fotografiaron José Martínez Sánchez (1807-1874) y Antonio Cosmes.

De la misma manera fotografió el mar y los veleros Rafael Castro Ordóñez (1830 o

1834-1865), durante su viaje con la Comisión científica del Pacífico entre 1862 y 1864,¹⁵ o Joan Martí el puerto de Barcelona y la Muralla del Mar, para sus *Bellezas de Barcelona*, editado por Pere Vives en 1874. También se fotografiaron los barcos, los faros (Jean Laurent),¹⁶ y las obras que se hacían en los muelles, por ejemplo, las de Barcelona, que fotografió Pau Audouard (1856-1918) en el año 1888 (Barcelona, Museu Marítim).

Con la técnica del colodión, el italiano afincado en Málaga José Spreafico (1833-1880) nos dejó una vista marina espectacular, *Barcos en el puerto de Palos de la Frontera*, 1875, con el mar y el cielo como dos espejos lisos, pero con un espléndido primer plano de estuarios.¹⁷

Esas vistas de puertos o de barcos se podían encontrar, como en el caso de Ordóñez y la expedición al Pacífico, reproducidas en forma de grabados en madera dentro de revistas ilustradas, pero también en los formatos de fotografía más populares y económicos desde entonces hasta finales del siglo XIX. Primero las reprodujeron en las tarjetas de visita —que se guardaban en álbumes— además de los formatos de tamaño medio, y en las vistas estereoscópicas —el 3D del siglo XIX.¹⁸ Después, en torno al cambio de siglo, se reprodujeron en tarjetas postales. La razón es que a partir de la década de 1860 existía un interés «popular» por los temas del mar y, como ha escrito Pep Parer:

Y de este imaginario [el de la gente de la segunda mitad del siglo XIX] también formará parte el mar, el mar como camino, como puerta de entrada a las maravillas de un mundo nuevo, y también los barcos y la gente de mar que los gobierna, gente intrépida y capaz que, valientemente, se enfrentan a lo desconocido, a las largas travesías, a las tempestades, a las noches rutilantes de estrellas, a las fieras marinas y a las riquezas de tierras ignotas.¹⁹

A veces el mar aparece de forma indirecta en la fotografía, por alusiones, como

en el retrato de *Isambard Kingdom Brunel*, tomado por Robert Howlett (1831-1858) en 1857. Brunel fue el ingeniero que diseñó el *Great Eastern*, el barco de vapor más grande construido hasta entonces, y el *Hungerford Suspension Bridge*, que vimos al principio (p.9).

La revolución de las placas secas

El procedimiento al colodión húmedo, con el que la fotografía se convirtió en un negocio, seguía siendo muy engorroso. Una primera simplificación llegó en la década de 1880 con las «placas secas»: un proceso parecido al anterior, pero que permitía llevar las placas de vidrio ya preparadas de casa y evitaba tener que revelarlas en el momento, lo que facilitaba la tarea fotográfica. Esto permitió que «por fin un gran número de fotógrafos consiguen congelar el movimiento, captar el instante y, por lo tanto, parar el mar».²⁰

Esa facilidad de transporte y procesado simplificó la vida a los fotógrafos e hizo posible que muchas personas se animaran a hacer fotografías por entretenimiento. También las había antes, pero las dificultades (técnicas, económicas y de fuerza) disuadía a muchas otras. En la época del colodión, en las décadas de 1860 y 1870, hubo mujeres aficionadas, sobre todo en las islas británicas, como Julia Margaret Cameron (1815-1879)²¹ o Clementina Hawarden (1822-1865),²² y hombres como Lewis Carroll (1832-1898), el autor de *Alicia en el país de las maravillas*, pero ninguno se adentró por los caminos del mar. Carroll pintó a la acuarela alguna vez una costa rocosa y una playa como fondo para algún retrato (*Beatrice Sheward Hatch sentada ante los acantilados blancos*, el 30 de julio de 1873),²³ al que también aplicó color, y se conservan algunas fotografías suyas aparentemente tomadas en la playa, pero que en realidad se debieron hacer en un estudio profesional: por ejemplo la *Niña en traje de baño con pala y cubo*, ¿Eleanor Winifred Owes?, 1883 (subastada en 2014); en esta, el mar, en primer término, más parece una alfombra de pelo largo.²⁴ También Julia

Margaret Cameron simuló las olas del mar con telas y rayados del negativo en *So like a shatter'd Column lay the King. Como una columna destrozada yacía el rey*, (c. 1875, papel albuminado a partir de negativo sobre vidrio al colodión húmedo, Londres, V&A), una de las fotografías que hizo para ilustrar el libro *Idylls of the King*, del poeta Alfred Tennyson.

Pero la verdadera explosión de aficionados se produjo hacia 1890, cuando George Eastman (1854-1932) puso a la venta en Estados Unidos su cámara Kodak con un lema publicitario irresistible: «Usted apriete el botón, que nosotros nos ocupamos del resto». Ya no hacía falta cargar con una máquina pesada y engorrosa, ni siquiera contar con un trípode plegable, y, por supuesto, no hacía falta saber química ni mancharse las manos. Pequeña, manejable y con un rollo de celuloide que la compañía se encargaba de revelar, la Kodak hizo que muchas personas de la burguesía y la aristocracia se apuntaran a esta moda. Las fotografías en formato circular que tomaban con ella pasaron a formar parte de los álbumes de recuerdos.

De la misma manera, en estos años del cambio del siglo XIX al XX, con todo lo señalado, y aprovechando también los avances en la óptica —con lentes cada vez más luminosas— y en la química —con emulsiones más sensibles— que hacían cada vez más fácil captar el movimiento y, en consecuencia, el mar, fueron muchos los aficionados que se acercaron a la orilla del mar y a los barcos, o que se embarcaron con la cámara. Ese fue el caso de las excursiones por el Mediterráneo que hicieron entre marzo y abril de 1883 Claudi López Bru, segundo marqués de Comillas; su amigo, el médico Manuel Arnús y su hermana Montserrat, el prometido de esta, Climent Miralles, y Jacint Verdaguer, a bordo del *Vanadís*, un yate inglés que alquiló Comillas.

Verdaguer, que era el capellán del marqués, se refirió en sus *Memorias* a este viaje, a lo largo del cual se hicieron retratos de los pasajeros y la tripulación, así

como de vistas de la costa mediterránea tomadas desde el yate en movimiento.²⁵

Por razones de negocio fácilmente comprensibles, el mar atrajo más a los aficionados que a los profesionales, que vivían fundamentalmente de hacer retratos en sus estudios. Los ejemplos son múltiples: Eulalia Abaitua (1853-1943) en Bilbao, Alejandro Gutiérrez Storlesse (1890-1919) en Málaga, Carles Fargas (1883-1942) en Barcelona o Remei (Mey) Rahola (1897-1959) en Cadaqués.

Con esa nueva facilidad para fotografiar, a comienzos del siglo XX nos encontramos con diferentes personas que se dedican a hacer fotografías. Por un lado, los fotógrafos profesionales, que se centran sobre todo en reportajes de encargo, como *Los bañeros de la familia real en San Sebastián* (fotografiados por Otero en 1902), el naufragio del *Gneisenau* en Málaga (por Sabina Muchart en 1906), o «los últimos de Filipinas» que llegaron a Barcelona después de perder la guerra (retratados por Félix Laureano en 1900). Por otro lado tenemos a los aficionados, muchas veces mujeres, que retratan a su familia y a los amigos en momentos de ocio, como cuando se bañan, pasean a la orilla del mar o navegan; incluso hay deportistas, como Remei Rahola (1897-1959), que pilotan yates de vela y compiten, pero que además llevan la cámara a bordo y hacen fotografías. Y existe un tercer grupo de aficionados que se alejan de ambos perfiles, que aspiran a ser artistas y de los que hablaremos en el siguiente capítulo.

El tema puede ser el mismo, pero no es igual la fotografía de un pescador en formato pequeño y en positivo de gelatina y plata (lo habitual) que un carbón de 40 × 40 cm, impreso sobre un buen papel de dibujo. Se ve claro si comparamos *Pescando con tridente*, de Pla Janini (1927, bromóleo) con *Pescadores en la escollera*, de Frederic Balllell (1908, gelatina y plata), o *Pescadoras*, de Eulalia Abaitua (c. 1900, gelatina y plata), *Conversación en Katwijk*, de Stieglitz (1905, positivo al carbón).

A principios del siglo xx se consigue que la fotografía tenga color (sin necesidad de aplicárselo), primero con las placas autocromas,²⁶ que ponen a la venta los hermanos Lumière en 1907. Son piezas de muy buena calidad, pero delicadas y frágiles, de vidrio, únicas —como el daguerrotipo— y que se deben ver por transparencia. Además, son caras, lo que no las hace muy populares. Hay que esperar a mediados de siglo para que lleguen procedimientos de color eficaces y verdaderamente accesibles, como el Kodachrome™ en papel.

Por otra parte, a lo largo del siglo xx las cámaras se hacen cada vez más rápidas, lo que permite captar fragmentos de tiempo cada vez más pequeños y que desaparezcan las dificultades para fotografiar los barcos a toda vela. Además, se amplía el catálogo de temas fotográficos del mar, un catálogo que es casi infinito y al que se suma la fotografía submarina (<https://www.youtube.com/watch?v=tCwhX9pVsl>).

Notas

1. Henri Regnault, pintor francés, amigo de Fortuny y aficionado a España, era hijo del químico y fotógrafo aficionado Henri Victor Regnault (1810-1878), uno de los fundadores de la Société française de photographie en 1854.
2. Beaunier, 1906, p. 106.
3. Schaaf, 2000.
4. <https://www.federuizsantesteban.com/pla-yeos.php>
5. Niépce inventó un motor para ir por el agua (el pirelóforo) y mejoró el velocípedo (un antepasado de la bicicleta hecho de madera).
6. Fragata de tres mástiles
7. Tirazzi, 2019.
8. Hay relatos de la primera sesión de daguerrotipos en el palacio del Cabildo de Montevideo, de Mariquita Sánchez de Thompson, Florencio Varela y el general Tomás de Iriarte.
9. Buckman, 1990.
10. Parer, 2012, pp. 12-13.
11. David Octavius Hill (1802-1870) y Robert Adamson (1821-1848). Stevenson, 1981.
12. Heilbrun, Pantazzi, 1997; Siegel, 2009.
13. Aubenas, 2002.
14. William Bradford, John Dunmore (ayudante en el estudio de J. V. Black en Boston, activo entre 1865 y 1875) y George Critcherson. Dunmore, 2002; Kugler, 2003.
15. Castro era un pintor al que Charles Clifford aleccionó en temas fotográficos. Las dos fragatas —*Nuestra Señora del Triunfo* y *Resolución*— y la goleta *Covadonga* zarparon del puerto de Cádiz el 10 de agosto de 1862 con destino a América Central, América del Sur y California. Castro abandonó la expedición en Guayaquil y se suicidó en Madrid el 2 de diciembre de 1865. Durante el viaje había publicado crónicas ilustradas en *El Museo Universal* en 1863 y 1864. Véase *Catálogo de fotografías de la Comisión Científica del Pacífico*, 2000.
16. Jiménez Díaz, Muñoz Sánchez y Teixidor Cadenas (eds), 2019.
17. *Recuerdo histórico 1486-1492*, álbum de 1875, para la Exposición Universal de Fieladelfia (1876), Madrid, Patrimonio Nacional.
18. Las *Bellezas de Barcelona* de Joan Martí (1874) se vendían en tres formatos diferentes: grandes y pegadas en álbumes con letras doradas, en álbumes más pequeños y más accesibles, y sueltas.
19. Parer, 2012.
20. Parer, 2012.
21. *Annals of my Glass House*, 1874.
22. Warner, Dodier, Haworth-Booth, 1999.
23. Hatch, 1898; Sigler, 2001. Hay dos fotografías más de Evelyn, hermana de Beatrice, otra de Annie, también en unas rocas, el mar pintado de color, y un barco a medio hundir al fondo.
24. Carroll veraneó en Eastbourne entre 1877 y 1896, y el estudio probablemente era el de William Kent, porque Carroll anota varias visitas a él en su diario, relacionadas con temas de playa: «For Miss Symonds, from CL Dodgson, a memento of the beach at Eastbourne in the summer of 1883», «Took Alice to Mr Kent's at 2, and had two photos done: then Winnie Howes ditto in bathing-dress». <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2584515/Alice-Wonderland-author-Lewis-Carroll-hated-fact-famous-success-books-new-letter-reveals.html>
25. Tànger, Palma, Alcludia, Artá y Constantina, entre otras. *El Vanadis. Album fotogràfic*. 1883. Fons Jacint Verdaguer, Barcelona, AHCB. Reg.5D-67-5. Inv. n° 50444.
26. Barnadas, 2002.

LA FOTOGRAFÍA QUIERE SER ARTE. EL PICTORIALISMO

Maria de los Santos Garcia-Felguera

A finales del siglo xix, las cámaras fotográficas se hicieron más ligeras y sencillas de manejar, y se pudo prescindir del engorroso trípode. También los procesos fotográficos se simplificaron y dejó de ser imprescindible tener el laboratorio en casa, porque las empresas fotográficas se encargaban de revelar los negativos y hacer los positivos (las copias). Con estas facilidades, creció el número de personas que se acercaron a la fotografía por afición, pero no todo el mundo aprobó esas ventajas que la evolución (técnica, óptica y química) ponía a su disposición. Lejos de ello, algunos aficionados rechazaron esta manera de hacer fotografía, que calificaban como simple entretenimiento para personas desocupadas y con poca formación. También mostraron su rechazo ante la fotografía de los profesionales por estar basada en el retrato, que ellos consideraban pura mercancía. Estos aficionados querían apartarse tanto de unos como de otros y hacer obras de arte y no productos comerciales ni pasatiempos. Aspiraban a conseguir arte con su cámara, como otros lo hacían con los pinceles o las gubias.

El retrato fue precisamente el género que había permitido a la fotografía desarrollarse como industria desde finales de la década de 1850 y dar trabajo a un buen número de personas en las galerías de cristal, pero acabó sufriendo el mismo descrédito que el retrato pintado. Dentro de la jerarquía de los géneros artísticos, establecida en el

siglo xvi, el retrato pintado era un género menor, inferior a la pintura de historia, con sus grandes composiciones basadas en temas históricos o literarios, y que requerían conocimientos no solo de composición, perspectiva, etc., sino también de historia y literatura. De esta manera, los pintores, en el siglo xix, conseguían prestigio pintando grandes cuadros de historia, pero ganaban dinero retratando a la burguesía.

Los fotógrafos que querían hacer arte —*fotografía artística*, como se decía en la época— y que acabaron conociéndose como *pictorialistas*, no se consideraban miembros de ese grupo de profesionales rutinarios que (a sus ojos) hacían siempre el mismo retrato en el estudio, aunque los modelos fueran diferentes. Se sentían parte de una élite culta, informada y cosmopolita, y querían compartir el prestigio de la pintura, como había hecho siglos atrás esta con la literatura. Los pictorialistas entendían la fotografía como un medio de expresión personal y artístico, como lo era la pintura o la literatura, y no como un pasatiempo o una manera de ganarse la vida.¹

Ese deseo de compartir prestigio con las bellas artes llevó a los fotógrafos pictorialistas a acercarse a la pintura, y lo hicieron por dos caminos: uno temático y otro formal. Unos compartieron asuntos con la pintura, la literatura, la historia o la mitología: fotografiaron marinas, paisajes, bodegones, figuras históricas o literarias, mitos, leyendas y acontecimientos del pasado, incluso recrearon cuadros famosos, de Velázquez o Vermeer. Otros optaron por buscar en el positivo final un aspecto parecido al dibujo, el grabado o la litografía, acercándose a ellos en el tamaño, el tipo y la calidad del papel, buscando incluso crear una obra única —como un cuadro—, que firmaban a mano, y contradiciendo la esencia de la fotografía desde 1841, cuando Fox Talbot (1800-1877) ideó la pareja compuesta por un negativo y varios positivos. En ese camino, algunos fotógrafos acababan destruyendo los negativos y las pruebas o estados intermedios para quedarse con un único resultado final.

En su búsqueda de la condición artística de la fotografía, los pictorialistas se remontan a los orígenes del medio y toman como antecedentes a los británicos Hill y Adamson² (véase p. 14), con sus calotipos tempranos (entre 1843 y 1848) de tonos sepia y aspecto «pictórico», y a Julia Margaret Cameron, con sus escenas literarias de las décadas de 1860 y 1870, y el interés en conseguir un resultado «artístico» y su desinterés por la perfección técnica (véase figura p. 25).

Las obras de estos pioneros, olvidadas tras su muerte, cobraron nueva vida cuando aparecieron publicadas a comienzos del siglo xx en las páginas de las revistas pictorialistas, como *Camera Work*, compartiendo espacio con fotógrafos contemporáneos, como Gertrude Käsebier (1852-1934), Robert Demachy (1859-1936) o Frederick Evans (1853-1943).

La fotografía: un nuevo pincel para la pintura

El deseo de acercarse a la pintura lo simboliza una fotografía de Oscar Rejlander (1813-1875), de 1856, *La fotografía dando un nuevo pincel a la pintura*, en que el nuevo medio, representado como un niño pequeño que se apoya en una cámara, ofrece un pincel a la pintura, simbolizada por una mano que, con otros pinceles, sale de detrás de una cortina. El ambiente de la escena es «artístico» por la presencia del espejo, un libro y una estatuilla. Igual que Rejlander en esta obra, los fotógrafos pictorialistas se consideran miembros de una tradición artística con la que la fotografía no rompe, sino de la que se propone continuadora.

El pictorialismo tiene su origen en la palabra inglesa *pictorial* (pictórico; *picture* —imagen, válida tanto para la pintura como para la fotografía) y su justificación teórica en el libro *Pictorial Effect in Photography*, que publicó Henry P. Robinson (1830-1901) en Londres en el año 1869 y reeditó en 1893, cuando nació el pictorialismo. Robinson, que se formó como pintor, se pasó a la fotografía y vivió del retrato, pero buscó

prestigio con la fotografía «artística» y con composiciones muy elaboradas. Trabajaba con método de pintor: primero hacía dibujos del conjunto, fotografiaba después por partes, lo recortaba y reunía todo en una nueva fotografía. Es decir, hacía una *photocollage*, cuyas diferentes fases se pueden apreciar en su *Estudio para descanso en el bosque*³ y el resultado en *Charla en la playa*, en la que un grupo de mujeres conversan y descansan (fotografiadas sobre un suelo de cantos rodados) se ha recortado y superpuesto a otra fotografía de la playa, tomada con una luz diferente y desde un punto de vista más elevado. En este camino del fotomontaje, le había precedido Oscar Rejlander con piezas tan importantes y tan discutidas como *Los dos caminos de la vida* (1857, Bradford, National Media Museum), una fotografía con tamaño de pintura (40,6 × 76,2 cm) para la que su autor hizo más de treinta fotografías previas.

El libro de Robinson, cuyo subtítulo era: *Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers, to which is Added a Chapter on Combination Printing* (Recetas sobre composición y claroscuro para fotógrafos, con un capítulo añadido sobre la manera de combinar imágenes) abría la puerta a la manipulación fotográfica. Muchos pictorialistas la adoptaron como forma de trabajo para conseguir fotografías artísticas, aunque por caminos diferentes del fotomontaje que practicaba Robinson. Por ejemplo el francés Robert Demachy, uno de los más intervencionistas, dibujaba, aunque de un modo distinto a Robinson, ya que no lo hacía previamente (como preparación de la obra final) sino a posteriori, para dejar bien visibles los trazos del pincel en ella, por ejemplo en *Lucha* (1904, 19,4 × 12,1 cm, París, Musée d'Orsay), donde utiliza la goma bicromatada. Este era uno de los procedimientos favoritos de los pictorialistas por el aspecto «pictórico» que daba a la fotografía y que se puede apreciar en *El esfuerzo* de Demachy, donde un grupo de muchachos empujan una barca.

Igual que Robinson y Rejlander, muchos pictorialistas se habían formado como pintores, y algunos incluso habían iniciado una carrera en ese campo. Como Edward Steichen (1870-1973), que se hizo un *Autorretrato* con el pincel y la paleta en la mano (1902, goma bicromatada, Chicago, Art Institute), en un claroscuro dramático, vestido con elegancia y añadiendo su firma a lápiz con la fecha en números romanos, como habría hecho un pintor del siglo xvii: «Steichen / MDCCCCLII». Retratarse a la manera de los grandes maestros del pasado, como Velázquez delante de *Las Meninas*, o retratar a los grandes artistas del presente era otro camino para acercarse al «gran arte», y eso hizo el joven Steichen en París con Rodin, reconocido y admirado a sus sesenta años como una leyenda viva. A lo largo de un año, el fotógrafo le dedicó toda una serie de retratos, como *Rodin*, en el que pone en juego los mismos efectos pictóricos y la misma atmósfera irreal que le permitía la goma bicromatada de su *Autorretrato*. El perfil poderoso y oscuro de un Rodin ensimismado se recorta contra el blanco del monumento a Victor Hugo, como si en los dos (genios) latiera la misma vida: tanto en la carne del escultor como en el mármol del escritor.

Impresionistas, simbolistas, puntillistas...

En su deseo de aproximarse a las bellas artes, el pictorialismo se acerca a movimientos artísticos cercanos a él en el tiempo. Con el Impresionismo, que se dio a conocer públicamente en el año 1874 (en una exposición que se celebró en el estudio del fotógrafo Nadar en París), el pictorialismo comparte aspectos formales: la imprecisión de los contornos y la falta de nitidez de las formas, el efecto de desenfocado —*flou*—, como *El río de niebla* de Peter Henry Emerson; resultados que conseguían gracias a los objetivos «de artista», a las cámaras sin lentes —estenopeicas— y a distintos procedimientos de positivado. Con el movimiento simbolista, aún más próximo cronológicamente, la fotografía

pictorialista comparte ideas sobre el distanciamiento de la realidad y el papel de la subjetividad, el inconsciente, los sueños y la imaginación en la obra de arte. El pictorialismo comparte temas con ambos movimientos: desde las marinas y los campos nevados, las calles de las ciudades bajo la lluvia o la niebla, con las hojas de los árboles movidas por el viento, hasta las figuras vestidas con ropas exóticas y acompañadas de objetos antiguos, o desnudas en medio de la naturaleza, pero siempre ensimismadas y envueltas en un ambiente de misterio. Tanto para unos como para otros, el mar y todo el mundo que lo rodea —los barcos, los pescadores, las redes, las mujeres que las remiendan, los aparejos, las playas y los puertos— constituyeron uno de los puntos de interés.

Cerca del simbolismo se sitúan obras como *Retrato de mujer joven con flores*, de Eva Watson-Schütze (Nueva Jersey 1867-1935, Chicago), una imagen llena de ecos de la pintura prerrafaelita y del primer Renacimiento, con un formato apaisado poco habitual en fotografía y más propio de un cuadro, que la fotógrafa firma con un monograma muy sofisticado, como los de Whistler o Toulouse-Lautrec. La literatura clásica y los poetas británicos del siglo xix, que constituyeron una fuente de inspiración para muchos artistas del Simbolismo, tanto escritores como pintores, lo fueron también para los fotógrafos.

A veces lo que se carga de literatura y referencias al mundo clásico son los desnudos, como el *Hombre con lira (Orfeo)* de George H. Seeley (1897-1955), que recuerda una de las figuras más tratadas por todas las artes y de un género artístico en sí mismo, el desnudo. Este desnudo es muy diferente del que fotografía la norteamericana Anne W. Brigman (1869-1950): en su caso es el cuerpo desnudo formando parte de la misma naturaleza de la que forman parte los árboles, las rocas o el agua. Así, en *Viento del este*, una mujer libre y sin ropa disfruta de la sensación de moverse con un velo que agita el viento. La modelo de

estas fotografías tan poco habituales —y menos hechas por una mujer— solía ser la propia fotógrafa o alguna de sus amigas, y esa relación directa con la naturaleza la expresa también Anne Brigmann en sus poemas, que no por casualidad se titulan *Songs of a Pagan* (1945). Casada con un capitán de barco, Anne Brigmann viajó por mar durante unos años en la década de 1890, hasta que sufrió un accidente, pero la mayor parte de sus fotografías de mar las hizo ya bien entrado el siglo xx en las playas del sur de California, con unos intereses más modernos y más abstractos.

Como se ve, no resulta fácil (ni tampoco productivo) colocar a los fotógrafos en un campo u otro —cerca del Impresionismo o del Simbolismo—, porque muchas veces en las obras de la misma persona hay elementos que las acercan a ambas tradiciones. Por ejemplo, Gertrude Käsebier, una de las fotógrafas pictorialistas más importantes de los Estados Unidos, muestra intereses próximos al Simbolismo en obras como *El pesebre* (1899, platino, Chicago, Art Institute), o *Bendita tú eres entre todas las mujeres* (c. 1900, platino, Nueva York, MoMA), mientras que en otras se acerca a las escenas de ocio campestre de los impresionistas, como *Voulangis* (1901, goma bicromatada, 23,8 × 17,1 cm, LA, Paul Getty Museum), donde tres mujeres y un hombre charlan bajo los árboles, como si se encontraran en el *Almuerzo campestre* de Manet⁴ (óleo sobre lienzo, 1863, París, Musée d'Orsay).

A veces el acercamiento de la fotografía a la pintura es muy sofisticado, como en el caso de Robert Demachy, que *En Bretaña* (1904, goma bicromatada, 13,1 × 20,1 cm, París, Musée d'Orsay) une el interés por un paisaje borroso, de aspecto parecido a la litografía o el carboncillo, con un primer plano ocupado por una figura femenina vestida de bretona, como las que aparecen en los cuadros de Gauguin y con el mismo contraste de perspectivas, como en *La visión tras el sermón* (1888, óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland).

Maneras de ser pictorialista

Tampoco hubo una única manera de ser pictorialista, como no la hubo de ser romántico, por ejemplo, y dentro del pictorialismo se pueden distinguir al menos dos líneas. Una, entre los fotógrafos que recurren a procedimientos llamados «nobles» a la hora de positivarse —gomas bicromatadas, carbones, bromóleos..., poniendo en juego procedimientos propios de la estampa (el grabado y la litografía), tórculos, pinceles, acuarelas, tintas grasas, etc.— y que implica una «intervención» manual a veces muy importante del fotógrafo en todo el proceso, con «transportes», pruebas, correcciones, etc. Y en el otro, en cambio, los fotógrafos prefieren el platino para las copias y los objetivos «de artista» para las cámaras, rechazando la intervención tanto en el negativo como en el positivo.

La variedad de posibilidades que ofrecían las gommas bicromatadas, uno de los procedimientos preferidos por los partidarios de la intervención, permitía a los fotógrafos jugar con los colores, que fue una de las aspiraciones de la fotografía desde su nacimiento. Precisamente eso hizo en los *Barcos en el mar* Heinrich Kühn (1866-1944), un fotógrafo muy interesado en las técnicas fotográficas, con las que experimentaba habitualmente y sobre las que publicaba artículos en las revistas especializadas. Como Pla Janini, el austríaco abandonó la medicina en los años noventa para dedicarse a la fotografía, y durante un tiempo hizo fotografía microscópica. Otros fotógrafos optaron por las impresiones al carbón, como José Ortiz Echagüe, que compró la patente del carbón Fresson para España, o el bromóleo transportado, como Pla Janini.

