

Pau Audouard, fotògraf *retratista* de Barcelona De la reputació a l'oblit (1856-1918)

Núria Fernández Rius

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**Pau Audouard,
fotògraf *retratista*
de Barcelona**
De la reputació
a l'oblit (1856-1918)

Núria F. Rius

Directors Teresa-M. Sala i García
Arnauld Pierre

Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art
Université Sorbonne-Paris IV, École doctorale VI

Tesi per optar al títol de doctora en Història de l'Art
Història, teoria i crítica de les arts: art català i connexions internacionals.
Bienni 2006-2008

segona part

1890-1909

5. Pau Audouard i la fotografia en el temps del Modernisme

A finals de la dècada de 1880 es va iniciar l'anomenada era de la *fotografia moderna*. Una ruptura amb el període *primitiu* de la fotografia que es produí gràcies a les possibilitats del gelatino-bromur, que comportaren una nova aprehensió del món modern. Els suports evolucionaren –de la placa de vidre al rotlle de nitrat de cel·lulosa el 1890– i les dimensions dels aparells també –amb l'aparició de la primera Kodak el 1888, paradigma de la càmera d'aficionat–. Tingué lloc aleshores la revolució de la instantaneïtat, gràcies a les innovacions tècniques de les que va ser objecte la fotografia, en termes de rapidesa i facilitat de maneig. La figura del fotògraf amateur es multiplicà entre les classes benestants i el repertori de temes es despleguà en un ampli ventall de possibilitats que ofería el món exterior. Conseqüentment, l'interès per les imatges fortuïtes o de caràcter ocasional passaren a centralitzar l'exercici de la fotografia i a fer que aquesta comencés a ser considerada *artística i moderna*.

L'inici d'aquest període modern, que també va iniciar-se a Barcelona a principis de la dècada de 1890, coincideix amb la formulació cultural del Modernisme, en tant que recerca intel·lectual i estètica pròpia que, amb el desig de regeneració, afectà a tots els àmbits de la cultura del país, assumint les influències de corrents com el naturalisme, l'impressionisme o el simbolisme⁹¹². Així, l'era *moderna* de la fotografia i el Modernisme van trobar-se, per activa o per passiva, a la ciutat, un escenari urbà en vies de modernització i que evidenciava tot un seguit de ruptures com podien ser les formes de vida tradicionals i, també, la

⁹¹² Partim de les definicions i conceptes proposats per Jordi Castellanos que, al parlar de Raimon Casellas, afirma que la seva actitud era la del Modernisme, és a dir, la d'incorporar-se a Europa [...] la voluntat de modernització i actualització [CASTELLANOS, J. *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona: Curial/Abadia de Montserrat, 1992, pp. 13, 161]; per Francesc Fontbona: *El Modernisme va ser [...] la cristallització d'un impuls de redreçament cultural [...] que no podia continuar més temps sent una versió provincial de la cultura espanyola [...] ni tampoc una correcta traducció de l'art internacional*. [FONTBONA, F (Dir.). *El Modernisme*. Barcelona: L'Isard, 2003, vol. 1, pp. 12-13; per Joaquim Molas: [les propostes culturals] són filles, per activa o per passiva, de la nova civilització urbana de tipus industrial i coincideixen en una idea central, la de "modern", i amb ella, la de "llibertat", i per extensió, les de "nou" i "jove". D'aquí que, en el fons, siguin conseqüència d'un doble moviment, un, d'"internacionalització", i l'altre de "nacionalització" [Ibid., p. 25]; per Margarida Casacuberta: *el que entenem com a moviment modernista no es començà a definir fins a l'any 1889, quan, immediatament després de la celebració de l'Exposició Universal de Barcelona, l'any anterior, el Modernisme es convertí en el mot d'ordre de la joventut intel·lectual contra tot allò que tenia de ranci, vell, anacrònic i obsolet la cultura catalana més o menys establerta, qui afegeix, l'artista modernista –individualista, volgudament separat de la societat, solitari, despert entre adormits– difícilment trobarà cap mena de reconeixement ni de sanció social per a la seva tasca desvetlladora, educativa, tanmateix imprescindible en una societat uniformitzadora i cossificadora com la moderna societat burgesa*. [Ibid., p. 203, 212] i per Teresa-M. Sala, per una banda i Mireia Freixa i Joan Molet, per l'altra, a l'afirmar que el Modernisme abraçava realitats diferents [...] el culte a l'art i a la bellesa es definia com passió i rebel·lia i que el Modernisme [es movia] en una contradicció aparent. Per una banda, coincidint amb els plantejaments de l'"Art Nouveau", té com a objectiu convertir-se en un llenguatge internacional i cosmopolita, però, d'altra banda, no renuncia de cap manera als valors autòctons. [SALA: op. cit., 2007, pp. 40, 82].

concepció mateixa del que era o no era art. La fotografia va interaccionar, d'aquesta manera, amb alguns punts, tant del debat teòric com de les propostes artístiques, propis del Modernisme, de la mateixa manera que certes preocupacions pertanyents a l'àmbit fotogràfic podien tenir la seva equivalència en les de l'àmbit plàstic. Qüestions com la subjectivitat de l'artista i la seva llibertat creativa van ser fonamentals en fotografia a finals de segle, especialment al voltant del problema de la *màquina* fotogràfica. I en el debat entre Realisme, Naturalisme i Simbolisme, o en la denúncia a l'Impressionisme d'excés científic, la fotografia va funcionar sovint com a eina i com a metàfora, segons la consideració que és tingués de la proximitat de la realitat empírica en relació a la veritat o l'ideal. També en tant que objecte d'atac del nou règim social, i gairebé vital, imposat per la burgesia i el seu model uniformitzador, termes com *màquina*, *fotografia*, *obturador* o *retratista* –com també ho seria el cinema– van ser usats de manera recurrent en els escrits d'artistes com Santiago Rusiñol per tal d'il·lustrar el seu discurs bel·ligerant. Per altra banda, la voluntat de ser modern en l'àmbit artístic era gairebé una imposició en fotografia. Primerament comercial, donats els constants avenços en el camp tècnic i la necessitat del fotògraf de renovar-se de manera permanent, i, seguidament, artística, donada la novetat que va suposar a finals de segle la formulació europea del *pictorialisme*, el primer moviment fotogràfic de caràcter artístic i molt influenciat pel simbolisme. Un moviment que va sorgir, precisament, com a reacció a la modernitat fotogràfica, a la seva industrialització i al nou règim visual de la instantaneïtat en l'era moderna de la fotografia.

Amb l'inici de l'etapa daurada de l'estudi fotogràfic d'Audouard a la dècada de 1890 i la progressiva integració del fotògraf en alguns espais i cercles del Modernisme, cal plantejar el rol que va jugar la fotografia –en la seva faceta tant comercial com artística– en aquest context finisecular. Per bé que alguns textos ja han procurat una primera anàlisi sobre aquest encontre, la tendència historiogràfica ha estat la d'estudiar aquesta relació únicament a través dels primers fotògrafs *pictorialistes* com Joan Vilatobà o Pere Casas i Abarca –els més coneguts–, amb l'argument principal que, finalment, la fotografia no va arribar a participar plenament del Modernisme⁹¹³. L'anàlisi del cas particular de Pau Audouard, no obstant, demostra que la fotografia jugà un rol més important del que s'ha cregut fins ara dins l'engranatge cultural barceloní d'aquest període, tractant-se d'una participació que es va formular de múltiples maneres: a través de la definició d'una pràctica anomenada *fotografia artística* –dins del context internacional del *pictorialisme*–, que té el seu origen en el fotògraf *aficionat* però que s'introduí progressivament també en els estudis d'alguns professionals, com el mateix Audouard; en tant que objecte de debat teòric enmig d'un qüestionament més ampli entre el Naturalisme i el Simbolisme i l'atac a la concepció mecanicista del progrés impulsat per la burgesia; i, finalment, l'acostament de determinats artistes del Modernisme a la fotografia, com Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch, Alexandre de Riquer, Ramon Casas o el mateix Santiago Rusiñol, ja fos col·laborant amb projectes concrets –estudis fotogràfics, publicitat i capçaleres per a revistes i cases de fotografia– com constituint-se membres del jurat d'alguns dels concursos

⁹¹³ FONTCUBERTA, J. "Fotografia i Modernisme". A: *El Modernisme*. Barcelona: Olimpíada Cultural Barcelona '92 / Lunweg, 1990; NARANJO TEIXIDÓ, M. "La fotografia modernista". A: FONTBONA, F. (Dir.). *Pintura i Dibuix. El Modernisme*. Barcelona: l'Isard, 2002, vol. 3. Des d'aquesta pròpia historiografia constitueixen una excepció d'aquesta manca d'interacció els fotògrafs Francesc Serra i Adolf Mas que foren els que es relacionaren amb els artistes del Modernisme d'una manera més clara.

fotogràfics que se celebraren a Barcelona –i a Catalunya– des de 1900 i al llarg de tota aquesta dècada. De la mateixa manera que *retratistes* com Audouard o Emili Fernández Napoleon van integrar-se en alguns dels cercles artístics del moment. En aquest sentit, malgrat la vocació comercial de la majoria dels seus treballs, la bona situació socioeconòmica tant d’Audouard com dels Napoleon els valgué la consideració pública de *fotògrafs-artistes*. Una etiqueta que en el cas concret d’Audouard contenia una tensió difícil de resoldre entre la necessitat comercial del seu gabinet de retrats i la seva vocació artística que desembocaria, finalment, en l’estudi de la casa Lleó Morera, un estadi bicefàlic pel qual en el zenit de la Casa Audouard s’escriuria la seva pròpia decadència.

5.1. D'un art *nou* a un art *modern*

Si partim de la definició, sempre complexa, del Modernisme en tant que recerca de modernitat, en un assaig per regenerar la cultura catalana, la fotografia podia vehicular part d'aquest projecte, cohabitant i interrelacionat-se amb les múltiples opcions estètiques que configuraren aquest panorama artístic. D'aquí la presència de la fotografia en múltiples camps de la producció artística del moment com l'arquitectura, les arts plàstiques, les arts decoratives o les lletres així com en institucions artístiques com el Cercle Artístic o el Cercle Artístic de Sant Lluç, amb una secció fotogràfica pròpia a partir de 1902. No obstant això, la fotografia, en tant que emblema de la modernitat, també era un producte associat al progrés. Era una amenaça latent de ruptura traumàtica envers els cànons tradicionals de representació i, conseqüentment, de la noció mateixa d'art, que veia com la destresa passava de la mà a l'ull. Per tant, la fotografia s'enfrontà, igualment, a l'oposició d'aquell conjunt d'artistes, com Santiago Rusiñol, que es mostraren en estat d'alerta davant de la *màquina* fotogràfica –i després cinematogràfica–, el protagonisme de la qual augmentava progressivament. Un dels problemes de fons era l'aprehensió i transformació de la realitat a través de la individualitat de l'artista, una subjectivitat que no podia veure's condicionada, ni tant sols, en nom de la mateixa *modernitat*⁹¹⁴. Precisament, aquesta visió subjectiva era un requisit que la fotografia no podia complir, determinada com estava per la visió mecànica de l'objectiu fotogràfic. Una primera via per la qual la fotografia va procurar trencar aquesta cadena va ser la pràctica amateur, molt determinada des de 1890 per l'arribada de la instantània fotogràfica que comportà un nou tipus d'imatges. Una segona via va ser la reformulació *antifotogràfica* del *pictorialisme*, o la *fotografia artística*, també d'origen amateur, i que es proposà la transformació de la realitat a partir de l'evocació subjectiva i a través, igualment, del retoc gràfic amb procediments pigmentaris.

5.1.1. El debat teòric: sobre la condició artística de la fotografia

La integració pràctica de la fotografia en el context artístic de la Barcelona de 1900, especialment a través de la fotografia amateur, no va anar acompanyada d'una acceptació absoluta, des del pla teòric, del *nou art* i *modern*. Així, per exemple, si bé la revista *Pèl&Ploma* va recórrer als clixés dels amateurs Pichot i Serrahima per il·lustrar el número 24 de 1899, dedicat a l'exposició de Ramon Casas a la Sala Parés, aquesta no dubtava en justificar-se afirmant que *les quatre fotografies de l'exposició estan dedicades especialment als subscriptors de fóra i de l'estranger. En casos així no hi ha més remei que recórrer a la fotografia [...]*⁹¹⁵.

La relació de la fotografia amb el Modernisme no es va establir sempre en el mateix pla ni d'una manera cohesionada i, sovint, ni tan sols coherent. Des del camp teòric, la consideració artística de la fotografia va anar constantment de l'entusiasme al recel, en un

⁹¹⁴ CASTELLANOS: *op. cit.*, 1992, p. 126.

⁹¹⁵ *Pèl&Ploma*, 11 de novembre de 1899, [s/p].

marc de pressupòsits ambivalents, contradictoris i fins i tot recurrents als tòpics. Sense pretendre dibuixar amb absoluta precisió aquest escenari, donat que es tracta d'un treball la complexitat del qual requereix un estudi independent i més aprofundit, sí que procurarem recuperar algunes observacions –sovint en forma de comentari aïllat– que van realitzar alguns artistes i crítics sobre l'assumpció de la fotografia en tant que disciplina artística i les repercussions d'aquesta en els cànons dominants de representació. Procés que va veure's molt condicionat per la importància, en l'art modern, de la visió subjectiva de l'artista, una visió que, en el cas de la fotografia, equivalia a l'objectiu *fred* i *mecànic* –per tant impersonal– de la lent fotogràfica. Aquesta expressió individual, que era l'únic aval d'autenticitat artística i que no podia sotmetre's ni a la modernitat, ni a la moda, ni als gustos del públic, es materialitzava en la síntesi o intuïció de l'obra plàstica. Contràriament, la fotografia era, per sobre de tot, analogia i referència en lloc de símbol, així com reproducció nítida de la realitat material, sense poder-la transformar ni significar com ho havia de fer l'autèntic art⁹¹⁶.

De totes les exposicions i concursos fotogràfics organitzats a cavall dels dos segles i que van dels primers fotògrafs amateurs de la ciutat als primers *fotògrafs artistes* o *pictorialistes*, el concurs organitzat pel Cercle Artístic el mes de març de l'any 1901 va ser un dels esdeveniments que més incidí en el procés d'assimilació del nou art en els paràmetres artístics del moment. El conjunt de consideracions teòriques que es van produir al voltant de l'artisticitat de la fotografia situa l'exposició d'aquesta institució com una de les més importants dins la genealogia de la integració de la fotografia en l'engranatge cultural del Modernisme. Per primera vegada, el certamen va provocar un debat, podríem dir generalitzat i públic, entre els crítics d'art dels diferents diaris de Barcelona sobre la condició artística de la fotografia.

L'exposició de fotografia al Cercle Artística l'any 1901 va ser una de les primeres manifestacions fotogràfiques que va tenir lloc a Barcelona des de principis de segle, moment en què van començar a introduir-se amb força els postulats internacionals de la fotografia *pictorialista*. Promocionat per la casa de material fotogràfic Sotero Villas, el concurs que va servir de base per a l'exposició premià a *aficionados* com Josep Puntas, un dels primers *fotògrafs artistes* catalans i expositor habitual de les manifestacions fotogràfiques que tindrien lloc els anys següents. Moltes de les imatges presentades responien al tipus de *fotografia artística* anomenada d'*intervenció*, ja que gran part del valor de la imatge residia en el retoc del clixé. És per això que Trullol i Plana, un dels primers crítics en fer-se ressò de l'exposició al *Diario de Barcelona* afirmava:

La fotografía ha conquistado despues de gloriosa lucha los fueros del arte. [...]. Hoy el clisé ya no va al retoque para hermostear mujeres feas y adelgazar cuerpos desgarbados, ni para dar á una cabeza masculina aires de primer tenor, sino que el clisé en el retocador se convierte en lienzo en el que la luz ha hecho el primer apunte, el boceto de lo que puede ser la obra definitiva. En él pone el artista, visiblemente su personalidad, su modo de asimilarse el natural, y se siente tan creador como el pintor con su paleta y sus pinceles, ante la tela vacía, donde no obstante, ve su imaginacion la mancha de la composicion con todas sus valoraciones y perspectivas y el retoque entonces consiste en suprimir, completar, armonizar, lo que en el clisé está secamente

⁹¹⁶ CASTELLANOS: *op. cit.*, 1992, pp. 128-129.

*impreso, y dibujado con una regularidad que el arte no admite. Porque la acción de la luz sobre la placa sensible es muy semejante, bajo el concepto del arte, á la irritante fidelidad del piano de manubrio, que reproduce hasta los defectos, con la imperturbable inconsciencia de la máquina*⁹¹⁷. [...]

A les possibilitats del retoc de la imatge, es sumaven les capacitats de la instantaneïtat que registrava moments de realitat fins aleshores inèdits en la producció visual occidental aconseguint *detener la risa que huye, la ola que se estrella, el pájaro que vuela, la hoja que cae, la nube que se disuelve es realmente un portento, una conquista asombrosa de esa inteligencia humana, de ese Prometeo que vuelve á robar lengua á lengua el fuego sagrado*⁹¹⁸.

No obstant això, per alguns periodistes, com l'articulista Arroyo, la fotografia no podia ser en cap cas considerada art donada l'absència de pensament, personalitat i, en conclusió, d'ànima. Una manca que explica el fet que la fotografia *nada expresa*, ja que *es esclava* i no podrà abandonar mai el seu caràcter útil per tal d'accedir al domini del *arte cuya primera condición es la belleza*. L'article conclou amb una negació categòrica a la condició artística de la fotografia donat que, en cas contrari, s'estaria *prostituint* l'autèntic significat del concepte art. Només tres dies més tard a l'article d'Arroyo, Aumallell i Tusquets a través de *La Vanguardia* i des de l'entusiasme, convidava a la pintura i al dibuix a retrobar la fotografia: [...] *comprendemos también que la fotografía realiza el fin del arte y ante la misma nos sentimos convencidos que la pintura tiene además del dibujo otra hermana, de parecidas ideas, de semejantes fines, cual es la fotografía. ¡Marchad unidas, completaos entre las tres y vuestro triunfo será seguro, vuestra victoria indiscutible!*⁹¹⁹. Per Aumallell era indiscutible la consideració artística de la fotografia en un moment en què *el fotógrafo ya no se resigna á copiar más ó menos hábilmente la naturaleza, hoy ya no es esclavo de la situación ni del objetivo; deja por encima toda experiencia óptica y todo procedimiento mecánico, para elevarse a lá región del arte, dando vuelos a su fantasía bien combinando los asuntos que la realidad pueda ofrecerle embelleciéndolas con su lápiz de retoque, bien dando vida á las concepciones que su imaginación creara, transportando al papel ideas y sentimientos sublimes é interesantes*.

En aquest sentit, per tal de que es produís l'experiència estètica davant d'una obra fotogràfica la responsabilitat no es trobava en l'obra en si mateixa sinó en l'observador d'aquesta que requeria de predisposició i coneixement per tal de comprendre cadascuna de les manifestacions artístiques i, entre elles, també la fotografia. L'exposició del Cercle Artístic del 1901 il·lustrava els arguments d'Aumallell que remetia al lector a contemplar alguns treballs fotogràfics com la col·lecció d'*En el mar y en el bosque* [del fotògraf Artiàno] on *en ella tanto las agitadas marinas como los misteriosos y legendarios bosques son dignos de gran encomio*. Per tant, malgrat que a la fotografia encara li quedava camí per recórrer en la consecució de la seva consideració artística, per l'articulista no hi havia cap mena de dubte que aquest èxit tindria lloc a Catalunya *si nuestra cultura cuenta con tan valientes campeones*.

⁹¹⁷ *Diario de Barcelona*, 7 de març de 1901, p. 3249.

⁹¹⁸ *Ibid.*

⁹¹⁹ *La Vanguardia*, 15 de març de 1901, pp. 2-3.

A l'article d'Aumalell i Tusquets, el seguí ben aviat una crònica escrita per Josep Roca i Roca a la mateixa *La Vanguardia*, els arguments de la qual anaven en una direcció similar al cas anterior. Les obres presentades a l'exposició –figures i paisatges– podien assimilar-se, segons Roca i Roca, a *las que el artista toma de la naturaleza, animándolas con la fuerza de su temperamento*. El fet que la fotografia moderna –tal i com el crític la categoritza– reduís l'aspecte mecànic de l'aparell fotogràfic en benefici d'un major protagonisme d'elements com la composició o el retoc –del *talento artístico del que sabe poner su hábil mano sobre los clisés*– convertia, conseqüentment, al fotògraf aficionat –o *modern*– en algú *dotado de verdaderas condiciones de artista*⁹²⁰.

Pocs mesos després de l'exposició de fotografies del Cercle Artístic va tenir lloc l'exposició de fotografies del col·legi de Sant Jordi. Amb motiu d'aquest esdeveniment, Alfons Par, un dels primers crítics especialitzats en fotografia, se sumava al debat generat a la premsa. El crític proposava a *La Veu de Catalunya* una sèrie d'arguments amb què explicar la consideració artística de la fotografia a través de l'assimilació d'aquesta en la disciplina del dibuix:

[...] *La fotografía es avuy, art. No diém un art, puig no es un art nou diferent de tots els que ja coneixíem, sino que sa definició cab y té son lloch propi dintre de la del art del dibuix. La fotografía moderna no es més que un dibuix: el dibuix per medi de la llum. No vol dir rés qu'aquest dibuix hagi sigut obtingut per medis abans no coneguts, per medi de la llum en compte del llàpis. L'art sols mira el resultat y ens autorisa pera escullir el medi que més ens agradi pera obtenirlo. Y com qu'aquest resultat, la fotografía moderna dona medis pera poderlo obtenir, de modo que reflexi enterament el pensament del artista, (manejant el fotógrafo la llum com el dibuixant maneja 'l llàpis), no hi há cap rahó pera rebutjarla de la hermosa mansió del art del dibuix. [...] De la mateixa manera que 'l dibuix es utilizat no solsament pera produir obras artísticas sino també moltas otras qual fí no es la d'art, -com per exemple, planos, reproduccions fidels de monuments, construccions y paratges en general.- la fotografía es esmerada aixís mateix, (y fins fa poch únicament), en tals reproduccions. Y heus aquí una prova més de la identitat de la fí, de la fotografía y del dibuix. Aquesta branca la de las reproduccions, si que no pot ser acceptada al camp del art, tant si's ytracta d'un dibuix com d'una fotografía. Y aquesta branca, precisament, era la única que fins no fa gayre podía el fotógrafo conrear. Avuy, gracias als nous invents y més que rés á las novas doctrinas, el fotógrafo té tots els medis pera dedicarse á la branca artística, creant verdaders quadros*⁹²¹.

Encara el mateix 1901, uns mesos més tard del debat artístic ocasionat amb motiu de l'exposició del Cercle Artístic, Ventura i Cabanas publicava a *La Vanguardia* l'article *El artista-clásico y el fotógrafo-artista*⁹²². Un text crític tant amb la figura d'un i altre –*primos hermanos*– i la seva obsessió per a adequar-se als cànons clàssics de representació que, conseqüentment, allunyaven les seves obres de tota naturalitat. Així, mentre el pintor no

⁹²⁰ *La Vanguardia*, 19 de març de 1901, p. 4.

⁹²¹ *La Veu de Catalunya*, 6 de juny de 1901, pp. 1-2.

⁹²² *La Vanguardia*, 28 d'agost de 1901, p. 1.

*habla, ni viste, ni anda como los demás mortales; no puede hacer tampoco eso con sello propio: sus términos, sus arreos, sus ademanes deben ser... aquello, clásicos; y otro tanto cuanto practica cuando trabaja, el fotógrafo –del “arte por el arte”– fotografía ñoñeces y pide en los baños que se deje enfocar, al bañista que vuelve de tomar el baño tiritando de frío... y adiciona nubarrones á los clichés*⁹²³.

En els anys següents, des de la premsa es van publicar nombrosos articles que retrobaven un debat que, de fet, es va prolongar fins a la dècada dels anys vint, però que va ser en els anys del Modernisme quan germinà. Alguns dels exemples d'aquesta discussió, intermitent però latent en tot el període, és l'articulista d'*El Noticiero Universal* Joaquim Torras Canosa que, després d'incidir breument en la qüestió de l'art en fotografia en un primer article de principis de gener de 1903 –i en què afirmava *no existe diferencia entre colocarse el artista delante de lo natural y extraer lentamente un efecto purgando lo perjudicial, al retoque y rápida impresión del sistema fotográfico, prescindiendo de las teorías y ciencias*⁹²⁴–, a finals de mes publicava un extens text amb el títol *La fotografía y las bellas artes*.

Argumentant sempre entorn a l'existència d'un geni creatiu també en l'ànima d'alguns fotògrafs – el fotógrafo que inventa ó combina obras de arte es, además de fotógrafo, artista con estudios ó sin ellos, porque el artista nace, y como al genio, se le educa, puede matarse ó adormecerse, pero no crearle–, Torras Canosa incidia en la categorització dels diferents tipus de fotògrafs: en un centenar de retratos diferentes no todos reunirán los requisitos indispensables y los inteligentes distinguirán rápidamente las obras de fotógrafos de fama, porque revelan un poco ó un todo de arte, que la experiencia, estudio, práctica y genio han cultivado, diferenciándose de manera visible las obras del aficionado, del fotógrafo y del “artista fotógrafo”. Després d'analitzar la relació de la fotografia amb altres arts com l'arquitectura, la pintura, l'escultura, la literatura i la música i les arts industrials com el teixit, el gravat, la porcella –amb el vidre i els esmalts–, la lampisteria i l'ebenisteria, l'autor conclouïa l'article amb l'afirmació categòrica per la qual la fotografia constituïa un art complet donat el seu ampli ventall de registres plàstics:

*[...] los retratos y reproducciones de obras en negro y colores desde el amarillo rico al rojo escarlata, del azul Prusia al anaranjado, del amarillado al verde, caben todos los matices obtenidos con los virajes ó superposiciones que en algunos procedimientos origina la fotografía en color, aplicándose algunas combinaciones á trabajos recreativos, como, cinematográficos, linternas de proyección, panoramas, etcétera, etc. / Todas las maravillas mencionadas y muchas otras que presentan y exponen las posibilidades fotográficas, no tendrían valor (entre los inteligentes), olvidando las leyes de la composición ó, en defecto, la invención genial, y los fotógrafos que han alcanzado nombres envidiables con sus bellísimas obras, son artistas que dibujan ó pintan con procedimientos fotográficos, alcanzando las estéticas de las Bellas Artes y Artes suntuarias á fuerza de desvelos y poseyendo el genio ó talento artístico por naturaleza*⁹²⁵.

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ *El Noticiero Universal*, 10 de gener de 1903, p. 1.

⁹²⁵ *El Noticiero Universal*, 28 de gener de 1903, p. 1.

L'exemple de l'exposició del Cercle Artístic de 1901, i d'alguns articles que van seguir als publicats aquell any, demostra que, malgrat l'entusiasme de molts dels crítics, els posicionaments envers la fotografia i la seva integració a l'esfera artística eren varis i en alguns casos enfrontats. Igualment, els arguments per justificar la seva dimensió artística eren heterogenis, anant de l'apogeu de la figura de l'*aficionat* a l'assimilació amb el dibuix i les aiguades, i fins a la reafirmació d'un geni artístic en l'ànima de molts fotògrafs.

La desavinència en el debat sobre l'estatus artístic de la fotografia no va ser exclusiu del cas de l'exposició del Cercle Artístic sinó, ben al contrari, la tònica que va regir el debat teòric al llarg de tot el període cultural del Modernisme. El desencontre, la confrontació i sovint el despreci de la fotografia, en tant que art menor més pròxim a l'entreteniment que a les Belles Arts⁹²⁶, era reflex i conseqüència de les diferents concepcions estètiques aleshores vàlides i que configuraven el complex entramat del Modernisme. La convivència al mateix temps de corrents com el Verisme –o Impressionisme–, amb el Naturalisme o el Simbolisme, amb la diversitat dels seus interessos corresponents, afectava de manera directa a la consideració de la fotografia en tant que art. El mateix Santiago Rusiñol, en el requeriment a Gaietà Soler per a què aquest li aclarís el seu concepte de Modernisme, l'artista concretava la pregunta amb la sentència: *la mort del Naturalisme, la indumentària en literatura i la fotografia en pintura*⁹²⁷.

No és d'estranyar que fos en el marc del realisme literari quan es van elaborar les primeres consideracions, per bé que de manera indirecta, sobre les possibilitats de la representació fotogràfica a esdevenir art. Sens dubte, un dels principals atacs contra la fotografia va ser la fidelitat de les seves representacions de la realitat. De la mateixa manera que havia succeït amb Gustave Courbet i el Realisme en el context artístic de París de la dècada de 1850, a Barcelona es van reproduir els mateixos arguments pels quals l'art, encara que partís de la realitat, havia d'anar guiat per l'esperit de l'artista allà on la càmera fotogràfica no podia arribar per la seva maquinicitat. Les primeres referències a la *màquina* fotogràfica i la seva condició servil de la realitat les trobem ja en autors realistes-naturalistes com Josep Yxart, Joan Sardà i Narcís Oller a finals de la dècada de 1880. Per a ells la via a través de la qual la realitat podia esdevenir una obra d'art era la personalitat de l'artista, la seva observació i el seu sentiment. Així, segons Narcís Oller, la còpia servil residia en aquell *observador* [que] *destrua, enfoca, encaixa*; mentre que *la imaginació dibuixa i agrupa; el sentiment vivifica i colora*⁹²⁸:

⁹²⁶ Un despreci del que també fou objecte el cinematògraf en els seus primers anys d'existència. Vegeu per exemple la ressenya que Pujol i Brull feu de la representació "Els tres tambors", dirigida per Adrià Gual, a la Sala Mercè l'hivern de 1906: [...] *Avans d'acabar no vull estarme de dir el mal efecte que'm produeix veure obres artístiques com "Els tres tambors" barrejades amb sessions de cinematògraf. Sembla que l'empresari les posi pera distreure la canalla y no s'adongui de la seva importancia fins que'l públich li demostra llur bondat. Home, senyor Graner: ¿ha vist may, vostè qu'es pintor, qu'entremitj d'una exposició de fotografies s'exhibeixin quadros a l'oli? Una cosa es la fotografia y altra cosa es l'art; lo primer pot ésser artístich, instructiu, profitós, bonich, y reunir més qualitats si vol, encara, però l'art es molt serio, creguim [...].* [Joventut, 1 de febrer de 1906, p. 73]

⁹²⁷ Santiago Rusiñol a Gaietà Soler, 12 de novembre de 1895. Cit. CASACUBERTA, M. *Rusiñol. Vida, literatura i mite*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1997, p. 145, rf. 40.

⁹²⁸ TAYADELLA, A. "Qüestions de Realisme". A: *Actes del setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1985, p. 65.

[El pintor essencialment modern és] com lo poeta, com lo novelista del dia, observa 'l món que 'l rodeja, tot lo d'ell l'interessa, 'l commou, l'entusiasma y li fa agafar lo llapis ó 'l pinzell pera fixarnos tot lo que té de bonich é interessant aquell fragment de realitat, tal com l'han vist sos ulls, tal com ha atravesat per son temperament; no ab la morta fredor d'un copista vulgar ó de la máquina, sinó ab tota la vida, tota la llum, totas las energías y aromas que feren glatir son cor. Heus aquí l'art: heus aquí al artista⁹²⁹.

La representació havia de ser elaborada a través del temperament de l'artista –argument que de fet fou posteriorment adoptat pel discurs de la *fotografia artística*– i, en aquest sentit, la crítica al tractament *fotogràfic* de la realitat –en una ample concepció d'allò banal que hi resideix– conduïa a la necessitat que l'obra d'art aportés alguna cosa més. I és en aquest punt on es multiplicaven les opcions, fos el sentiment, fos la imaginació o el desvetllament d'allò ocult, en el cas dels simbolistes tal i com així ho considerava Yxart en relació al simbolisme literari europeu⁹³⁰. Conseqüentment i en contraposició al lèxic desenvolupat per tal d'aconseguir l'acceptació de la fotografia en tant que disciplina artística, molts crítics i artistes crearen la seva pròpia terminologia per negar aquesta categoria, amb conceptes i expressions recurrents en els seus arguments com *realitat fotogràfica*, *fredor*, *màquina* o *simple reproducció*.