Sin embargo, no todos los fotógrafos pictorialistas eran partidarios de «intervenir». Algunos decidieron poner en juego únicamente los recursos propios de la fotografía, sin recurrir a los de la pintura y usando materiales que daban al positivo fotográfico estabilidad, riqueza de tonos y un aspecto suntuoso, como el platino. Uno de los ca-

sos más notables fue el de Frederick Henry Evans (1853-1943), un británico librero, músico y fotógrafo aficionado, partidario de una fotografía directa y sin intervenciones de ningún tipo. Convencido de que un buen negativo era garantía de una buena fotografía, en obras como *Mar de peldaños* (véase p. 30) juega con la luz y las formas ondulantes (como olas) de la escalera desgastada de la catedral de Wells. Además de arquitectura, Evans hizo paisajes y marinas casi abstractos, que recuerdan algunas acuarelas de Whistler; por ejemplo *Ingoldmells*, que firmó con lápiz, como habría hecho un grabador. En esa misma línea, Evans puso siempre un enorme interés en la manera de enmarcar sus fotografías, como lo haría un pintor. Aunque su obra sea una de las más importantes de la historia de la fotografía, Evans no era un fotógrafo profesional, sino un aficionado que hizo fotografías durante unos años (entre 1898 y 1915).⁵ Su caso se sitúa a medio camino entre lo que era habitual en Europa y en Estados Unidos.

En Europa, aunque hubo profesionales de la fotografía que se acercaron al movimiento pictorialista en algún momento de su carrera, el pictorialismo fue esencialmente un fenómeno de aficionados miembros de la alta burguesía o de la aristocracia, profesionales liberales, con dinero, cultura y posibilidades de viajar. Todo eso les permitía conocerse y conocer las novedades del extranjero, a través de viajes y revistas, formando una red internacional de sociedades fotográficas que organizaban exposiciones y concursos a los que concurrían la mayoría de ellos.⁶ En Estados Unidos, sin embargo, el fenómeno pictorialista tuvo que ver más con los fotógrafos profesionales, menos interesados en «intervenir» en las fotografías. Allí, a través de la revista *Camera Work*, que editaba Alfred Stieglitz,⁷ y su Galería 291 en Nueva York, el pictorialismo acabó desembocando en la fotografía de vanguardia. Imágenes como *Conversación en Katwijk* evocan un mundo pictorialista, pero formalmente su lenguaje es el de la nueva fotografía.

El pictorialismo no se limitó a Europa y América del Norte; también llegó a Hispanoamérica, y en países como Argentina surgieron asociaciones fotográficas muy activas, revistas y concursos. Incluso llegó a Asia, sobre todo a Japón, donde Suizan Kurokawa (1882-1944) acusó en su fotografía el influjo de la pintura *sansui-ga* (de agua y montaña) y fue a su vez muy influyente en el pictorialismo japonés desde 1910 hasta 1925.

Nacido en la década de 1890, el pictorialismo se mantuvo vivo en la mayor parte de los países hasta los años veinte del siglo xx, conviviendo con las primeras vanguardias fotográficas. Sin embargo, en España tuvo una segunda vida que se prolongó hasta la década de 1960 —con representantes tan conocidos a nivel internacional como José Ortiz Echagüe o Pla Janini—, yendo más allá de las segundas vanguardias y coexistiendo con movimientos tan renovadores del mundo fotográfico español como Afal.

Notas

1. García Felguera, en Sougez (coord.) 2007: 239-264.
2. David Octavius Hill (Perth, Escocia, 1802-1870, Edimburgo) y Robert Adamson (St. Andrews, Escocia, 1821-1848).
3. Fineman, Mía. *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. no. 53, pp. 78, 221.
4. Probablemente, son la ilustradora Frances Delehanty, Charlotte Smith, Hermine Käsebier, hija de la fotógrafa, y el fotógrafo Edward Steichen.
5. Dejó de hacerlas cuando, durante la Primera Guerra Mundial, el platino alcanzó un precio que lo hacía inaccesible para la fotografía; también el norteamericano Holland Day.
6. Camera Club de Viena, Linked Ring en Londres, Photo-Club en París, o las sociedades fotográficas en España.
7. Alfred Stieglitz. *Camera Work, The Complete Illustrations*. 1903-1917, Colonia, Taschen, 1997.

LA FOTOGRAFÍA PICTORIALISTA EN CATALUÑA

David González Ruiz

Contexto y orígenes del pictorialismo en Cataluña

Las primeras manifestaciones de la fotografía pictorialista catalana llegaron tarde, si lo comparamos con los principales focos pictorialistas de Europa, Estados Unidos o Japón. En nuestro país, el movimiento arranca en torno 1900, y se dilata hasta la segunda mitad del siglo xx, cuando en la mayoría de los países ya era considerado una reliquia. El inmovilismo de la dictadura del general Franco, que rechazaba cualquier intento de renovación plástica, y el gusto del régimen por las escenas costumbristas perpetuaron las prácticas pictorialistas. Esta identificación del pictorialismo tardío con el franquismo ha dañado su imagen, ha relegado el estudio a un segundo orden y ha provocado que, aun hoy, carezca de un análisis profundo del movimiento que lo coloque en el lugar que se merece dentro de la historia de la fotografía catalana.

En Cataluña, el primero en utilizar el término *fotografía pictorial* para diferenciar la fotografía artística de la fotografía clásica fue el prestigioso retratista barcelonés Rafael Areñas Tona (Barcelona, 1883-1938) en una conferencia pronunciada en la Agrupación Fotográfica de Cataluña en 1926.¹ Según Areñas,

La fotografía clásica es aquella que se obtiene observando todas las reglas que impone la técnica del oficio: logrando así la reproducción del natural en forma sistemática y, por lo tanto, fría y sin emoción. Es la fotografía pictorial la que, sin despreciar aquellas reglas, lleva impreso algo del espíritu del artífice y, por lo tanto, transmite la emoción que siente el que ejecuta.

Rafael Areñas fue una de las figuras clave del pictorialismo catalán hasta el final de su carrera. Era un modelo a seguir para muchos de sus colegas, porque provenía de una familia de artistas con varias gene-

raciones de fotógrafos y se había formado en el estudio de Pau Audouard, uno de los mejores retratistas de la capital catalana y fotógrafo artista ochocentista. Reivindicaba un papel para la fotografía entre las bellas artes, con la defensa de unos ideales estéticos que bebían del pictorialismo europeo y norteamericano representado por fotógrafos como Alfred Stieglitz, Robert Demachy o Peter Henry Emerson.

Al principio, los dos grandes focos del pictorialismo en España fueron Madrid y Barcelona. Los primeros pasos llegaron de la mano de la Sociedad Fotográfica de Madrid (1899-1907), que en octubre de 1901 empezaría a publicar la revista *La Fotografía*, dirigida por el reputado fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo (Madrid, 1862-1933), también conocido con el apodo de Dalton Kaulak. Esta publicación serviría de correa de transmisión para difundir entre sus lectores tanto las ideas fundamentales en el campo técnico como los principales postulados estéticos de la fotografía artística. Otra revista madrileña especializada, que en esta primera fase contribuyó a difundir las tesis del pictorialismo en España, fue *Graphos Ilustrado* (enero de 1906 - octubre de 1907). En muchos números de esta revista se dedicaba un artículo para dar a conocer a un fotógrafo y su obra. En total, publicó cerca de 250 fotografías de 76 autores diferentes, pero solo tres de ellos eran catalanes. Estas revistas también incluían reseñas de exposiciones, organizaban concursos y, ocasionalmente, tradujeron artículos de autores extranjeros. Por lo tanto, la fotografía artística española de principios del siglo xx estaba bien conectada con el movimiento pictorialista internacional gracias, sobre todo, a la prensa especializada de la época. Poniendo el foco en el territorio catalán, la revista *La Fotografía Práctica* (Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1893-1910) también había organizado sus propios concursos (1894) y, a partir de 1903, publicaría varios artículos dedicados a las nuevas teorías de la fotografía artística y los procedimientos empleados por los

pictorialistas internacionales, en especial, las gomas bicromatadas.

Otro sector que contribuyó a la popularización de la fotografía artística en la escena cultural catalana fueron los certámenes de fotografía. El primero en acercarse a las tesis pictorialistas fue el concurso exposición organizado por el Cercle Artístic de Sant Lluc de Barcelona en marzo de 1901. Muchos de los autores que participaron en él pusieron en valor sus obras interviniendo sobre el cliché para obtener una expresión única y auténtica de su creatividad, alejándose, así, de la reproducción nítida de la realidad, también denominada fotografía mecánica. El concurso del Cercle Artístic acabaría generando un acalorado debate público entre los críticos de arte de los diarios barceloneses sobre si la fotografía era un auténtico arte. Pronto le siguieron otros eventos, como el Concurso Nacional de Fotografías organizado por el Centre de Lectura de Reus o el Concurso Exposición organizado por el Ayuntamiento de Sabadell con motivo de la Fiesta Mayor, ambos celebrados en 1903. En Reus defendían que había que «limitar la acción del aparato á lo que debe ser, es decir, á simple elemento auxiliar, á máquina puesta al servicio de la inteligencia y del sentimiento artístico del hombre», mientras que en la ciudad vallesana, la voluntad de su primer concurso íntegramente dedicado a la fotografía era «contribuir al foment de l'art fotogràfic, donant las majors facilitats á tots quants s'hi dediquin». Los éxitos de Reus y Sabadell motivaron que solo un año más tarde la Reial Societat Columbòfila de Catalunya organizara de nuevo el Concurso Nacional Fotográfico en el que premió las obras que eran «la manifestación de un sentimiento artístico». Las fotografías presentadas se expusieron en la Sala Parés de Barcelona a partir del mes de julio de 1904.

La avalancha de concursos de fotografía celebrados durante la primera década del siglo xx tuvo varios aspectos en común. En primer lugar, se convirtieron en un punto de encuentro entre profesionales y aficiona-

dos, cuando, hasta entonces, los asuntos artísticos de la fotografía habían quedado mayoritariamente en manos de estos últimos. En segundo lugar, una prueba de su vitalidad es que los jurados calificadores de los concursos contaron con la presencia de retratistas de solvencia contrastada, como Pau Audouard o Emili Fernández Napoleón, y de artistas destacados del momento muy vinculados al Modernismo, como Josep Puig i Cadafalch, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer o Ramon Casas. Por último, todo ello demuestra que la fotografía y el pictorialismo en particular jugaron un papel más importante de lo que tradicionalmente se ha creído dentro de los engranajes culturales catalanes de estos años.

El año 1905 es un momento clave en el proceso de afirmación del pictorialismo en España, al confluir diferentes aportaciones procedentes de sus principales núcleos. En Barcelona, en marzo de ese año se organizaba la Exposición Nacional de Gomas Bicromatadas y Otros Procedimientos Pigmentarios, o la exposición de Audouard, como la había bautizado la revista madrileña *La Fotografía*, que, aparte de un gran interés, acabaría suscitando alguna desavenencia sobre el veredicto, aireada en la omnipresente revista. Era la primera vez que en un concurso se especificaba el procedimiento químico que se debía utilizar para poder participar, que en este caso eran la goma bicromatada y los procedimientos pigmentarios. Tan solo unos días más tarde, la segunda quincena de abril de 1905, el fotógrafo aficionado Agustí Pisaca Pujadas (1850-1918)² exponía una colección de sus gomas en la Sala Parés de Barcelona. Mientras tanto, en Madrid, en mayo de ese año, Antonio Cánovas publicaba en *La Fotografía* el texto «Transformación de la fotografía», en el que exponía las claves para entender las sensibilidades de la fotografía pictorialista. Este discurso se vería reforzado por una serie de artículos de su hermano Máximo en el mismo medio, que, bajo el título «Para los que empiezan», defendía la superioridad de los métodos pigmentarios.

El relato sería incompleto si no tenemos en cuenta el importante papel que también tuvieron las sociedades fotográficas en el pictorialismo. En términos generales, el pictorialismo estuvo íntimamente ligado a la historia del asociacionismo fotográfico y, en el caso catalán, hubo diferentes tentativas de estructurar este movimiento organizativo. Cabe mencionar antecedentes en entidades de carácter científico como el Foment Fotogràfic de Catalunya, que en 1897 agrupaba a especialistas como el físico Inocent Paulí Galceran (Tortosa, 1854 - Barcelona, 1921) o el astrónomo Josep Comas Solà (Barcelona, 1868-1937), y las secciones de fotografía del Cercle Artístic de Sant Lluç (1902) o el Centre Excursionista de Catalunya (1904).

Sin embargo, habrá que esperar a los primeros años de la década de 1920 para ver la consolidación del asociacionismo catalán en torno a la fotografía. Un primer paso fue la creación, entre octubre y noviembre de 1918, de la Unión Fotogràfica de Barcelona, que agrupaba los intereses de los fotógrafos profesionales y las casas dedicadas a la fabricación o venta de material fotográfico. Entre sus fundadores había reconocidos pictorialistas, como Joan Vilatobà, Claudi Carbonell Flo (Barcelona, 1891 a 1970) o Rafael Areñas Tona, que también ostentaba la dirección artística de la revista *Lux*, portavoz oficial de la asociación desde 1920.

Fue en este contexto que, en 1923, apareció la Agrupació Fotogràfica de Catalunya. Una entidad que, como veremos más adelante, convirtió a Barcelona en uno de los ejes centrales de la fotografía española, junto con otras ciudades del Estado, como Madrid, Valencia y Zaragoza. En el caso catalán, las tesis de la fotografía artística se defendieron desde entidades con un enfoque más local, como la Agrupació Fotogràfica Saint-Victor (1922-1930)³ en Sant Andreu de Palomar, promovida, entre otros, por un joven Antoni Arissa Asmarats (1900-1980); la Agrupació Fotogràfica d'Igualada (1930), liderada por Josep Maria Lladó Bausili (Igualada, 1903-1956), que

destacó en la fotografía de vanguardia, o la Agrupació Fotogràfica de Tarragona (1930).

Un camino propio. El primer pictorialismo catalán

En los inicios, entre 1900 y 1920, el pictorialismo catalán tenía muchos puntos en común con lo que se hacía en el resto del mundo. Hay que tener presente que la sección de fotografía del Cercle Artístic de Sant Lluç estaba suscrita desde 1902 al *Bulletin du Photo-Club de Paris* (1891-1903), una entidad a la que pertenecían autores tan destacados como Robert Demachy o Constant Puyo, las dos figuras de referencia del pictorialismo francés.

Otro punto de conexión con el pictorialismo internacional fueron los contactos entre los fotógrafos catalanes y alemanes. Por ejemplo, Claudi Carbonell Flo estudió ingeniería industrial y trabajó durante un tiempo en el país germano, y Joan Vilatobà Figols, que tras huir de Sabadell, la ciudad donde nació, para evitar las guerras coloniales, terminó estudiando fotografía en la ciudad alemana de Karlsruhe, bajo las órdenes del profesor Fritz Schmidt. Más adelante, en 1933, otro pictorialista destacado como Antoni Campañá Brandanas (Arbúcies, 1906 - Sant Cugat del Vallès, 1989) tuvo la oportunidad de asistir a un curso de Willy Otto Zielke (1902-1989) en Múnich, durante su viaje de bodas, y conocer de primera mano las tendencias artísticas entre los fotógrafos alemanes, lo que hizo evolucionar su obra hacia las vanguardias.

Otro foco de influencia, menos conocido, fue la escuela norteamericana del Photo-Seession, cuyos autores, Gertrude Käsebier y Clarence Hudson White, marcarán los retratos de interiores con ambientes burgueses del ampurdanés Jaume Ferrer Massanet (Palafrugell, 1972-1922). También, el estudio de una cabeza, *Spiravit*, de Joan Vilatobà presenta muchas similitudes con las pruebas al platino de las crucifixiones tituladas *The Seven Last Words*, de Fred Holland Day (1864-1933).

El primer pictorialismo, también denominado pictorialismo poético,⁴ bebía de

las fuentes del simbolismo y de los pintores prerrafaelitas ingleses. Por otra parte, la pintura academicista que recreaba temas históricos o de inspiración literaria también sirvió de inspiración para la fotografía artística de la época. Era una reacción contra la estandarización impuesta por el progreso de la industria fotográfica y el nuevo régimen visual de la instantaneidad. Una fuga de la realidad que buscaría refugio en el misticismo, la espiritualidad y la sensualidad, y da lugar a una fotografía caracterizada por la intemporalidad y la artificialidad de sus composiciones. En el fondo, se trataba de crear escenas estéticamente bellas, en las que el objetivo no era tanto el asunto, sino el mensaje que se quería transmitir. En cada fotografía debía quedar patente el talento del autor, por lo que los pictorialistas comenzaron a usar palabras como *emoción, alma, inspiración o temperamento* para definir sus creaciones.

Para conseguirlo y llegar a esta pretendida poetización de la realidad, el trabajo de la luz, como en la pintura, sería uno de los elementos más importantes. Las luces tenues y los ambientes atmosféricos permitirán hacer volar la imaginación y dejar atrás el presente huyendo hacia escenas cargadas de armonía, calma, sensualidad y belleza. Un segundo elemento clave en el proceso de creación fotográfica era la fase del positivado. Siguiendo la afirmación del francés Constant Puyo, «el cliché no es nada, la prueba lo es todo», los pictorialistas catalanes comenzarán a emplear procedimientos pigmentarios como el carbón transportado, la goma bicromatada, las tintas grasas y el bromóleo para controlar el proceso de obtener una copia en papel y demostrar su destreza técnica. El inevitable instinto de alterar la imagen les llevaría a una libertad creativa contrapuesta a los «vulgares automatismos» de la fotografía convencional.

Este primer pictorialismo en Cataluña dejó nombres tan ilustres como Pere Casas Abarca, Agustí Pisaca Pujadas, Rafael Areñas Tona, un núcleo sabadellense formado por los hermanos Joan y Josep Vilatobà Fígols, Miquel Renom Presseguer y Albert

Rifà Planas; mientras que, en las comarcas de Girona, destacaba Jaume Ferrer Massanet, y en el Camp de Tarragona sobresalían los reusenses Esteve Puig Pratdesaba (1870-1911), Félix Ruiz García (1885-1966), Eduard Borràs Sotorra (1882-1948), Manuel Cuadrada Gibert (1896-1957) y José Prunera Sedó (1877-1970).⁵

Artistas como Pere Casas Abarca (1875-1958) son un ejemplo de la simbiosis lograda entre el simbolismo, el Modernismo catalán y el pictorialismo. Sus composiciones alegóricas, en ocasiones criticadas por los excesos decorativos, recrean escenas fantásticas en paisajes figurados y recuerdan a las ninfas del pintor Joan Brull Vinyoles (Barcelona, 1863-1912), en las que la figura de una chica joven y delicada también es la protagonista. Otro pictorialista que convierte a la mujer en el centro de su obra es Joan Vilatobà. Sus trabajos parten de la inspiración pictórica del siglo XIX, y muestran modelos congelados en un instante, sin acción ni movimiento. Este estatismo falto de naturalidad, combinado con el juego de luces y sombras en la escena, creaba una estética visual que llenaba de melancolía al espectador. Las escenas barrocas conjugaban el erotismo de los cuerpos desnudos con la tradición clásica, y recuerdan a los fotomontajes del sueco Oscar Gustav Rejlander o del inglés Henry Peach Robinson. La mayor parte de la obra de Joan Vilatobà se puede datar entre 1903 y 1906, unos años dorados en los que acumuló la mayoría de los galardones en certámenes fotográficos. Su legado se perpetuaría en algunos discípulos, como Albert Rifà Planas (Sabadell, 1978-1974) y Rafael Molins Marcet (Sabadell, 1900-1993), este último más cercano a la estética de las vanguardias. En cuanto a Albert Rifà, sobresalía por las escenas de género de temática religiosa, algunas de las cuales llenas de picaresca, pero también se inclinaba por el uso de la fotografía directa con imágenes arquitectónicas, como la serie del monasterio de Sant Cugat del Vallés, que destacan por su austeridad y rigor compositivo.

Entre los fotógrafos que recurrieron a las técnicas pigmentarias para positivarse en papel sus creaciones, cabe mencionar a Agustí Pisaca Pujadas, el introductor de la goma bicromatada en Cataluña y fuertemente influenciado por la pintura holandesa del siglo XVII, concretamente por la obra de Johannes Vermeer. También destacó Miquel Renom Presseguer (Sabadell, 1875 - Barcelona, 1950), amigo de juventud de Joan Vilatobà, con quien huyó a Francia, y formado como fotógrafo profesional en los talleres de maestros retratistas como Luís Vallet de Montano y Pau Audouard, que era considerado uno de los mejores paisajistas del pictorialismo español especializado en el uso de la goma bicromatada y el bromóleo transportado. Otro importante retratista discípulo de Audouard fue Rafael Areñas Tona quien, como muchos fotógrafos profesionales de la época, intentaba encontrar el equilibrio entre su vocación artística y los retratos de estudio comerciales o la fotografía industrial, para garantizar un mínimo de ingresos económicos. Según Joan Fontcuberta,⁶ la principal aportación de Rafael Areñas fue superar el enfoque estático que hasta entonces había del retrato de estudio y captar la psicología del personaje y el ambiente que lo rodeaba. Una percepción conseguida gracias a un delicado trabajo de la luz y al uso de procedimientos pigmentarios como la goma bicromatada, que le valieron varios encargos de las publicaciones ilustradas, hasta ser considerado uno de los autores más importantes de su tiempo. Por otro lado, también fue un importante activista cultural defensor de los postulados del pictorialismo en las conferencias, concursos y exposiciones en las que participaba. Entre los discípulos más notables que pasaron por su estudio estaban Gabriel Casas Galobardes (Barcelona 1892-1973) o el fotorreportero Josep Maria Segarra Plana (Sarrià, 1885 - Barcelona, 1959).

En las tierras gerundenses, Jaume Ferrer Massanet (Palafrugell, 1872-1922) desarrolló toda la trayectoria profesional en su ciudad natal. Fue un artista polifacético que,

a través de la fotografía directa, intentaba inmortalizar la vida cotidiana de su entorno, con escenas preparadas y encuadres muy cuidados, que denotan un buen dominio de la técnica, y unos cánones estéticos cercanos a los postulados pictorialistas. La intensidad de sus relatos, a caballo entre la voluntad artística y el documento, es uno de los legados más valiosos del entorno fotográfico gerundense de las primeras décadas del siglo xx.

La dilatación del pictorialismo a partir de los años veinte

Cuando en el resto de Europa el pictorialismo entraba en decadencia, en España se vivió una segunda etapa que, cronológicamente, abarca desde los inicios de la década de 1920 hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936. Según Cristina Zelich,⁷ el pictorialismo debería convivir con la influencia de las vanguardias, que, en el ámbito fotográfico español, a partir de 1925, se concretó de forma tangible por medio de la publicidad y el cartelismo. Ambas tendencias artísticas coexistirán, y algunos pictorialistas destacados de esta segunda etapa harán evolucionar su obra, con naturalidad, hacia una fotografía más moderna y en consonancia con el nuevo lenguaje fotográfico de las vanguardias.

Los elementos más definitorios de esta segunda etapa del pictorialismo catalán se pueden sintetizar en cuatro ejes fundamentales: el gusto hacia el género del paisaje y la temática costumbrista, fruto del deseo de fijar lo que temían que pudiera desaparecer con la llegada de la modernidad; la proliferación de asociaciones, entre las que destacaría el liderazgo de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya (1923); la avalancha de un gran número de revistas especializadas, ávidas por proporcionar contenidos a la nueva masa de lectores, y la generalización del uso de la técnica del bromóleo transportado.

La atracción por el género del paisaje y los elementos folclóricos entre los pictorialistas no era una novedad, pero sí el hecho de que algunos autores, que siempre habían

negado cualquier posibilidad artística a procedimientos como el gelatinobromuro, en el cambio de la década de los años veinte empezaran a admitir que la capacidad artística radicaba en el fotógrafo y no en la técnica que empleaba. Era un cambio de mentalidad que ayuda a entender por qué, por ejemplo, autores como Josep Massana Fargas (Granollers, 1892 - Barcelona, 1979) mostraban simultáneamente su vertiente profesional en el campo editorial y publicitario con el lenguaje inconformista propio de las vanguardias, pero, al mismo tiempo, mostraban algunas obras de talante pictorialista. Este eclecticismo no debe entenderse como un elemento contradictorio, sino como un símbolo de vitalidad fotográfica.

Las figuras más destacadas de esta segunda etapa en Cataluña fueron Claudi Carbonell Flo, Joaquim Pla Janini, Josep Maria Casals Ariet, Joan Porqueras Mas, Antoni Campañá Brandanas y Antoni Arissa Asmarats. Todos ellos, excepto Antoni Campañá, eran fotógrafos aficionados que ejercían profesiones liberales y provenían de familias acomodadas. El hecho de tener las necesidades económicas cubiertas les permitía encarar el proceso de creación artística desde una posición cómoda, porque no tenían la presión de comercializar su obra.

Claudi Carbonell Flo mostró a lo largo de su trayectoria el gusto por el género del paisaje y la técnica del bromóleo, de la que llegó a ser un auténtico experto. Amante de reflejar la realidad sin artificios, sus obras destacan por una composición llena de matices, con un excelente trabajo de la luz y un tono intimista, conseguido generalmente por el pequeño formato de las fotografías. Además de Joaquim Pla Janini, que merece un capítulo aparte en este catálogo, otro destacado paisajista del pictorialismo tardío fue Joaquím Casals Ariet (Viladrau 1901 - Barcelona, 1986). Contable de profesión y de formación autodidacta, también se mostró como un virtuoso del bromóleo al impregnar sus obras de una pátina de irrealidad con texturas cercanas al grabado. Casals Ariet se especializó en

retratar paisajes de la Cataluña interior y la alta montaña, pero en su colección también se conservan algunas marinas del puerto de Barcelona y la Escala. El detallismo y las atmósferas románticas denotan una elevada sensibilidad, que sitúa la calidad de su obra a la altura de la del maestro Pla Janini, con quien coincidió en la Agrupació Fotogràfica de Catalunya.

Una figura singular del segundo pictorialismo catalán fue Joan Porqueras Mas (Barcelona, 1889-1969). A finales de la década de los años veinte, la vida cotidiana alrededor del puerto de Barcelona se convertiría en uno de los ejes centrales de su obra, que se caracterizaba por las imágenes borrosas, conseguidas a través de un flou excesivo, y el juego de las brumas con la luz crepuscular. Todo ello nos transporta a unos ambientes urbanos llenos de misterio y, en cierta medida, irreales, que recuerdan a la producción del belga Léonard Misonne (1870-1943), del checo Josef Sudek (1896-1976) o del inglés establecido en la ciudad condal, Otho Lloyd (1885-1979).

Antoni Campañá Brandanas es más conocido por su producción como reportero gráfico y, últimamente, sobre todo por las instantáneas de la Guerra Civil, pero durante su juventud, a partir de los inicios de la década de los años treinta, también experimentó con el pictorialismo. Sus bromóleos sobresalían por una estética atrevida, dotada de un gran sentido de la oportunidad, con encuadres dinámicos y composiciones angulosas. Un hecho que, en los años previos a la Guerra Civil, le valió ser reconocido como uno de los mejores fotógrafos españoles en los certámenes internacionales, incluso por delante de referentes como José Ortiz Echagüe.

Muchos fotógrafos pictorialistas de esta segunda generación evolucionaron progresivamente hacia el lenguaje de las nuevas vanguardias. Uno de los que mejor escenifica esta transición es el fotógrafo barcelonés Antoni Arissa Asmarats (Sant Andreu, 1900 - Barcelona, 1980). Sus primeras imágenes, entre 1922 y 1928, per-

tenecen a la estética pictorialista, y se caracterizan por un uso exagerado del flou. Enamorado del academicismo clásico, pero con deserciones constantes en favor de la modernidad, sus imágenes, concebidas en la cotidianidad, tienen una intensa carga emocional.