Aquesta consideració de la fotografia com a mera reproducció de la realitat perdurà al llarg de la dècada de 1890 i fins al debat ocasionat amb motiu de l'exposició de fotografies del Cercle Artístic el 1901. Així, el 1897, des de la *Veu de Catalunya*, Cabot i Rovira afirmava sobre l'expressió de l'ànima en les obres d'art: [això] *que no expressarà may cap fotografia per ben iluminada que estiga*⁹³¹. Hermen Anglada Camarassa i Sebastià Junyent es manifestaren en el mateix sentit a la revista *Juventut* afirmant que *creyem equivocada la mania de representar el natural ab tanta fidelitat que sembli de debó (de bulto, que diu la gent), fluctuant entre la fotografia i las figuras de cera; els que tal fan s'olvidan de que l'Art no es un esclau de la Naturalesa, sinó que, apoyant-se en ella, s'eleva fins a crear la bellesa pictòrica, que destranya 'ls elements qu'en la Naturalesa existeixen latents, ó reuneix els qu'en ella trobam escampats [...]*⁹³². Mentre que el mateix any, el 1900, Alfred Opisso afirmava a les pàgines de *La Vanguardia*: *Ningún dibujante, por hábil que sea, competirá en precisión con la fotografía, pero por bueno que sea un retrato fotográfico nos dejará frios y brillará por su ausencia el efecto estético si el original no tiene aquel carácter, á pesar de ser tan exacta la reproducción*⁹³³.

El mateix Alfred Opisso ofereix un interessant joc de dualitats, entre la visió de la càmera fotogràfica i la capacitat vident de la pintura. Malgrat que ambdues conflueixen en l'interès per la llum, enfront l'inventari de la fotografia, la pintura possibilita la percepció de l'ànima, la veritat de l'exterior de les coses:

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁹³⁰ SIGUÁN BOEHMER, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo Catalán*. Barcelona: PPU, 1990, p. 63.

⁹³¹ "Sala Parés-XIV Exposició extraordinària". A: *Veu de Catalunya*, 31 de gener de 1897, p. 36.

⁹³² "La Honradesa en l'art pictòrich". A: *Juventut*, 8 de novembre de 1900, pp. 614-615.

⁹³³ "Las ilusiones en el dibujo y la pintura". A: *La Vanguardia*, 7 de juny de 1900, p. 4.

*El paisajista es el retratista de la naturaleza y ha de entender los rasgos “psicológicos” de ésta, como si se tratara de una figura humana; no ha de ser un fotógrafo, sino un vidente. Hay quienes se contentan con reproducir el cuadro, la decoración, lo exterior de un paisaje, á manera de un inventario, y á la verdad no vale la pena de gastar para eso tela y colores, cuando lo harían mejor y más brevemente la máquina de Daguerre y un “iluminador”; otros, en cambio, son verdaderos videntes, que perciben el alma de las cosas, experimentan la emoción que se descubren la verdad de lo exterior, el lazo tenue que une las partes para formar el conjunto, lazo delicadísimo, inestable... la luz*⁹³⁴.

A l’Avenç, Raimon Casellas, en la seva crítica sobre l’exposició de Ramon Casas i Santiago Rusiñol a la Sala Parés el novembre de 1891, defensava el fet que l’artista havia de triar aquells elements de la natura que més s’adeqüessin al seu temperament per tal de tractar-los, *am més “intensitat” de sentiment y tècnica, tenint en compte la propia individualitat*⁹³⁵. I aquest era un dels problemes principals que presentava la fotografia que, lluny de la síntesi o de la impressió, el que feia era una instantània on, *a priori*, no hi havia cabuda per l’expressió subjectiva del fotògraf, intermediat com estava en la representació de la naturalesa per la *màquina*. Era la impossibilitat de la imatge fotogràfica d’ultrapassar la fase representacional del realisme. És per aquest motiu que fins i tot quan es lloava el naturalisme pictòric –*o las corrents modernas*– d’un Ramon Casas, la fotografia no podia superar la seva condició d’eina auxiliar de l’artista que, per la seva part, hi introduïa una expressió inèdita en la placa fotogràfica:

[Exposició de Cap d’Any a la Sala Parés de 1890, sobre Ramon Casas] *L’artista clar demostra sos propòsits: pintar la Naturalesa ajustant lo color y la línea fins á la última expressió, sense esforços, sense recursos de mal género. Y son ull es tan perfecte y tan ben educat en la nova escola, que sas obras son una negació de la estética vella que’ns porta á l’art convencional, á un sentiment de belleza fals. A la primera impresió volguerem créure que la fotografia hauría entrat com a auxiliar de los dos quadros més importants del Sr. Casas, però después hem reflexionat que es tontería pensar-ho, y fins si aixís fos creuríam al autor d’aquella justesa de entonació, capás de dominar lo dibuix en perspectiva y escorsos igual que ho fa ab lo color*⁹³⁶.

En el moment en què, a partir de 1893, es va produir una reacció espiritualista enfront del fins aleshores naturalisme positivista imperant, en el cas d’alguns artistes, el menyspreu per a les capacitats representatives de la fotografia va augmentar de manera proporcional a la distància que l’artista agafà amb la realitat, tancant-se en el seu món interior, en un univers dominat, en molts casos, per la visió medieval. Aquesta va ser una línia discursiva per la qual Santiago Rusiñol s’erigí, probablement, com un dels més incisius en l’enfrontament amb la

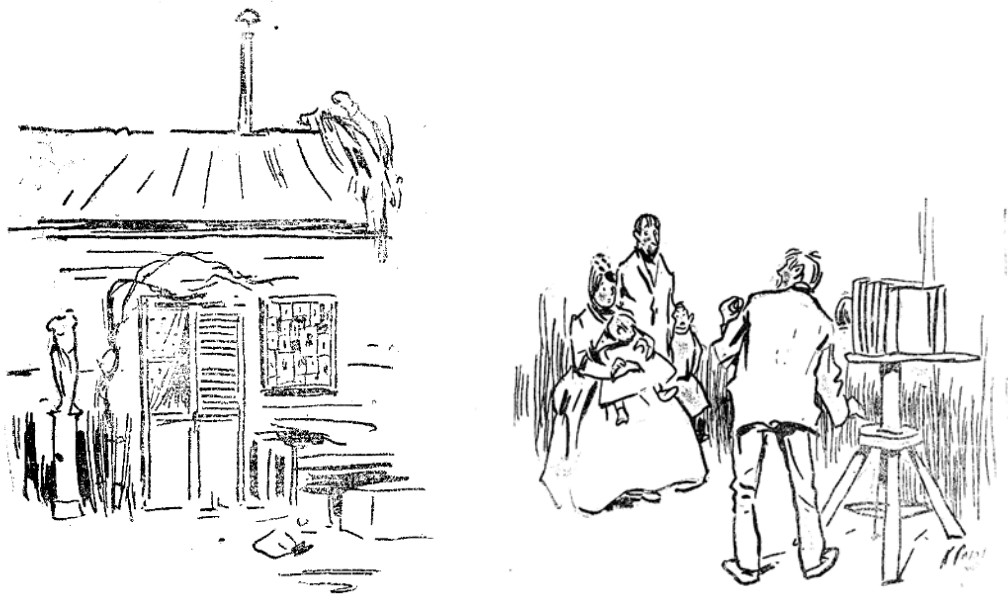
⁹³⁴ OPISSO, A. *Arte y artistas catalanes*. Barcelona: La Vanguardia, 1900, p. 69. La mateixa referència a l'ànima de les coses –privada a la capacitat instantània de la fotografia– la trobem amb motiu d’un conjunt de dibuixos “Gent de Casa” de l’artista Foix: [...] *esos dibujos volanderos son el testimonio, sin advertirlo quizás el mismo artista, del estado del alma de todo el mundo, como fruto de la espontaneidad, y mucho mejor que la fotografía, privada de toda expresión duradera, como resultado tan sólo de la observación de un instante*. [Ibid., p. 54].

⁹³⁵ CASELLAS, R. “Exposició de pintures. Rusiñol-Casas”. A: *L’Avenç*, 30 de novembre de 1891, p. 335.

⁹³⁶ *L’Avenç*, 31 de gener de 1890, p. 19.

fotografia, entesa aquesta com un símbol del progrés dirigit per la burgesia a la que ell atacava. El posicionament de Rusiñol envers els productes de la modernitat queda molt clar en el primer dels *Fulls de la Vida* (1898) quan l'artista afirmava tenir *el sol per rellotge, l'indecisió per timó, la casualitat per bruiçula, la paraula per telègraf, el carro per tren, els ulls per fotografia, per telèfon el no dur pressa, i per calcul la meua curta memòria*⁹³⁷.

Les referències de Rusiñol a la fotografia es produeixen de manera intermitent al llarg de tota la dècada de 1890, essent “Un fotógrafo de la legua”, dins la sèrie d'articles *Desde el Molino* publicats a *La Vanguardia*, un dels primers textos en abordar la problemàtica. Des del pla teòric, la idea principal de l'article és la posició de la fotografia –i en concret la del *retratista*– en el darrer dels graons de l'escala de l'art⁹³⁸. Una formulació que té el seu argument en la història d'un artista, protagonista de l'article, que, sense forces per a aconseguir l'ideal projectat en l'univers montmartrià, *dejó a un lado la inspiración y negociación con su arte*, i després de realitzar diversos treballs com panorames, ombres xinesques o caricatures al minut, *envejecido y agotado se amparó en la fotografía como última tabla de salvamento*⁹³⁹.



Ramon CASAS, Il·lustracions per a l'article *Un fotógrafo de la legua*, 1891.
Publicades a *La Vanguardia*.

La profusió en els detalls fa que el text sigui un manifest rusiñolià sobre l'art fotogràfic, la misèria del qual queda il·lustrada en la minuciosa descripció tant de l'exterior com de

⁹³⁷ En aquest sentit un dels pitjors atacs que podia patir el polifacètic artista era la consideració de *fotògraf* tal i com feu el crític Emili Tintorer amb motiu de l'obra teatral *Els jocs florals de Canprosa* del 1902, acusant a Rusiñol d'haver-se convertit en *fotògraf refinat, això sí, que retoca y carrega certs trets, però fotògraf vulgar á fi de comptes* [...]. [Joventut, 8 de maig de 1902, p. 308].

⁹³⁸ CASACUBERTA: *op. cit.*, 1997, p. 47.

⁹³⁹ “Un fotógrafo de la legua”, *La Vanguardia*, 29 de gener de 1891, p. 4.

l'interior del gabinet de retrats. Tal i com ha estudiat Margarita Casacuberta, la pobresa material i moral del *retratista* es materialitza en la descripció narrativa del pobre jardí que envolta la casa del fotògraf⁹⁴⁰. Segons les paraules del propi Rusiñol, sota l'ombra del mateix Moulin de la Galette, es trobava una casa i una petita galeria que *más parecen un montón de madera que una vivienda humana*. [...] *Al pié de las roídas tablas y dentro de una cerca débil como los alambres de una jaula se muere un huerto y agoniza un jardín, colocado allí con mísera coquetería*. Al costat de la porta d'entrada, com en tots els gabinets de retrats, Rusiñol hi descriu l'habitual marc amb els retrats elaborats per la casa, un cementiri figurat enmig d'un desert de vida:

Allí, entre la parra y la puerta está el cuadro muestrario de los retratos que ejecuta ó más bien de los que quisiera ejecutar el buen fotógrafo y da grima ver aquellas caras prisioneras, como peces dentro de un acuario, que el sol ha vuelto amarillas comiéndose la salud de su semblante. / Realmente al ver dentro del marco, de un violeta fabricado por la intemperie y debajo de un cristal velado, las fotografías pegadas sobre cartones hinchados por la humedad, entre arañas que allí murieron y sobre un papel lleno de manchas de colores sin color, los pobres retratados parecen convalecientes, rotos los retratos, y el anuncio, en conjunto, semeja esos cuadros que penden delante de las tumbas rodeadas de lazos y coronas.

Entre el panteó dels *difunts* retratats, amb la fotografia d'antigues eminències com Boulanger, *vénse también retratos de comercio* (*¡que no todo ha de ser arte!*). Ja a l'interior del gabinet, la descripció de Rusiñol es recrea en la visió miserable del taller del fotògraf que bé podria ser l'escenari d'un crim. A la casa del fotògraf, *triste como una tumba*, [...] *no busquéis adornos ni primores de arquitectura ni nada que indique la vivienda de un artista. El arte de aquel fotógrafo es el arte de arrastrarse por el mundo, para seguir viviendo; no tener ninguna vanidad para explotar la del prógimo y mantener su familia valiéndose de la luz y del nitrato de plata*. Una còpia de la Venus de Milo i un fons pintat, reproduint un paisatge –*con sabor de litografía trasnochada*– són els únics elements artístics de l'espai i als que acompanyen un silló estil Lluís XIV, un oratori gòtic fet de paper *maché*, un tapís de billar estripat –*que sirve de alfombra á los retratos de á peseta*–, algunes joguines trencades, un vell devocionari, una barca i altres elements per a l'attrezzo dels retrats. Finalment, protagonitzava l'interior de la sala la càmera fotogràfica, *el poderoso aparato, como si fuera un túmulo, está cubierto por un gran paño negro que cae hasta el suelo en grandiosos pliegues. Aquel soberbio armatoste, esperando que la luz penetre en su fondo misterioso para copiar la imagen en el oculto cliché, da tal solemnidad al local y tal nigromántico aspecto, que el que entra á ser retratado, se quita el sombrero por instinto, habla en voz baja temiendo algo desconocido y mira de reojo al fotógrafo, esperando ver reventar la máquina como un cartucho de dinamita*.

Un any després de publicar l'article, i en el context creixent de la consideració artística de la fotografia amb la revolució de la instantaneïtat, Rusiñol va procurar contraargumentar aquesta categorització afirmant: *Hay quien pretende que la fotografía es la exactitud en el arte. Nada más falso ni más contra la verdad* [...]. *La misma vida que dibuja el instantáneo no es la vida que está viendo nuestros ojos; es la línea de un momento, y no un conjunto de la vida*.

⁹⁴⁰ CASACUBERTA: *op. cit.*, 1997, p. 47.

/ ¡No! La verdad no existe en aquella frialdad de claroscuro, sin alma y sin vibraciones, en aquella corrección de máquina sin sentimiento, en aquella precisión sin atmósfera y sin ambiente⁹⁴¹.

L'enfrontament de Rusiñol amb la fotografia es va reformular durant l'etapa simbolista de l'artista, essent aquesta una enemiga més del conjunt de màquines pròpies de la vida moderna i contra les quals s'alçaria l'artista *modern*, bel·ligerant amb la societat burgesa i la seva promoció del Progrés: *¡El tan cantado progreso de este siglo, de cuán poco ha servido! Máquinas convirtiendo al sér más inteligente de la Creación en autómatas sin voluntad y sin conciencia de la obra que ejecuta [...].* Aquest artista que neix per protestar contra *las tristezas de la moderna humanidad* buscava, tot el contrari que la màquina fotogràfica, donar ànima a les coses, sempre a la recerca de l'enigma i la poesia, en definitiva, d'un art més elevat⁹⁴². És per aquest motiu que l'any 1897, a *Oracions*, Rusiñol feia referència directa a la nova concepció artística de la fotografia, tot afirmant que *l'art de la fotografia ha fet una imitació d'artistes que deshonren la Belleza*⁹⁴³.