En las comarcas de Girona encontramos a una serie de fotógrafos consagrados a documentar el paisaje, la arquitectura y las costumbres de sus tierras, que demuestran que la capacidad del fotógrafo para proyectar su personalidad artística no siempre dependía del procedimiento empleado. Tanto por el contenido como por el enfoque artístico de sus creaciones, una parte de la obra de estos fotógrafos seguía los postulados del segundo pictorialismo, aunque no se les puede adscribir de forma categórica a este movimiento. En Blanes, Josep Pons Girbau (Blanes, 1889-1966), discípulo de Rafael Areñas, orientaría una parte de su obra hacia una fotografía creativa en la que abundaban los paisajes marinos de cielos tormentosos y cabezas de estudio de gente de la costa. Otro autor destacado fue José Esquirol Pérez (1874-1931), fotógrafo de la Escala, que encontró en el mundo marino un marco perfecto para desarrollar su actividad, y que le llevó a ser considerado uno de los mejores fotógrafos del Estado español en su época. El estudio psicológico de los personajes representados en las cabezas de estudio y la vida cotidiana de los marineros son un excelente registro antropológico de los ambientes rurales de la Costa Brava. Por último, también hay que tener en cuenta la producción de Valentí Fargnoli Annetta (Barcelona, 1885 - Girona, 1944), que registró una inmensa tarea documental en las tierras gerundenses, con temáticas cercanas a las de la segunda etapa pictorialista.

Igualmente, vale la pena destacar a las fotógrafas Carme Gotarde Camps (Olot, 1892-1953) y Mey Rahola de Falgàs (León, 1897 - Vauresson, Isla de Francia, 1959). La primera era una retratista olotense que había heredado el establecimiento fotográfico de

su padre, Antoni Gotarde Bartolí (1853-1920); pero más allá de los retratos de estudio, que eran su principal fuente de ingresos, también sobresalió en la técnica del bromóleo, mediante la que interpretó series de contenido místico y paisajes que le supusieron una serie de premios entre 1915 y 1929 en el campo de la fotografía artística. La segunda, Mey Rahola de Falgàs, era hija de un ingeniero ampurdanés aficionado a la fotografía. Durante su infancia viajó por toda España, debido al oficio de su padre, pero siempre pasaba largas estancias en Cadaqués, donde disfrutaba de su pasión por la navegación. Cronológicamente, su obra se empieza a dar a conocer a partir de la década de 1930, cuando participa en diferentes concursos y exposiciones. Pronto recibió los elogios de las revistas especializadas y de referentes de la fotografía catalana como Joaquim Pla Janini, que reveló uno de sus negativos y se lo dedicó. Entre sus amistades encontramos a Antoni Campañá, con quien compartió un viaje fotográfico por Andalucía en la primavera de 1936. Muy influida por este último, su obra destaca por geometrías inesperadas y composiciones dinámicas, con la fotografía marítima y nocturna como protagonistas. Con la derrota republicana, la familia se vio obligada a exiliarse, debido a la significación de su marido con el catalanismo de izquierdas. Durante aquellos años difíciles, para garantizar unos ingresos en casa, Mey Rahola trabajó como fotógrafa profesional en Lyon haciendo retratos de identidad y revelando negativos de aficionados a la cocina.

En cuanto a los procedimientos fotográficos, a mediados de la década de 1920, el bromóleo se convirtió en la técnica preferida de la mayoría de los fotógrafos pictorialistas españoles, arrinconando hasta el desuso las gomas bicromatadas. Es importante explicar que el boom del bromóleo en España llegaba con diez o quince años de retraso con respecto a las tendencias fotográficas en el contexto internacional. También hay que mencionar el carbón Fresson como uno de los procedimientos preferidos de los pictorialistas a finales de

la década de 1920. Aunque nunca llegó a tener tantos adeptos como el bromóleo, el Fresson disfrutó de una cierta popularidad, porque fue utilizado por autores tan relevantes como el mismo Pla Janini y, sobre todo, José Ortiz Echagüe.

En este contexto, el 15 de junio de 1923, se fundó en Barcelona la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, que aglutinó a fotógrafos de diferentes procedencias y sensibilidades. A pesar de las discrepancias iniciales, el proyecto prosperó gracias a una comisión organizadora presidida por Enric Oliver y formada por Sebastià Jordi Vidal, Andreu Tarradell, Armand Masdemont, Narcís Ricart Baguer, Joan Rocavert Argelaguers (1885-1947), Salvador Lluç Oliveres (1895-1977) y Josep Demestres, que fue el primer presidente. Los estatutos especificaban que la entidad estaría formada por «amantes del arte fotográfico», con el objetivo de promover su práctica, ajenos a cualquier injerencia política o religiosa. Pronto el ideario pictorialista se impuso sobre el resto de las opciones cuando, en mayo de 1927, un grupo de socios encabezados por Joaquim Pla Janini, y con el apoyo de figuras capitales como Claudi Carbonell Flo, se hicieron con el timón de la entidad. Principalmente, bajo la presidencia de Pla Janini hasta 1930 y de Joan Roca Miracle entre 1931 y 1935, la Agrupació Fotogràfica de Catalunya promovió el aprendizaje de los procedimientos pigmentarios a través de cursos y la convocatoria de concursos anuales, en los que los asociados presentaban sus obras en cuatro secciones: la fotografía plana al bromuro de plata, los procedimientos pigmentarios, la estereoscopia y el autocromo. A partir de 1931, la entidad potenció su dimensión internacional favoreciendo la organización de salones de arte internacionales, en los que participaban autores de diferentes países, y el intercambio de exposiciones con la Sociedad Fotográfica de Ámsterdam (1933).

Durante la segunda etapa del pictorialismo, la lista de publicaciones periódicas dedicadas a la fotografía y editadas en Ca-

taluña creció exponencialmente. La mayoría centraron la atención en temas relacionados con la fotografía artística y, junto con las agrupaciones y los concursos, se convirtieron en el mejor medio para divulgar los diferentes paradigmas estéticos del momento. Entre las más destacadas, cabe citar *El Progreso Fotográfico* (1920-1936), que, aparte del análisis de los aspectos técnicos, destacaría por las entrevistas a los fotógrafos más populares de España que hacía el periodista Miguel Huertas en la sección «Galería de fotografías notables». Sin embargo, la más ambiciosa de esta etapa fue *Arte de la Luz* (1933-1935). De talante catalanista, y con el objetivo de promover la fotografía artística como parte del patrimonio cultural del país, se publicaron obras de los principales autores pictorialistas. Desgraciadamente, esta corta aventura editorial terminaría en enero de 1935, con un monográfico dedicado al consagrado Antoni Arissa.

La Guerra Civil truncó la vitalidad cultural de los años anteriores y, en Cataluña, los fotógrafos no vivieron ajenos a la represión ideológica y la falta de libertades. El aislacionismo internacional y la autarquía económica de los primeros años de la posguerra limitaron el acceso a los equipos y materiales necesarios para la práctica de la fotografía. Además, las asociaciones fotográficas que sobrevivieron al conflicto no podían expresarse libremente y tenían que pregonar su adhesión al nuevo régimen político. En este contexto conservador, muchos de los fotógrafos perpetuarán los temas y las técnicas del pictorialismo hasta la década de los sesenta.

En esta tercera etapa del pictorialismo, la desconexión cultural de los fotógrafos con lo que ocurría en el extranjero condujo a una falta de innovación. El espíritu rupturista inicial se transformó en un arte sin interrogantes que potenciaba otra vez trabajos inspirados en entornos rurales, escenas costumbristas y retratos de tipo psicológico. Parece una paradoja que, en momentos tan complicados, los fotógrafos aficionados centraran su producción en

ocultar o idealizar la dura situación que se vivía. Sin duda, el continuismo tradicional y políticamente vinculado al franquismo ha desprestigiado al movimiento pictorialista. A partir de los años cincuenta, Cataluña abandonaría progresivamente la larga noche cultural de la década anterior, con una nueva generación de fotógrafos que iniciarían un proceso de renovación, conocido como la Nueva Vanguardia. Este impulso regenerador surgió principalmente de los deseos de aprender de un grupo de jóvenes que se informarán de las corrientes fotográficas más importantes de la escena internacional a través de la llegada de revistas extranjeras, y también gracias a la formación de grupos como la AFAL (Agrupación Fotográfica Almeriense), que acabaría aglutinando a fotógrafos de todo el Estado.

Notas

1. En enero de 1926, la revista *Progreso Fotográfico*, en el número 67, se hizo eco de las ideas de Rafael Areñas al publicar un texto con el título «Fotografía pictorial. Resumen de la conferencia dada por el Sr. Areñas en la Agrupación Fotográfica de Cataluña». «contribuir al fomento del arte fotográfico, dando las máximas facilidades a todos los que se dediquen a ello» [trad. de ed.].
2. Agustí Pisaca Pujadas seguirá los pasos de su padre, Carlos Pisaca, profesional de la náutica pero aficionado a la fotografía. Tras la exposición de la Sala Parés, Agustí Pisaca continuó mostrando sus fotografías artísticas en diferentes exposiciones y concursos: en la casa Esteve i Figueras y el Círculo Ecuéstre de Barcelona (1907), en la Sociedad de Amigos de Haro en la Rioja (1907), en Gijón (1909) o en Valencia (1910). Por todo ello, está considerado como uno de los padres del pictorialismo catalán.
3. La Agrupació Fotogràfica Saint-Victor era un homenaje al militar y químico francés Claude-Félix-Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), primo de Nicéphore Niépce. Fundada en Sant Andreu de Palomar en noviembre de 1922 por Antoni Arissa Asmarats (1900-1980), Josep Girabal Tort (1901-1996) y

Lluís Batlle Borés (1900-1983), tuvo inicialmente su sede en la Societat Coral La Lira, situada en la calle de Coroleu, número 15.

4. Martínez, Covadonga. *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940*. Girona: CCG Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CDRI), Ajuntament de Girona, 2008, p. 24.
5. Los fotógrafos aficionados Eduard Borràs, Manuel Cuadrada y José Prunera también fundaron el colectivo El Trípode, un grupo vinculado a la Associació Excursionista de Reus que, durante la década de 1920, tuvo por objetivo inventariar gráficamente el patrimonio arquitectónico catalán.
6. Fontcuberta Villà, Joan. *Fotografia Catalana 1900-1940. El camino hacia la modernidad*, en Naranjo, Juan, et al. *Introducció a la Història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona, Lunwerg, 2000, p. 79.
7. Zelich, Cristina. *La fotografia pictorialista en España, 1900 a 1936*. Barcelona: Fundación “La Caixa”, cop. 1998, p. 14.

JOAQUIM PLA JANINI

Laura Covarsí Zafrilla

Durante todo el siglo XIX, la técnica que practicaba cada «fotógrafo» daba nombre a la profesión. Por ejemplo, los que practicaban el daguerrotipo eran daguerreotipistas, y los que practicaban el calotipo eran calotipistas (no eran fotógrafos). La práctica continuada de una sola técnica proveía al fotógrafo de un dominio tal de la herramienta que le aseguraba resultados excelentes. Muchos de ellos se centraban en esa técnica durante toda la vida, modificando recetas o incorporando nuevos avances para afinar los resultados.

Podríamos decir que Joaquim Pla Janini era *bromoleotipista*, palabra que no existe en el diccionario pero que bien define su figura. Su dedicación y su compromiso con la práctica de la técnica del bromóleo y del bromóleo transportado lo empareja con los primeros fotógrafos, aquellos que practicaban incansablemente sobre los mismos

materiales, con las mismas herramientas, dominando las innumerables variables del proceso. Pla Janini se convirtió en un reconocido referente, tanto nacional como internacional, y no solo gracias al valor de su obra sino también al valor de su figura como maestro de una generación de fotógrafos. Desde los catorce años, cuando comenzó a fotografiar, hasta que murió en 1970, su obra se expuso y se publicó en salas y revistas de todo el mundo de manera continuada. Revistas de la época, como la prestigiosa *Art de la Llum*,¹ que le dedicó un monográfico, o *Sombres, Lux, La Fotografía y Arte Fotográfico* publicaron sus fotografías y sus artículos con admiración y respeto.

Joaquim Pla Janini nació en Tarragona en 1879. Su padre, Joaquim Pla Pujolà, médico militar, se trasladó con toda la familia a sus diferentes destinos: Gran Canaria, Sevilla, Zaragoza y Manila, antes de regresar definitivamente a Cataluña en 1898. Joaquim comenzó los estudios de medicina en Manila, siguiendo los pasos de su padre y de su hermano José María. Se licenció más tarde en Barcelona en 1903 y desarrolló su carrera profesional como médico en el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, en Barcelona. En 1906 se casó con Concepció Guarro Casas (1880-1972), con quien tuvo cuatro hijos: Camila, Concepció, Joaquim y María Lluïsa.

La medicina fue uno de los pilares de su vida. Todas la biografías de Pla Janini destacan su dimensión vocacional, que en muchas ocasiones era desinteresada, incluso después de retirarse de la práctica médica en 1931. En todos los ámbitos de su vida: en el personal, profesional o incluso en el ámbito de la fotografía, su nombre siempre iba precedido de la abreviatura «Dr.». Así es como otros colegas del mundo de la fotografía se dirigían a él: «el Dr. Pla Janini» o como él mismo firmaba los artículos que publicaba.

La fotografía fue un pilar en su vida no menos importante que el de la medicina. Al inicio, medicina y fotografía estuvieron estrechamente vinculadas, puesto que sus

primeras obras fueron producidas durante la práctica médica, documentando algunos de sus trabajos en el hospital. Pero su obra será conocida por escenas bien diferentes.

La plena dedicación de Pla Janini a la fotografía tras su prematura jubilación en 1931 se vio favorecida por la vida económicamente resuelta de la que disfrutaba él y su familia. A partir de los cincuenta y dos años, dedicó sus días casi íntegramente a la fotografía. Desde entonces, su familia recuerda cómo, cada día, su rutina la marcaban las actividades relacionadas con la fotografía: por la mañana, los paseos por el puerto (su domicilio en la Via Laietana se encontraba relativamente cerca) y otros lugares de la ciudad donde a veces fotografiaba escenas callejeras; las visitas a amigos, a los colegas de la Agrupación Fotográfica, etc. Inmediatamente después de comer con la familia, Pla Janini subía a su taller y dedicaba la tarde a copiar negativos en papel o a trabajar las copias al bromóleo.

El taller de Pla Janini estaba situado en el último piso del edificio en el que vivía, en el número 37 de Via Laietana. La azotea tenía dos accesos diferentes: desde el interior de la vivienda familiar y desde las escaleras del edificio. Las nietas de Pla Janini, Margarida, Joan y Ana María Vives Pla, recuerdan al abuelo en su taller y dedicado a «sus fotografías», por las que nadie apenas preguntaba y de las que poco se sabía en el piso de abajo. En la casa nunca se colgaron sus obras. Estaban al tanto de su actividad y de sus exposiciones, pero la faceta de reconocido fotógrafo no estaba tan presente en la vida familiar como pudiéramos imaginar.

El taller era, pues, el lugar en el que Pla Janini pasaba la mayor parte del día. En la habitación principal, no muy grande, solo disponía de dos mesas para trabajar las copias, entintar, etc. En un rincón del estudio se encontraba el tórculo con el que realizaba los transportes, y junto a la puerta que daba acceso a la terraza, un caballete de madera donde Pla Janini retocaba los bromóleos con lápices, carbón, etc. Dos

pequeñas estancias estaban dedicadas al cuarto oscuro: en una de ellas disponía de una ampliadora horizontal para copiar los negativos, y en otra se situaba la zona húmeda, donde trabajaba con los productos químicos y lavaba las copias. Varios armarios del taller guardaban los negativos, a los que recurría para copiar sus fotografías. De las paredes colgaban amontonados los papeles preparados para ser entintados, o los bromóleos a medio terminar.² Era un espacio pequeño donde disponía de todo lo necesario para practicar diferentes procesos fotográficos, la mayoría de ellos pigmentarios, como el bromóleo, el bromóleo transportado³ y el Fresson.⁴

Este espacio privado fue lugar de encuentro para muchos amigos y fotógrafos. Especialmente para los compañeros de la Agrupación Fotográfica de Catalunya, que visitaban de vez en cuando al «maestro dr. Pla Janini». Accedían al estudio desde la escalera del edificio, sin tener que pasar por la vivienda. Era un espacio abierto a otros fotógrafos, a los que solía invitar, como se leía al final de la entrevista publicada por la revista *Sombres*⁵ de julio de 1945:

Y como fin de nuestra charla, deseo que diga a los lectores de la simpática e interesante revista Sombres que quedo a su disposición para enseñarles todo lo que sé del procedimiento bromotransporte. Su casa. Via Layetana, número 37, teléfono 11312, Barcelona.

Pla Janini y la Agrupación Fotográfica de Cataluña

Entre mayo de 1927 y enero de 1929, Pla Janini dirigió la Agrupación Fotográfica de Cataluña. Le precedió en la dirección Palmiro Griñó y le sucedió Luis Font Fernández.⁶ La asociación, que ya existía desde 1923, jugó un papel importante en la historia de la fotografía catalana y también española.⁷ En sus estatutos se reflejó la voluntad de crear un espacio para la difusión de la fotografía y la formación de sus socios en las técnicas fotográficas. Estos objetivos se

cumplieron a través de la organización de concursos, exposiciones y cursos que impartían en el local los socios más veteranos y, ocasionalmente, profesores invitados.⁸ Los nombres de Claudi Carbonell, Antoni Arissa, Emili Godés o Joan Porqueres están estrechamente ligados a los inicios de la historia de esta institución. Bajo la dirección de Pla Janini, se organizaron eventos que dieron a la asociación una presencia en el panorama nacional e internacional que hasta el momento no tenía, gracias, por ejemplo, a la difusión de las obras de los socios fuera de la sede de la agrupación, como ocurrió en la primera exposición en la sala Parés de Barcelona,⁹ en abril de 1928; o a la inclusión de la AFC en el circuito internacional de salones fotográficos con la organización, en diciembre de 1929, del I Salón Internacional.

Continuaron celebrándose las conferencias —algunas pronunciadas por invitados extranjeros—,¹⁰ proyecciones de trabajos de los socios, concursos anuales y la formación en técnicas fotográficas. Podemos destacar el «Curso intensivo de bromóleo» de abril de 1928, donde Claudi Carbonell y Pla Janini, máximos exponentes de la técnica, compartieron sus habilidades con socios y no socios durante ocho sesiones prácticas.¹¹ Un resumen de este curso, elaborado por Claudi Carbonell, fue publicado posteriormente en los boletines de junio y julio del mismo año, sirviendo así de manual para los socios que recibían la publicación. Hacia finales de 1928, la AFC también hizo hueco a otras disciplinas e intereses de los socios, creando la Comisión Cinematográfica.

Los socios de la AFC eran habituales de los concursos de fotografía nacionales e internacionales,¹² una de las principales actividades de los fotógrafos en estas sociedades fotográficas. Como el resto de compañeros, Pla Janini participó en innumerables certámenes fuera y dentro de España. Solo en 1930, concursó como autor en al menos siete salones: París, Londres, Amsterdam, Tokio, Madrid, Igualada y Barcelona.

En 1927, cuando la fotografía de paisaje era el género más habitual entre los socios de la AFC, de marcada orientación pictorialista, Pla Janini propuso la organización de un concurso de bodegones: «Concurs de natura morta i fantasia». Este concurso, que Pla Janini tuvo casi que defender ante socios reticentes a nuevas temáticas, recibió sin embargo una buena acogida y generó críticas positivas, reflejadas en los boletines de la AFC de ese mismo año.¹³ La propuesta, un guiño a otras corrientes contemporáneas como Nueva Visión, muestra a un Pla Janini abierto a experimentar en otros terrenos de la creación, donde la observación subjetiva del objeto se oponía a las bases del pictorialismo predominante en la AFC.

Tras su dimisión en enero de 1929, Pla Janini pasó a ser asesor técnico de la AFC, papel que desarrolló durante los años posteriores en la organización de concursos, salones y otros eventos. También ejerció como jurado para esta y otras asociaciones del panorama catalán. Pla Janini dejó en 1929 una asociación más sólida, internacionalizada y abierta a otros intereses y disciplinas. Fue, sin duda, uno de sus socios más destacados.

La obra. La técnica

La obra de Pla Janini nunca podrá separarse de la técnica. Se hace casi imposible disociarla de sus fotografías porque es el vehículo de sus imágenes y tiene una presencia tan cautivadora que es difícil ignorarla. Si para otros fotógrafos no sería tan necesario mencionar la técnica, en el caso de Joaquim Pla Janini es fundamental hablar de ella, puesto que describe no solo la obra sino también a la persona y su proceso creativo.

Como se mencionaba al inicio de este capítulo, Pla Janini fue fundamentalmente *bromoleotipista*. Trabajó diferentes técnicas pigmentarias, pero especialmente el bromóleo y el bromóleo transportado. Dada la importancia que tienen en su obra, este catálogo incluye un texto¹⁴ dedicado exclusivamente a dichas técnicas.

Joaquim Pla Janini dominó estos procesos fotográficos gracias a una enorme tenacidad, y no los abandonó en sus cerca de cincuenta años como fotógrafo, a pesar incluso de la complejidad de la técnica o de la dificultad para encontrar los materiales necesarios para practicarlas, especialmente en los años posteriores a la Guerra Civil Española.

La obra de Pla Janini se suele enmarcar en el pictorialismo tardío, que hasta la década de 1950 tuvo cierto desarrollo en España.¹⁵ Pla Janini incluso continuó produciendo sus fotografías pictorialistas en bromóleo y bromóleo transportado hasta los años sesenta, cuando ya muy pocos fotógrafos usaban estas técnicas.

El hecho de que no exista aún un catálogo razonado de su vasta producción dificulta en gran medida que podamos hablar de evolución en su obra. Cronológicamente, es difícil concretar qué obras pertenecen a cada período. En muchos casos sus fotografías no están datadas. En otros, la fecha que aparece en la copia puede hacer referencia a la fecha del negativo y no a la fecha de producción de la copia. Fue una práctica habitual durante toda su vida volver sobre sus negativos y realizar nuevos bromóleos con retoques o acabados diferentes. Encontramos bromóleos en los años cincuenta realizados a partir de negativos de los años treinta, por ejemplo. Solo algunos detalles, como su firma, que cambió hacia los años treinta; o el tipo de papel, de colores brillantes en los años sesenta, nos dan pistas de la ubicación de la copia en la línea temporal de su obra.

Cuando Pla Janini se introduce en la práctica de la fotografía al inicio del siglo xx, el movimiento pictorialista ya estaba presente en el panorama catalán gracias a la difusión que de esta corriente se venía haciendo, por ejemplo, en los concursos fotográficos organizados por el Cercle Artístic Sant Lluç, en Barcelona; en exposiciones como *Exposició nacional de gomes bicromatades i altres procediments pigmentaris* (marzo de 1905) o en

las revistas *La Fotografía* (octubre de 1901 - diciembre de 1913) y *Graphos Ilustrado* (enero de 1906 - octubre de 1907).¹⁶ Es difícil saber cuál fue la referencia pictorialista que enamoró definitivamente a Pla Janini. Quizás una exposición, un catálogo, obras publicadas en alguna revista, una conversación..., pero sí sabemos que en la década de 1920 sus fotografías ya evocaban aquellas escenas de inspiración simbolista tan presente en obras de fotógrafos pictorialistas como Clarence H. White, George H. Seeley o Constant Puyo. Podemos ver esta influencia en el tríptico de *Las Parcas* de 1927, donde Pla Janini hace uso de representaciones alegóricas del mito en un paisaje oscuro y misterioso. La factura de las copias, el formato, y la presentación de la serie como si se tratase de un retablo también le conecta con la pintura simbolista. Además, encontramos estas alegorías sobre todo en bromóleos del inicio de su carrera, en los años veinte y treinta, y de nuevo, al final, durante las décadas de 1950 y 1960; aunque en estas últimas parece más anecdótico, menos serio.

Al estudiar los álbumes de contactos que aún conserva la familia, donde se recogen imágenes tomadas a lo largo de su vida, encontramos temas diversos, como escenas familiares, los juegos de los hijos, la vida en la calle alrededor de Via Laietana, el Barrio Gótico, etc.

Sin embargo, Pla Janini eligió el género del paisaje para desarrollar la mayoría de su obra personal. Los escenarios de sus bromóleos encontraban inspiración en sus paseos cerca de Camprodón, en la casa de verano de la familia o en la costa de Alella (Barcelona); o durante algunos viajes, no muchos, fuera de Cataluña, como a las Islas Baleares, Galicia, País Vasco... En estos paisajes vemos una mayor influencia del Impresionismo¹⁷ que del simbolismo. Podemos reconocer también la influencia de la obra del belga Leonard Misonne (1870-1943), autor al que siguieron fotógrafos coetáneos como Josep Maria Casals i Ariet, Joan Porqueras o Claudi Carbonell.

Pla Janini no estaba tan interesado en el retrato como José Ortiz Echagüe, con quien mantenía una relación estrecha. La figura, a excepción del retrato de algún amigo muy cercano, como las fotografías de la serie *El estudiante de Vich* o alguna escena costumbrista, a menudo se encuentran como un elemento más de la composición, pero no como la descripción de una persona concreta.

En ocasiones, lo encontramos como un «elemento documental»¹⁸ en la escena. Los paisajes aparecen casi siempre desolados, melancólicos, con escasas figuras que humanicen la escena, y a medida que nos acercamos al final de su carrera, la representación de la naturaleza va haciéndose cada vez más abstracta, como puede verse en *Escucharon a Chopin*.

Se conservan algunas obras realizadas con un lenguaje más moderno, donde Pla Janini muestra un mayor interés por composiciones geométricas, usando la luz y la sombra como elementos más rotundos, menos difusos que en los paisajes vaporesos de los bromóleos transportados; quizás influenciado por la fotografía publicitaria de la época o por fotógrafos cercanos como Pere Català i Pic (1889-1971) o Antoni Arissa (1900-1980), compañero en la Agrupación Fotográfica de Cataluña. De cualquier forma, estas fotografías no representan al Pla Janini que conocemos y al estilo pictorialista que él defendió. Representan más bien la época que vivieron estos fotógrafos, en la que las corrientes fotográficas llegaban a través de diferentes fuentes, convivían y en ocasiones se mezclaban y se transformaban, aunque el autor tuviera mayor interés en una corriente o la historiografía lo haya colocado en ella.

La elección de la técnica fotográfica con la que desarrollar la obra tenía para Pla Janini especial importancia. Esto puede verse reflejado en textos como «La fotografía mal llamada moderna», donde defendió el uso de técnicas pigmentarias o «técnicas nobles» como «el único medio de poner de manifiesto la capacidad y gusto *artístico*

(del aficionado)».¹⁹ Esta postura tan drástica formaba parte del ideario del fotógrafo pictorialista que Pla Janini compartía. Se esforzó, a lo largo de su vida, en adquirir, a través del bromóleo y el bromóleo transportado, un estilo personal y reconocible, algo que, sin duda, consiguió.