L'actitud postulada per Rusiñol la trobem també en altres canals propers a ell. És un exemple la revista *Pèl&Ploma*, com així ho il·lustra l'article *Los instantáneos de "Pèl&Ploma"* firmat per A. L. de Barán i dedicat a l'*objetivo, este ojo moderno cuyos párpados neumáticos le cierran la visión [...]*:

Gracias á los incesantes progresos de la ciencia, que adelanta bárbaramente, el Arte dispone, desde los gloriosos descubrimientos de Daguerre, Niepce de Saint-Victor y Talbot, de un auxiliar poderoso, sublime, inefable. Los rayos luminosos, abriéndose paso por entre las sales de plata, fijan en las humildes placas de frágil vidrio la imagen de los seres queridos que los ojos hinchados de lágrimas no pueden, ay! Contemplar!!! Si!! Cada fotógrafo, convertido en un nuevo Josué, para el Sol, y con sùtil mano le conduce, por decirlo así, á través del objetivo, cual incauto viajero que, desconociendo el peligro, se internaría en el antro de la Esfinge. ¡La Esfinge!! ¿Por qué misterio incomprendible para nuestra débil mente se oculta en la película lo que descubre implacable el escrutador ojo de la cámara? Mantenerla en la oscuridad, un baño, dos baños, tres baños, y, triunfante, risueña, ora triste, ora indiferente, surge la imagen adorada, el paisaje á la sombra de cuyos copudos árboles se mecieron nuestras cunas, ó los caminos tantas veces seguidos con la que en días ya remotos nos desgarró el corazón. / [...] Así, siguiendo los pasos de los que van á la cabeza de la civilización, abriendo de par en par los objetivos con que nos brinda la próvida Fotografía, se desterrará del Arte lo que penosamente dibujan cuatro pretendidos artistas que ni en dos días pudieran dar feliz remate á lo que la Ciencia obtiene en un abrir y cerrar de obturadores. Saludemos, pues al Progreso en el Arte Fotográfico, y permítasenos que felicitemos una vez más al semanario de esta industriosa y trabajadora capital, aunque los plácemes vengan del más humilde y menos indicado de sus admiradores, y saludemos también á esta brillante marina francesa, en cuyos

⁹⁴¹ CASACUBERTA: *op. cit.*, 1997, p. 56.

⁹⁴² "Meditaciones", *La Vanguardia*, 17 de gener de 1895, p. 4.

⁹⁴³ RUSIÑOL, S. *Oracions* [prefaci]. *Cit. CASACUBERTA: op. cit.*, 1997, p. 2

*proyectores vemos nosotros los destellos de la civilización latina surgiendo de las encrespadas y transparentes aguas del azul Mediterráneo*⁹⁴⁴.

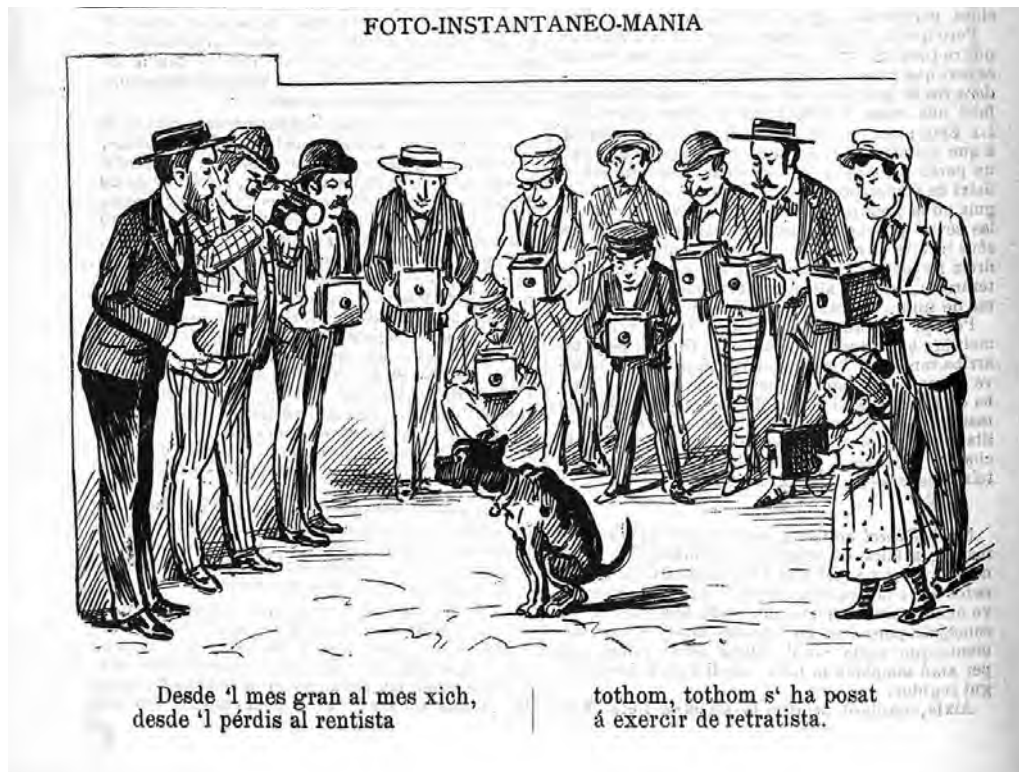
Així doncs, la bel·ligerància rusiñoliana no va ser exclusiva de l'artista. Ben al contrari, formava part d'un despreci comú que es va mantenir amb força fins els primers anys de 1900, moment en què, amb la consolidació del nou gènere de la *fotografia artística* i gràcies a l'ascendent exercit per *retratistes* com Pau Audouard o els Napoleon, els cercles artístics dominants de Barcelona van anar incorporant la fotografia entre les seves diferents disciplines creatives (§ 5.2.2).

5.1.2. L'amateur, punt d'encontre entre el fotògraf professional i l'artista.

A partir de 1900, de forma paral·lela a l'extensió a la premsa barcelonina de l'expressió *informaciones fotográficas*, fet que venia a demostrar la progressiva introducció de la fotografia en el periodisme (§ 8.2.2), aquesta, anà consolidant la seva assimilació en el circuit artístic de la ciutat. Si partim de la data de 1889 com a moment en què s'inicia el procés d'entrada de la fotografia i dels fotògrafs en els cercles culturals i artístics dominants de la ciutat, ens trobem en les noces d'or d'un art que està deixant de ser *nou* per a convertir-se en *modern*. Les noves possibilitats tècniques de la fotografia, amb la instantaneïtat, les càmeres portables i la introducció de procediments pigmentaris, així com les noves pràctiques resultants d'aquestes novetats delimitaren una línia de trencament amb el passat més immediat. Per Josep Roca i Roca la fotografia [l'any 1901] *puede ya llamarse con todas sus letras un arte nuevo, merced al perfeccionamiento de los aparatos ópticos, a los adelantos de los procedimientos químicos y al buen gusto –y en esto precisamente radica la condición artística de la fotografía moderna– tanto en la elección de los asuntos como en la inteligente intervención de los retoques*⁹⁴⁵. Conseqüentment, a partir de la dècada de 1890 una terminologia reflex d'aquesta ruptura s'anà imposant amb expressions com *fotografía moderna*, *instantànies*, *impressions* i, la més important, *fotografía artística*.

⁹⁴⁴ *Pèl&Ploma*, 22 de juliol de 1899, pp. 2-3; A la pàgina següent del mateix número de la revista, es publicava un dibuix amb el peu d'imatge: *El corresponsal "artístic" d'una revista propiament dita que demana a dos matelots francesos qu' s deixin instantaniar i li contesten que am fotografia no, que no més se deixarien mapar a pols per un que exposés al Camp de Mars (diu el gran) i jo als camps Eliseus (diu el petit).*

⁹⁴⁵ *La Vanguardia*, 19 de març de 1901, p. 4.



La Foto-Instantaneo-Mania, 1894. Dibuix publicat a *L'Esquella de la Torratxa*.

En el cas concret de Barcelona, la percepció d'una nova era en la pràctica fotogràfica a la ciutat també es va fer sentir. Així, després de mig segle de la seva arribada a la ciutat, la fotografia va ser, des de la dècada de 1890, objecte de les primeres consideracions històriques, fent palpable l'existència d'una percepció col·lectiva per la qual s'estava tancant una etapa per a inaugurar-ne una de nova. Ja hem vist que amb ocasió de l'obertura del nou gabinet dels Napoleon l'any 1893, el *Diario de Barcelona* va ser dels primers en recuperar la memòria dels inicis del negoci fotogràfic a Barcelona. Prèviament, amb motiu de les morts prematures dels fotògrafs Rafel Areñas i Marcos Sala l'any 1891, les seves dues figures havien estat reconsiderades dins d'una perspectiva històrica de l'evolució de l'art fotogràfic a la ciutat. En aquest sentit, les morts d'Heribert Mariezcurrena (1898) i de Manel Moliné (1901) van multiplicar la incisió en els primers passos d'una història de la fotografia de Barcelona que encara trigaria a escriure's de manera conscient. Així, Eudald Canibell i Josep Roca i Roca varen ser algunes de les veus que van recordar un i altre fotògraf, respectivament, afirmant el primer que *en Mariezcurrena fou dels predestinats á restar quelcom més que un senzill fotógrafo, y perque es inesborrable la estela de son pas en la vida social de Catalunya, y fins d'Espanya*⁹⁴⁶, mentre que el segon semblava lamentar que la *vocación de pintor [de Manel Moliné] torcióse al establecer con el señor Albareda la primera galería fotogràfica de alguna importancia que tuvo Barcelona*⁹⁴⁷.

En un altre ordre de coses, l'any 1901 *La Vanguardia* va publicar l'obra de Josep Coroleu *Un Menestral de Barcelona. Memorias 1782-1884*, on es recollia, a tall d'esdeveniment històric, la

⁹⁴⁶ CANIBELL: *op. cit.*, 1900, p. 7.

⁹⁴⁷ *La Vanguardia*, 30 d'abril de 1901, p. 2.

sessió del primer daguerreotip a Barcelona, a partir de la qual, [...] *desde entonces se desarrolló como una epidemia la afición al daguerreotipo, no habiendo prójimo ni prójima que no se pirrase por ver reproducida en el cristal su vulgar efigie*⁹⁴⁸. Igualment, i al mateix diari, Josep Roca i Roca repassava els inicis de la fotografia amb motiu de la celebració de l'exposició fotogràfica al Cercle Artístic aquell mateix 1901, i exclamava finalment: *¿Qué diferencia entre aquella primitiva manera de operar y lo que se hace hoy con las instantáneas, cazando sin dificultad el vuelo de una golondrina!*⁹⁴⁹. Ambdós exemples constaten que en el moment de la consolidació del Modernisme, la fotografia es trobava a l'inici de la seva pròpia modernitat. Una nova etapa que trencava abruptament amb els anys precedents, que passaren a convertir-se, per la seva banda, en un passat històric però també en una tradició per a la fotografia. En una antiguitat que l'avalava en tant que pràctica que podia ingressar en l'engranatge cultural constituït a la darrera dècada del segle a la ciutat.

Tanmateix i a excepció feta dels fotògrafs *retratistes* més reputats com Napoleon, Antoni Esplugas i Pau Audouard, el prestigi dels quals els allunyava de la figura del simple professional, la fotografia era una pràctica eminentment mercantilista, situació que impedia la seva consideració absoluta i veritablement artística⁹⁵⁰. És per aquest motiu que l'entrada de la fotografia en l'engranatge cultural del Modernisme es produí, d'una manera molt destacada, a través de la figura del fotògraf amateur i del conjunt d'activitats que al voltant d'aquest es van organitzar, com projeccions, publicacions de revistes, exposicions i concursos.

Ja hem vist que des de la dècada de 1880, la pràctica amateur anà en augment, fet que va propiciar l'obertura de nombrosos establiments, així com l'intent de constitució de societats fotogràfiques, fins a la fundació el 1891 de la Sociedad Fotográfica Española. Amb l'avenç de la dècada de 1890 i, especialment, a partir de 1900, la presència del fotògraf aficionat no va fer més que créixer en nombre i importància, com així ho exemplifica de manera paradigmàtica l'obertura el 1902 del luxós establiment *El Cosmos Fotográfico*, dedicat a la venda de productes fotogràfics, i que tenia pintada al sostre l'al·legoria de *La Fama fotografiando un rayo y el cosmos*⁹⁵¹. Des de l'aparició de la figura de l'amateur a la dècada de 1880, les comparacions i confrontacions amb el professional van ser constants i amb l'adveniment de l'anomenada *fotografía artística* aquesta bicefàlia va augmentar. Així, enfront del mercantilisme i la producció mecanicista pròpia del gabinet de retrats, la situació del fotògraf amateur era la més adequada per experimentar amb els nous procediments fotogràfics, per buscar nous registres visuals.

⁹⁴⁸ COROLEU, J. *Un Menestral de Barcelona. Memorias 1782-1884*. Barcelona: La Vanguardia, 1901, pp. 163-164. Es tracta d'una de les primeres ressenyes històriques de l'arribada del daguerreotip a Barcelona i de la seva evolució comercial posterior.

⁹⁴⁹ *La Vanguardia*, 19 de març de 1901, p. 4.

⁹⁵⁰ Malgrat que el 1896 Josep Lluís Pellicer –fotògraf aficionat– introduí la fotografia en l'esquema al·legòric de les arts a la coberta del reglament de la Tercera Exposició General de Belles Arts i Indústries Artístiques, el certamen no comptà amb una secció de fotografia. FONTBONA, F; MIRALLES, F. *Història de l'Art Català. Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*. Barcelona: Edicions 62, 1985, vol. 7, p. 96, rf. 200.

⁹⁵¹ *La Vanguardia*, 16 de novembre de 1902, p. 3: [...] *Las obras de instalación y decorado, dirigidas por el pintor don Juan B. Parera son de muy buen gusto. La fachada y mobiliario de la tienda es de madera de roble y olmo al natural, de un elegante dibujo estilo moderno. El zócalo de la fachada es de bardillo con dibujos esgrafiados y dorados. La tienda, cuyas paredes son pintadas de colores de tonos muy claros, ostenta en el techo una hermosa alegoría debida al notable pincel del artista Fernando Xumetra, representando La Fama fotografiando un rayo y el cosmos [...]*.

La revista *La Fotografía* va ser una de les primeres plataformes des d'on es plantejà la dimensió artística de la fotografia, en un article publicat en diversos números de l'any 1886, titulat *El arte en fotografía*. Per l'autor del text –firmat *R. de S.*–, la consecució d'una categoria artística en la fotografia passava per l'adquisició o formació d'un *gust artístic* per part del fotògraf. A partir de la seva intel·ligència, l'aficionat havia de dotar d'un *caràcter particular* a la fotografia i així aquesta es constituïria el reflex del sentir del propi fotògraf. Per tant, la distància que separava la mera capacitat reproductora de la naturalesa de la fotografia i les seves possibilitats artístiques residien en la recerca de l'expressió individual. Conseqüentment, per tal d'aconseguir una imatge *que se nos presente llena de luz, espacio y vida* no era suficient ser un fotògraf, sinó que s'havia de ser un *artista fotógrafo*, amb una marcada predisposició cap a la bellesa⁹⁵².

La figura del *fotògraf-artista* –primer amateur i després, progressivament, també professional– s'anà perfilant amb l'organització a Barcelona de concursos fotogràfics que es van anar adequant a la nova consideració artística de la fotografia. Igualment, pels crítics de l'època el rol que jugava el fotògraf amateur en el progrés de la fotografia envers la seva *artisticitat* no passà desapercbut. Així, en el conjunt d'apreciacions realitzades amb motiu de l'exposició del Cercle Artístic de l'any 1901 –de la que parlarem tot seguit (§ 5.1.2)– crítics com Trullol i Plana o Roca i Roca coincidien en valorar el temps de lleure com a temps creatiu i, per tant, l'afició a la fotografia com la via per la qual aquesta assoliria l'estatus d'art. En aquest sentit, per al primer, *como otras castas, se ha extinguido tambien la de los fotógrafos; hoy ese calificativo se aplica solamente á los que ejercen la profesion como medio de vivir; los demás, los aficionados, esos son los que escudriñan, intentan, buscan, en el seno de la luz y en el tesoro de la química, para arrancar de allí la verdad y la belleza artísticas*⁹⁵³. Mentre que per a Roca i Roca:

*La vulgarización del arte fotográfico que hoy está en manos de todos, constituyendo para muchas personas un pasatiempo que les permite conservar gratos recuerdos de sus giras y excursiones, ha dado lugar á que algunos aficionados distinguidos tomen patente de verdaderos maestros, excediéndose á los que durante muchos años ejercieron la fotografía como un nuevo oficio rodeado de procedimientos misteriosos para la generalidad del vulgo. Tan cierto es que en muchos casos los progresos de un arte se deben en primer término á los que lo cultivaron por afición y desinteresadamente*⁹⁵⁴.

L'estiu de 1893 va veure la llum una nova revista, *La Fotografía Práctica*, una de les publicacions més importants del període dedicades a la fotografia. Editada des de Vilafranca del Penedès pel catedràtic de la Universitat de Barcelona José Baltá de Cela, *La Fotografía Práctica* tingué un llarg recorregut, publicant-se fins al 1909⁹⁵⁵. Aquesta revista va ser un dels principals agents en dinamitzar la pràctica fotogràfica a Barcelona, entesa aquesta en el

⁹⁵² *La Fotografía*, [s/d] [1886], pp. 129-132; 193-196.

⁹⁵³ *Diario de Barcelona*, 7 de març de 1901, p. 3249.

⁹⁵⁴ *La Vanguardia*, 19 de març de 1901, p. 4.

⁹⁵⁵ INSENSER, E. *La fotografía en España en el periodo de entreguerras 1914-1939*. Girona: Ajuntament de Girona, 2000, p. 234.

marc de la nova concepció de la fotografia potencialment artística gràcies a les noves possibilitats tècniques de la càmera. Així, a més a més de publicar articles relatius als nous procediments fotogràfics, *La Fotografía Práctica* va organitzar entre 1896 i 1897 una sèrie de concursos que contribuïren a l'impuls definitiu de la consideració artística de la fotografia a partir de 1900.

En el context de recuperació de l'estereoscòpia per a la pràctica amateur, *La Fotografía Práctica* va ser la primera del país en organitzar el 1896 un concurs fotogràfic dedicat a aquest procediment, en desús des de la seva implantació a Espanya a la dècada de 1860. La forta sensació de relleu que produïa el format estereoscòpic –en el que es superposaven dues fotografies idèntiques– donava molt joc al fotògraf aficionat, amb una experiència estètica de les seves pròpies imatges que podia contemplar a casa, amb el corresponent visor per a aquesta tipologia de fotografia. El primer concurs va tenir lloc l'agost de 1896 i a les bases d'aquest ja s'especificava que el jurat valoraria *la prueba más original y artística que se presente al concurso*⁹⁵⁶. D'entre les més de dues-centes fotografies presentades, les premiades van constituir una exposició a la casa de material fotogràfic Fernando Rus. Alguns dels fotògrafs premiats van ser Federico Fernández, José Maria Fabrelles, Rupert Regordosa, Cristóbal Friginals, Carles Cusí, M. Font, Magí Planella, Francisco Villarubia, Juan Bautista Camós, Elías G. Posada, J. Agutín Moreno, entre d'altres. L'any següent la revista va repetir concurs, aquesta vegada, però, especificant els membres del seu jurat que estaria compost per Pau Audouard, Josep Thomas, Rafel Calvet i José Baltá de Cela. Els temes del certamen estaven formats per diapositives per a projecció, grup de flors i fruits, és a dir, el que s'anomenà a l'època fotografia de gènere⁹⁵⁷ i finalment per instantànies. No obstant això, d'aquesta darrera categoria el jurat va lamentar *con disgusto que, para muchos aficionados, el obtener una instantánea, se reduce sencillamente á poseer un obturador más ó menos rápido, y colocándose delante del primero asunto que se presenta á la vista, disparan el obturador, sin tener en cuenta la calidad ó gusto de la prueba que ha de resultar*⁹⁵⁸.

Als certàmens organitzats per *La Fotografía Práctica*, els següents el 1897 i el 1898 els convocats des de *La Ilustración Artística*, amb predilecció per a la fotografia instantània. Malgrat l'augment del nombre de concursants, prova de la creixent pràctica amateur de la fotografia, la qualitat de les imatges no arribava a les expectatives del jurat fet pel qual part dels primers premis i accèssits van quedar deserts⁹⁵⁹. Malgrat tot, aquest conjunt de concursos organitzats al llarg de la segona meitat de la dècada de 1890 a Barcelona, amb l'antecedent de l'exposició de la Sociedad Fotográfica Española el 1891, van definir un marc en què la fotografia, a través del seu nou registre *artístic*, va anar introduint-se en l'àmbit cultural de la ciutat⁹⁶⁰. Així, a partir de 1900, l'ascens del fotògraf amateur i la *fotografía*

⁹⁵⁶ “Concurso fotográfico de 1896”. A: *La Fotografía práctica*, juny de 1896, pp. 81-83. Cit. ALONSO: *op. cit.*, 2004, p. 64.

⁹⁵⁷ ALONSO, M. *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*. Madrid: UAM Ediciones, 2004, p. 67. (Tesi doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid).

⁹⁵⁸ “Resultado del Concurso”. A: *La Fotografía práctica*, novembre de 1897. Cit. ALONSO: *op. cit.*, 2004, pp. 69-70.

⁹⁵⁹ ALONSO: *op. cit.*, 2004, pp. 75, 78.

⁹⁶⁰ De manera paral·lela a la celebració dels certàmens fotogràfics de Barcelona, Madrid també convocà una sèrie de concursos que s'emmarcaren en la nova concepció moderna i artística de la fotografia. Ens referim als certàmens de *La Revista Moderna* (1897), de *La Ilustración Española y Americana* (1898) i de la revista *Nuevo Mundo* (1900). No obstant això, el no considerar-les respon al fet que els certàmens de Barcelona, malgrat emmarcar-se igualment en el context del naixent *pictorialisme*, tenen la seva pròpia especificitat al relacionar-se aquests amb alguns dels artistes i

artística, en termes d'estatus, es va traduir en una multiplicació de projeccions i exposicions fotogràfiques en sales prestigioses de la ciutat com la Sala Parés o el Saló de *La Vanguardia*, a més a més de l'Ateneu Barcelonès. Es tractava d'una dinàmica continuadora de les pràctiques iniciades a la dècada anterior però ara amb unes dimensions més remarcables, adequades al nou status cultural obtingut per la fotografia a la fi de segle.

El saló de *La Vanguardia* va ser, en aquest sentit, un dels espais expositius de fotografies més actiu. El 8 de juliol de 1894 i un cop clausurada la segona Exposició general de Belles Arts, Innocent Paulí i Lluís Bartrina –*inteligentes aficionados*– hi inauguraren una exposició amb fotografies de les obres més destacades de la mostra artística, causant, segons el testimoni de la mateixa *La Vanguardia* la sorpresa entre els artistes de la ciutat:

*Cuantos artistas han visitado estos días el Salón de LA VANGUARDIA donde se exhibe la colección de fotografías reproduciendo las principales obras de la 2a Exposición de Bellas Artes, se hacen lenguas de la pericia de los señores I. Pauli y L. Bartrina. Aunque los citados fotógrafos se han hecho una especialidad en la reproducción de lienzos y esculturas, no se dedican exclusivamente á este ramo, puesto que también cultivan la fotografía de paisaje y de monumentos, como lo acredita la magnífica colección de pruebas del Monasterio de Poblet que así mismo tuvieron expuesta en el Salón de LA VANGUARDIA. Por sus artísticos trabajos ambos señores son ventajosamente conocidos en París, donde, en cuatro distintos concursos ha alcanzado, en competencia con los más eminentes fotógrafos [...]*⁹⁶¹.

Els elogis del sector artístic de Barcelona al treball de Paulí i Bartrina van continuar al llarg d'aquell 1894, donada la qualitat de les reproduccions d'obres d'art –platino-fotograbadas–, entre les quals, es trobaven també pintures pertanyents al Museu Municipal⁹⁶².

Uns mesos més tard, el gener de 1895, el saló de *La Vanguardia* va organitzar tres exposicions fotogràfiques amb vistes dels Pirineus, realitzades pels socis del Centre Excursionista de Catalunya senyors Vidal, Massó, Comte de Saint-Saud, Torres, Vintró, Pitxot, Pagès, Massó Torrents, Rogent i Sunyol. A més a més, tal i com informava el butlletí del CEC, *derrera ment també va estar exposada en lo meteix saló l'hermosa colecció de fotografies de Londres qu'el Sr. Arabia y Solanas va presentar al CENTRE [...]*⁹⁶³. Poc temps després, a l'agost de 1895, el saló va acollir una selecció de cent-dues fotografies presentades al concurs fotogràfic de *La Fotografía Práctica* d'aquell any⁹⁶⁴.

cercles més importants del Modernisme. De fet, l'existència de dos pols Madrid-Barcelona es traduirà en cacequisme amb motiu de les exposicions de fotografia celebrades a Catalunya entre 1903 i 1905, com veurem més endavant.

⁹⁶¹ *La Vanguardia*, 14 de juliol de 1894, p. 2.

⁹⁶² *La Vanguardia*, 8 de novembre de 1894, p. 5: *Cuantos artistas han visitado estos días el Salón de LA VANGUARDIA han hecho elogios de la numerosa colección de reproducciones platino-fotograbadas, que tienen actualmente expuesta los peritísimos fotógrafos señores I. Pauli y L. Bartrina [...]*.

⁹⁶³ *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, gener-març de 1895, p. 63.

⁹⁶⁴ *La Vanguardia*, 11 d'agost de 1895, p. 3.

A l'activitat expositiva del saló de *La Vanguardia* –que va ser continuada al llarg de la dècada i fins ben entrat el 1900⁹⁶⁵– es sumaren altres entitats com l'Ateneu Barcelonès. Aquest, a més a més d'organitzar conferències recolzades en la projecció de fotografies, com la de Josep Puig i Cadafalch sobre *La arquitectura castellana y catalana antiguas* el juny de 1897⁹⁶⁶, va acollir la fotografia i la *muestra de sus admirables adelantos*, dins del conjunt d'arts plàstiques convocades a la *Manifestació Artística* organitzada l'any 1893⁹⁶⁷. A la secció de fotografia s'hi exposaren quatre fotografies d'Egozcue del Pozo i una col·lecció de fotografies al platí dels Napoleón, *casi todas retratos de nuestros primeros pintores, y todas dignas de calificarse de verdaderas obras de arte*, mentre que al catàleg publicat amb motiu de la mostra es reproduïren obres de Casas, Tamburini, Riquer, Utrillo i també de Pau Audouard⁹⁶⁸. Aquesta sensibilitat cap al nou art es va mantenir amb altres iniciatives de l'Ateneu com amb el projecte per a una exposició de fotografies, prevista per la primavera de 1898 i que tenia com a objectiu respondre a *la importancia y desarrollo que actualmente tiene adquirido el arte fotográfico*⁹⁶⁹. Per la seva banda, el Cercle Líric organitzà el 15 de juny de 1899 la seva primera exposició fotogràfica, on hi van participar els fotògrafs aficionats Josep Pichot, Mariano Gely, Alfons i Romà Macaya, J. Ferrer i Vidal, Fernando de Olaldes, Manel Crusat, Josep Rocamora, Pascual Coll, J. M. Quintana, Joan Serrahima, Antoni i Lluís Moragas, Manel Girona, Carles Vidal Quadras i Enric Arquimbau, entre d'altres⁹⁷⁰.

Finalment, la sala Parés també va acollir la fotografia en el seu espai expositiu. Sovint ho va fer per a la projecció d'imatges, com la celebrada el juliol de 1900 amb fotografies de l'aficionat Antoni Nadal. La ressenya que li dedicà *La Vanguardia* demostra, de la mateixa manera que en cròniques anteriors, una progressiva assimilació dels treballs fotogràfics als paràmetres d'anàlisi de les obres plàstiques pròpies de les belles arts. Conceptes com netedat, efectes lumínics, tons o massa van convertir-se en l'esquelet teòric a partir del qual comentar els treballs del fotògraf:

En el Salón Pares se ha dado una sesión de proyecciones luminosas de clisés veróscopo, tomadas por don Antonio Nadal, quien no sólo ha dado prueba de

⁹⁶⁵ *La Vanguardia*, 24 de febrer de 1900, p. 2: *Hoy queda abierta en el Salón de LA VANGUARDIA una interesantísima exposición de vistas fotográficas, en su mayoría inéditas, de diversos puntos de Cataluña, obtenidas por la "Asociación Excursionista de l'Escola d'Arquitectura". Dichas fotografías, notables por su perfección, reproducen los más notables monumentos y detalles arquitectónicos de Barcelona, Tarragona, Poblet, Santas Creus, San Pere de Tarrasa, Besalú, Mataré, Badalona, Ripoll, Vilasar, San Juan de las Abadesas, Vich, Pedralbes, Gerona, Montblanch, Manresa, Argentona, Montalegre, Sant Jeroni, San Cugat, Vilafranca, etc., etc., habiendo además algunas relativas á tapices, metalistería, talla y otras manifestaciones artísticas. No dudamos que habrá de ser muy celebrada esta exposición, que tanto dice en favor de los inteligentes jóvenes que componen la expresada Asociación.*

⁹⁶⁶ *La Vanguardia*, 1 de juny de 1897, p. 3.

⁹⁶⁷ *La Vanguardia*, 16 de maig de 1893, p. 4.

⁹⁶⁸ *La Ilustración artística*, 29 de maig de 1893, p. 351.

⁹⁶⁹ *La Vanguardia*, 8 de novembre de 1897, p. 2.

⁹⁷⁰ *La Vanguardia*, 20 de juny de 1899, p. 3: [...] *Las pruebas que llaman más la atención, en este grupo, tanto por su delicado bosquejo artístico cuanto por lo delicado de su virage, son las de don Antonio Máspons y don J. P. Kimm. En las restantes, aunque dignas todas ellas de mención, no pueden concederse preferencias marcadas de unas á otras, pues todas llaman la atención y cautivan por lo artístico de su trabajo, sobresaliendo en este sentido las de don Manuel Crusat y en el ramo de sport las ampliaciones del señor Macaya. / En la sección de estereóscopos, la más curiosa, exponen vistas los señores don Juan Leopoldo Gil y Llopart, Santiago Trías, Román Oller, Antonio Ubaeh y José Rocamora. Sobresalen por la nitidez de líneas y detalle exacto de términos y distancias las de los señores Puig (paisajes nevados) y Gil (escenas de caza). / Para terminar, felicitamos al Círculo por las iniciativas de que dá evidentes pruebas y resultado obtenido y esperamos verlas nuevamente coronadas por el éxito en la próxima Exposición.*

exquisito gusto en la elección de los puntos de vista, sino que también ha resuelto con notable éxito efectos de luz hasta hoy considerados imposibles de reproducir por el arte fotográfico. Tales son los efectos luminosos tomados con el objetivo de cara al sol. Buena prueba del acierto del Señor Nadal y del resultado que ha obtenido, fueron los nutridos aplausos con que se recibieron las proyecciones de la mayoría de los clisés. En ellos es de notar la justa valoración de los tonos, y la conservación del detalle de las masas en sombra sin que distraiga, antes al contrario conservando su sitio en el correspondiente plano. / Son muy notables, además de los de efecto de luz artificial, en que se reproducen calles y paseos de esta ciudad con contrastes luminosos producidos por los focos eléctricos y por faroles á gas, los impresionables en interiores de iglesias y conventos, principalmente en tomado en la Catedral el día del Jueves Santo. La sesión dada en el Salón Pares por el señor Nadal, ha sido, además de una revelación sorprendente de los problemas que ha resuelto, una promesa de lo que, andando el tiempo, se logrará obtener con la cámara fotográfica⁹⁷¹.