Hoy, lo que se busca con verdadero interés es una idea para poderla plasmar por medio de nuestra máquina: en reproducir fielmente un paisaje, una vista de rústico pueblo, no hay ninguna dificultad; lo esencial, lo difícil, es dar un sello personal a nuestra obra. [...] Inudablemente, el asunto es muy importante en todas las ramas de las Bellas Artes; pero el modo de ejecutarlo es [...] esencial. [...] se prende. Queridos compañeros, menos mecánica y más arte. Porque la técnica se aprende, pero la inspiración no.»²⁰

El hecho de que el régimen franquista se apropiara desde el inicio del pictorialismo y usase la obra de sus autores para representar el nacionalismo y las ideas más conservadoras, contribuyó al menosprecio que se hizo del trabajo de fotógrafos como Pla Janini u Ortiz Echagüe, especialmente en los últimos años de la dictadura. Tras su muerte, en 1970, y al calor de la nueva valoración internacional del arte más ligado a la tradición y a la Academia, la obra de Pla Janini fue objeto de varias revisiones a cargo de comisarios como Cristina Zelic, Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, para diferentes exposiciones y publicaciones,²⁰ que aportaron una nueva visión sobre el autor y contribuyeron a la revalorización de su obra, aligerando el significado que entonces se dio a su producción. Sus fotografías se encuentran actualmente diseminadas en varias colecciones, públicas y privadas, a falta de un estudio más profundo.

Como Pere Formiguera señalaba en el texto que acompaña el catálogo publicado en 1995 sobre su obra, Pla Janini representa el «progreso dentro del orden» en la fotografía del siglo xx en Cataluña.

Notas

1. *Art de la Llum*, 1934.
2. En entrevista con los nietos de Joaquim Pla Janini, Margarida y Joan Vives Pla, en diciembre de 2020.
3. Véase capítulo 5.
4. Véase capítulo 5.
5. M.H., julio de 1945, p. 53.
6. Bonet, 2016, p. 7.
7. Véase capítulo 3.
8. Bonet, 2016, p. 7.
9. *Bulletí*. Associació Fotogràfica de Catalunya, abril de 1928, p. 3.
10. Charla histórica-artística impartida por Paul Bertrand en la sede de la AFC en noviembre de 1927. *Bulletí*. Agrupació Fotogràfica de Catalunya, diciembre de 1927, p. 7.
11. No era el primer curso sobre bromóleo. Se impartirán cursos sobre técnicas pigmentarias desde la constitución de la asociación. *Bulletí*. Associació Fotogràfica de Catalunya. 1923-1930.
12. Véase capítulo 3.
13. *Bulletí*. Associació Fotogràfica de Catalunya, diciembre de 1927.
14. Véase capítulo 5.
15. Véase capítulo 2.
16. Véase capítulo 3.
17. García Felguera, 2006, p. 240
18. Formiguera, 1995, p. 22
19. En el artículo, de 1955, una fecha tardía para el pictorialismo, continúa defendiendo las técnicas pigmentarias con algo de melancolía. Pla Janini, 1955, p. 745.
20. La primera exposición con obra de Pla Janini después de su muerte fue comisariada por Cristina Zelich en el año 1979 para la galería Fotomanía de Barcelona. Un año más tarde, Joan Fontcuberta junto con Cristina Zelich comisarian una nueva exposición sobre Pla Janini, esta vez en la Fundació Miró de Barcelona. A raíz de esta exposición, Joan Fontcuberta publica «Axis of catalan photography» en un número monográfico de la revista *Camera*, en diciembre de 1980. La exposición más completa de la obra de Pla Janini fue comisariada por Pere Formiguera para la Fundació “la Caixa” en 1995.
21. Formiguera, 1995, p. 13-23.

EL BROMÓLEO Y EL BROMÓLEO TRANSPORTADO EN LA OBRA DE PLA JANINI

Joaquim Pla Janini practicó diferentes procesos fotográficos a lo largo de su vida, pero fue el bromóleo transportado la herramienta que le permitió construir su obra. Su inagotable dedicación a este proceso fotográfico, la manera en que lo practicó, perfeccionó y compartió, nos ha brindado copias de una calidad extraordinaria y una obra con un sello inconfundible.

En los primeros años de su carrera, al inicio del siglo xx, Pla Janini copió sus negativos en papeles bromuro.¹ Los fabricantes de papel fotográfico de la época, como Leonar, Mimosa, Agfa o Negtor, ofrecían entonces diferentes acabados en sus catálogos, por ejemplo papeles con superficie texturada o con superficie mate aterciopelada, muy del gusto pictorialista al que se adscribía la obra de Pla Janini. También ofrecían papeles en una amplia variedad de tonos, y los cálidos recibían especial aceptación entre los fotógrafos pictorialistas, como los papeles *chamois*, de tonalidad entre rosada y marrón. Estos tonos cálidos también podían obtenerse con virajes durante el procesado de la copia, aplicando baños de ciertos compuestos químicos.

Fue entre la dècada de 1920 y la de 1930 cuando Pla Janini descubrió los procesos pigmentarios,² practicados en España desde el inicio del siglo.³ Probablemente tuvo conocimiento de ellos a través de publicaciones que circulaban por la Agrupación Fotogràfica de Catalunya o de trabajos expuestos en las diferentes salas de Barcelona. De las técnicas pigmentarias, Pla Janini trabajó con el bromóleo, el bromóleo transportado y el proceso Fresson,⁴ una variante de las copias al carbón, introducido en España por José Ortiz Echagüe, con el que tenía una estrecha relación.⁵ Fue con el bromóleo transportado con el que Pla Janini produjo las obras con las que más se le identifica. En el artículo publicado en *Art de la Llum*, «Com es desvetlla en nosal-

tres l'afició»⁶ Pla Janini revela detalles de sus primeros contactos con el bromóleo transportado:

«Es innegable que en los dos Salones Internacionales de Fotografía que se han celebrado en nuestra ciudad, todos hemos tenido ocasión de admirar este magnífico proceso de positivar nuestros clichés, pero no es menos cierto que quizá embobados en la contemplación de las numerosas y buenas obras que se exponen en esta clase de certámenes, no diéramos la importancia merecida a los bromóleos transportados. Además, muchos de nosotros, (entre los que debo ser incluido) creemos que el susodicho proceso consiste en traspasar la imagen del bromóleo con más o menos habilidad a un papel acondicionado para tal fin. Así estaban las cosas cuando, en una sala de exposiciones de nuestra preciosa ciudad fue presentada una magnífica colección de retratos, todos ellos realizados según el procedimiento mencionado, siendo el autor de ellos un profesional que deseaba dar salida a una mercancía, por lo que buscaba la ocasión de conseguir su finalidad. Nosotros, interesados por ese procedimiento, sólo por poseer un retrato ejecutado por el distinguido artista, nos acercamos y le propusimos que nos hiciera el retrato de una persona de nuestra familia; pero como no tenía local a propósito para este tipo de trabajos, le ofrecimos nuestro modesto laboratorio, el cual se dignó visitar un día para manifestarnos después de que a él esto no le era necesario, puesto que tenía un operario que lo verificaba, y que dentro de una hora vendría a visitarnos. Ni corto ni perezoso compareció dicho operario con una buena carpeta de trabajos, muchos de ellos de alta calidad. Y como nuestro único propósito era conocer la técnica de tal procedimiento, pusimos todo nuestro interés en que nos fueran dadas todas aquellas referencias e instrucciones necesarias, pero todo

fue en vano, porque como entonces no era practicado por ningún profesional ni "amateur", no tenía nada de particular que nos marcara todo el material necesario para realizar dicho trabajo.

Pero una vez conseguido que llegara del extranjero todo lo que era conveniente para nuestra finalidad, y con alguna semilección que nos dio aquel operario, nos hemos puesto a trabajar con la ilusión no lejana de alcanzar nuestros propósitos.»

Muchos pictorialistas emplearon estas «técnicas nobles», como también se las denominaba, por el aspecto pictórico que producía en la obra acabada, más cercana al dibujo o la pintura que a la propia fotografía.⁷ Estos procesos ofrecían al fotógrafo algunas novedades, por ejemplo, la posibilidad de escoger como soporte papeles de grabado o de dibujo de características muy distintas al papel fotográfico común, o la posibilidad de intervenir de forma muy controlada en el aspecto final de la obra a través de los gestos con los que se aplicaban las tintas al papel, o a través del retoque, en ocasiones muy llamativo. En estas copias, la *firma* del fotógrafo se hacía muy evidente. Rodolfo Namias, en uno de sus manuales, describía las ventajas de las técnicas pigmentarias, resaltando el aspecto poco realista de las copias: «Por fortuna, existen el bromóleo y otros procedimientos llamados de interpretación que permiten mejorar las fotografías en las que la obligada fidelidad ha introducido partes antiartísticas.»⁸

El bromóleo y el bromóleo transportado

La técnica del bromóleo fue planteada de forma teórica, por primera vez, por Edward John Wall (1860-1828) en *Photographic News*,⁹ en 1907. Cuatro meses después, C. Welborn Piper describió en la misma revista el procedimiento práctico de la técnica en un artículo titulado «Bromoil, the latest printing process, a remarkable method of turning bromide prints and enlarge-

ments into oil-pigment prints».¹⁰ Durante los siguientes años, la técnica se fue simplificando y perfeccionando hasta llegar a un método eficaz, practicado por muchos fotógrafos, como Robert Demachy (1859-1936) o Constant Puyo (1857-1933), dos nombres siempre asociados a esta técnica pigmentaria, ya que con ella desarrollaron gran parte de su obra y publicaron numerosos manuales de gran difusión en Europa.

La *History of photography*¹¹ de Josef Maria Eder (1855-1944) recoge el párrafo en el que Wall describió las bases de esta técnica:

Supongamos que ampliamos directamente sobre papel de bromuro y revelamos con una disolución que no dora, como el oxalato de hierro. Deberíamos obtener una imagen en plata metálica por el proceso común. Si esta imagen se trata con un bicromato, la gelatina debería conservarse insoluble, proporcionalmente a la cantidad de plata presente, como si se hubiera expuesto a la luz. A continuación solo tendría que disolverse el bromuro inalterado y la plata metálica con trisulfato de sodio y ferrocianuro para obtener una imagen en gelatina insoluble, a la que debería adherirse la tinta o el pigmento exactamente como en la técnica original de impresión al óleo. Si este procedimiento funciona, no hay ninguna razón por la que una impresión de bromuro o de gas no deba «imprimirse al óleo», aunque no tengo ninguna duda de que debería utilizarse una emulsión especial debido a la diferencia de gelatinas.

La técnica del bromóleo se basa en dos principios. Por un lado, en el hecho de que la gelatina, si se le han añadido sales de bicromato, se endurece con la acción de la luz y pierde la capacidad de hincharse en medios acuosos. Las bases de este fenómeno ya fueron descritas en el siglo XVIII por Vauquelin, en 1798, y más tarde puesto en práctica por Ponton (1839), Becquerel (1840) y W. F. Talbot (1952). Este último patenta una técnica

similar al *half-tone* usando este principio.¹²

Más tarde, Alphonse Louis Poitevin (1819-1882) desarrolla la impresión fotográfica con pigmentos basándose en los experimentos de Ponton, Becquerel y Talbot. A Poitevin, la historia de los procesos fotográficos le debe la invención tanto de las impresiones al carbón como de los procesos pigmentarios, procesos de gran estabilidad que generaron innumerables variables, y que inspiraron a otras técnicas, incluso en el campo de la fotografía en color, como el proceso «carbón tricolor».

El segundo principio en el que se basa el bromóleo es el de la incompatibilidad entre agua y tintas oleosas, aplicado también en procesos de impresión como la litografía desde finales del siglo XVIII.

Para la realización de un bromóleo, en primer lugar, se copiaba una imagen en papel fotográfico al gelatinobromuro de plata (lo que en la época de denominaba comúnmente «un bromuro») desde un negativo o desde un contratipo,¹³ es decir, un negativo en papel.

No todos los papeles fotográficos eran adecuados. Debían tener unas características especiales: el soporte, el papel, debía ser fuerte y con mucho apresto.¹⁴ La emulsión tenía que fabricarse con un alto contenido en plata y el grosor de la gelatina debía ser mayor que en el resto de papeles fotográficos. Por último, la emulsión no tenía que contener ningún endurecedor añadido durante su producción, y los papeles de acabado brillante o texturizado debían evitarse. Con estas especificaciones, los fabricantes de papel fotográfico, por ejemplo Wellington, Kodak o Gevaert, ofrecían productos fabricados exclusivamente para esta técnica. En España, la casa Infonal, por ejemplo, vendía «cartón para bromóleo».

La copia, una vez ampliada, tenía un proceso diferente del habitual: tras el revelado, fijado y lavado, se introducía en un baño «blanqueante» que contenía bicromato de potasio. Este baño cumplía dos funciones: por un lado, y como ya hemos explicado antes, el bicromato de potasio endurecía la

gelatina en las zonas en las que la emulsión había recibido luz, las zonas oscuras de la imagen. Por otro lado, este baño eliminaba de la emulsión la plata con la que se había formado la imagen, quedando sobre el papel, únicamente, una capa de gelatina transparente endurecida a diferentes niveles, en ocasiones con un tono verdoso amarillento. La altura del relieve era proporcional a los niveles de negro de la imagen original, porque el bicromato de potasio tenía la característica de endurecer la gelatina de forma proporcional a la cantidad de luz que había recibido.

La matriz o imagen en relieve, una vez había secado completamente, podía entintarse. Esto se hacía con tintas grasas y con la ayuda de pinceles de características especiales, como los de «pata de cabra», de corte oblicuo y con cerdas duras (de cerdo o caballo). En primer lugar, se introducía la copia en un baño con agua caliente durante varios minutos para que la gelatina que no se había endurecido durante el blanqueado (las zonas claras de la imagen) se hinchase. Las tintas se preparaban sobre un baldosín de cerámica o un vidrio, hasta conseguir la consistencia adecuada. Entonces la copia se fijaba sobre una superficie dura y lisa, para facilitar el entintado, que se hacía tamponando con los pinceles. Las zonas donde la gelatina se había hinchado (blancos) repelían la tinta, que sí se adhería a las zonas con gelatina endurecida (negros). Se comenzaba por los tonos más oscuros, siguiendo con los tonos medios. La profundidad de los tonos se conseguía insistiendo más o menos en el proceso del entintado. La copia, después de entintada, solía retocarse con lápices, gomas..., para resaltar detalles o para sacar luces, retirando capas de tinta de zonas demasiado oscurecidas.

A partir de una copia al bromóleo, el fotógrafo podía realizar un bromóleo transportado. La técnica fue introducida por C. H. Hewitt en 1909¹⁵ y consistía, básicamente, en transferir la imagen del bromóleo a otro soporte. En este proceso,

el bromóleo funcionaba como matriz, ya que podía entintarse y transportarse repetidas veces. Una vez que el bromóleo estaba entintado, la imagen se transfería al soporte elegido, normalmente un papel de calidad como el de acuarela o grabado, con la ayuda de un tórculo o una prensa litográfica. El bromóleo se ponía en contacto con el papel de transporte, teniendo especial cuidado en el registro, ya que en la mayoría de las ocasiones era necesario hacer varios transportes para un mismo bromóleo transportado.

Para perfeccionar el resultado, una sola fotografía al bromóleo transportado podía ser generada a partir de varias matrices, cada una de ellas copiada especialmente para reproducir los detalles de las altas luces, medios tonos o sombras. De esta forma el fotógrafo podía mejorar la amplitud tonal de la copia,¹⁶ que de otra manera sería reducida. Se comenzaba por transportar la matriz hecha especialmente para reproducir las altas luces, y se acababa con las sombras.

Tanto en las copias al bromóleo como al bromóleo transportado, la imagen final la forman pigmentos, lo que contribuye a que sean técnicas muy estables. No sufren los deterioros de una fotografía a las sales de plata (como el desvanecimiento de la imagen, amarilleado o espejo de plata). Sí son en cambio, sensibles a las abrasiones superficiales, algo de lo que ya en la época los fotógrafos que lo practicaban eran conscientes.

Las técnicas pigmentarias, como ya se ha mencionado, facilitaban la intervención del fotógrafo a muchos niveles. En el primer paso del proceso, en la ampliación del bromuro, el fotógrafo podía (y era habitual hacerlo entre muchos pictorialistas) combinar dos o más negativos para componer la imagen final.¹⁷ Se hacía, por ejemplo, para incluir una figura externa a la escena real o para aplicar un cielo diferente que mejorase un paisaje.

La obra podía llegar a ser una especie de *collage* de varios negativos combinados.

Pla Janini también empleó este recurso y, por ello, entre los objetos que la familia conserva encontramos una caja, etiquetada con la palabra «cielos» en el exterior, donde el fotógrafo guardaba las mejores nubes para combinarlas con los cielos *demasiado limpios* de otros negativos, o quizás para conseguir un efecto contrario, para suavizar el carácter de una escena tormentosa con unas nubes más sencillas.¹⁸ Un ejemplo de esta práctica la encontramos en la obra *Reliquias de la mar*, de la que se conservan copias en el Museu Marítim de Barcelona y en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, dos bromóleos transportados realizados a partir de un mismo negativo donde el cielo y el paisaje del fondo varían, como consecuencia de la manipulación que Pla Janini hizo de las imágenes.

En los siguientes pasos del proceso, durante el entintado, transporte y acabado, tanto en el bromóleo como en el bromóleo transportado, el fotógrafo podía introducir muchas variables, entre ellas la elección del soporte, los tonos de la imagen (en ocasiones distintos para luces y sombras), o el retoque final de la copia. Un mismo negativo podía copiarse innumerables veces y obtener resultados significativamente diferentes. Pla Janini, como muchos pictorialistas, volvía sobre sus negativos una y otra vez para crear nuevas imágenes, sin importar si el negativo era antiguo o nuevo. Por ejemplo, encontramos copias de *Las Parcas*, de la década de 1930, en una nueva versión del año 1945. En 1955, Pla Janini mostró de forma gráfica las posibilidades que ofrecía la técnica cuando exhibió en la sala de exposiciones de la AFC «versiones distintas de un paisaje único. Con luces de atardecer o de anochecer, de día soleado o de tarde tormentosa.»¹⁹

En el bromóleo y el bromóleo transportado, el laborioso proceso hacía de la copia final un objeto único e irrepetible. De ahí que los fotógrafos pictorialistas hicieran de esta y de otras técnicas similares sus procesos de referencia. Esta unicidad en la obra se oponía a la reproducibilidad infinita que

venía desarrollándose desde finales del siglo XIX, propiciada por la industrialización de la fotografía y el auge del amateurismo.

La técnica del bromóleo transportado, como aseguraba Pla Janini, resultaba «entretenida y cara».²⁰ Esta afirmación nos confirma que solo algunas personas podían disponer del tiempo y los recursos para practicarla. El material no era accesible para todo el mundo (en ocasiones era necesario importarlo del extranjero) y se requerían muchas horas de práctica para conseguir resultados decentes.

Notas

1. Papel fotográfico con estructura de tres capas, con soporte de papel, donde las fibras del papel se han aislado con una capa de barita (sulfato de bario) y emulsionado en la superficie con gelatina y sales de bromuro de plata, en ocasiones en combinación con cloruro de plata.
2. Las técnicas pigmentarias más comunes son la goma bicromatada, copias al carbón, tintas grasas, bromóleo y bromóleo transportado. Comenzaron a emplearse a finales del s. XIX, vinculadas a la fotografía pictorialista.
3. «El primer concurso organizado por la revista *La Fotografía* en mayo de 1903 se convirtió en el punto de partida de la participación de las técnicas pictorialistas en los salones fotográficos españoles, y en dicho concurso se presentaron varias pruebas al carbón sin transporte, unas al carbón Fresson y otras al carbón Artigue-Velours.» Alonso Laza, 2004, p. 316.
4. Fresson es una técnica pigmentaria también llamada copia al carbón directa. Lleva el nombre del inventor del proceso, Theodore-Henri Fresson. Fue muy utilizada por Ortiz Echagüe y otros pictorialistas como Missone o Demachy. Las copias tienen un aspecto similar al bromóleo, aunque los tonos son de una profundidad más marcada y el acabado de la superficie muy mate y aterciopelada. Aún hoy pueden realizarse copias en el taller de los herederos del inventor.
5. Domeño, 2000.
6. Pla Janini, 1934, p. 91.

7. Véase capítulo 2.
8. Namias, 1935, p. 174.
9. Wall, 1907, p. 299.
10. Piper, 1907.
11. Eder, 1945, p. 564.
12. Eder, 1945, p. 553.
13. Carbonell, 1938.
14. Neblette, 1942, p. 503.
15. Eder, 1945, p. 565.
16. Pla Janini, 1933, p. 22.
17. Véase capítulo 2.
18. Véase capítulo 2.
19. De Fuenmayor, 1955.
20. Pla Janini, 1933, p. 22.

LA COLECCIÓN JOAQUIM PLA JANINI DEL MUSEU MARÍTIM DE BARCELONA

Silvia Dahl Termens

Pla Janini y el Museu Marítim de Barcelona

El Museu Marítim de Barcelona (MMB) conserva la exquisita obra marinera del fotógrafo pictorialista Joaquim Pla Janini: un total de 34 bromóleos (la mayoría transportados) y una copia a la gelatina y plata adquirida posteriormente, el 2021, realizados entre los años 1927 y 1962. Son fotografías de gran belleza en las que los paisajes y la gente de mar son los protagonistas. Todas tratan temas costumbristas y de carácter amable, y huyen de la mirada crítica y comprometida de una época marcada por la censura de la posguerra y del Estado autoritario. La relación entre Joaquim Pla Janini y el mar da como resultado una bonita serie de fotografías marineras, con unas escenas serenas e impregnadas del salitre de nuestras costas. Son el reflejo de un anhelo de búsqueda de la perfección técnica y estética.

Los 34 bromóleos llegaron al museo en un momento y de una manera indeterminados. Muy probablemente la relación de Pla Janini con nuestra institución se inicia durante los primeros años de posguerra, o incluso antes.¹ Pla Janini participa en la I Exposición Nacional Fotográfica Marítima,

organizada por el MMB en 1948, en la que expone al menos una fotografía, *Veleros en Palma* (abril de 1948).² En este concurso-exposición, un formato habitual para la presentación pública de los trabajos fotográficos, se pretendía fomentar el valor artístico de la fotografía, con el mar como tema exclusivo. En él colaboraban la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, el Centre Excursionista de Catalunya, el Reial Club Nàutic, el Reial Club Marítim y el Foment de les Arts Decoratives. Las obras de los 81 participantes al concurso se expusieron en la sala de Pesca del MMB.³ En el catálogo de la exposición, junto con los participantes, aparecen los nombres de Pla Janini, fuera de concurso, de Antoni Campañá y de Manuel Quintana,⁴ que no participan en el concurso pero sí en la exposición organizada a propósito del certamen, en el que los tres destacan por unos bromóleos transportados de gran calidad artística.⁵ Sin duda, la participación de estos consagrados artistas otorgaba prestigio al concurso.

En esta fecha (abril de 1948), si no antes, se iniciaría la relación de Pla Janini con el museo, que perduraría en el transcurso de los años, considerando que la colección está fechada hasta 1962.

La obra de Pla Janini esperaba pacientemente a que la lucieran como se merece. La voluntad del MMB fue llegar a un acuerdo con los herederos que nos permitiera abrir un abanico de acciones de difusión y conocimiento de la colección pictorialista. En la primavera de 2011, contactamos con María Lluïsa Pla Guarro, que por entonces era la única hija del fotógrafo aún en vida. Teníamos la esperanza de que aportara algún indicio que nos ayudara a averiguar cuál era la relación del artista con el museo y, en definitiva, en qué circunstancias nos habían llegado los bromóleos. Pero no fue así. María Lluïsa, muy sorprendida y agradecida por nuestro interés, fue la primera en preguntarnos, amablemente, cómo habían llegado las fotografías a nuestro museo. La familia estaba satisfecha de saber de la existencia de estas fotografías, pero no tenía conocimiento de la relación entre el

artista y nuestra institución. Un año más tarde, en 2012, hicimos regularizar, de la mano de María Lluïsa Pla Guarro, la cesión de los derechos de la obra de Pla Janini al museo.

El entorno familiar

La familia de Pla Janini, representada por María Lluïsa Pla Guarro y dos de las nietas del fotógrafo, Margarita Vives Pla y Anna Maria Vives Pla, nos transmitió su profunda estimación por el padre y abuelo, y la sensibilidad por su obra. Anhelaban que fuera difundida en lo posible. Fue en este contexto de complicidad que se gestó un proyecto expositivo sobre la obra marinera de Joaquim Pla Janini, que diez años más tarde se hace realidad en la exposición «Bromóleos. Fotografía pictorialista de Joaquim Pla Janini» (2022). El propósito de la muestra es explicar la relación entre la fotografía pictorialista y el mar, y contextualizar la obra con la situación sociocultural de la época, estableciendo conexiones con la corriente pictorialista y los fotógrafos coetáneos (colegas y discípulos), la implicación de Pla Janini con la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, el posicionamiento nacional e internacional de la obra por medio de concursos y exposiciones, la singularidad de la técnica fotográfica y la vertiente más personal del autor.

En junio de 2011 entrevistamos a María Lluïsa Pla, acompañada de Margarita Vives y Anna Maria Vives, en el piso de la Via Laietana de Barcelona, que es donde había vivido con su padre. Se respiraba la atmósfera de una época pasada: las habitaciones, los muebles y las cortinas se mantenían igual que en los años en los que vivió el fotógrafo, y en las paredes había colgados unos pocos retratos familiares como recuerdos. Nos sentamos unas horas en una salita luminosa con unas vistas privilegiadas a las azoteas del barrio gótico de Barcelona. La reconstrucción de la memoria del padre, y también del abuelo, se completaba, en un ir y venir entre las tres, con todo lo que iban recordando y suponiendo. En todo momento hablaban con ternura del fotógrafo. Le re-

cordaban como una persona alegre, altruista, familiar, que quería a los suyos, cariñoso y con buen sentido del humor. Su vocación por la medicina, incluso cuando ya no la practicaba, lo acompañó siempre. Cambió los potitos de medicamentos por los botes de los químicos de revelado y los pinceles de retoque. En Camprodon le denominaban «el señor de la cámara», y también «el señor de la capa», porque siempre vestía con una capa, la cámara en la mano y las medicinas en los bolsillos. Ya no ejercía la profesión de médico, pero le gustaba ayudar a la gente. Un buen puñado de anécdotas sobre la visión más humana del artista que, sin duda, ayudan a entender su obra.⁶ Años más tarde hemos completado la memoria de la familia con los recuerdos del nieto, Joan Vives Pla, que fue quien lo acompañó más horas en el taller situado en el ático del edificio de la Via Laietana. Cada tarde, de las cuatro a las ocho, Pla Janini subía al laboratorio, donde recibía a sus colegas fotógrafos y se dedicaba a su pasión y oficio.

La familia conserva, entre el fondo del artista, unos interesantes álbumes con cientos de fotografías, tomadas, sobre todo, en verano. Son copias a la gelatina y plata de la Costa Brava y Camprodon, así como retratos familiares. Todas estas copias están agrupadas sobre las hojas de los álbumes de manera funcional, como contactos de trabajo para la elección del bromóleo. Raramente escogía a algún miembro de la familia y, si era el caso, aparecía de manera discreta y casi anónima, como un ingrediente más de la obra final. En *Pescando con tridente* (21710F), la figura masculina en actitud desafiante sobre una roca y que sujeta con firmeza un tridente es el hermano del fotógrafo. En *El fantasma de la mar* (72658F) y *El fantasma del mar* (21655F), de la serie *Les parques*, vemos de nuevo a su hermano bajo una sábana blanca. Las misteriosas y fantasmagóricas escenas de *Les parques* surgen de unos divertidos y teatrales ratos con familiares y amigos. Así lo recuerda su nieta, Margarita Vives, cuando nos cuenta una anécdota de la obra *El fatídico árbol del camino* (colección particular de

la familia). Narra que, de pequeña, durante un paseo con el abuelo por Camprodon, este se quitó la capa y le dijo que subiera al tronco de un árbol del borde del camino y que se tapara con la capa. Tenía que interpretar a la muerte. Una escena de juego que a Margarita le pareció muy divertida.