Amb els primers anys del segle XX, les manifestacions organitzades entorn a la fotografia van anar guanyant importància, fet que va propiciar l'entrada, en tant que membres del jurat, tant de fotògrafs professionals, com Napoleon o Audouard, així com d'artistes destacats del moment. Un encontre entre *aficionat*, *professional* i *artista* que va categoritzar la pràctica fotogràfica, permetent-li finalment, la seva assumpció dins del Modernisme. Dos són els concursos que millor il·lustren aquest encontre, el Concurso Nacional de Fotografías a Reus el 1903 i el Concurso Nacional Fotográfico de la Reial Societat Colombòfila de Catalunya el 1904⁹⁷². Uns certàmens que, per altra banda, van comptar amb el concurs d'alguns fotògrafs *professionals* que es van sumar a la tendència d'elaborar fotografies d'assumptes *artístics* –fins ara camp reservat a l'*aficionat*–, de la mateixa manera que fotògrafs d'altres punts d'Espanya, com Antonio Cánovas *Kaulak* de Madrid.

El concurs fotogràfic organitzat pel Centre de Lectura de Reus el 1903 va tenir lloc en un moment en què *los progresos realizados en el arte fotográfico*, permeteren [...] *convertir en verdadero arte lo que antes era un mero oficio; hacer un artista de quién antes era un operador mecánico; 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*⁹⁷³. O, com sintetitzava molt clarament La Vanguardia, la fotografia s'havia convertit en un poderosíssim auxiliar de l'art al traspasar los umbrales de la galería del fotógrafo⁹⁷⁴. Un esdeveniment com el de Reus premiava no només fotografies tècnicament reixides sinó també aquelles obres que mejor responden á ese nuevo concepto de la fotografía, de las que revelan gusto y acierto en la elección de los modelos y de los asuntos⁹⁷⁵. El concurs que s'estructurava en les categories de figura i composició, paisatge, marina i monuments (etc.), assumpte humorístic, diapositives per a projeccions i verascops i estereoscops, va comptar

⁹⁷¹ *La Vanguardia*, 25 de juliol de 1900, p. 2.

⁹⁷² Entre els concursos-exposicions de finals de la dècada de 1890 i els certàmens del Centre de Lectura de Reus i de la Societat Colombòfila de Catalunya de 1903 i 1904, el Cercle Artístic organitzà dos concursos el 1901 i el 1902 (§§ 5.1.2. i 5.2.2).

⁹⁷³ *La Ilustración artística*, 18 de maig de 1903, p. 331.

⁹⁷⁴ *La Vanguardia*, 23 d'octubre de 1902, p. 2.

⁹⁷⁵ *Ibid.*

amb un jurat format, entre d'altres, per l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner – president –, l'artista Agustí Querol, José Baltá de Cella, responsable de la revista *La Fotografía Práctica* i Pau Audouard.



Portada del número 1116 de *La Ilustración Artística* dedicada al concurs de Reus, 1903.

L'èxit del certamen de Reus motivà, amb tota seguretat, la celebració només un any més tard d'un nou concurs nacional de fotografia, aquesta vegada però, organitzat a Barcelona⁹⁷⁶. El 1904, la Reial Societat Colombòfila de Catalunya convocà el Concurso Nacional Fotográfico el jurat del qual comptava amb les candidatures dels *professionals* Emili Fernández de la casa Napoleon, Pau Audouard i Josep Thomas així com amb els *artistes* Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Alexandre de Riquer o Miquel Utrillo, entre d'altres⁹⁷⁷. El juny d'aquell any, a la publicació de la llista de concursants premiats, s'especificaven els criteris seguits pels membres del jurat per a l'adjudicació dels reconeixements. Uns criteris marcats per una concepció artística del treball fotogràfic basat en la manifestació expressiva d'un *sentiment artístic* que permetés portar les possibilitats de la màquina fotogràfica més enllà de les seves *simples* capacitats reproductores de la realitat:

⁹⁷⁶ Tal i com ha estudiat Manuela Alonso, el concurs de Reus és el primer en incorporar la categoria de Nacional, seguint l'exemple de les exposicions nacionals de Belles Arts. El resso informatiu que obtingué el certamen queda patent en els nombrosos articles i reproduccions de les fotografies premiades en publicacions com *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística* i *La Fotografía*. ALONSO: *op. cit.*, 2004, pp. 277, 279.

⁹⁷⁷ Vegeu-ne el cartell i la llista de membres reproduïts a TIÓ: *op. cit.*, 2007, p. 152.

[...] Al dirigirnos á esta ilustrada Sociedad para dar cuenta de honroso encargo con que hemos sido distinguidos, tenemos únicamente que hacer constar que en el examen de los numerosos trabajos sometidos á nuestro juicio, hemos creído obrar con buen criterio al dar una absoluta preferencia á aquellas obras que son la manifestación de un sentimiento artístico que nos transmite la fuerza de expresión, ya sea un momento sorprendido en la naturaleza ó una actitud acertada confundida en la vaporosidad que avalora una obra de arte y que se hace difícil obtener por medio del objetivo, descartando todo aquello que se obtiene con una buena máquina sin la directa intervención de un sentimiento elevado⁹⁷⁸.

Les fotografies presentades al concurs i exposades a la Sala Parés des del mes de juliol constataren un relleu en els noms dels seus autors. Així, els primers aficionats de la ciutat com els Amatller, Rocamora, Nadal o Batlló deixaven pas a una sèrie de fotògrafs com Josep Puntas, Macario Fau, Antoni Ubach o Joan Vilatobà. Una generació, amb *amateurs* i *professionals* mesclats, el treball dels quals anunciava un nou registre *artístic* per a la fotografia, traslladant a aquesta del paisatge i l'arquitectura de monuments –pròpia de l'excursionisme– a la construcció de noves *realitats* –pròpies del corrent internacional del *pictorialisme*–, com així ho demostren els títols d'algunes de les fotografies premiades el 1904: *Algo* (Josep Puntas), *Ilusiones* (Pedro M. de Artiñano) o *Prósit* (Joan Vilatobà). Es tracta, per tant, de la darrera etapa de l'assimilació de la fotografia al context artístic del moment. Una aproximació de la fotografia cap a les belles arts que viuria un impàs en l'exposició de *gomes* organitzada el 1905 a l'estudi de Pau Audouard (§ 5.3.4).

Finalment, venia a completar aquest procés d'assimilació de la fotografia a l'esfera artística l'interès que algunes publicacions il·lustrades van mostrar per al nou registre de la *fotografia artística*, publicant imatges d'alguns dels autors més importants del moment. Així, de manera paral·lela a l'organització d'exposicions de fotografia, algunes revistes com *Hispania*, *Hojas Selectas* o *La Ilustració Catalana* van començar a reservar un espai en les seves pàgines per a dedicar-lo a la nova *fotografia artística*. *Hispania* va ser una de les primeres en crear una secció, efímera però, amb el títol de *Fotografía Artística* l'any 1902. Aquesta es va estrenar un any després de la sortida de Raimon Casellas de la direcció artística de la revista, al número 72 corresponent a la primera quinzena del mes de març, amb dues fotografies de paisatge d'Eusebio Bertrán, *Alameda* i *En el bosque*. *Hispania* justificava així l'atenció a la nova pràctica artística de la fotografia:

Hispania no aspira solamente á servir á sus lectores en la esfera en que puede realizarlo toda publicación que desea «hacer arte» por sí misma, sino que extendiendo sus medios se propone vivir más que hasta ahora en contacto espiritual con aquellos. / Esta convivencia del espíritu se ha realizado ya en el orden literario

⁹⁷⁸ La comunicació pública fou finalment firmada per Alexandre de Riquer, Emilio Fernández *Napoleon*, Pau Audouard, Josep Thomas i Innocent Paulí. Vegeu-ne la reproducció a *La Vanguardia*, 1 de juliol de 1904, p. 3. No obstant, el jurat que prèviament havia sortit de les votacions entre els expositors era el format per Santiago Rusiñol, en primer lloc amb 66 vots, seguit d'Emilio *Napoleon* amb 56 i Ramon Casas amb 55 però l'absència de Rusiñol i Casas en les dates de la celebració del concurs el president de la Societat Colombòfila de Catalunya, Diego de La Llave es decantà per a recórrer als seus substituïts, Alexandre de Riquer i Pau Audouard, com així mateix ho explica a la carta oberta a Antonio Cánovas publicada a la revista *La Fotografía*, setembre de 1904, pp. 6-8. Per a les dades de la votació vegeu *La Fotografía*, juliol de 1904, p. 14.

con la colaboración espontánea –y agradecida por nosotros– á que debemos trabajos muy estimables. Pero no sucede lo mismo en el orden artístico, y se propone «Hispania» estimular el buen gusto de sus lectores en un procedimiento que no por ser puramente científico deja de tener un aspecto artístico: la fotografía. / La fotografía pasó hace tiempo del dominio de la especulación profesional; es hoy una afición muy extendida y en la que los buenos «amateurs» han hecho obra de verdadero arte por el asunto y por la colocación y expresión de las figuras. Una Revista que tiene por lema «Todo por y para el Arte» no podía desdeñar lo de artístico tiene la fotografía, á la que ella misma acude cuando es necesario»⁹⁷⁹.

La revista obría les portes a tots aquells lectors *amateurs*, no professionals, que desitgessin publicar els seus treballs –escenas, tipos, costumbres, paisajes, todo cabe en el dominio del aficionado artista– a les pàgines d'*Hispania*. No obstant això, aquesta preveia que *no es necesario sujetar á base alguna nuestro llamamiento, porque el buen juicio de nuestros futuros colaboradores sabrá discernir entre lo artístico-fotográfico y lo fotográfico simplemente*. Tanmateix, o bé la convocatòria no despertà l'interès dels fotògrafs *aficionados* del país o bé les fotografies rebudes no complien amb els paràmetres mínims d'allò que es considerava *fotografia artística*, ja que la iniciativa només durà un número més, el 74, amb la publicació de clixés de Vicente Oliver, tres fotografies *instantànies* de la tribu d'esquimals que va visitar Espanya aquell mateix any 1902⁹⁸⁰.

Poc després, el 1903, *Hojas Selectas* va crear la seva pròpia secció de *fotografia artística*, dedicada a l'anàlisi de fotografies, la majoria d'*aficionados*, que s'adequaven als nous gustos estètics:

Durante mucho tiempo el ser “fotógrafo” era un oficio como otro cualquiera; pero en estos últimos años la fotografía, rebasando los límites de lo profesional, ha entrado en el ancho campo de la afición, y, al contrario de lo que con otras muchas manifestaciones de la actividad humana ha sucedido, esta expansión, esta universalidad, le ha sido favorable; ha adquirido con ello excepcional importancia, trocándose, de procedimiento mecánico más ó menos perfecto, en arte, y arte bella. ¡Gran salto dado desde la exactitud á la belleza! [...] Por hoy hemos de dejar á un lado los aspectos útiles del arte fotográfico; sólo queremos ocuparnos de él como productor de belleza. Merced á los esfuerzos realizados por aficionados verdaderamente artistas, estamos en esta cuestión harto lejos de los tiempos no muy remotos en que Ibsen llamava á los fotógrafos “profanadores del arte”. [...] Tenemos la suerte, y nos cabe la honra de inaugurar esta sección con el concurso verdaderamente inapreciable del Ilmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo»⁹⁸¹.

Un programa d'articles sobre la nova concepció fotogràfica que es va prolongar fins el 1907, amb textos dedicats a fotògrafs com el mateix Antonio Cánovas *Kaulak*, qui afirmava que *el*

⁹⁷⁹ *Hispania*, 15 de febrer de 1902, p. 72.

⁹⁸⁰ *Hispania*, 15 de març de 1902, pp. 122-123.

⁹⁸¹ *Hojas Selectas*, [s/d] [1903], pp. 50, 52.

*interés de la fotografía está de objetivo para fuera*⁹⁸², Joaquim Maria de Grassa, Juan Ramírez i Sr. Alemany i Mora (L'Havana)⁹⁸³, Toda⁹⁸⁴, J. Lupercios (Mèxic)⁹⁸⁵, Francisco Delgado⁹⁸⁶, Manuel Asenjo, Abelardo Rodríguez (Santo Domingo), Miquel Vendrell (Japó), Javier Albin, M. Vidal⁹⁸⁷, Joan Rocabert i altra vegada Juan Ramírez⁹⁸⁸, els germans Rodríguez (Colòmbia)⁹⁸⁹ i Pere Casas Abarca⁹⁹⁰.

Per la seva banda, *La Il·lustració Catalana* va ser una de les publicacions que més atenció dedicà a la nova fotografia artística o *fotografia d'art*, tal i com proposava la mateixa revista. De fet, l'any 1903 –entre la celebració del concurs de Reus i el de la Societat Colombòfila de Catalunya–, *La Il·lustració Catalana* organitzà, per la seva banda, tres certàmens fotogràfics convocats respectivament el mes de juny, setembre i novembre. D'entre els fotògrafs que en van resultar premiats i les imatges dels quals es van publicar en diferents números de la revista il·lustrada hi constaven Pere Dalmau, J. Bacells i Masó, Macari Fau, Marià Tamburini, Salvador Uzet i Joan Vilatobà, entre d'altres. Moltes de les fotografies premiades pertanyien a la fotografia de paisatge local com els *Voltants de Sabadell* o *Camí de Núria* de Pere Dalmau o *Torrent de la Maurina (Sant Pere de Tarrasa)* de Salvador Uzet, encara que també es van reconèixer imatges el registre de les quals pertanyia a la fotografia de gènere, és a dir, d'assumptes *vius* com *Resant per la mare* de Marià Tamburini o *Tornant de portar la beguda* de Joan Vilatobà⁹⁹¹.

Aquesta dinàmica de visibilització dels treballs fotogràfics va continuar amb força a partir de 1906, any en què es van dedicar monogràfics a Josep Puntas i Pere Casas Abarca, sota el títol de *Los nuestros artistas de la fotografía. Joseph Puntas i L'album de composicions fotogràfiques d'En Casas Abarca*. Un interès per a la *fotografia artística* que, a jutjar per les intencions de *La Il·lustració Catalana*, no havia de fer més que perdurar:

*L'il·lustració Catalana està preparant noves informacions d'aquest gènere, puix creu qu'es la manera de fer ressortir diàfana y ben contornejada la personalitat d'un autor en un gènere qu'es susceptible de tantes modalitats y modos d'esser. Caràcter, temperament, tendències; mena de sentir y de pensar; tot pot trobarho l'observador que contempla les probes fotogràfiques d'un daquests artistes-fotògrafs, y ab elles al devant pot durse a cap un estudi complert d'aquests artistes y de la seva època*⁹⁹².

⁹⁸² Vegeu l'article "El arte en fotografía" escrit pel mateix Cánovas a *Ibid.*, pp. 99-103; *Hojas Selectas*, [s/d] [1906], pp. 444-448.

⁹⁸³ *Ibid.*, pp. 411-416.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 779-782.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 876-880.

⁹⁸⁶ *Hojas Selectas*, abril de 1904, pp. 331-336.

⁹⁸⁷ *Hojas Selectas*, desembre de 1904, pp. 1067-1072. Miquel Vendrell repeteix presència a *Hojas Selectas*, [s/d] [1905], pp. 225-228.

⁹⁸⁸ *Hojas Selectas*, [s/d] [1905], pp. 225-228.

⁹⁸⁹ *Hojas Selectas*, [s/d] [1906], pp. 239-240.

⁹⁹⁰ *Hojas Selectas*, maig de 1907, pp. 455-459.

⁹⁹¹ Vegeu la relació completa dels números de *La Il·lustració Catalana* amb les fotografies publicades a ALONSO: *op. cit.*, 2004, p. 245, rf. 327.

⁹⁹² *La Il·lustració Catalana*, 2 de setembre de 1906, p. 250.



RESANT PER LA MARE
(Fotografia de Mariano Tamburini.)

Portada del número 64 de *La Il·lustració Catalana* amb una fotografia de Mariano Tamburini, 1904.