La obra de Joaquim Pla Janini en el MMB

La colección Pla Janini está formada por 34 bromóleos sobre papel de grabado que se encuentran en un buen estado de conservación. Se sitúan en el Mediterráneo, catalán y balear, y en la costa del País Vasco, entre los años 1927 y 1962. Los paisajes —marítimos, marineros, navales y salados—, respiran mar y salitre, brisa fresca, calor y luminosidad mediterránea. El artista es exigente y virtuoso, y muestra un gran dominio de las técnicas pigmentarias. Las composiciones son equilibradas y del más puro clasicismo. Unos trabajos fruto de largas horas de dedicación en el taller, a partir de una técnica difícil, en el que los resultados no siempre son exitosos y el fracaso es una parte necesaria para el aprendizaje. Son ejemplos de ello los bromóleos nulos que conservamos en el reverso de algunas de las obras (74020F, 74021F o 74000F_1), por el necesario aprovechamiento del papel.

En la temática de los bromóleos predominan los paisajes portuarios y algunos retratos de gente de mar, interpretados desde una vertiente costumbrista. Como es habitual entre los aficionados a la fotografía, el puerto y el mar son temas atractivos y recurrentes, que inspiran. En *Labor marinera* (24341F), dos marineros situados sobre el bauprés recogen los copos sobre un espejo de mar. La figura humana es protagonista en menos ocasiones. En *Discusiones marineras o Los hombres del mar* (21714F, 74012F), el artista muestra un interés por los oficios desde una vertiente romántica, alejada de un interés documental que profundizara en los trabajos en el mar. El simbolismo está presente en la conocida serie de bromóleos de *Les par-*

ques (21655F, 72658F), con la presencia fantasmagórica y misteriosa de una figura totalmente tapada por una sábana blanca sobre un pequeño bote sin gobierno y un mar de atmósfera brumosa. También Pla Janini muestra interés por temas religiosos en *La procesión en la playa* (74014F).

Los pintores impresionistas estudiaron la incidencia de la luz en el agua, y Pla Janini bebía de este movimiento, que también inspiró su obra. Esto lo vemos reflejado en los últimos motoveleros de cabotaje del Mediterráneo que descansan resguardados en el puerto (74019F o 74004F), las proas y popas de los cuales se proyectan sobre unas aguas que deforman sus líneas por el incesante movimiento del mar.

A Pla Janini también le gusta experimentar con pigmentos de diversas tonalidades. Encontramos un ejemplo en *Mar verde* (21656F) y *Mar tranquilo* (21650F), en el que hace dos versiones diferentes de un mismo negativo. Es especialmente impactante, y menos habitual en su obra el uso de un intenso naranja fluorescente sobre «papel fluorescente» en *Un astillero*⁷ (74018F), una obra de época más bien tardía, 1961. Pla Janini reutilizaba negativos y los positivaba haciendo diferentes interpretaciones y versiones en el transcurso de los años. Las obras *Veleros en Palma* (74004F)

y *Velas al sol* (74005F) son encuadres de un mismo negativo. La primera, como hemos comentado anteriormente, la exhibe en la I Exposición Nacional Fotográfica Marítima (1948). En *El varadero (Ibiza)*, fechada en 1950: vemos un pailebote con la bandera del Estado español en las amuras, como país neutral durante la Segunda Guerra Mundial. Proviene de un cliché que debería situarse entre 1939 y 1945.

En cuanto a los formatos, los más utilizados son los tradicionales rectangulares, a excepción de algunas ocasiones en que encuadra la obra con composiciones circulares (24341F), semicirculares (74001F) u ovales (21650F), con la clara voluntad de alejarse del formato fotográfico y acercarse a las composiciones pictóricas, el verdadero arte, según su manera de pensar.

El único bromóleo no transportado de la colección del MMB tiene por título *Pescando con tridente* (21710F). Con esta obra, Pla Janini se presenta a dos certámenes: el Salón Español de Fotografía (1927), organizado por el Foment de les Arts Decoratives, y la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (1930). En el reverso lo atestiguan dos sellos: el del Foment de les Arts decorativas / Salón Español de Fotografía, del 14 al 30 de mayo de 1927, y el de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, en octubre de 1930.

Notas

1. La obra *Pescando con tridente* (NI 21710F), fechada en 1927, se presentó en el Salón Español de Fotografía en mayo de 1927, según nos indica el sello en el reverso del soporte secundario.
2. 74004F (abril 1948) Veleros en Palma, expuesta en el concurso del MMB (foto 1506F MMB).
3. Memoria MMB 1948. *Construcción de 250 marcos para la exposición Fotográfico Marítima, instalación y desmontaje de esta.*
4. Catálogo de la I Exposición Nacional Fotográfica Marítima. Barcelona, Museu Marítim de Barcelona, 1948.
5. Cubas, 1948, «Afortunadamente pudieron desentenderse de aquellos trabajos presentados fuera de concurso Antoni Campañá, J. Pla Janini y Manuel Quintana (...) Por los tres fue idénticamente usada la técnica de transporte en la que compitieron habilidosamente, ya en temas generales, ya en efectismos de verdadera calidad (...)».
6. Entrevista de Silvia Dahl a Joan Vives Pla, Anna Maria Vives Pla y Margarita Vives Pla, en la terraza del ático donde estaba el laboratorio del doctor Pla Janini. 8 de abril de 2021. Agradecemos la colaboración de los nietos.
7. Transcripción de la inscripción manuscrita del autor en el reverso del soporte secundario.

Acceso a la colección

- <https://www.pinterest.es/arxiufotografic/mmb-fotografies-pictorialistes-de-joaquim-pla-jani/>
- <https://www.mmb.cat/catalegs/arxiu-fotografic/>

BROMOILS
THE PICTORIALIST
PHOTOGRAPHY
of Joaquim Pla Janini

ENGLISH VERSION

BROMOILS

THE PICTORIALIST PHOTOGRAPHY OF JOAQUIM PLA JANINI

FOREWORD

Enric Garcia Domingo

Managing director of the MMB

Every time someone shows me a digital photo retouched with a fun or simply artistic filter, I see the joy of a person who feels they've created something extremely original while I think to myself: you're too late, my friend, it's already been invented.

We don't know who did it first, but manipulating photographs is as old as the technique itself. Transforming the reality captured by the lens and turning it into a different, generally better one is an almost immediate urge. And converting a photo is something else, shifting towards painting, which is also a fairly old concern. The question is why. This query might be the guiding thread of this publication. Unsurprisingly, other equally interesting questions come to mind: what is the daily struggle between mere photography and artistic photography? Should we beautify reality, or at least take ownership of it with personalised intervention? How does the brain of the photographer turned alchemist fashion a new, more beautiful and more perfect reality?

Photography has and will continue to have a prominent place in the Museu Marítim de Barcelona's priorities. Looking at the maritime environment through the lens of a camera means looking at it in a different way and even capturing things we might not see with the naked eye. When that gaze is the artistic gaze of a photographer, it becomes even more appealing.

This book brings together research and thoughts about a man and an artistic movement. Although it isn't strictly speaking a catalogue, it does nevertheless come out of an exhibition which in turn meets the

need to display and champion the work of a unique photographer: Joaquim Pla Janini. Ever since the day in 1995 when we came across some odd photos which had little to do with the rest of the Museu Marítim de Barcelona's photographic collection, we longed to find out who was behind them and what their place in the museum should be. Years later, when we were putting together a book about the museum's photographic collections in 2011, the name of this photographer came to light again as unfinished and thrilling business. On our list of projects to be carried out one day there was the option of doing something to raise the profile of the photographer Pla Janini and which would allow the museum's collection of his output to be put to good use. The process has led us to unearth Pictorialism, a movement which deserves an honourable mention in the history of photography. This book is thus both a scholarly publication and also the end of a voyage of discovery. Silvia Dahl, the curator of the photographic collection, set out on a journey on which she uncovered not just a photographer but also a man and his environment, a man and his cultural world. The photographer's family has played a key role in this project. In the end, with greater enthusiasm than means, and with more hours of work than you can fit in a calendar, the idea took shape and we set sail towards an exhibition on Pla Janini.

In a museum like this one where we are surrounded by photos and paintings, portraits of ships and seascapes, simple photography and bold and successful artistic propositions, our eyes get used to looking at things in a different way. Championing the sea and its greatness is a constant theme and so we like to interpret the gaze of others. This book and the exhibition which has brought it to life are a good example of this.

Our heartfelt appreciation goes to Joaquim Pla Janini's family and all the institutions that have helped in this project. We would also like to thank the authors and researchers who have brought their knowledge and enabled the Museu Marítim de

Barcelona to make a significant contribution to culture.

THE SEA AND PHOTOGRAPHY

Maria de los Santos Garcia-Felguera

Alicante astonished us with its picturesque costumes and admirable landscape. Regnault's¹ father sent us dry plates for taking photographs, a process he had just invented, which in practice constituted a revolution similar to that which later led to the snapshot. Except that Regnault's father's plates needed fifteen minutes of exposure!... We followed his meticulous and copious instructions to the letter. But alas, as soon as we washed the plates, everything disappeared; the glass was transparent, clean, too clean... Why? We read the wise words of Regnault's father over and over again; we applied ourselves with zeal, scrupulously... Nothing!... Had he fooled himself...? Impossible!... Finally, we found the problem: we were washing the plates with water from the jugs on the dressing table; and those jugs contained sea water! By the time we found the reason for our failure, we had already used up all the plates.²

If we believe this story, which took place in the summer of 1868 during a trip to Spain by a group of young French artists including the painters Clairin and Regnault, we might think that photography and the sea do not get on well with each other. Yet the fact is that they have always been very close: water, which is basic to life, is also basic to photography, and the sea has always been one of its main motifs.

We partly owe to water (though not to salt water) one of the main resources of photography, namely the negative/print pairing which was the foundation of the medium until the digital revolution. A lake was to blame, and the inventor of the duo was Henry Fox

Talbot (1800-1877), a cultured, restless and wealthy Englishman who on his honeymoon with Constance Mundy (1811-1880) in 1833 decided to draw a view of Lake Como as a souvenir; the result was woeful; even though he had used a camera lucida for assistance. Fox Talbot then set out to find a system for mechanical depiction of reality which would afford good outcomes and not be reliant on the skill of the person involved.

He succeeded, inventing the talbotype which was named after him. It was a paper negative from which several prints could be made also on paper, usually "salted".³ The result was so satisfactory that it was also called a calotype (because of its beauty, *kalós* in Greek), and Fox Talbot used it to photograph numerous things including the sea and sailing ships from the shore taking advantage of the low tide (*Hungerford Suspension Bridge*, 1845, salted paper print from paper negative, 16.9 × 21.3 cm, J. Paul Getty Museum) next to a bridge which had just been built in London by engineer Isambard Kingdom Brunel, an engineering marvel which contrasts with the small rowing boats and sailing ships.

Thereafter the sea was always in front of the lens. From the first amateurs (educated and wealthy, like Fox Talbot) who photographed ships and castles, to the humble "pavement photographers" who almost a hundred years later toured the villages of La Mancha with a painted cardboard backdrop designed to look like an aeroplane or a small boat so that girls who had never seen the sea could have their portraits taken "as sailors". Even today, the American artist Meghann Riepenhoff (1979) washes her cyanotypes on the beach, letting the sea build the photographic work, while the Uruguayan Federico Ruiz Santesteban (1980) develops his *Playeos* (2018) with seawater.⁴

At the same time that Fox Talbot was doing research at his country house Lacock Abbey (Wiltshire, England), in Paris another restless man – a Frenchman, a set designer and painter – was trying to do something similar on his own: to fix the image reflected

in the camera obscura in order to make it permanent. His name was Louis Daguerre (1787-1851), and with the help of another scientist (as versatile as the Englishman Fox Talbot) called Nicéphore Niépce (1765-1833)⁵ he accomplished his goal. So in 1839, when the politician François Arago publicly presented it in Paris, it became known as the daguerreotype: a silvered copper plate on which the image will appear either positive or negative, depending on the angle of the light.

This process that France gave to the world reached South America by sea on board *L'Oriental*, a French training ship⁶ which left Nantes on 1 October 1839 with the aim of sailing around the world and carrying on board young French and Belgian students and more than one machine for making daguerreotypes. Its chaplain and music teacher Abbé Louis Comte (1798-1867)⁷ operated one of these cameras and demonstrated daguerreotypes (the first) at the ship's various stopovers: Lisbon, Funchal and Santa Cruz de Tenerife, as far as Brazil (where it arrived in December), Uruguay⁸ and Chile.

The daguerreotype not only travelled by sea; it also looked at it, and we have early examples of the ports of *Marseilles* (anonymous daguerreotype, 1842-55, Paris, Bibliothèque Nationale de France) with reflections of the buildings in the water, and Le Havre where it captured a slight movement in the water.

Yet it was the calotype which looked more at the sea because it specialised in photographing landscapes and monuments, while due to its ability to reproduce details the daguerreotype was mainly used for portraits such as *Mariner*, anonymous, [Portrait of a sailor], daguerreotype, 1860, Barcelona, MMB. A fine example of the first calotype photographers was the Reverend Calvert Richard Jones (1804-1877), a friend of Fox Talbot, of the same social class and restless like him, a mathematician and watercolourist, who travelled with his family around Malta and Italy as well as England, photographing landscapes, seascapes

and ships.⁹ His early photographs from the 1840s and 1850s already feature many of the customary themes in sea photography: "pictorial" images (he was a watercolourist, after all), romantic ones, of stranded sailing ships or fishing boats on the shore, but also others in which the important thing is the machinery and technical aspects. In all of them there are few people, only the odd isolated figure to establish scale (*Malta*, 1846, salt paper print from a paper negative, MET), and not only on romantic grounds but also because of the problems posed by including humans in early photographs.

Both the French and English processes – the daguerreotype and the calotype – had several drawbacks: they lacked colour, which was offset by applying it by hand (as Calvert Jones did), and they were unable to capture movement because long exposures were needed for the image to be impressed. Anything that moved, such as waves, was not recorded. In his book *Històries de mar* (Barcelona, MMB, 2012),¹⁰ Pep Parer speaks of "the sea as a capricious lady who never stopped dancing", making life difficult for photographers; or a young gentleman, because they were also unsteady. This is why the sea (water in general) usually appears in early photographs as a smooth, white sheet, just like the sky.

This difficulty in photographing the sea in motion and ships sailing meant that in the early years people took pictures of things that were most closely related to it but which stayed still: sailing ships, boats, fishermen, women with nets or baskets and their children. This is what the Scotsmen Hill and Adamson (a painter and a photographer)¹¹ did between 1843 and 1848 when they teamed up and in addition to portraying people in their social circle (writers, politicians, artists, etc.), they also photographed the fishermen, women and children of New Haven, then a fishing village north of Edinburgh. They are extremely powerful portraits in which the workers appear in their own right with the same seriousness and dignity as the literary figures, musicians and women

writers. Hill and Adamson took more than a hundred photographs for the publication of a volume *The Fishermen and Women of the Firth of Forth*, which they announced in 1844 but which never came to fruition.

Clever tricks

It was precisely women, who travelled little in the 19th century, even upper-class women, who devised a way to dream of the sea voyages they would never get to make. And they did so by cutting and pasting photographic portraits onto drawings of coastlines, sailing ships and exotic animals, everything that could not be photographed or was not at hand, in photo collages as interesting as the famous photomontages of the 20th century. So it was not Hannah Höch or Raoul Hausmann or the crazy Dadaists in the golden age of the avant-garde who were the first to cut out and paste photos, but rather highly respectable Victorian ladies such as Georgiana Berkeley (1831-1919) who more than half a century earlier, armed with scissors, pencils and watercolours, let their imaginations run wild in their living rooms¹² and set off to the shores of the Mediterranean.

Photo collage (in this case only photographic, without drawing) also provided a solution to the problem of representing the sea and the sky and ensured that they no longer appeared in photographs as two flat, detail-free (i.e. no clouds and no waves) sheets. This was the idea of one of the pioneers of photography in France, Hippolyte Bayard (1801-1887), but it was his compatriot Gustave Le Gray (1820-1884),¹³ who was also a painter, who achieved the best results by using two photographs, one for the sky and one for the sea, and discarding the “burnt” part in each original. Once they had been printed on paper, he cropped them and pasted the two halves in which the sea and the sky had been “well” portrayed, as can be seen in *Marina. Study of Clouds* (1856-1857, 32 × 39 cm, albumen paper print from two wet collodion glass negatives, Paris, Musée d’Orsay). Later on, photographs of clouds first went on sale in the 1880s.

Photographers also needed to use tricks to represent the moon or the smoke of ships by scratching the negative or painting over it. Examples include the American photographer Edward Muybridge (1830-1904) in *Moonlight Effect. Steamship El Capitan* (San Francisco, UC Berkeley, Bancroft Library, 1868, stereoscopic albumen) and the marine painter William Bradford with photographers John Dunmore and George Critcherson on the 1869 Arctic expedition aboard the *Panther* (*Castle Berg in Melville Bay*, albumen, 37.8 × 26.8 cm, Royal Collection Trust). Over one hundred of these photographs were published pasted on cardboard in *The Arctic Regions* in 1873 and provided the basis for Bradford’s highly successful oil paintings in England and the United States.¹⁴

All this (the waves, the harbours, the sailing ships and the steamers as well as the cropped portraits) was photographed using techniques and materials that became widespread around 1855-1860: negatives on glass (wet collodion) that were very bright because they were transparent, and prints on albuminated paper, which had the clarity and sharpness of daguerreotypes and the added bonus of the option of making numerous copies just like calotypes. The cameras and all the equipment needed to take these photographs were large, heavy, delicate, fragile and complicated to use, plus everything had to be done consecutively, on the spot and in a short time: cleaning and sensitising the glass plates, putting them in the camera, shooting, developing and printing.

This technology (wet collodion for the negatives and albuminated paper for the prints) was used to take pictures of the main Spanish ports together with some special events, such as the arrival of Queen Isabel II in Valencia in 1858 which was photographed by José Martínez Sánchez (1807-1874) and Antonio Cosmes.

Likewise, Rafael Castro Ordóñez (1830 or 1834-1865) photographed the sea and sailing ships during his voyage with the Pacific Scientific Commission between 1862 and 1864¹⁵, and Joan Martí the port

of Barcelona and the Muralla del Mar for his *Bellezas de Barcelona* published by Pere Vives in 1874. Photographs were also taken of ships, lighthouses (Jean Laurent),¹⁶ and the work being done on docks, for example in the Port of Barcelona which Pau Audouard (1856-1918) photographed in 1888 (Barcelona, Museu Marítim).

Using the collodion technique, Italian-born but Malaga-based José Spreafico (1833-1880) left us a spectacular marine view, *Barcos en el puerto de Palos de la Frontera*, 1875, with the sea and the sky as two smooth mirrors but also a splendid foreground of estuaries.¹⁷

These views of ports or ships were available, as in the case of Ordóñez and the expedition to the Pacific, reproduced as woodcuts in illustrated magazines but also in the most popular and cheapest photographic formats from then until the end of the 19th century. First they were reproduced on visiting cards, which were kept in albums, as well as in medium-sized formats and in stereoscopic views, the 3-D of the 19th century.¹⁸ Then around the turn of the century, they were reproduced on postcards. The reason is that from the 1860s onwards there was a “popular” interest in sea themes and as Pep Parer has written:

*And this vision [of people in the second half of the 19th century] would also include the sea, the sea as a path, as a gateway to the wonders of a new world, and also the ships and the seafarers who sail them, intrepid and capable people who bravely face the unknown, the long voyages, the storms, the glittering nights of stars, the wild sea creatures and the riches of unknown islands.*¹⁹

Sometimes the sea appears indirectly in the photograph through allusions, such as in the portrait of *Isambard Kingdom Brunel* taken by Robert Howlett (1831-1858) in 1857. Brunel was the engineer who designed the *Great Eastern*, the largest steamship built up to that time, and the Hungerford

Suspension Bridge which was mentioned earlier on (p. 9).

The dry plate revolution

The wet collodion process turned photography into a business yet was still very cumbersome. A first improvement came in the 1880s with "dry plates", a process similar to its predecessor but which enabled the glass plates to be brought pre-prepared from home and so they did not have to be developed on the spot, thus making taking photos a lot easier. This meant that "finally a large number of photographers were able to freeze the movement, capture the instant and thus stop the sea."²⁰

This ease of transport and processing simplified life for photographers and made it possible for many people to take photographs for fun. There had been these kinds of photographers beforehand too, but the difficulties (technical, financial and strength) deterred many others. In the collodion era in the 1860s and 1870s, there were amateur women, especially in the British Isles such as Julia Margaret Cameron (1815-1879)²¹ and Clementina Hawarden (1822-1865),²² and men like Lewis Carroll (1832-1898), the author of *Alice's Adventures in Wonderland*, but none of them ventured into the ways of the sea. Carroll once painted a water-colour of a rocky coastline and a beach as a background for a portrait (*Beatrice Hatch Before White Cliffs*, 30 July 1873)²³ to which he also applied colour, and some of his photographs have survived which might seem to have been snapped on a beach but in fact must have been taken in a professional studio: for example *Girl in a Bathing Dress with Bucket and Spade*, thought to be family friend Eleanor Winifred Howes, 1883 (auctioned in 2014); in this one, the sea in the foreground looks more like a high-pile carpet.²⁴ Julia Margaret Cameron also simulated the waves of the sea with fabric and scratches on the negative in *So like a shatter'd Column lay the King*, one of the photographs she took to illustrate poet Alfred Tennyson's book *Idylls of the King*.

Yet the real boom for amateurs came around 1890 when George Eastman (1854-1932) put his Kodak camera on sale in the United States with an irresistible advertising slogan: "You Press the Button, We Do the Rest". There was no longer any need to carry a heavy, cumbersome machine, not even a folding tripod, and certainly no need to be familiar with chemistry or get your hands dirty. Small, handy, and with a roll of celluloid developed by the company, the Kodak prompted many of the middle class and aristocracy to join the fad. The round photographs they took with it went into their souvenir albums.

Likewise, at the turn of the 19th to 20th century and benefiting from breakthroughs in optics, with increasingly brighter lenses, and in chemistry, with more sensitive emulsions, which made it easier and easier to capture movement and consequently the sea, many amateurs went down to the shoreline and to boats or embarked with their cameras. This was the case of the Mediterranean excursions made between March and April 1883 by Claudi López Bru, second Marquis of Comillas, his friend the doctor Manuel Arnús and his sister Montserrat, her fiancé, Climent Miralles, and Jacint Verdaguer, aboard the *Vanadis*, an English yacht hired by Comillas.

Verdaguer, who was the Marquis' chaplain, referred in his *Memorias* to this voyage during which portraits were taken of the passengers and crew along with views of the Mediterranean coast from the moving yacht.²⁵

For easily understandable business reasons, the sea attracted more amateurs than professionals, who made their living mainly from doing portraits in their studios. There are many examples including Eulalia Abaitua (1853-1943) in Bilbao, Alejandro Gutiérrez Storlesse (1890-1919) in Malaga, Carles Fargas (1883-1942) in Barcelona and Remei (Mey) Rahola (1897-1959) in Cadaqués.

With this new simplicity in photography, in the early 20th century there were several kinds of people engaged in taking photo-

graphs. Firstly there were the professional photographers who mainly worked on commissioned reportages, such as *Los bañeros de la familia real en San Sebastián* (photographed by Otero in 1902), the wreck of the *Gneisenau* in Malaga (by Sabina Muchart in 1906) and "The last from the Philippines" who arrived in Barcelona after losing the war (portrayed by Félix Laureano in 1900). Secondly there were the amateurs, often women, who portrayed their family and friends in moments of leisure such as when they are swimming, walking along the seashore or sailing; there were even sportswomen such as Remei Rahola, who steered yachts and competed yet also had their cameras on board and took photographs. And then there was a third group of amateurs who differed from both of the former groups and aspired to be artists; we will look at them in the following chapter.

The subject may be the same, but a small photograph of a fisherman on a gelatin and silver print (the standard) is not the same as a 40 × 40 cm carbon print on good drawing paper. This is evident in a comparison of Joaquim Pla Janini's *Pescando con tridente* (1927, bromoil) with Frederic Ballell's *Fishermen on the Breakwater* (1908, gelatin and silver), or Eulalia Abaitua's *Fisherwomen* (c. 1900, gelatin and silver) with Stieglitz's *Gossip-Katwyk* (1905, carbon print).

In the early 20th century, colour photography became possible (without needing to add it), firstly with the autochrome plates²⁶ which were put on sale by the Lumière brothers in 1907. They provided excellent quality yet were delicate and fragile, made of glass, unique (as was the daguerreotype) and had to be viewed by transparency. They were also expensive which did not make them very popular. It was not until the middle of the century that effective and truly affordable colour processes appeared such as Kodachrome™ on paper.

Moreover, over the course of the 20th century cameras became faster and faster, making it possible to capture smaller and smaller fragments of time and prevail

over the problems of photographing ships under full sail. In addition, the catalogue of photographic sea themes has been expanded, a catalogue which is practically endless and now includes underwater photography (<https://www.youtube.com/watch?v=tCwhX9pjVsl>).

Footnotes

1. Henri Regnault, a French painter, friend of Fortuny's and fond of Spain, was the son of chemist and amateur photographer Henri Victor Regnault (1810-1878), one of the founders of the Société française de photographie in 1854.
2. Beaunier, 1906, p. 106.
3. Schaaf, 2000.
4. <https://www.federuizsantesteban.com/playeos.php>
5. Niépce invented an engine for use on water (the pyrelophore) and improved the velocipede (an ancestor of the bicycle made of wood).
6. Three-masted frigate
7. Tirazzi, 2019.
8. There are accounts of the first daguerreotype session at the Palace of the Cabildo in Montevideo by Mariquita Sánchez de Thompson, Florencio Varela and General Tomás de Iriarte.
9. Buckman, 1990.
10. Parer, 2012, pp. 12-13.
11. David Octavius Hill (1802-1870) and Robert Adamson (1821-1848). Stevenson, 1981.
12. Heilbrun, Pantazzi, 1997; Siegel, 2009.
13. Aubenas, 2002.
14. William Bradford (1823-1892), John Dunmore (assistant in J.V. Black's Boston studio, active 1865-1875) and George Critcherson. Dunmore, 2002; Kugler, 2003.
15. Castro was a painter who Charles Clifford tutored in photography. The two frigates—Nuestra Señora del Triunfo and Resolución—and the schooner Covadonga sailed from the port of Cadiz on 10 August 1862 for Central and South America and California. Castro quit the expedition in Guayaquil and committed suicide in Madrid on 2 December 1865. During the voyage he had published illustrated chronicles in *El Museo Universal* in 1863 and 1864. See the *Catálogo de fotografías de la Comisión Científica del Pacífico*, 2000.
16. Jiménez Díaz, Muñoz Sánchez and Teixidor Cadenas (eds.), 2019.
17. *Recuerdo histórico 1486-1492*, album from 1875, for the Philadelphia Centennial International Exposition (1876), Madrid, Patrimonio Nacional.
18. Joan Martí's *Bellezas de Barcelona* (1874) were sold in three different formats: large and glued in albums with gold lettering, in smaller and more affordable albums, and loose.
19. Parer, 2012.
20. Parer, 2012.
21. *Annals of my Glass House*, 1874.
22. Warner, Dodier, Haworth-Booth, 1999.
23. Hatch, 1898; Sigler, 2001. There are two more photographs of Bea's sister Evelyn, another of Annie, also by the rocks, and a colourfully painted sea with a half-sunken ship in the background.
24. Carroll summered in Eastbourne between 1877 and 1896 and the studio was probably William Kent's, because Carroll records several visits to him in his diary relating to seaside issues: "For Miss Symonds, from CL Dodgson, a memento of the beach at Eastbourne in the summer of 1883"; "Took Alice to Mr Kent's at 2, and had two photos done: then Winnie Howes ditto in bathing-dress." <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2584515/Alice-Wonderland-author-Lewis-Carroll-hated-fact-famous-success-books-new-letter-reveals.html>
25. Tangiers, Palma, Alcudia, Alcudia, Artá and Constantina and others. *El Vanadis*. Album fotogràfic. 1883. Fons Jacint Verdager, Barcelona, AHCB. Reg. 5D-67-5. Inv. no. 50444.
26. Barnadas, 2002.

PHOTOGRAPHY ASPIRES TO BE ART. PICTORIALISM

Maria de los Santos Garcia-Felguera

In the late 19th century, cameras became lighter and easier to handle and the cum-

bersome tripod could be discarded. Photographic processes were also streamlined and it was no longer essential to have a darkroom at home because photo companies developed the negatives and made the prints. These facilities increased the number of people who took up photography as a hobby, yet not everyone embraced the advantages which progress (technical, optical and chemical) made available to them. Indeed, some amateurs shunned this way of taking photos, dismissing it as mere entertainment for the unemployed and uneducated. They also rejected professional photography as being based on portraiture which they considered sheer merchandise. These amateurs sought to stand apart from both and produce works of art rather than commercial products or pastimes. They aspired to achieve art with their cameras, just as others did with brushes or gouges.

Portraiture was precisely the genre which had enabled photography to develop as an industry from the late 1850s onwards and to employ a fair number of people in skylight studios, yet it ended up falling into the same disrepute as painted portraiture. In the hierarchy of artistic genres established in the 16th century, painted portraiture was a minor genre, inferior to history painting with its large compositions drawing on historical or literary themes and which required knowledge not only of composition, perspective and so on but also of history and literature. Thus painters in the 19th century achieved prestige by painting large history paintings, yet made a living by portraying the middle classes.

The photographers who wanted to make art – "art photography" as it was called at the time – and who came to be known as "Pictorialists" did not see themselves as members of that group of humdrum professionals who (in their eyes) always took the same portrait in the studio, even if the models were different. They felt they belonged to a cultured, informed and cosmopolitan elite and sought to share in the

prestige of painting, as painting had done centuries earlier with literature. The Pictorialists viewed photography as a means of personal and artistic expression, like painting or literature, and not as a pastime or a way of earning a living.¹

This longing to share prestige with the fine arts led Pictorialist photographers to turn to painting in two ways: thematically and formally. Some shared subjects with painting, literature, history or mythology: they photographed seascapes, landscapes, still lifes, historical or literary figures, myths, legends and events of the past, and even recreated famous paintings by Velázquez or Vermeer. Others chose to make the final print look similar to drawings, engravings or lithographs, resembling them in the size, type and quality of the paper, even seeking to create a unique work (like a painting) which they signed by hand, and running counter to the essence of photography from 1841 when Fox Talbot (1800-1877) devised the pairing consisting of a negative and several prints from it. Some photographers even ended up destroying the negatives and the proofs or intermediate states in order to keep a single final result.

In their search for the artistic status of photography, the Pictorialists went back to the origins of the medium and took as their forerunners the Scotsmen Hill and Adamson² (see page 14) with their early calotypes (between 1843 and 1848) in sepia tones and “painterly” appearance and Julia Margaret Cameron with her literary scenes of the 1860s and 1870s, her interest in achieving an “artistic” result and her indifference to technical perfection (see figure p. 25).

The works of these pioneers, forgotten after their deaths, were rekindled when they appeared in the early 20th century in the pages of Pictorialist magazines such as *Camera Work*, sharing space with contemporary photographers including Gertrude Käsebier (1852-1934), Robert Demachy (1859-1936) and Frederick Evans (1853-1943).

Photography: a new brush for painting

The urge to move closer to painting is symbolised by a photograph by Oscar Rejlander (1813-1875) from 1856, *The Infant Photography Giving the Painter an Additional Brush*, in which the new medium, represented as a small boy leaning on a camera, offers a brush to painting, symbolised by a hand holding other brushes reaching out from behind a curtain. The atmosphere of the scene is “artistic” due to the presence of the mirror, a book and a statuette. Like Rejlander in this piece, the Pictorialist photographers saw themselves as part of an artistic tradition which photography was not breaking away from but rather intended to continue.

Pictorialism comes from the word ‘pictorial’ (used for both painting and photography) and its theoretical justification from the book *Pictorial Effect in Photography* brought out by Henry P. Robinson (1830-1901) in London in 1869 and republished in 1893 when Pictorialism emerged. Robinson, who trained as a painter, turned to photography and made a living from portraiture, yet sought prestige with “artistic” photography and highly elaborate compositions. He worked with a painter’s method: first he made drawings of the whole, then photographed parts of it, cropped them and put everything together in a new photograph. In other words, he made a photo collage, whose stages can be seen in his *Study for Holiday in the Wood*³ and outcome in *Gossip on the Beach* in which a group of women talking and relaxing (photographed on pebbled ground) has been cropped and superimposed on another photograph of the beach, taken in a different light and from a higher viewpoint. Oscar Rejlander had gone before him on this path of photomontage with such critical and much discussed pieces as *The Two Ways of Life* (1857, Bradford, National Media Museum), a painting-sized photograph (40.6 × 76.2 cm) for which the artist took more than thirty photographs beforehand.

Robinson’s book, subtitled *Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers, to which is Added a Chapter on Combination Printing*, opened the door to manipulating photographs. Many Pictorialists adopted it as a way of working to achieve artistic photographs, albeit in a different way from Robinson’s photomontage technique. The Frenchman Robert Demachy, for example, who was one of the most interventionist and drew, although unlike Robinson he did not do this beforehand (in preparation for the final work) but rather afterwards in order to leave the brush strokes clearly visible in it, for example in *Struggle* (1904, 19.4 × 12.1 cm, Paris, Musée d’Orsay) where he used the gum bichromate process. This was one of the favourite procedures of the Pictorialists because of the “pictorial” look it gave to the photograph, as can be seen in Demachy’s *L’Effort* in which a group of boys are pushing a boat.

Like Robinson and Rejlander, many Pictorialists had trained as painters and some had even embarked on a career in that field. An example is Edward Steichen (1870-1973), who painted a *Self-Portrait with Brush and Palette* (1902, gum bichromate, Chicago, Art Institute) in dramatic chiaroscuro, elegantly dressed and adding his signature in pencil with the date in Roman numerals just as a 17th-century painter would have done: “Steichen / MDCCCII”. Portraying yourself in the manner of the great masters of the past, like Velázquez in *Las Meninas*, or depicting the great artists of the present was another way of approaching “great art”, and that is what the young Steichen did in Paris with Rodin, recognised and admired at the age of sixty as a living legend. Over the course of a year, the photographer made a whole series of portraits of him including *Rodin*, in which he brings into play the same pictorial effects and the same unreal atmosphere which the gum bichromate of his *Self-Portrait* allowed him to use. The powerful, dark profile of a contemplative

Rodin is silhouetted against the white of the *Monument to Victor Hugo*, as if the same life were pulsating in both (geniuses): in the flesh of the sculptor and in the marble of the writer.

Impressionists, Symbolists, Pointillists...

In its yearning to converge with the fine arts, Pictorialism drew closer to the artistic movements of its time. With Impressionism, which made its first public appearance in 1874 at an exhibition held in the studio of the photographer Nadar in Paris, Pictorialism shared formal aspects: the imprecision of contours and lack of sharpness of shapes, the out-of-focus effect or *flo*, such as *River Landscape In The Mist At Dawn* (by Peter Henry Emerson), results that were achieved thanks to “artist’s” lenses, to lensless (pinhole) cameras and various printing processes. With the Symbolist movement, which was even closer in time, Pictorialist photography shared ideas about distancing itself from reality and the role of subjectivity, the unconscious, dreams and the imagination in the work of art. Pictorialism shared themes with both movements: from seascapes and snowy fields, city streets in the rain or fog, with tree leaves blown by the wind, to figures dressed in exotic clothes and accompanied by antique objects, or nude in the midst of nature, but always self-absorbed and enveloped in an atmosphere of mystery. The sea and its surroundings – boats, fishermen, nets, the women who mend them, rigging, beaches and harbours – are for all of them one of the main points of interest of the artist’s work.

Close to Symbolism are works such as *Portrait of a Young Woman with Flowers* by Eva Watson-Schütze (New Jersey, 1867-1935, Chicago), an image crammed with echoes of Pre-Raphaelite and early Renaissance painting in a landscape format unusual in photography and more typical of a painting, and which the photographer signs with a very sophisticated monogram like those of Whistler or Toulouse-Lautrec.

Classical literature and 19th-century British poets were a source of inspiration for many Symbolist artists, both writers and painters, and for photographers as well.

Sometimes it is the nudes that are imbued with literature and references to the classical world, such as George H. Seeley’s (1897-1955) *Untitled [A Shepherd, Orpheus]*, evoking one of the figures most addressed by all the arts and an artistic genre in its own right, the nude. This nude is very different from the one photographed by the American Anne W. Brigman (1869-1950): in her case it is the naked body forming part of the very nature of which trees, rocks and water are a part. Thus in *The West Wind*, a free, unclothed woman enjoys the sensation of moving with a veil fluttering in the wind. The model for these unusual – and even more so when taken by a woman – photographs was usually the photographer herself or one of her friends, and this direct relationship with nature is also expressed by Anne Brigman in her poems, which not by chance are entitled *Songs of a Pagan* (1945). Married to a ship’s captain, Brigman travelled the seas for a few years in the 1890s until she had an accident, but most of her photographs of the sea were taken well into the 20th century on the beaches of Southern California featuring more contemporary and abstract interests.

So it is not easy (or even productive) to place photographers in one camp or the other – near to Impressionism or Symbolism – because there are often components in the works of the same person that make them more like both traditions. For example, Gertrude Käsebier, one of the most important Pictorialist photographers in the United States, displayed interests close to Symbolism in works including *The Manger* (1899, platinum, Chicago, Art Institute), or *Blessed Art Thou Among Women* (c. 1900, platinum, New York, MoMA), while in others she approaches the country scenes of the Impressionists such as in *Voulangis* (1901, gum bichromate print, 23.8 × 17.1

cm, LA, Paul Getty Museum), where three women and a man are chatting under the trees as if they were in Manet’s *The Luncheon on the Grass* (oil on canvas, 1863, Paris, Musée d’Orsay).⁴

Sometimes photography’s take on painting is very sophisticated, as in the case of Robert Demachy’s *En Bretagne* which combines an interest in a blurred landscape with an appearance similar to lithography or carbon and a foreground taken up by a female figure in Breton dress, like those in Gauguin’s paintings and with the same contrast of perspectives as in *Vision After the Sermon* (1888, oil on canvas, 73 × 92 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland).

Ways of being a Pictorialist

Nor was there a single way of being a Pictorialist, just as there was not for being a Romantic, for example. At least two strands can be made out in Pictorialism. One was the photographers who used what were called “noble” processes when printing – gum bichromate, carbons, bromoil transfer, etc., bringing into play procedures typical of printmaking (engraving and lithography), etching presses, brushes, watercolours, oil-based inks, etc. – and which involved sometimes very significant manual “intervention” by the photographer throughout the process including “transfers”, proofs, corrections, etc. Meanwhile, photographers in the other strand preferred platinum for copies and “artist’s” lenses for their cameras, thus shunning intervention in both the negative and the print.

The range of choices afforded by gum bichromate, one of the processes preferred by the advocates of intervention, allowed photographers to play with colour as had been one of photography’s aspirations from its earliest days. This is what Heinrich Kühn (1866-1944) did in *Ships on the Sea*; he was a photographer with a keen interest in photographic techniques which he experimented with on a regular basis and published articles about them in specialist magazines. Like Joaquim Pla Janini, the

Austrian gave up medicine in the 1890s to pursue photography and for a time engaged in microscopic photography. Other photographers opted for carbon prints, such as José Ortiz Echagüe who bought the Fresson carbon patent for Spain, or bromoil transfers like Pla Janini.

However, not all Pictorialist photographers were keen to “intervene”. Some decided to harness only the resources of photography without drawing on those of painting and to use materials such as platinum which brought stability, richness of tone and a sumptuous appearance to the photographic print. One of the most prominent exponents was Frederick Henry Evans (1853-1943), a British bookseller, musician and amateur photographer who championed straight photography without intervention of any kind. Convinced that a good negative would ensure a good photograph, in works such as *A Sea of Steps* (see p. 30) he plays with light and the undulating forms (like waves) of the worn staircase of Wells Cathedral. In addition to architecture, Evans also produced practically abstract landscapes and seascapes reminiscent of some of Whistler’s watercolours; for example *Ingoldmells*, which he signed in pencil as an engraver would have done. Likewise, Evans always took great interest in the way his photographs were framed like a painter would. Although his output is among the most significant in the history of photography, Evans was not a professional photographer but rather an amateur who took photographs for a few years (between 1898 and 1915).⁵ His career was halfway between what was common in Europe and in the United States.

In Europe, although there were professional photographers who came close to the Pictorialist movement at some point in their careers, Pictorialism was mainly the domain of amateurs, members of the upper middle classes or aristocracy, liberal professionals with money, culture and the wherewithal to travel. This allowed them to get to know each other and find

out the latest news from abroad via trips and magazines, forming an international network of photographic associations that organised exhibitions and competitions in which most of them took part.⁶ In the United States, however, Pictorialism had more to do with professional photographers who were less interested in “intervening” in photographs. There, through the magazine *Camera Work* edited by Alfred Stieglitz⁷ and his Gallery 291 in New York, Pictorialism eventually led to avant-garde photography. Photos such as *Gossip-Katwyk* may evoke a Pictorialist world, yet formally their language is drawn from the new photography.

Pictorialism was not confined to Europe and North America as it also spread to Latin America, and in countries such as Argentina very active photographic associations, magazines and competitions sprang up. It even reached Asia, especially Japan, where Suizan Kurokawa (1882-1944) was influenced by *Sansui-ga* (water and mountain) painting in his photography and was in turn very influential in Japanese Pictorialism from 1910 to 1925.

Emerging in the 1890s, Pictorialism persisted in most countries until the 1920s, sharing the stage with the first photographic avant-gardes. However, in Spain it had a second life that lasted until the 1960s featuring such internationally renowned practitioners as José Ortiz Echagüe and Joaquim Pla Janini to reach beyond the second avant-gardes and rub shoulders with such groundbreaking Spanish photographic movements as the AFAL group.

Footnotes

1. García Felguera, in Sougez (ed.) 2007: 239-264.
2. David Octavius Hill (Perth, Scotland, 1802-1870, Edinburgh) and Robert Adamson (St. Andrews, Scotland, 1821-1848).
3. Fineman, Mia. *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. No. 53, pp. 78, 221.

4. They are probably the illustrator Frances Delehanty, Charlotte Smith, Hermine Käsebier, the photographer’s daughter, and the photographer Edward Steichen.
5. He stopped taking them during the First World War when platinum became so expensive that it was unaffordable for photography; the American Holland Day also did the same.
6. Camera Club in Vienna, Linked Ring in London, Photo-Club in Paris and the photographic associations in Spain.
7. Alfred Stieglitz. *Camera Work, The Complete Illustrations. 1903-1917*, Cologne, Taschen, 1997.

PICTORIALIST PHOTOGRAPHY IN CATALONIA

David González Ruiz

Background and origins of Pictorialism in Catalonia

The first shoots of Catalan Pictorialist photography emerged late compared with the leading Pictorialist centres in Europe, the United States and Japan. In Catalonia, the movement began around 1900 and lasted until the second half of the 20th century when in most countries it was already viewed as passé. The resistance to change of General Franco’s dictatorship which rejected any attempts at artistic renewal coupled with the regime’s taste for genre scenes kept Pictorialism alive. This identification of late Pictorialism with Franco’s regime has harmed its image, pushed its study into the background and means that even today there is still no in-depth examination of the movement which would afford it its rightful place in the history of Catalan photography.

In Catalonia, the first to use the term pictorial photography to differentiate fine-art photography from classical photography was the celebrated Barcelona portraitist Rafael Areñas Tona (Barcelona, 1883-1938) in a lecture given at the Agrupació Fotogràfica de Catalunya in 1926.¹ Areñas argued that:

Classical photography is what is produced by observing all the rules imposed by the technique of the craft, thus reproducing what is natural in a systematic and consequently cold and emotionless way. Pictorial photography is that which, while not disregarding those rules, bears some of the spirit of the artist and therefore conveys the emotion felt by the photographer.

Rafael Areñas was one of the key figures in Catalan Pictorialism until the end of his career. He was a role model for many of his peers as he came from a family of artists featuring several generations of photographers and had trained in the studio of Pau Audouard, one of the finest portraitists in the Catalan capital and a nineteenth-century artist-photographer. He championed a role for photography among the fine arts, advocating aesthetic ideals which drew on European and American Pictorialism embodied by photographers such as Alfred Stieglitz, Robert Demachy and Peter Henry Emerson.

At the outset the two main Pictorialism hubs in Spain were Madrid and Barcelona. The first steps were taken by the Sociedad Fotográfica de Madrid (1899-1907), which in October 1901 began to bring out the magazine *La Fotografía*, edited by the acclaimed photographer Antonio Cánovas del Castillo (Madrid, 1862-1933) who was also known by the nickname of Dalton Kaulak. This publication was to be the means for conveying to its readers key technical ideas and also the main aesthetic tenets of fine-art photography. Another specialised Madrid magazine, which in these early days helped to publicise the principles of Pictorialism in Spain, was *Graphos Ilustrado* (January 1906 - October 1907). In numerous issues this magazine featured an article about a photographer and their work. In total it published around 250 photographs by 76 different photographers, although only three of them were Catalan. These magazines also included reviews of

exhibitions, organised competitions and, occasionally, translated articles by foreign practitioners. Spanish art photography in the early 20th century was therefore well connected with the international Pictorialist movement, due most of all to the specialised press of the time. Turning to Catalonia, the magazine *La Fotografía Práctica* (Vilafraanca del Penedès/Barcelona, 1893-1910) had also held its own competitions (1894) and starting in 1903 published several articles concerning the new theories of fine-art photography and the methods used by the international Pictorialists, in particular the gum bichromate procedure.

Another factor driving the popularisation of fine-art photography on the Catalan cultural scene was photography competitions. The first to embrace Pictorialist ideas was the exhibition competition organised by the Cercle Artístic de Sant Lluc in Barcelona in March 1901. Many of the photographers who entered it enhanced their photos by intervening on the plate in order to get a unique and authentic expression of their creativity, thus moving away from the crisp reproduction of reality otherwise known as mechanical photography. The Cercle Artístic competition would end up generating a heated public debate among the art critics of Barcelona's newspapers about whether photography was a genuine art form. It was soon followed by other events such as the National Photography Competition organised by the Centre de Lectura de Reus and the Exhibition Competition hosted by Sabadell City Council on the occasion of its City Festival, both held in 1903. In Reus they argued that it was essential to "restrict the action of the apparatus to what it should be, i.e. a simple auxiliary component, a machine placed at the service of man's intelligence and artistic feeling", while in Sabadell the purpose of its first competition entirely devoted to photography was "to help promote photographic art, giving the greatest facilities to all those who engage in it". The successes of Reus and Sabadell meant that only a

year later the Reial Societat Columbòfila de Catalunya once more organised the National Photographic Competition to award prizes to entries that were "the expression of an artistic feeling". The photographs submitted were exhibited at the Sala Parés in Barcelona in July 1904.

The flood of photography competitions during the first decade of the twentieth century had several things in common. Firstly, they were a meeting point between professionals and amateurs when up until then the artistic aspects of photography had been left mostly to the latter. Secondly, proof of their vibrancy is that the panels of judges for the competitions included portraitists of recognised standing such as Pau Audouard and Emili Fernández Napoleón together with leading artists of the day with close ties to Catalan Art Nouveau including Josep Puig i Cadafalch, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer and Ramon Casas. Finally, all this goes to show that photography and Pictorialism in particular played a bigger role than has traditionally been assumed in the Catalan cultural system of the period.

The year 1905 was a key moment in establishing Pictorialism in Spain due to the convergence of a number of contributions from its leading hubs. In Barcelona, the National Exhibition of Gum Bichromate and Other Pigment Processes, or the Audouard exhibition as the Madrid magazine *La Fotografía* had dubbed it, was held in March, and besides attracting great interest it also sparked some disagreement over the verdict aired in the ubiquitous magazine. It was the first time that a competition specified the chemical process which had to be used in order to enter, in this case gum bichromate and pigment processes. Just a few days later in the second half of April 1905, the amateur photographer Agustí Pisaca i Pujadas (1850-1918)² exhibited a collection of his gum prints at the Sala Parés in Barcelona. Meanwhile, in Madrid in May of that year, Antonio Cánovas published in *La Fotografía* an article entitled "Transforma-

tion of Photography” in which he set out the guidelines for understanding the feelings of Pictorialist photography. This was backed up by a series of articles by his brother Máximo in the same publication, which under the title “For Beginners” championed the superiority of pigment methods.

This account would be incomplete if the key role that photographic associations also played in Pictorialism were not mentioned. Generally speaking, Pictorialism was closely linked to the history of photographic associations, and in Catalonia several attempts were made to shape this organisational movement. There were precedents in scientific organisations such as Foment Fotogràfic de Catalunya, which in 1897 brought together specialists including the physicist Innocent Paulí Galceran (Tortosa, 1854 - Barcelona, 1921) and the astronomer Josep Comas Solà (Barcelona, 1868-1937), and the photography divisions of the Cercle Artístic de Sant Lluç (1902) and the Centre Excursionista de Catalunya (1904).

However, it was not until the early 1920s that Catalan photographic associations were fully established. A first step in October and November 1918 was to set up the Unió Fotogràfica de Barcelona which pulled together the interests of professional photographers and firms engaged in manufacturing or selling photographic equipment. Its founders included renowned Pictorialists such as Joan Vilatobà, Claudi Carbonell Flo (Barcelona, 1891-1970) and Rafael Areñas Tona, who was also the art editor of the magazine *Lux*, the association's official mouthpiece from 1920.

It was against this background that in 1923 the Agrupació Fotogràfica de Catalunya was set up. As we shall see below, this organisation turned Barcelona into one of the key hubs in Spanish photography along with other cities around the country such as Madrid, Valencia and Zaragoza. In Catalonia, fine-art photography principles were championed by organisations with a more local angle such as the Agrupació Fotogràfica Saint-Victor (1922-1930)³ in Sant

Andreu de Palomar, whose members included a young Antoni Arissa i Asmarats (1900-1980), the Agrupació Fotogràfica de Igualada (1930), led by Josep Maria Lladó Bausili (Igualada, 1903-1956) who excelled in avant-garde photography, and the Agrupació Fotogràfica de Tarragona (1930).

A pathway of its own: early Catalan Pictorialism

In its beginnings between 1900 and 1920, Catalan Pictorialism had many points in common with what was being done in the rest of the world. Indeed, the photography branch of the Cercle Artístic de Sant Lluç had subscribed since 1902 to the *Bulletin du Photo-Club de Paris* (1891-1903), an organisation whose members included such outstanding photographers as Robert Demachy and Constant Puyo, the two leading practitioners of French Pictorialism.

Another link with international Pictorialism was the contacts between Catalan and German photographers. For example, Claudi Carbonell Flo studied industrial engineering and worked for a time in Germany, while Joan Vilatobà Figols fled Sabadell, the city where he was born, to evade Spain's colonial wars and ended up studying photography in the German city of Karlsruhe under the supervision of Professor Fritz Schmidt. Later on in 1933, another outstanding pictorialist Antoni Campañá Brandanas (Arbúcies, 1906 - Sant Cugat del Vallès, 1989) had the chance on his honeymoon to attend a course given by Willy Otto Zielke (1902-1989) in Munich and learn at firsthand about the artistic trends among German photographers, and this led his work to evolve towards the avant-garde.

Another, less well-known source of influence was the American school of Photo-Secession whose practitioners such as Gertrude Käsebier and Clarence Hudson White influenced the portraits of interiors in middle-class settings by the Empordà artist Jaume Ferrer Massanet (Palafrugell, 1872-1922). Joan Vilatobà's study of a head, *Spiravit*, also bears many similarities to the

platinum proofs of the crucifixions entitled *The Seven Last Words* by Fred Holland Day (1864-1933).

Early Pictorialism, also known as Poetic Pictorialism,⁴ drew from the sources of Symbolism and the English Pre-Raphaelite painters. Meanwhile, academicist painting recreating historical or literary subjects also inspired the fine-art photography of the time. It was a reaction against the standardisation imposed by the progress of the photographic industry and the new visual rule of instantaneity, a flight from reality which sought refuge in mysticism, spirituality and sensuality and gave rise to photography characterised by the timelessness and artificiality of its compositions. In essence, it consisted of creating aesthetically beautiful scenes in which the purpose was not so much the subject matter as the message to be conveyed. The talent of the artist had to be evident in each photograph, so the Pictorialists began to use words such as *emotion, soul, inspiration and temperament* to define their creations.

As in painting, work with light would be one of the most important factors in achieving this and reaching this intended poetisation of reality. Soft lighting and atmospheric settings would allow the imagination to soar, leaving the present behind and fleeing to scenes resplendent with harmony, calm, sensuality and beauty. A second key component in the process of photographic creation was the printing stage. Following the Frenchman Constant Puyo's dictum that “the plate is nothing, the proof is everything”, the Catalan Pictorialists began to use pigment processes such as carbon transfer, gum bichromate, oil-based inks and bromoil to control the process of producing a copy on paper and demonstrate their technical skill. The inevitable instinct to alter the image would lead them to a creative freedom in contrast to the “vulgar automatism” of conventional photography.

This early Pictorialism in Catalonia yielded such outstanding talents as Pere Casas Abarca, Agustí Pisaca Pujadas, Rafael

Areñas Tona, a group from Sabadell made up of the brothers Joan and Josep Vilatobà Fígols, Miquel Renom Presseguer and Albert Rifà Planas; in Girona province Jaume Ferrer Massanet, and in Camp de Tarragona the Reus natives Esteve Puig Pratdesaba (1870-1911), Fèlix Ruiz García (1885-1966), Eduard Borràs Sotorra (1882-1948), Manuel Cuadrada Gibert (1896-1957) and Josep Prunera Sedó (1877-1970).⁵

Artists such as Pere Casas Abarca (1875-1958) are an example of the symbiosis achieved between Symbolism, Catalan Art Nouveau and Pictorialism. His allegorical compositions, sometimes criticised for their decorative excesses, recreate fantastic scenes in figurative landscapes and call to mind the nymphs of the painter Joan Brull Vinyoles (Barcelona, 1863-1912) in which the figure of a young, delicate girl also takes centre stage. Another Pictorialist to put women at the heart of his output was Joan Vilatobà. His works draw on 19th-century pictorial inspiration and show models frozen in time devoid of action or movement. This unnatural static state coupled with the play of light and shadow in the scene created a visual aesthetic which plunged the viewer into melancholy. The baroque scenes blend the eroticism of naked bodies with classical tradition and call to mind the photomontages of the Swede Oscar Gustav Rejlander and the Englishman Henry Peach Robinson. Most of Joan Vilatobà's work can be dated to between 1903 and 1906, golden years in which he won most of the prizes in photography competitions. His legacy would be carried forward by disciples such as Albert Rifà Planas (Sabadell, 1878-1974) and Rafel Molins Marcet (Sabadell, 1900-93), the latter closer to the aesthetics of the avant-garde. As for Albert Rifà, he excelled in genre scenes with religious themes, some of them quite picaresque, although he also had a penchant for using straight photography with architectural images, such as the series of the monastery of Sant Cugat del Vallès which stand out for their austerity and compositional rigour.