5.1.3. Els artistes del Modernisme i la fotografia

Si per una banda la fotografia va tenir una via d'accés al Modernisme a través del món amateur i el rol jugat per alguns professionals com el propi Audouard, aquesta també va aconseguir una presència remarcable entre els artistes més destacats del moment, més enllà de les discrepàncies teòriques. Així, molts d'ells van recórrer a la fotografia o bé com a eina de treball, o bé com a objecte comercial d'un encàrrec, o bé com a mitjà d'enregistrament de les seves activitats lúdico-artístiques, o bé, simplement, com una afició. Tot i que avui disposem de molt poques referències quant a la relació concreta entre artistes i fotografia, més enllà del reportatge fotogràfic que Francesc Serra va fer amb la sèrie de retrats *Nostres artistes*⁹⁹³, creiem que els exemples que exposarem a continuació demostren que, dins l'integral artístic que va suposar el Modernisme, la fotografia va tenir el seu lloc malgrat que encara està pendent de ser definida.

⁹⁹³ *L'artista al seu taller. Fotografies de Francesc Serra del 1903 al 1961*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 2002.

Des de la dècada de 1890, es van produir una sèrie de contactes d'alguns dels artistes més destacats del moment en l'àmbit de la fotografia. En aquest sentit, ja hem vist, amb motiu del conjunt de reformes i nous estudis que es van obrir al llarg de la dècada, la presència d'alguns arquitectes de primer ordre en la construcció d'aquests espais –de la mateixa manera que Antoni Gaudí va fer amb la Sala Mercè per a projeccions cinematogràfiques-. Una col·laboració artística que va tenir lloc també en el cas dels escenògrafs amb els decorats i plafons dels estudis fotogràfics, com succeïria igualment tot seguit amb el cinematògraf, en els seus primers anys d'existència⁹⁹⁴. Per tant, la relació fotografia–arquitectura va ser, sens dubte, una de les primeres que es va establir i que millor va conuiu, donat que els seus paràmetres de treball es complementaven en lloc de confrontar-se, com podia succeir amb el camp pictòric.

L'arquitectura, en tant que amalgamadora de totes les arts en el context del Modernisme, es va estendre també al terreny fotogràfic, prenent la fotografia tant com a objecte que com a eina de treball. En tots els casos, els tres arquitectes més importants del període, Josep Puig i Cadafalch, Lluís Domènech i Montaner i Antoni Gaudí, ofereixen nombrosos exemples per il·lustrar aquesta relació. Per una banda, Josep Puig i Cadafalch és, amb tota probabilitat, el fotògraf aficionat *Puig i Cadafalch* que es va presentar a l'exposició catalana de fotografies que va tenir lloc al Seminari de Barcelona l'any 1890. Igualment, l'ús de fotografies per il·lustrar les seves conferències sobre arquitectura fa entendre que, efectivament, l'arquitecte va cultivar la fotografia. A més a més, com ja hem analitzat, Puig i Cadafalch va treballar en la construcció d'estudis fotogràfics, en un cas el de l'amateur Antoni Amatller i en l'altre en l'estudi *professional* dels Napoleón. Per la seva banda, Domènech i Montaner⁹⁹⁵ va ser el responsable de la instal·lació del laboratori fotogràfic a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona el 1900, any del seu nomenament com a director del centre. Ell mateix ho explicava a l'article "En defensa de l'Escola d'Arquitectura", publicat el maig de 1909 a *El poble català*:

El laboratori d'assaigs i fotografia el vàrem muntar quan vaig entrar jo de director i en Gallissà d'auxiliar. Els professors hi treballen quan poden i els hi sembla bé; els deixebles no. Seria inútil pedanteria pretendre-ho. Amb vuit hores i mitja diàries de classe i les d'estudi corresponent poden anar després al laboratori? Això ha d'ésser una especialitat. A més no saben prou de química. / Al laboratori de fotografia jo hi he revelat i desenrotllat centenars de clixés⁹⁹⁶.

La importància donada per Domènech i Montaner a la imatge fotogràfica queda palesa, igualment, en la carta pública que l'arquitecte va dirigir per aquelles mateixes dates al president d'hisenda de la Diputació, Santiago Gubern, a través d'*El poble català*. Criticant la política de l'Institut d'Estudis Catalans i, dins d'aquesta, la de la qualitat de les reproduccions fotogràfiques de les seves publicacions d'art, l'arquitecte afirmava que *els*

⁹⁹⁴ PORTER, M. "El cinematògraf, art modernista". A: GARCÍA ESPUCHE (Dir.): *op. cit.*, 1990, p. 290.

⁹⁹⁵ Recentment s'han trobat cinquanta-sis clixés de vidre a la Casa Museu Lluís Domènech i Montaner de Canet de Mar on surten representats paisatges de la localitat, arbres i plantes. Vegeu *La Casa Museu Domènech i Montaner*. Canet de Mar: Ajuntament de Canet de Mar, 2011, p. 37.

⁹⁹⁶ Article reproduït a DOMÈNECH i MONTANER, Ll. *Escrips polítics i culturals 1875-1911*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Edicions la Magrana, 1991, p. 221.

*clixés fotogràfics, mitjans i dolents van a la reproducció tal com vénen sense retocs ni refinaments; els fotogravats, igual. És una obra d'aficionats*⁹⁹⁷. La vinculació tant de Puig i Cadafalch com de Domènech i Montaner amb el món fotogràfic queda artísticament materialitzada en les al·legories sobre la fotografia presents a la façana de la casa Amatller de Puig i Cadafalch i que, poc després, van establir diàleg amb l'al·legoria de la fotografia de la façana de la casa Lleó Morera de Domènech i Montaner.

En el moment en què Antoni Amatller va encarregar la reforma de l'immoble del número 41 del Passeig de Gràcia el 1898, l'empresari ja era aficionat a la fotografia i, per tant, aquesta havia de formar part del programa escultòric de l'edifici que Eusebi Arnau va dissenyar per explicar el perfil de l'habitant de la casa. La presència de fins a tres grups escultòrics relacionats amb la fotografia a la façana de l'edifici evidencia la forta afició del xocolater per a aquesta. En un cas, un grup de gossos juguen al voltant d'una càmera de tríode, en un altre un personatge destapa l'objectiu d'una càmera *detective* i, finalment, trobem representada una càmera fotogràfica amb manxa. A partir de 1905, aquest conjunt de referències fotogràfiques, en plena *Mançana de la Discòrdia*, van entrar a dialogar amb l'al·legoria de la fotografia que igualment Eusebi Arnau va dissenyar per a la façana de la casa Lleó Morera. En aquest cas, la referència està construïda a partir de la representació de perfil d'una figura femenina que sosté en una de les seves mans una càmera de tamany reduït, similar a la del personatge de la casa Amatller. Aquesta al·legoria de la fotografia complementa dues altres al·legories esculpides a la mateixa façana, la del fonògraf i la de l'electricitat, representacions totes elles d'emblemes de la modernitat. La simbiosi entre un i altre edifici a través de la fotografia va ser absoluta des del moment en què Pau Audouard, amic tant d'Albert Lleó Morera com d'Antoni Amatller, va inaugurar el seu estudi fotogràfic als baixos de la casa del primer el mateix 1905.

Pel que fa a Antoni Gaudí, la relació de l'arquitecte amb la fotografia cal establir-la a través de la figura de l'artista Ricard Opisso Sala (1880-1966) ja que, des de 1892 i fins a principis de 1900, el jove Opisso col·laborà, entre d'altres coses a través de la fotografia, amb Gaudí en la construcció del temple de La Sagrada Família. És sabut que Gaudí utilitzava fotografies d'arquitectura per documentar-se, utilitzant imatges produïdes, especialment, pel fotògraf francès Jean Laurent⁹⁹⁸. No en va, les fotografies realitzades per Opisso i conservades actualment a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya suposen un pas més enllà: l'ús de la fotografia per previsualitzar l'obra, en aquest cas, escultòrica, abans de portar-la a terme. Així, Ricard Opisso va formar un àlbum a partir d'un conjunt de fotografies de models que va realitzar al costat de l'arquitecte amb l'objectiu d'elaborar estudis preliminars per a les escultures de la porta del Roser del Claustre i de la porta del Naixement⁹⁹⁹. Sovint els personatges fotografiats pertanyien als entorns del mateix temple, com el propi Opisso ho fa constar en les imatges, amb anotacions com *Josep el guardià de les obres. Aquest individu junt amb tots els de la seva família donaren molts disgustos a Don*

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁹⁹⁸ Vegeu les anotacions de Gaudí en els manuscrits "Laurent Madrid I" i "Laurent Madrid II" reproduïts a MERCADER, L. *Antonio Gaudí. Escritos y documentos*. Barcelona: El Acantilado, 2000, pp. 112-121; 234-235.

⁹⁹⁹ *La visió artística i religiosa de Gaudí*. Barcelona: AYMA, 1969, p. 109. *Cit. Subasta extraordinaria "La Fotografía en España 1500-2006"*. Barcelona: Soler y Llach, 2008, lot núm. 101. (Catàleg de la subhasta a Soler y Llach l'11 de desembre de 2008).

Anton. *El dit Josep, que el vàrem fotografiar representant el papel de Judes, morí més tard de delirium trèmens*¹⁰⁰⁰.

Pel que fa al Modernisme plàstic, la fotografia va estar present des de l'embrió del grup format per Casas i Rusiñol, si partim de les fotografies que ens han arribat del grup d'artistes que van cohesionar a París a partir de 1889. El Cau Ferrat de Sitges conserva fotografies d'ambdós al costat de Miquel Utrillo, Ramon Canudas i Enric Clarasó a la casa de la rue d'Orient de París¹⁰⁰¹. Són unes fotografies de les quals es desconeix l'autor però que, donada la factura de les imatges, estan realitzades, amb tota seguretat, per un *aficionat*. El mateix succeeix amb les fotografies de Rusiñol a París, en una imatge de l'artista meditant davant de la mateixa casa el 1890 o del retrat de *Rusiñol amb la creu de Canudas, a la rue d'Orient* (c. 1892)¹⁰⁰². Fotografies realitzades amb la càmera d'algú del cercle montmartrià i que es conserven als *Àlbums recordatoris* elaborats pel mateix Rusiñol.

En relació a aquest punt, el cas de Santiago Rusiñol constitueix una assignatura pendent d'estudi important ja que, malgrat les consideracions teòriques de l'artista envers la fotografia i, posteriorment, el cinematògraf, el cert és que la presència de la fotografia en el fons patrimonial de Sitges demostra que a l'entorn de Rusiñol hi havia una –o més– càmeres fotogràfiques, gràcies a les quals avui en dia es conserven moltes imatges de l'artista i el seu cercle en diverses situacions, la majoria d'elles de caràcter artístic-lúdic. Aquest és el cas, entre d'altres, de la fotografia del primer Cau Ferrat al carrer Muntaner el 1888¹⁰⁰³, de les fotografies de Rusiñol a Sitges l'octubre de 1892 –en una d'elles en clara actitud de posar–¹⁰⁰⁴, el retrat de Santiago Rusiñol vestit de moro el 1895¹⁰⁰⁵, la fotografia de l'artista a Sacromonte el mateix any –amb l'ombra de l'anònim fotògraf també retratada– o la vista de Granada des del Generalife de 1897, una imatge feta amb una càmera fotogràfica pròpia d'*aficionat*¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰⁰ *Univers Gaudí*. Barcelona: CCCB, 2002. (Catàleg de l'exposició al CCCB del 30 de maig al 8 de setembre de 2002), imatge núm. 236. Vegeu algunes de les fotografies fetes per Opisso a *Ibid.*, pp. 239-240.

¹⁰⁰¹ Vegeu *Fotografia de Rusiñol, Canudas, Utrillo i Clarasó a la casa de la rue de l'Orient*, autor desconegut, 1890 [Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.579-I] i *Fotografia de Clarasó, Rusiñol i Utrillo*, autor desconegut, c. 1890-1893 [Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.119-40].

¹⁰⁰² Ambdues fotografies, autor desconegut, [Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.579-I].

¹⁰⁰³ Autor desconegut, 1888 [Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.579-I].

¹⁰⁰⁴ Autor desconegut, 1892, [Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.579-I].

¹⁰⁰⁵ Autor desconegut, 1895, [Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.119-45].

¹⁰⁰⁶ Autor desconegut, 1895, [Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.141-86], autor desconegut, 1897, [Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.141-21].



Rusiñol, Canudas, Utrillo i Clarasó a la casa de la rue de l'Orient, 1890.
Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol.

No seria descabellat plantejar la hipòtesi per la qual Rusiñol hauria pogut exercir ell també la fotografia, fet que potser podria explicar l'autoria de la fotografia d'uns novicis a Santa Cecília de Montserrat pels volts de 1896¹⁰⁰⁷. Una imatge que, com en la resta de casos, presenta una factura clarament amateur, com es pot veure si la comparem amb les fotografies realitzades per Pau Audouard el mateix any 1896. Més enllà d'aquestes imatges de l'artista i el seu entorn, la conservació de nombrosos àlbums i còpies fotogràfiques a la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol demostra que la fotografia va formar part del seu univers íntim. Fotografies de monuments, obres d'art, flors i poblacions o paisatges, elaborades pels estudis de Jean Laurent o dels florencs Alinari així com algunes d'elles comprades al Musée du Louvre el 1894 completen la col·lecció fotogràfica de l'artista¹⁰⁰⁸.

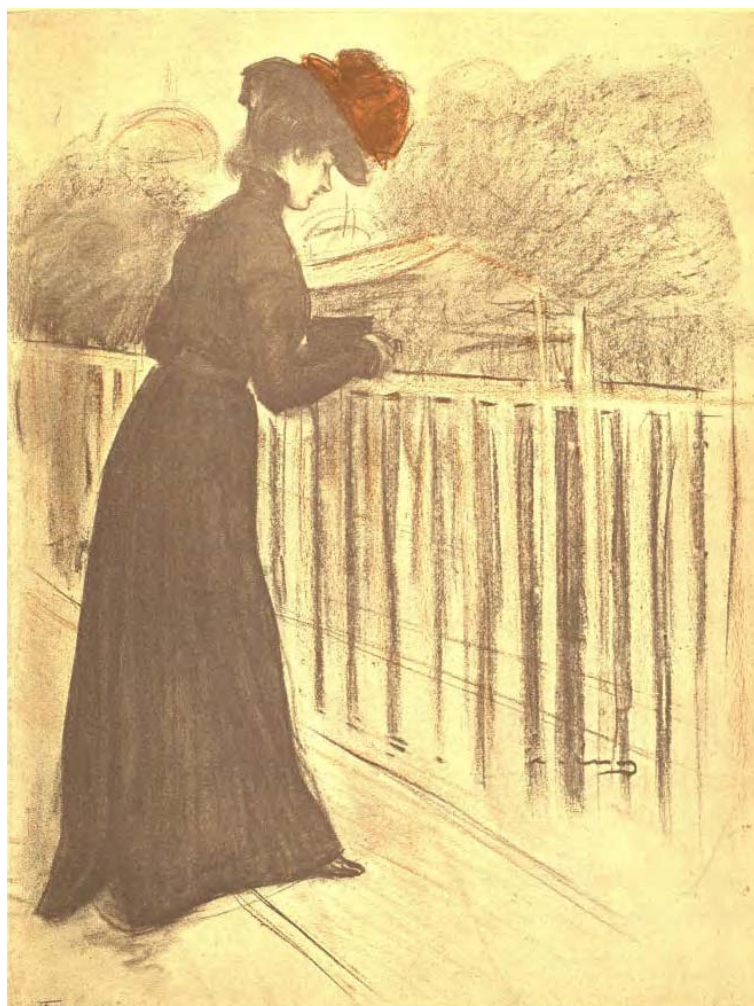
Per la seva banda, Ramon Casas va ser, juntament amb Alexandre de Riquer, un dels artistes que més treballà pel negoci de la fotografia elaborant-ne la seva imatge propagandística. A la dècada de 1880 als Estats Units, es va començar a citar la fotografia com una sortida professional adequada per a les dones. La casa Kodak, aprofitant aquesta tendència, va fer ús de la figura femenina en els cartells publicitaris dels seus productes amb l'objectiu de fer entendre que la facilitat del maneig de la seva càmera la feia assequible al públic femení, sens dubte, un dels objectius a conquerir en el nou mercat de la fotografia amateur¹⁰⁰⁹. Fent

¹⁰⁰⁷ *Fotografia d'uns novicis a Santa Cecília de Montserrat*, autor desconegut, c. 1896, [Museu Cau Ferrat / Biblioteca Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.579-I]. Laplana al seu llibre *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home* planteja l'opció que o bé Rusiñol o bé Miquel Utrillo realitzà la fotografia i que aquesta fou l'origen de l'obra de Rusiñol *Àngelus a Santa Cecília de Motserrat*. LAPLANA, J.C. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1995, p. 268.