The photographers who used pigment techniques to print their creations on paper included Agustí Pisaca Pujadas, who introduced gum bichromate into Catalonia and was strongly influenced by 17th-century Dutch painting, specifically the work of Johannes Vermeer. Miquel Renom Presseguer (Sabadell, 1875 - Barcelona, 1950), a childhood friend of Joan Vilatobà with whom he fled to France and trained as a professional photographer in the studios of master portraitists such as Luís Vallet de Montano and Pau Audouard, was considered one of the finest landscape photographers in Spanish Pictorialism, specialising in the use of gum bichromate and bromoil transfer. Another prominent portraitist and follower of Audouard was Rafael Areñas Tona, who like many professional photographers of the time tried to strike a balance between his artistic calling and commercial studio portraits or professional photography in order to make ends meet. Joan Fontcuberta⁶ says that Rafael Areñas's main input was to go beyond the static approach to studio portraiture which had prevailed until then by capturing the psychology of the person and the environment around them. This perception was achieved by delicate work with light and the use of pigment procedures such as gum bichromate, which earned him several commissions from illustrated publications and the reputation as one of the most significant photographers of his time. He was also an eminent cultural activist who championed the principles of Pictorialism in lectures, competitions and exhibitions. His leading protégés who spent time at his studio included Gabriel Casas Galobardes (Barcelona 1892-1973) and the photojournalist Josep Maria Segarra Plana (Sarrià, 1885 - Barcelona, 1959).

In Girona province, Jaume Ferrer Massanet (Palafrugell, 1872-1922) pursued his entire professional career in his native city. He was a multifaceted artist who used straight photography to immortalise the everyday life of his surroundings with prepared scenes and extremely careful

framing which revealed his mastery of technique and aesthetic canons close to Pictorialist tenets. The vividness of his stories, halfway between artistic intent and document, is one of the most valuable legacies of the Girona photographic milieu of the first decades of the 20th century.

The expansion of Pictorialism from the 1920s onwards

While Pictorialism was declining in the rest of Europe, Spain saw a second stage which chronologically speaking lasted from the early 1920s until the outbreak of the Civil War in 1936. Cristina Zelich⁷ argues that Pictorialism had to rub shoulders with the influence of the avant-garde, which took tangible form in the Spanish photographic setting after 1925 through advertising and poster art. Both artistic trends ran side by side and some of the leading Pictorialists of this second stage naturally evolved their work towards a more contemporary photography in keeping with the new photographic language of the avant-garde.

The key features of this second stage of Catalan Pictorialism can be summarised in four main points: a taste for landscapes and genre art, the outcome of a craving to capture what they feared might disappear with the advent of modernity; the mushrooming of associations, including the leadership of the Agrupació Fotogràfica de Catalunya (1923); the upsurge in a large number of specialised magazines eager to provide content for the new mass readership; and the widespread use of the bromoil transfer technique.

The Pictorialists' attraction to landscapes and folkloric themes was nothing new. However, a fresh development was that some photographers, who had always dismissed procedures such as gelatin-bromide as having any artistic potential, now began to admit at the turn of the 1920s that artistic ability lay in the photographer and not in the technique they used. It was a shift in mindset which helps to understand how, for example, practitioners such as Josep

Massana Fargas (Granollers, 1892 - Barcelona, 1979) presented their professional side in publishing and advertising with the non-conformist language of the avant-garde yet at the same time exhibited pieces with a Pictorialist bent. This eclecticism is not in fact contradictory but rather a symbol of photographic vibrancy.

The most prominent individuals in this second period in Catalonia were Claudi Carbonell Flo, Joaquim Pla Janini, Josep Maria Casals Ariet, Joan Porqueras Mas, Antoni Campañá Brandanas and Antoni Arissa Asmarats. All of them, except Antoni Campañá, were amateur photographers in the liberal professions and came from well-to-do families. As their financial needs were provided for, they were able to undertake artistic creation from a position of affluence and did not feel the pressure of marketing their work.

Throughout his career Claudi Carbonell Flo showed a taste for the landscape genre and the bromoil technique in which he became a bona fide expert. He was fond of showing reality without artifice, and his pieces stand out for their nuanced composition featuring outstanding use of light and an intimate tone generally achieved by the small size of the photographs. Apart from Joaquim Pla Janini, who merits a separate chapter in this catalogue, another outstanding late Pictorialist landscapist was Joaquim Casals Ariet (Viladrau, 1901 - Barcelona, 1986). An accountant by profession and self-taught, he also showed himself to be a virtuoso with bromoil, imbuing his pieces with a patina of unreality and textures akin to engraving. Casals Ariet specialised in portraying landscapes of inland Catalonia and the high mountains, although his collection also includes some seascapes of the Port of Barcelona and l'Escala. The attention to detail and romantic settings convey a heightened sensitivity which places the quality of his work on a par with that of the master Pla Janini, who he met at the Agrupació Fotogràfica de Catalunya.

A key figure in the second Catalan Pictorialism was Joan Porqueras Mas (Barcelona, 1889-1969). In the late 1920s, everyday life around the Port of Barcelona was one of the central themes of his work, which was characterised by blurred images achieved through excessive *flo* and playing with twilight. All this takes the viewer to urban settings steeped in mystery and to a certain extent unreal, calling to mind the work of the Belgian Léonard Misonne (1870-1943), the Czech Josef Sudek (1896-1976) and the Englishman Otho Lloyd (1885-1979), who settled in Barcelona.

Antoni Campañá Brandanas is best known for his work as a photojournalist and in particular more recently for his snapshots of the Civil War, yet in his youth from the early 1930s onwards he also experimented with Pictorialism. His bromoil transfers stood out for their bold aesthetic, endowed with a great sense of timing, lively framing and angular compositions. In the years leading up to the Civil War, this earned him recognition as one of the finest Spanish photographers in international competitions, even ahead of such leading figures as José Ortiz Echagüe.

Many Pictorialist photographers of this second generation gradually shifted towards the language of the new avant-garde. One of those to best exemplify this transition is the Barcelona photographer Antoni Arissa Asmarats (Sant Andreu, 1900 - Barcelona, 1980). His first pictures, taken between 1922 and 1928, reflect the Pictorialist aesthetic and are characterised by an exaggerated use of *flo*. In love with classical academicism yet constantly shifting away from it towards modernity, his photos drawn from everyday life have a hefty emotional clout.

In Girona province there were a number of photographers engaged in documenting the landscape, architecture and customs of their local area, showing how the photographer's ability to express their artistic personality did not always depend on the method used. Some of the pieces by

these photographers adhered to the tenets of second Pictorialism in their content and artistic approach, yet they cannot be categorically ascribed to this movement. Blanes native Josep Pons Girbau (Blanes, 1889-1966), a follower of Rafael Areñas, would steer part of his work towards creative photography with plenty of seascapes under stormy skies and studio headshots of people living on the coast. Another outstanding photographer was Josep Esquirol Pérez (1874-1931) from l'Escala who found in seafaring a perfect setting for his work, earning him the reputation of being one of the finest photographers in Spain during his time. The psychological study of the characters depicted in the studio headshots and the everyday life of the sailors are an outstanding anthropological record of the rural communities of the Costa Brava. Finally, there is the work of Valentí Fargnoli Annetta (Barcelona, 1885 - Girona, 1944), who produced a vast documentary record in Girona province featuring themes similar to those in the second Pictorialist period.

There were also the women photographers Carme Gotarde Camps (Olot, 1892-1953) and Mey Rahola de Falgàs (León, 1897 - Vauresson, Île-de-France, 1959). The former was a portrait photographer from Olot who had inherited the photographic business run by her father Antoni Gotarde Bartolí (1853-1920), yet aside from studio portraits which were her main source of income, she also excelled in the bromoil technique and produced series featuring mystical content and landscapes that won her a number of fine-art photography prizes between 1915 and 1929. The latter, Mey Rahola de Falgàs, was the daughter of an Empordà engineer who was fond of photography. During her childhood she travelled all over Spain because of her father's profession, but she always spent long periods in Cadaqués where she pursued her passion for sailing. Her work began to gain prominence in the 1930s when she took part in various competitions and exhibitions. Soon she was praised by special-

ised magazines and leading practitioners in Catalan photography such as Joaquim Pla Janini, who developed one of her negatives and dedicated it to her. Her friends included Antoni Campañá, with whom she shared a photographic trip to Andalusia in the spring of 1936. Strongly influenced by the latter, her work stands out for its unexpected geometries and vibrant compositions with maritime and night-time photography taking centre stage. Following the defeat of the Republicans, the family was forced into exile because of her husband's ties to left-wing Catalanism. In those tough years, Mey Rahola worked as a professional photographer in Lyon, taking ID portraits and developing negatives of cooking enthusiasts to make ends meet.

As for photographic processes, in the mid-1920s bromoil transfer became the technique of choice for most Spanish Pictorialist photographers, pushing gum bichromate into oblivion. Importantly, the bromoil boom in Spain came ten or fifteen years behind international photographic trends. Fresson carbon printing was also another of the Pictorialists' favourite procedures in the late 1920s. Although it never gained as many enthusiasts as bromoil, Fresson carbon printing nevertheless became popular because it was used by such leading photographers as Pla Janini himself and most of all José Ortiz Echagüe.

It was against this background that the Agrupació Fotogràfica de Catalunya was founded in Barcelona on 15 June 1923, bringing together photographers of varied backgrounds and sensitivities. Notwithstanding initial disagreements, the group thrived on the back of an organising committee headed by Enric Oliver and consisting of Sebastià Jordi Vidal, Andreu Tarradell, Armand Masdemont, Narcís Ricart Bager, Joan Rocavert Argelaguers (1885-1947), Salvador Lluç Oliveres (1895-1977) and Josep Demestres, who was its first chair. The bylaws specified that the organisation would be made up of "lovers of photographic art" with the purpose of en-

couraging its practice free from any political or religious interference. The Pictorialist vision soon prevailed over the other options when in May 1927 a group of members led by Joaquim Pla Janini, supported by leading practitioners including Claudi Carbonell Flo, took over the helm of the organisation. Mainly under the chairmanship of Pla Janini until 1930 and Joan Roca Miracle between 1931 and 1935, the Agrupació Fotogràfica de Catalunya pushed learning about pigment procedures through courses and annual competitions in which members presented their work in four sections: silver bromide flat lay photography, pigment procedures, stereoscopy and autochrome. Starting in 1931, the organisation added to its international reach by sponsoring international art exhibitions featuring artists from various countries and the exchange of exhibitions with the Amsterdam Photography Society (1933).

During the second stage of Pictorialism, the roster of periodicals about photography published in Catalonia grew exponentially. Most of them addressed issues related to fine-art photography and together with groups and competitions became the best means of publicising the various aesthetic paradigms of the time. One of the most outstanding was *El Progreso Fotográfico* (1920-1936), which apart from analysing technical aspects also featured interviews with Spain's most popular photographers by journalist Miguel Huertas in the section "Galeria de fotografías notables". However, the most ambitious of this period was *Art de la Llum* (1933-1935). With a Catalanist bent and to promote fine-art photography as part of the country's cultural heritage, it published pieces by the leading Pictorialist practitioners. Unfortunately, this short-lived publishing venture came to an end in January 1935 with a special issue on the acclaimed Antoni Arissa.

The Civil War cut short the cultural vitality of the preceding years and photographers in Catalonia were no strangers to ideological repression and a lack of freedom. In-

ternational isolationism and the economic autarchy of the early post-Civil War years restricted access to the equipment and materials needed for photography. Moreover, the photographic associations which survived the conflict could no longer express themselves freely and had to proclaim their loyalty to the new political regime. Against this conservative backdrop, many of the photographers kept up the themes and techniques of Pictorialism until the 1960s.

In this third stage of Pictorialism, the cultural decoupling of photographers from what was happening abroad resulted in a failure to innovate. The initial groundbreaking spirit was replaced by an unquestioning art which once again encouraged work inspired by rural settings, genre scenes and psychological portraits. It seems paradoxical that in such trying times, amateur photographers should produce work designed to conceal or gloss over the harsh circumstances in which they were living. There is no doubt that the Pictorialist movement has been discredited by its traditional preservation of the status quo politically tied to Franco's regime. Starting in the 1950s, Catalonia would gradually leave behind the long cultural darkness of the previous decade with a new generation of photographers who would embark on a process of renewal known as the New Avant-garde. This regenerative drive stemmed mainly from the eagerness to learn of a group of young people who found out about the leading international photographic trends by reading newly-available foreign magazines and also due to the founding of groups such as the AFAL (Agrupación Fotográfica Almeriense), which would end up bringing together photographers from all over Spain.

Footnotes

1. In January 1926, issue 67 of the magazine *Progreso Fotográfico* publicised Rafael Areñas's ideas in an article entitled "Fotografía pictorial. Resumen de la conferencia dada por el sr. Areñas en la Agrupación Fotográfica de Catalunya".

2. Agustí Pisaca i Pujadas followed in the footsteps of his father Carlos Pisaca, a nautical professional but also a keen photographer. After the Sala Parés exhibition, Agustí Pisaca continued to show his artistic photographs at various exhibitions and competitions: at the Casa Esteve i Figueras and the Círculo Ecuestre de Barcelona (1907), at the Sociedad de Amigos de Haro a la Ri-oja (1907), in Gijón (1909) and in Valencia (1910). He is therefore considered one of the fathers of Catalan Pictorialism.
3. The Agrupació fotogràfica Saint-Victor was a tribute to the French soldier and chemist Claude-Félix-Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), cousin of Nicéphore Niépce. Founded in Sant Andreu de Palomar in November 1922 by Antoni Arissa i Asmarats (1900-1980), Josep Girabal i Tort (1901-1996) and Lluís Batlle i Borés (1900-1983), it was initially based at the Societat Coral La Lira at 15, Coroleu Street.
4. Martínez, Covadonga. *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940*. Girona: CCG Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CDRI), Ajuntament de Girona, 2008, p. 24.
5. The amateur photographers Eduard Borràs, Manuel Cuadrada and Josep Prunera also founded El Trípod, an offshoot of the Associació Excursionista de Reus which in the 1920s sought to make a graphic inventory of Catalan architectural heritage.
6. Fontcuberta Villà, Joan. *Fotografia Catalana 1900-1940: El camí vers la modernitat* in NARANJO, Juan (et al.). *Introducció a la Història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona, Lunwerg, 2000, p. 79.
7. Zelich, Cristina. *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*. Barcelona: Fundació "La Caixa", cop. 1998, p. 14.

JOAQUIM PLA JANINI

Laura Covarsí Zafrilla

Throughout the 19th century, the technique used by each "photographer" described their profession. For example, those who

practiced the daguerreotype were daguerreotypists and those who practiced the calotype were calotypists (they were not photographers). Their continuous practice of a single technique gave them such mastery of the tool that it assured them excellent results. Many focused on this technique throughout their lives, modifying their practices and incorporating new developments to fine-tune the results.

We could say that Joaquim Pla Janini was a *bromoiltypist*, a word that you will not find in the dictionary but that defines him nonetheless. His dedication and commitment to practicing the bromoil technique and transferred bromoil puts him in the company of the first photographers, those who practiced tirelessly using the same materials and the same tools, mastering the countless variables of the process. Pla Janini became recognised as a benchmark, both nationally and internationally, not only thanks to the value of his work but also to his value as the teacher of a generation of photographers. From the age of fourteen, when he began to take photographs, until he died in 1970, his work was continuously exhibited and published in theatres and magazines around the world. Magazines of the time, such as the prestigious *Art de la Llum*,¹ which dedicated a monograph to him, and *Sombres, Lux, La Fotografia and Arte Fotográfico*, published his photographs and articles with respect and admiration.

Joaquim Pla Janini was born in Tarragona in 1879. His father, Joaquim Pla Pujolà, was a military doctor, so the whole family moved with him to Gran Canaria, Seville, Zaragoza and Manila before finally returning to Catalonia in 1898. Joaquim began his medical studies in Manila, following in the footsteps of his father and his brother José María. He later graduated from the University of Barcelona in 1903 and pursued a professional career as a doctor at the Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, in Barcelona. In 1906 he married Concepció Guarro Casas (1880-1972), with whom he had four children: Camila, Concepció, Joaquim and Maria Lluïsa.

Medicine was one of the pillars of his life. All biographies of Pla Janini highlight his vocational dimension, which was often disinterested, even after he retired from medical practice in 1931. In all areas of his life: personal, professional and even in the field of photography, his name was always preceded by the title of "Dr". His colleagues working on photography addressed him as "Dr Pla Janini" and it was also how he signed the articles he published.

Photography was another pillar in his life, no less important than medicine was. At first, medicine and photography were closely linked, since he produced his first work while he was practicing medicine, documenting some of his work at the hospital. But Pla Janini's work will be known for very different scenes.

Pla Janini's full-time devotion to photography after his early retirement in 1931 was made easier by the financially solvent life that he and his family enjoyed. From the age of 52, he spent his days devoted almost entirely to photography. His family remembers how every day his routine was marked by activities related to photography: in the morning, he walked around the port (his home on Via Laietana was relatively close) and other places in the city where sometimes he photographed street scenes; later, he might pay visits to friends or colleagues from the Agrupació fotogràfica de Catalunya ["Photography Society of Catalonia"], etc. Immediately after having lunch with the family, Pla Janini would go up to his workshop and spend the afternoon copying negatives on paper or working on the copies with bromoil.

Pla Janini's workshop was located on the top floor of the building where he lived, at number 37 in Via Laietana. There were two ways to get to the rooftop terrace: from inside the family home and from the building's stairs. Pla Janini's granddaughters, Margarida, Joan and Ana María Vives Pla, remember their grandfather in his workshop, working on "his photographs", about which hardly anyone asked and

about which little was known in the floor below. His works were never hung in the house. They were aware of his activity and of his exhibitions, but his family life was not as influenced by his work as a renowned photographer as we might imagine.

The workshop was therefore the place where Pla Janini spent most of the day. In the main room, which was not very big, there were only two tables to work on the copies, inking, etc. In a corner of the study was the rolling press with which he performed the transfers, and next to the door that gave access to the terrace, a wooden easel where Pla Janini touched up the bromoils with pencil, charcoal, etc. (*Pla Janini working in his workshop, in Via Laietana, 1946-1948*. Vives Pla Family Collection). Two small rooms were dedicated to the darkroom: in one he had a horizontal enlarger to copy the negatives and in the other he worked with chemical products and washed the copies. Several cabinets in the workshop were used to store the negatives, which he used to copy his photographs.

Papers prepared to be inked, or half-finished bromoils, were hung or piled up on the walls.² It was a small space with everything necessary practice different photographic processes, most of them pigmented, such as bromoil, transferred bromoil³ and Fresson.⁴

This private space was a meeting place for many friends and photographers, and especially for the colleagues from the Agrupació Fotogràfica de Catalunya, who came to visit the master Dr Pla Janini from time to time. They accessed the study from the building's staircase, without having to go through the house. It was a space open to other photographers, whom he used to invite, as described in the end of the interview published by the magazine *Sombres*⁵ in July 1945:

As we wrap up our talk, I would like for you to tell the readers of the nice and interesting magazine Sombres that I am at available to teach them everything I

know about the bromoil transfer procedure. His address: Via Laietana, number 37, telephone number 11312, Barcelona.

Pla Janini and the Agrupació Fotogràfica de Catalunya

Pla Janini directed the Agrupació Fotogràfica de Catalunya between May 1927 and January 1929. He preceded in the position by Palmiro Griñó and was succeeded in turn by Luis Font Fernández.⁶ The association, which had already existed since 1923, played an important role in the history of Catalan and Spanish photography.⁷ Its statutes reflected the desire to create a space to spread photography and the training of its members in photographic techniques. These objectives were met through the organisation of competitions, exhibitions and courses that were given in the premises by the most veteran members and, occasionally, by guest professors.⁸ The names Claudi Carbonell, Antoni Arissa, Emili Godés and Joan Porqueres are closely connected to the early history of the institution. Under Pla Janini's direction, events were organised that gave the association a presence on the Spanish and international scene that it had previously lacked, thanks, for example, to the dissemination of the works of the members outside the headquarters of the group, such as in the first exhibition in Sala Parés in Barcelona,⁹ in April 1928; and the AFC's inclusion in the international exhibition scene with the organisation in December 1929, of the first *Salón Internacional de Fotografía* ["International Photography Exhibit"].

He continued to hold lectures, some given by foreign guests,¹⁰ show projections of members' works, hold annual contests and train people in photographic techniques. One such example was the "Intensive Bromoil Course" in April 1928, where Claudi Carbonell and Pla Janini, the greatest exponents of the technique, shared their skills with members and non-members alike in eight practical sessions.¹¹ A summary of this course, created by Claudi

Carbonell, was later published in the June and July bulletins that same year, serving as a manual for the members who received the publication. Towards the end of 1928, the AFC also made room for the members' other interests and disciplines, thereby creating the *Comisión Cinematográfica*.

The AFC members were regulars at Spanish and international photo contests,¹² one of the main activities of photographers in these photography associations. Like the rest of his colleagues, Pla Janini participated in countless events in Spain and abroad. In 1930, he competed as a photographer in at least seven salons: Paris, London, Amsterdam, Tokyo, Madrid, Igualada and Barcelona.

In 1927, when landscape photography was the most common genre among AFC members, with a marked pictorialist bent, Pla Janini proposed the organisation of a "Contest of still life and fantasy". Though Pla Janini nearly had to defend this contest against members reluctant to try new themes, it still received a good reception and generated positive reviews, reflected in the AFC bulletins of that same year.¹³ In a nod to other contemporary currents such as *Nueva Visión*, the approach shows Pla Janini open to experimenting in other fields of creation, where the subjective observation of the object was opposed to the bases of the AFC's predominant pictorialism.

After his resignation in January 1929, Pla Janini became a technical advisor to the AFC, a role he fulfilled in the years that followed by organising competitions, exhibitions and other events. He also served as a member of the jury for this and other associations on the Catalan cultural scene. In 1929, Pla Janini left behind a more robust and internationalised association open to other interests and disciplines. He was undoubtedly one of its most prominent members.

The oeuvre. The technique

Pla Janini's work can never be separated from technique. It is almost impossible to dissociate it from his photographs because

it is the vehicle of his images and has such a captivating presence that it is difficult to ignore. Whereas it might not seem so necessary to mention the technique of other photographers, it is essential in the case of Joaquim Pla Janini, since it not only describes the work, but also the person and his creative process.

As mentioned at the beginning of this text, Pla Janini was fundamentally a *bromoiltypist*. He worked with different pigment techniques, but especially bromoil and transferred bromoil. Given their importance to his work, this catalogue includes a text¹⁴ devoted exclusively to these techniques.

Joaquim Pla Janini mastered these photographic processes thanks to enormous tenacity and did not give them up in his nearly 50 years as a photographer, even despite the complexity of the technique and the difficulty in finding the necessary materials to practice it, especially in the years after the Spanish Civil War.

Pla Janini's work is usually described as late pictorialism, which had some development in Spain until the 1950s.¹⁵ Pla Janini even continued to produce his pictorialist photographs in bromoil and transferred bromoil until the 1960s, when very few photographers used these techniques.

The fact that there is still no *catalogue raisonné* of his vast production makes it very difficult for us to speak of the evolution in his work. Chronologically, it is difficult to specify which works belong to each period. In many cases his photographs are not dated. In others, the date on the print may refer to the date of the negative rather than the production date of the print. It was common for him throughout his life to go over his negatives and make new bromoils with different touch-ups or finishes. We find bromoils from the 1950s made from negatives from the 1930s, for example. Just a few details give us clues as to where the copy fell on the timeline of his work, like his signature, which changed around the 1930s; or the type of paper, which was brightly coloured in the 1960s.

When Pla Janini first began practicing photography in the early 20th century, the pictorialist movement was already present on the Catalan scene thanks to the trend's spread, for example, to the photography contests organised by the Cercle Artístic Sant Lluç in Barcelona; at exhibitions like *Exposició nacional de gomes bicromatades i altres procediments pigmentaris* ["National exhibition of bichromated gums and other pigmentary procedures"] (March 1905) and the magazines *La Fotografia* (October 1901 – December 1913) and *Graphos Il·lustrado* (January 1906 – October 1907).¹⁶ It is difficult to say what the pictorialist benchmark was that made Pla Janini fall in love for good. Perhaps it was an exhibition, a catalogue, photographs published in a magazine, a conversation... but we do know that in the 1920s, his photographs already evoked those scenes of symbolist inspiration so present in the work of pictorialist photographers like Clarence H. White, George H. Seeley and Constant Puyo. We can see this influence in the triptych of *Las Parcas* ["The Parcae"] of 1927, where Pla Janini makes use of allegorical representations of the myth of a dark and mysterious landscape. The craftsmanship of the copies and the format and the presentation of the series as if it were an altarpiece also connects it with symbolist painting. Furthermore, we find these allegories especially in bromoils from the beginning of his career, in the 1920s and 1930s, and again, at the end, during the 1950s and 1960s; although the later ones seem more anecdotal and less serious.

When studying the contact albums that the family still possesses, where images taken throughout their lives are collected, we find diverse topics, such as family scenes, children's games, life on the street around Via Laietana, the Gothic Quarter, etc.

However, Pla Janini chose the landscape genre to develop most of his personal work. The scenes of his bromoils found inspiration in his walks near Camprodon, in the family's summer house and

on the Alella coast (Barcelona); as well as during some, but not many, trips outside Catalonia, such as to the Balearic Islands, Galicia and the Basque Country... In these landscapes, we see a greater influence of impressionism¹⁷ than symbolism. We can also recognise the influence of the work of the Belgian Leonard Misonne (1870-1943), who was followed by contemporary photographers such as Josep Maria Casals i Ariet, Joan Porqueras and Claudi Carbonell.

Pla Janini was not as interested in portraits as José Ortiz Echagüe, with whom he had a close relationship. With the exception of the portrait of some very close friends, such as the photographs from the series *El estudiant de Vich* and the odd costumbrist scene, the human figure often appeared as just one more element in the composition, but not as the description of any specific individual. Occasionally, we find it as a "documentary element"¹⁸ in the scene. The landscapes almost always appear desolate, melancholic, with few people bringing a human touch to the scene, and to the extent that we approach the end of his career, the representation of nature becomes more and more abstract, as can be seen in *Escucharon a Chopin*. Joaquim Pla Janini, 1961. MNAC).

Some works made with a more modern language are preserved, where Pla Janini shows a greater interest in geometric compositions, using light and shadow as more resounding elements, less diffuse than in the vaporous landscapes of the transferred bromoils; perhaps influenced by the advertising photography of the time or by photographers nearby such as Pere Català i Pic (1889-1971) and Antoni Arissa (1900-1980), a fellow member of the Agrupació Fotogràfica de Catalunya. In any case, these photographs do not represent the Pla Janini that we know and the pictorialist style that he defended. Rather, they represent the time in which these photographers lived, in which photographic trends came through different sources, coexisted and sometimes mixed and transformed, even if

Pla Janini had a greater interest in a trend or historiography has placed him there.

The choice of the photographic technique with which to work was especially important to Pla Janini. This can be seen reflected in texts such as "La fotografia mal llamada moderna" ["Modern misnamed photography"], where he defended the use of pigment techniques or "noble techniques" as "the only means of showing the artistic ability and taste (of the amateur)".¹⁹ This drastic stance was part of the ideology of the pictorialist photographer that Pla Janini shared. Throughout his life, he strove to acquire a personal and recognisable style with bromoil and transferred bromoil, something that he undoubtedly achieved.

*Today, what is sought with real interest is an idea that can be expressed by means of our machine. We have no problem faithfully reproducing a landscape or a view of a rustic town. What is essential, what is difficult, is to give a personal stamp to our work. [...] Undoubtedly, the issue is very important in all branches of the Fine Arts; but the way of executing it is [...] essential. [...] Dear colleagues, less mechanics and more art. Because technique is learned, but inspiration is not.*²⁰

The fact that Franco's regime appropriated pictorialism from the beginning and used the work of its photographers to represent nationalism and the most conservative ideas contributed to the contempt in which the work of photographers like Pla Janini and Ortiz Echagüe was held, especially in the final years of the dictatorship. After his death in 1970, and in the glow of the new international appreciation of art more linked to tradition and the Academy, Pla Janini's oeuvre was subject to several revisions by curators such as Cristina Zelich, Joan Fontcuberta and Pere Formiguera, for different exhibitions and publications,²¹ which provided a new perspective on the photographer and helped to re-evaluate his work, lightening the

meaning then granted to his production. His photographs are currently scattered across various public and private collections for a lack of further study.

As Pere Formiguera indicated in the text accompanying the catalogue on his work published in 1995,²² Pla Janini represents "progress within order" in 20th-century photography in Catalonia.

Footnotes

1. Art de la Llum, 1934.
2. Interview with the grandchildren of Joaquim Pla Janini, Margarida and Joan Vives Pla, in December 2020.
3. See chapter 5.
4. See chapter 5.
5. M. H., July 1945, p. 53.
6. Bonet, 2016, p. 7.
7. See chapter 3.
8. Bonet, 2016, p. 7.
9. Butlletí Agrupació Fotogràfica de Catalunya, April 1928, p. 3.
10. Historical-artistic lecture by Paul Bertrand at the AFC headquarters in November 1927. Butlletí Agrupació Fotogràfica de Catalunya, December 1927, p. 7.
11. It was not the first course on bromoil. Courses on pigmentary techniques were taught since the inception of the association. Butlletí Agrupació Fotogràfica de Catalunya. 1923-1930.
12. See chapter 3.
13. Butlletí Agrupació Fotogràfica de Catalunya, December 1927.
14. See chapter 5.
15. See chapter 2.
16. See chapter 3.
17. García Felguera, 2006, p. 240
18. Formiguera, 1995, p. 22
19. In the article, published in 1955, a late date for pictorialism, he continued to defend pigmentary techniques with some degree of melancholy. Pla Janini, 1955, p. 745.
20. Pla Janini, 1955, p. 745.
21. The first exhibition showing Pla Janini's work after his death was curated by Cristina Zelich in 1979 for the Fotomanía gallery in Barcelona. A year later, Joan Font-

cuberta and Cristina Zelich curated a new exhibition on Pla Janini, this time at the Fundació Miró in Barcelona. As a result of this exhibition, Joan Fontcuberta published "Axis of Catalan photography" in a monographic issue of Camera magazine, in December 1980. The most complete exhibition of Pla Janini's work was curated by Pere Formiguera for Fundació La Caixa in 1995.

22. Formiguera, 1995, p. 13-23.

BROMOIL AND TRANSFERRED BROMOIL IN THE WORK OF PLA JANINI

Laura Covarsí Zafrilla

Joaquim Pla Janini practiced different photographic processes throughout his life, but transferred bromoil was the tool that allowed him to build his work. His inexhaustible devotion to this photographic process, as well as the way he practiced, improved and shared it, has given us copies of extraordinary quality and work with an unmistakable stamp.

In the early years of his career, at the start of the 20th century, Pla Janini copied his negatives on bromide paper.¹ The photographic paper manufacturers of the time, like Leonar, Mimosas, Agfa and Negtor, offered different finishes in their catalogues, such as paper with a textured surface or with a velvety matte surface, very much in the pictorialist taste to which the work of Pla Janini was assigned. They also offered papers in a wide variety of shades, and warm ones were especially popular with pictorialist photographers, such as *chamois* papers, which are pinkish-brown in tone. These warm tones could also be obtained with toning during the processing of the copy, applying baths of certain chemical compounds.

It was between the 1920s and 1930s when Pla Janini discovered pigmentary processes,² practiced in Spain since the turn of the century.³ He probably became

aware of them through publications that circulated through the Agrupació Fotogràfica de Catalunya ["Photography Society of Catalonia"] or works exhibited in different galleries in Barcelona. Pla Janini's pigmentary processes included bromoil, transferred bromoil and the Freson process⁴, a variant of carbon copies, introduced in Spain by José Ortiz Echagüe, with whom he had a close relationship.⁵ It was with transferred bromoil that Pla Janini produced the works with which he most identifies himself. In the article published in *Art de la Llum*, "Com es desvetlla en nosaltres l'afició" ["How we approach the hobby"],⁶ Pla Janini reveals details of his first experiments with transferred bromoil:

"It is undeniable that in the two great international photography exhibitions that have been held in our city, we have all had the opportunity to admire this magnificent process of positivising our clichés, but it is no less true that perhaps embalmed in the contemplation of the many good works exhibited in this kind of contests, we did not give transferred bromoil the importance it deserves. In addition, many of us (among whom I must be included) believe that the process consists of transferring the image of the bromoil with some degree of skill to paper conditioned for this purpose. This was the case when a magnificent collection of portraits was presented in an exhibition hall in our beautiful city, all of them made with the aforementioned procedure, whose author was a professional who wanted to offload merchandise, so he sought the opportunity to achieve his goal. Interested in that procedure, only to have a portrait executed by the distinguished artist, we approached him and proposed that he make a portrait of someone in our family; but as he had nowhere to do this kind of work, we offered him our modest laboratory, which he deigned to visit one day to show us that he didn't need it, for he had an oper-

ator that would verify it, and that in an hour he would come to visit us. Neither short nor lazy, this operator appeared with a good folder of work, many of them of high quality. And since our sole purpose was to learn about the technique, we were solely interested in being given all the necessary references and instructions, but it was all in vain, because at that time it was not practiced by any professional or "amateur" and there was nothing in particular that marked all the material necessary to carry out this work.

"But a good point was achieved that everything that was convenient for our purpose came from abroad, and with some semi-lesson that that operator gave us, we set to work with the not-too-distant illusion of achieving our aims."

Many pictorialists employed these "noble techniques", as they were also called, because of the pictorial aspect they produced in the finished work, closer to drawing or painting than to photography itself.⁷ These processes offered the photographer some new possibilities, such as the ability to choose engraving or drawing papers as support, with characteristics very different from common photography paper, or the ability to intervene in a very controlled way in the final aspect of the work through the movements with which the inks were applied to the paper, or through the retouching, which is sometimes very striking. In these copies, the photographer's signature became very evident. In one of his manuals, Rodolfo Namias described the advantages of pigmentation techniques, highlighting the unrealistic aspect of the copies: "Fortunately, there are bromoil and other interpretation procedures that improve photographs in which forced fidelity has introduced anti-artistic parts".⁸

Bromoil and transferred bromoil

The bromoil technique was first raised theoretically for the first time by Edward John Wall (1860-1828) in *Photographic News*,⁹ in

1907. Four months later, C. Welborn Piper described the practical procedure of the technique in an article entitled "Bromoil, the latest printing process, a remarkable method of turning bromide prints and enlargements into oil-pigment prints" in the same journal.¹⁰ In the years that followed, the technique was simplified and improved until reaching an effective method, practiced by many photographers such as Robert Demachy (1859-1936) and Constant Puyo (1857-1933), two names always associated with this pigmentary technique, since they used it to produce much of their work and they published many manuals that were spread all over Europe.

*History of Photography*¹¹ by Josef Maria Eder (1855-1944) includes a paragraph in which Wall described the bases of this technique:

"Suppose we enlarge direct on to bromide paper and develop with a non-tanning developer, such as ferrous-oxalate, we should obtain an image in the ordinary way in metallic silver. If this image were treated with a bichromate, the gelatine should be rendered insoluble in proportion to the amount of silver present, just as though exposed to light. One would then only have to dissolve out the unaltered bromide and the metallic silver with hypo and ferricyanide to obtain an image in insoluble gelatine, to which the ink or pigment should adhere precisely as in the original oil process. If this would work, there is no reason why any bromide or gaslight print should not be "oil-printed", though I have no doubt that a special emulsion would have to be used on account of the difference in the gelatines."

The bromoil technique is based on two principles. The first is the fact that if bichromate salts have been added, gelatine hardens with the action of light and loses the ability to swell in aqueous media. The bases of this phenomenon were already

described in the 18th century by Vauquelin, in 1798, and later it was put into practice by Ponton (1839), Becquerel (1840) and W. F. Talbot (1952). It was Talbot who patented a technique similar to the half-tone using this principle.¹² Later, Alphonse Louis Poitevin (1819-1882) developed photographic printing based on the experiments of Ponton, Becquerel and Talbot. The history of photographic processes owes a debt to Poitevin for inventing carbon printing and pigmentary processes, highly stable processes that generated countless variables and inspired other techniques, including in the field of colour photography, like the three-colour carbro process.

The second principle on which bromoil is based is that of incompatibility between water and oil-based ink, also applied in printing processes like lithography since the late 18th century.

To produce a bromoil, an image on photography paper was first of all copied to silver gelatine bromide (what at the time was commonly referred to as "a bromide") from a negative or from a countertype,¹³ meaning a negative on paper.

Not all photography papers were suitable. They had to have special characteristics: the support, the paper, had to be tough and with a lot of preparation.¹⁴ The emulsion had to be made with a high silver content and the gelatine had to be thicker than in other photography paper. Finally, the emulsion did not have to contain any hardeners added during production, and glossy or textured finishing papers had to be avoided. With these specifications, photography paper manufacturers, such as Wellington, Kodak and Gevaert, offered products made exclusively for this technique. In Spain, the Infonal brand, for example, sold "cardboard for bromoil".

Once enlarged, the copy underwent a different procedure than usual: after it was developed, fixed and rinsed, it was dunked in a "bleaching" bath containing potassium dichromate. This bath had two functions: on the one hand, and as we have explained be-

fore, the potassium dichromate hardened the gelatine in the areas where the emulsion had received light, the dark areas of the image. On the other hand, this bath removed the silver with which the image had been formed from the emulsion, leaving only a layer of transparent gelatine hardened at different levels on the paper, sometimes with a yellow-greenish hue. The height of the relief was proportional to the black levels of the original image because the bichrome had the characteristic of hardening the gelatine in proportion to the amount of light it had received.

Once completely dry, the matrix or embossed image could be inked. This was done with oil-based inks and with brushes with special characteristics, such as "goat's hoof", obliquely cut with hard bristles (pig or horse). First, the copy was placed in a hot water bath for several minutes so that the gelatine that had not hardened during bleaching (the clear areas of the image) swelled. The inks were prepared on a ceramic tile or glass until the right consistency was achieved. Then the copy was fixed on a hard and smooth surface, to facilitate the inking, which was done by dabbing with the brushes. The areas where the gelatine had swelled (white) repelled the ink, which did adhere to the areas with hardened gelatine (black). It started with the darkest tones, followed by the mid-tones. The depth of the tones depended on how much time was spent on the inking process. After inking, the copy used to be retouched with pencils and erasers, to highlight details or to bring out lights, removing layers of ink from areas that were too dark.

From a copy of the bromoil, the photographer could create a transferred bromoil. The technique was introduced by C. H. Hewitt in 1909¹⁵ and basically consisted of transferring the image of bromoil to another medium. In this process, the bromoil worked as a matrix, as it could be inked and transferred repeatedly. Once the bromoil was inked, the image was transferred to the chosen medium, usually a quality paper such

as watercolour or engraving paper, with the help of a rolling press or a lithographic press. The bromoil came into contact with the transfer paper, taking special care in the register, since most of the time it was necessary to conduct several transfers for the same transferred bromoil.

To improve the result, a single transferred bromoil photograph could be produced from various matrixes, each one copied especially to reproduce the details of the highlights, halftones or shadows. In this way, the photographer could improve the tonal amplitude of the copy,¹⁶ which would otherwise be reduced. It began by transferring the matrix, made especially to reproduce the highlights, and ended with the shadows.

In both bromoil and transferred bromoil copies, the final image is formed by pigments, which helps to make them very stable techniques. They do not suffer the deterioration of a photograph to silver salts (such as fading of the image, yellowing or silver mirror). On the other hand, they are sensitive to surface abrasions, something of which photographers who practiced it at the time were aware.

As previously mentioned, pigmentation techniques facilitated the photographer's intervention on many levels. In the first step of the process, in enlarging the bromoil, the photographer could combine two or more negatives to compose the final image, as was common among many pictorialists.¹⁷ It was done, for example, to include a figure external to the real scene or to apply a different sky that would enhance a landscape. The work could become a kind of collage of several negatives combined. Pla Janini also used this resource. Therefore, among the objects that the family keeps we find a box, labelled on the outside with the word "skies", where the photographer kept the best clouds to combine them with the *too clear* skies of other negatives, or perhaps to achieve the opposite effect, to soften the character of a stormy scene with simpler clouds.¹⁸ We find an example of this prac-

tice in *Reliquias de la mar* ["Relics of the sea"], copies of which are kept at the Maritime Museum of Barcelona and the Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya ["Institute of Photographic Studies of Catalonia"], two transferred bromoils produced from the same negative where the sky and the landscape in the background varied, as a consequence of Pla Janini's manipulation of the images.

In the next steps of the process, during the inking, transfer and finishing of both the bromoil and the transferred bromoil, the photographer could introduce many variables, including the choice of support the tones of the image (occasionally different for lights and shadows) or the final retouching of the copy. The same negative could be copied countless times and yield significantly different results. Like many pictorialists, Pla Janini, came back to his negatives over and over to create new images, regardless of whether the negative was old or new. For example, we find copies of *Las Parcas* ["The Parcae"] from the 1930s, in a new version from 1945. In 1955, Pla Janini graphically showed the possibilities that the technique provided when he exhibited "different versions of the same landscape, with the light of sundown and dusk, a sunny day and a stormy afternoon" in the AFC exhibition hall.¹⁹

In bromoil and transferred bromoil, the laborious process made the final copy a unique and unrepeatably object. Hence, pictorialist photographers made this and other, similar techniques their benchmark processes. This uniqueness in the work was opposed to the infinite reproducibility that developed from the late 19th century, led by the industrialisation of photography and the rise of amateurism.

As Pla Janini argued, the transferred bromoil technique was "entertaining and expensive".²⁰ This statement confirms that only a few people could have the time and resources to practice it. The material was not accessible to everyone (sometimes it was necessary to import it from abroad) and many hours of practice were required to achieve decent results.

Footnotes

1. Photographic paper with a three-layer structure, with paper support, where the paper fibres have been isolated with a layer of barite (barium sulphate) and emulsified on the surface with gelatine and silver bromide salts, sometimes in combination with silver chloride.
2. The most common pigment techniques are gum bichromate, carbon copies, oil-based ink, bromoil and transferred bromoil. They began to be used at the end of the 19th century, linked to pictorial photography.
3. "The first contest organised by the magazine *La Fotografía* in May 1903 became the starting point for participation in pictorialist techniques in Spanish photography exhibitions, and various non-transferred carbon proofs, some Fresson carbon proofs and other Artigue-Velours carbon proofs were presented". Alonso Laza, 2004, p. 316.
4. Fresson is a pigmentary technique also called direct carbon printing. It is named after the inventor of the process, Theodore-Henri Fresson. It was widely used by Ortiz Echagüe and other pictorialists like Missone and Demachy. The copies have an aspect similar to bromoil, although the tones are of a more marked depth and the finish of the surface is very matte and velvety. Copies can still be made today in the workshop of the inventor's heirs.
5. Domeño, 2000.
6. Pla Janini, 1934, p. 91.
7. See chapter 2.
8. Namias, 1935, p. 174.
9. Wall, 1907, p. 299.
10. Piper, 1907.
11. Eder, 1945, p. 564.
12. Eder, 1945, p. 553.
13. Carbonell, 1938.
14. Neblette, 1942, p. 503.
15. Eder, 1945, p. 565.
16. Pla Janini, 1933, p. 22.
17. See chapter 2.
18. See chapter 2.
19. De Fuenmayor, 1955.
20. Pla Janini, 1933, p. 22.

THE JOAQUIM PLA JANINI COLLECTION AT THE MARITIME MUSEUM OF BARCELONA

Silvia Dahl Termens

Pla Janini and the Maritime Museum of Barcelona

The Maritime Museum of Barcelona (MMB) holds the exquisite seafaring work of pictorialist photographer Joaquim Pla Janini: a total of 34 bromoils (most of them transferred) and a copy in gelatine and silver acquired later on in 2021, made between 1927 and 1962. They are photographs of great beauty featuring landscapes and seafarers. They all deal with customary and nice issues and escape the critical and committed gaze of a post-war era marked by authoritarian state censorship. The relationship between Joaquim Pla Janini and the sea results in a beautiful series of maritime photographs with serene scenes full of saltpetre from our shores. They reflect a longing for the pursuit of technical and aesthetic perfection.

We do not know how or when the 34 bromoils arrived at the Museum. It is highly possible that Pla Janini's relationship with our institution began in the first few years after the Spanish Civil War, or even before.¹ Pla Janini participated in the first National Maritime Photography Exhibition, organised by the MMB in 1948, in which at least one photograph was displayed, *Veleros en Palma* ["Sailboats in Palma"] (April 1948).² This exhibition-contest, a common format for the public presentation of photographic work, was intended to promote the artistic value of photography with the sea as its exclusive theme. Participating organisations included the Agrupació Fotogràfica de Catalunya ["Photography Society of Catalonia"], Centre Excursionista de Catalunya, Reial Club Nàutic, Reial Club Marítim and Fomento de las Artes Decorativas. The works of the 81 participants in the contest were exhibited in the Pesca room at the MMB.³ The exhibition catalogue includes the participants, as well as the Pla Janini, who did not compete, Antoni Campañá and

Manuel Quintana,⁴ who did not participate in the contest, but were involved in the exhibition organised around it, in which all three stood out for their transferred bromoils of great artistic quality.⁵ Undoubtedly, the participation of these established artists lent prestige to the competition.

Pla Janini's relationship with the MMB would begin on this date (April 1948), if not earlier. It would last over the years, considering that the collection is dated to 1962.

Pla Janini's work has waited patiently to be displayed as it deserves. The MMB hoped to reach an agreement with the heirs that would allow us to undertake a range of actions to spread knowledge about the pictorialist collection. In the spring of 2011, we contacted Maria Lluïsa Pla Guarro, who at the time was the photographer's only living daughter. We were hoping that she would provide some clues to the artist's relationship with the MMB and ultimately the circumstances under which the bromoils had come to us. But we had no such luck—very surprised and grateful for our interest, Maria Lluïsa kindly asked us first how the photographs had arrived at our museum. The family was pleased to learn of the existence of these photographs, but knew nothing of the relationship between the artist and our institution. A year later, in 2012, with Maria Lluïsa Pla Guarro's help, we regularised the transfer of the rights to Pla Janini's work to the MMB.

The family environment

Pla Janini's family, represented by Maria Lluïsa Pla Guarro and two of his granddaughters, Margarita Vives Pla and Anna Maria Vives Pla, expressed to us their deep respect for their father and grandfather, and sensitivity for his work. They longed for it to be spread as much as possible. It was in this cooperative context that an exhibition project on the seafaring work of Joaquim Pla Janini was conceived, which became a reality 10 years later in the exhibition "Bromóleos. Fotografia pictorialista de Joaquim Pla Janini" ["Bromoils: the pictorialist photography of

Joaquim Pla Janini"] (2022). The purpose of the exhibition is to explain the relationship between pictorial photography and the sea and to place Pla Janini's work in the context of the sociocultural situation of the time by establishing connections with the pictorialist trend and contemporary photographers (colleagues and disciples), his involvement with the Agrupació Fotogràfica de Catalunya, the national and international positioning of his work through competitions and exhibitions, the uniqueness of his photographic technique and a more personal side of the photographer.

In June 2011, we interviewed Maria Lluïsa Pla, accompanied by Margarita Vives and Anna Maria Vives, in the flat in Via Laietana in Barcelona, which is where she had lived with her father. One breathed the atmosphere of a bygone era there; the rooms, furniture and curtains were still the same as when the photographer lived there and a few family portraits hung on the walls as souvenirs. We sat for a few hours in a bright living room with great views of the rooftops of the Gothic Quarter of Barcelona. The three women reconstructed their memory of their father and grandfather in a back and forth among them, as they continued to remember and make suppositions. At all times they spoke tenderly of Pla Janini. He was remembered as a cheerful, altruistic and family-oriented person who was affectionate and had a good sense of humour. His vocation for medicine persisted even after he had stopped practicing it. He exchanged jars of medicine for jars of developing chemicals and retouching brushes. Camprodon was called "Mr Camera" as well as "Mr Cloak", because he always wore a cloak, camera in hand and medicine in his pockets. He no longer practiced medicine, but enjoyed helping people. The women provided several anecdotes about the artist's more humane vision, which certainly help us to understand his work.⁶ Years later, we added to this family memory with the memories of the grandson,

Joan Vives Pla, who spent the most time with him in his workshop in the top floor of the Via Laietana building. Every afternoon, from 4 to 8 pm, Pla Janini went up to the laboratory where he received his fellow photographers and devoted himself to his passion and profession as a photographer.

The family keeps interesting albums with hundreds of photographs, mostly taken in the summer, in the artist's collection. They are copies in gelatine and silver of the Costa Brava and Camprodon, as well as family portraits. All these copies are found in the pages of the album in a functional way, as working copies for the choice of the next bromoil. He rarely chose a family member, who, if so, appeared discreetly and almost anonymously, as another ingredient in the final photograph. In *Pescando con tridente* ["Fishing with trident"] (21710F), the male figure with a defiant attitude on a rock, firmly holding a trident, is Pla Janini's brother. In *El fantasma de la mar* ["The ghost of the sea"] (72658F) and *El fantasma del mar* (21655F), from the *Les parques* ["Parks"] series, we see his brother again under a white sheet. The mysterious and spooky scenes of *Les parques* arise from fun and theatrical moments with family and friends. This is how her granddaughter, Margarita Vives, remembers it when she tells an anecdote about the photograph *El fatídico árbol del camino* ["The fateful tree in the road"] (private family collection). When she was very young, during a walk with her grandfather through Camprodon, he took off his cloak and told her to climb the trunk of a tree by the side of the road and cover herself with the cloak. She was supposed to represent death. It was a playful scene that seemed quite fun to Margarita.

Joaquim Pla Janini's work at the MMB

The Pla Janini collection consists of 34 bromoils on engraving paper in a good state of preservation. They were created in the Catalan and Balearic Mediterranean and on the coast of the Basque Country between 1927 and 1962. The landscapes (sea, seafaring, naval and salty) breathe

sea and saltpetre, fresh breeze, heat and Mediterranean light. The artist is demanding and virtuous, showing a great mastery of pigmentation techniques. The compositions are balanced and reflect the purest classicism. These photographs are the result of long hours of dedication spent in the workshop, based on a difficult technique in which the results are not always successful and failure is a necessary part of learning. Some examples of this are the failed bromoils found on the back side of some of the photos (74020F, 74021F or 74000F_1) due to the need to make use of the paper.

Port landscapes dominate the theme of bromoils and some portraits of seafarers interpreted from a customary point of view. As is usual among photography enthusiasts, the harbour and sea are attractive and recurring subjects that inspire. In *Labor marinera* ["Seaside work"] (24341F), two sailors on the bowsprit collect the flakes on a sea mirror. People feature in at least a few of them. In *Discusiones marineras* o *Los hombres del mar* ["Seaside discussions or The men of the sea"] (21714F, 74012F), the artist shows a romantic interest in trades from a documentary interest that delves into the sea-based work. The symbolism is present in the well-known series of bromoils *Les parques* (21655F, 72658F), with the spooky and mysterious presence of a figure completely covered by a white sheet on a small, unmanned boat in a misty sea atmosphere. Pla Janini also shows interest in religious subjects, such as in *La procesión en la playa* ["Procession on the beach"] (74014F).

Impressionist painters studied the impact of light on water. Pla Janini drew inspiration from this movement in his work. We see this reflected in the last Mediterranean

cabotage motor-driven sailboats sheltered in the port (74019F and 74004F), whose bows and sterns are projected on waters that deform their lines due to the incessant movement of the sea.

Pla Janini also liked to experiment with different shades of pigments. Examples of this are *Mar verde* (21656F) ["Green sea"] and *Mar tranquilo* ["Calm sea"] (21650F), in which he made two different versions of the same negative. Especially striking and less common in his work is the use of an intense fluorescent orange on "fluorescent paper"⁷ in *Un astillero* ["A shipyard"] (74018F), a rather late work, from 1961. Pla Janini reused negatives and positivised them by making different interpretations and versions of them over the years. The works *Veleros en Palma* ["Sailboats in Palma"] (74004F) and *Velas al sol* ["Sails in the sun"] (74005F) are frames of the same negative. The first, as mentioned above, was displayed at the first National Maritime Photographic Exhibition (1948). In *El varadero (Ibiza)* ["The drydock (Ibiza)"], dating from 1950, we see a sailboat with a Spanish flag on the tack, a neutral country during the Second World War. It comes from a plate which would place it between 1939 and 1945.

The most commonly used formats were traditional rectangular ones, with the exception of a few in which the work is framed with circular (24341F), semi-circular (74001F) or oval (21650F) compositions, with the clear desire to move away from the photographic format and approach pictorial compositions, which was true art, according to his way of thinking.

The only non-transferred bromoil in the MMB collection is entitled *Pescando con tridente* (21710F). Pla Janini presented it in

two competitions: the Spanish Photography Exhibition (1927), organised by Fomento de les Artes Decoratives, and the Zaragoza Photographic Society (1930). On the reverse, two stamps testify to this: that of the Fomento de las Artes Decorativas / Spanish Photography Exhibition, from 14 to 30 May 1927, and that of the Zaragoza Photographic Society, in October 1930.

Footnotes

1. The work *Pescando con tridente* ["Fishing with trident"] (NI 21710F), dated 1927, was displayed in the Salón Español de Fotografía ["Spanish Photography Exhibition"] in May 1927, according to the seal on the back side of the secondary support.
2. 74004F- April 1948- *Veleros en Palma*, exhibited in the MMB's contest (photo 1506F MMB)
3. Memòria MMB 1948. Construcció de 250 marcos para la exposició Fotogràfic Marítima, instal·lació i desmuntaje de ésta.
4. Catalogue of the National Maritime Photography Exhibition. Barcelona, Maritime Museum of Barcelona, 1948.
5. Cubas, 1948 "Fortunately, Antonio Campañá, J. Pla Janini and Manuel Quintana could ignore those works presented outside the competition (...) All three were identical in using the transfer technique in which they skilfully competed, whether in general terms or in effects of genuine quality (...)".
6. Interview by Silvia Dahl of Joan Vives Pla, Anna Maria Vives Pla and Margarida Vives Pla in the terrace of the top floor, where Doctor Pla Janini's laboratory was located. 8 April 2021. We are grateful for the grandchildren's cooperation.
7. Transcript of the author's handwritten inscription on the back of the secondary support.

View the collection:

- <https://www.pinterest.es/arxiufotografic/mmb-fotografies-pictorialistes-de-joaquim-pla-jani/>
- <https://www.mmb.cat/cataleg/arxiu-fotografic/>





mmb MUSEU MARÍTIM DE
BARCELONA

ISBN 978-84-121242-2-4



9 788412 124224