¹⁰⁰⁸ SALA, T.-M. "Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic". A: *Rusiñol desconegut*. Sitges: Consorci de Sitges/Ajuntament de Sitges/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 30-31.

¹⁰⁰⁹ BAJAC: *op. cit.*, 2005, p. 16.

servir la mateixa referència iconogràfica de la casa Kodak, el pintor representà sovint les dones fotògrafes en els seus dibuixos per a la casa fotogràfica *Helius* dels anys 1902 al 1904 i per a l'estudi fotogràfic *Etablissements Mass*, el 1905, ambdues empreses amb Adolf Mas com a responsable¹⁰¹⁰.



Ramon CASAS, *Una aficionada*, 1900. Publicat a *Pèl&Ploma*.

En el primer cas, l'any 1900 Ramon Casas va publicar a la revista *Pèl&Ploma* el dibuix d'una dona *disponiéndose a instantanear*¹⁰¹¹, amb la càmera detectiva recolzada a una barana per evitar el moviment a la imatge¹⁰¹². Sota el títol d'*Una aficionada*, aquest dibuix és el mateix que la casa de material fotogràfic *Helius* va fer servir per il·lustrar material publicitari divers, com catàlegs de productes o targetes comercials. Pel que fa el segon cas, el gener de 1905 es va editar una postal comercial dibuixada per Ramon Casas que constitueix, a nivell historiogràfic, la primera notícia relativa a *Etalissements Mass*, estudi fotogràfic dirigit per Adolf Mas. De la mateixa manera que en l'exemple anterior, Casas va recórrer a la figura

¹⁰¹⁰ TARRÉS, J. "Les targetes postals de n'Adolf Mas i Ginestà (1860-1936). A: *Revista Cartòfila*, suplement 1, 2009, pp. 8-12.

¹⁰¹¹ *España Cartòfila*, juliol de 1901. Cit. TARRÉS, art. cit., 2009, p. 8.

¹⁰¹² *Pèl&Ploma*, 1 d'octubre de 1900, p. 7.

femenina per representar-la, aquesta vegada, de perfil i mirant pel visor d'una càmera amb manxa, sostinguda sobre un trípode.

Podríem dir que la relació de Ramon Casas amb la fotografia és menys ambivalent que en el cas de Rusiñol, ja que el primer es va mantenir pràcticament sempre en la línia més realista del Modernisme¹⁰¹³. En aquest sentit, la seva galeria retratística de personalitats de l'època complementa i, fins i tot dialoga amb la que van constituir els treballs dels diferents fotògrafs *retratistes* com Pau Audouard o els Napoleon, publicats a les pàgines de la premsa il·lustrada del moment.

Seguint la comparació amb Rusiñol, si aquest –immers en els ideals simbolistes– va *pintar la música i els músics*¹⁰¹⁴, Casas va dibuixar la fotografia i va retratar als fotògrafs. El 1893, any en què la casa Napoleon va estrenar el seu estudi fotogràfic de nova planta, Ramon Casas va elaborar un retrat a l'oli d'Emilio Fernández, actualment en una col·lecció particular¹⁰¹⁵. L'obra representa a Emilio elegantment vestit, assegut en una butaca, en ple procés de revisió del resultat final d'un conjunt de fotografies. Una escena que podríem considerar tipificada del fotògraf *retratista* en tant que artista –a més retratat per un artista–, equivalent a la imatge d'aquest davant del llenç amb els pinzells a la mà, i que trobarem també en un autoretrat fotogràfic de Pau Audouard elaborat amb motiu de la inauguració del taller de la casa Lleó Morera (§ 5.2.3). No obstant això, aquest no va ser l'únic retrat que Casas dedicà a la casa Napoleon, ja que existeix també un dibuix al carbó sense datar, amb el retrat a cos sencer d'Antonio Fernández¹⁰¹⁶.

Igualment, Ramon Casas va representar l'*alter ego* del gremi fotogràfic, un bohemí Adolf Mas a qui va retratar en dues ocasions. La primera el 1899, amb el disparador a la mà dreta a punt de retratar un objecte i la segona el 1908, sostenint una fotografia a la mà, com en el retrat d'Emilio Fernández¹⁰¹⁷. Finalment, i en relació al mateix Adolf Mas, l'historiador Jaume Tarrés ha suggerit la possibilitat que el dibuix-anagrama de l'Arxiu Mas –amb Adolf Mas accionant la màquina fotogràfica i amb un rellotge de paret en la versió completa del dibuix– és obra de Ramon Casas (§. 8.2.2) La seva factura és molt semblant als dibuixos que l'artista va fer per a l'*Auca del Sr. Esteve* de Santiago Rusiñol, així com per a la capçalera de carta del mateix Ramon Casas. Igualment, sembla guardar moltes similituds amb aquest dibuix l'ex-libris del mateix Arxiu Mas¹⁰¹⁸.

Pel que fa a Ramon Casas *fotògraf*, l'única imatge de la que tenim constància, per ara, és la publicada a la revista *España Cartófila* –de l'editorial de l'Avenç– el juliol de 1901¹⁰¹⁹. Es tracta d'un retrat de Pere Romeu que formava part de la col·lecció de postals titulada *IV Gats* i que, segons la revista, era un *estudi fotogràfic, presentado y compuesto artísticamente*.

¹⁰¹³ N'és un exemple l'obra *Escollint un llibre* on, al fons de l'interior, hi ha representada una fotografia del tipus cabinet, format aleshores de moda pels retrats d'estudi.

¹⁰¹⁴ SALA, *op. cit.*, 2006, rf. 1.

¹⁰¹⁵ GARCÍA FELGUERA, *art. cit.*, 2005-2006, p. 326.

¹⁰¹⁶ AVELÍ ARTÍS: *op. cit.*, 1971, p. 100.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰¹⁸ TARRÉS: *art. cit.*, 2009, pp. 17-18.

¹⁰¹⁹ *España Cartófila*, 1 de juliol de 1901, p. 6.

Segons *Pèl&Ploma*, aquesta imatge era una fotografia feta pel mateix pintor¹⁰²⁰. Malgrat tenir només aquest exemple, és possible plantejar la hipòtesi per la qual Ramon Casas va practicar la fotografia i, en aquest sentit, la imatge del pintor amb un cotxe bé hauria pogut ser la del pintor amb una màquina fotogràfica.



Ramon CASAS, *Estudi fotogràfic* de Pere Romeu, 1901. Publicat a *España Cartófila*.

Seguint una línia similar a la de Casas, trobem Alexandre de Riquer, possiblement un dels artistes del moment que més implicat es va mostrar amb el devenir de la fotografia a Barcelona. Malgrat que ignorem si Riquer va arribar o no a fotografiar, la seva relació amb la fotografia va ser intensa. El polifacètic artista va col·laborar al llarg de 1895 amb la casa fotogràfica dels Napoleon. En aquest sentit, un dels dissenys de cartells més importants de Riquer pertany a una publicitat feta pel taller de fotografia. Es tracta d'una obra realitzada posteriorment al cartell que Riquer va dissenyar per la Tercera Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques.

Partint d'un ex-libris elaborat per l'anglesa Mrs. H. Isabel Adams¹⁰²¹, Riquer va dissenyar un cartell d'estil pre-rafaelita –repensat en clau *art nouveau*–, on una figura femenina vestida de manera medievalitzant sosté una lupa per la qual travessen els rajos de sol que finalment es projecten sobre la placa fotogràfica. L'escena està emmarcada per un paisatge en què predominen els girasols, acompanyats de la presència, intencionada, d'una paleta de pintor. La firma del cartell *A. de Riquer '95* al peu de l'obra situa l'elaboració del disseny el mateix any en què l'artista va fer, per a l'estudi dels Napoleon, la portada de l'àlbum que aquest va editar amb fotografies del gabinet de retrats per a obsequiar els seus clients. Un disseny pel qual Riquer va optar, altra vegada, per l'ús d'una figura femenina representant la Fotografia¹⁰²².

¹⁰²⁰ *Pèl&Ploma*, 1 de juny de 1901, p. 60.

¹⁰²¹ CORNUDELLA, R. "Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts". A: *Locus Amoenus*, núm. 1, 1995, p. 232-233.

¹⁰²² GARCÍA FELGUERA, *art. cit.*, 2005-2006, p. 326.

Encara en la producció de cartells, l'any 1900 l'artista en va dissenyar un per a la revista *La Fotografía Práctica*, partint de la reproducció d'una fotografia, complementada amb una orla i un conjunt d'inscripcions. Actualment, el MNAC conserva un dibuix d'Alexandre de Riquer amb la representació d'una figura femenina darrere d'una càmera fotogràfica que, segons Rafael Cornudella, podria haver funcionat com a esbós¹⁰²³. La revista *Pèl&Ploma* informava el mes de març d'aquell any: *Alexandre de Riquer.—Havem rebut un hermós cartellet amb fototipia a Càn Thomas, que innegablement és el més pulcre de tots els publicats fins ara a Barcelona, baix el punt de vista de fidelitat en la reproducció del dibuix original. Serveix d'anunci a una revista fotogràfica, i sens dubte serà l'objecte de grans afanys entre ls col·leccionistes verdaes i arrocers [...]*¹⁰²⁴.

Finalment, després de la participació d'Alexandre de Riquer en tant que membre del jurat evaluador del Concurso Nacional Fotográfico de l'any 1904 organitzat per la Societat Colombòfila de Catalunya, l'artista va promoure la creació de la secció de fotografia del Cercle Artístic de Sant Lluç el 1905. Al Llibre d'Actes de l'entitat, els dies 1 i 22 d'abril, es fa esment de l'aprovació d'una secció de Fotografia proposada per l'artista, amb *dos laboratoris pel desarotllo de clixés ab tots los avensos moderns*. Una secció que, per tal de fomentar-la, es van donar una sèrie de facilitats per al pagament de la quota d'entrada a aquells socis fotogràfs que poguessin estar interessats a ingressar-hi¹⁰²⁵. Aquesta iniciativa de la secció, impulsada per Riquer, és justament el que fa pensar que, amb tota probabilitat, l'artista coneixia de primera mà el mitjà fotogràfic, fet que el va permetre organitzar la instal·lació dels laboratoris als que es fa referència en les actes de la institució artística. Igualment, i de manera paradoxal, el seu conegut taller del carrer de la Freneria passaria a ser, més endavant, l'emplaçament de l'Arxiu Mas.

Quant a l'àmbit de les arts decoratives, la família Masriera i el moblista Gaspar Homar van ser destacats fotogràfs amateurs. En el primer cas, la fotografia va estar present des de ben aviat, ja que a la revista manuscrita *El recuerdo*, conservada pels hereus Masriera, ja trobem una primera consideració relativa a ella:

*¡Grande invención! por medio del cual los hombres se multiplican y el dinero se divide. Si en lugar de fotografiar el cuerpo fotografiasen el alma, pocos serian los aficionados. Me parecen que saldrian fotografias muy negras. En cambio las habrían muy blancas, tanto que quedaría el papel virgen como antes. Que chasco para los fotógrafos y los parientes. Daguerre inventor de la fotografía nos descubrió con aquella un nuevo mundo...*¹⁰²⁶

¹⁰²³ Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC [Inv. MNAC/GDG 3355/D]. CORNUDELLA: *art. cit.*, 1995, p. 244.

¹⁰²⁴ *Pèl&Ploma*, 3 de març de 1900, [s/p].

¹⁰²⁵ AHCASLL, Llibre d'actes, 1 i 22 d'abril de 1905, [s/p]. Malauradament, donada la destrucció que suposà la Guerra Civil, no es conserven els llistats de socis del Cercle Artístic de Sant Lluç anteriors a 1936. Fet que ens impossibilita saber, finalment, quins socis formaren part d'aquesta secció de fotografia. Agraieixo a la Barbara Marchi haver-me fet saber aquesta informació. Actualment, Marchi està treballant en la tesi doctoral *Cercle Artístic de Sant Lluç 1893 - 2009: història d'una institució referent per a la cultural barcelonina* dirigida per la Dra. Mercè Vidal, Universitat de Barcelona.

¹⁰²⁶ *El Recuerdo*, 28 d'abril de 18, [s/p]. *Cit.* SERRACLARA PLÁ, M. T. "Un testimoni inèdit vuitcentista: la revista *El recuerdo*". A: *Els Masriera*. Barcelona: MNAC, Generalitat de Catalunya, Proa, 1996, p. 178. (Catàleg de l'exposició al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 1996).

Actualment l'Arxiu Nacional de Catalunya conserva una important col·lecció fotogràfica que pertany al fons de la família Masriera. D'entre els membres de la saga, sabem que era fotògraf amateur Josep Masriera i Vidal, ja que d'ell es conserven dues fotografies de grup datades el 1872. Una afició que, més tard, continuaria d'una manera molt destacable Víctor Masriera Vila, de qui també l'ANC conserva un conjunt ressenyable de fotografies¹⁰²⁷ i de qui sabem del cert que era client de Pau Audouard¹⁰²⁸.

Pel que fa al mallorquí Gaspar Homar, entre les múltiples facetes de la seva activitat –moblista, dissenyador, col·leccionista–, la fotografia va ocupar un lloc molt important, malgrat que encara resta pendent d'estudi. Mariàngels Fondevila, al catàleg dedicat al moblista amb motiu de l'exposició *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme* (MNAC, 1998), destacava aleshores la localització, a la casa d'estiueig d'Homar a Montgat, de centenars de plaques de vidre positives i autochromes, formats típicament d'ús amateur, amb reproduccions d'obres d'art, de paisatges i personatges de Mallorca, dels seus viatges per Europa així com un conjunt d'autoretrats de l'artista¹⁰²⁹. Les fotografies publicades al mateix catàleg –la majoria del Torrent de Pareis i de la seva família– són datades pels volts de 1910 i demostren un exercici amb vocació artística del mitjà fotogràfic. A més a més de l'interès pels paisatges, la fotografia *Retrat de Margarida de Felanitx al balcó* és un exemple del joc d'Homar amb les possibilitats del camp focal de la càmera¹⁰³⁰. De la mateixa manera, tenim constància que, al menys en una ocasió, Gaspar Homar va mostrar públicament les seves fotografies amb una projecció d'autochromes al Centre Excursionista de Catalunya el febrer de 1909:

*En el "Centre Excursionista de Catalunya" hoy, a las nueve y media de la noche, tendrá efecto una sesión de proyecciones luminosas, la primera que se habrá dado en dicha Sociedad de fotografías en colores con placas autocromas sacadas por D. Gaspar Homar*¹⁰³¹.

Apel·les Mestres, previ a l'adveniment del Modernisme i en la seva faceta d'il·lustrador, va recórrer a la referència de la fotografia per tal d'elaborar les *Galeries Fotogràfiques* publicades entre 1878 i 1884 a l'*Almanach de la Campana de Gràcia*. Un recurs que va permetre a l'artista fer, des d'una perspectiva anual, el recull dels personatges cèlebres del moment. Sempre amb el joc gràfic i lèxic del món fotogràfic, l'artista *retratà* per a l'any 1878 a *Sol-fot, Mestre-fot, Mas.Pons y C^a-fot o K-Novas fot*. –joc de paraules entre el polític Cánovas i el fotògraf Narcís Novas–, per a 1879, *Hisar-Romero Phot, Tifus-phot, Triquina-phot o Moro-phot* i per a l'any 1883 un sobri conjunt de *Retrats a Pèl* sense especificar les

¹⁰²⁷ Vegeu algunes de les seves fotografies reproduïdes a *Galeria de retrats de l'Arxiu Nacional de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2000. (Catàleg de l'exposició a l'Arxiu Nacional de Catalunya del 6 d'abril al 30 de maig de 2000).

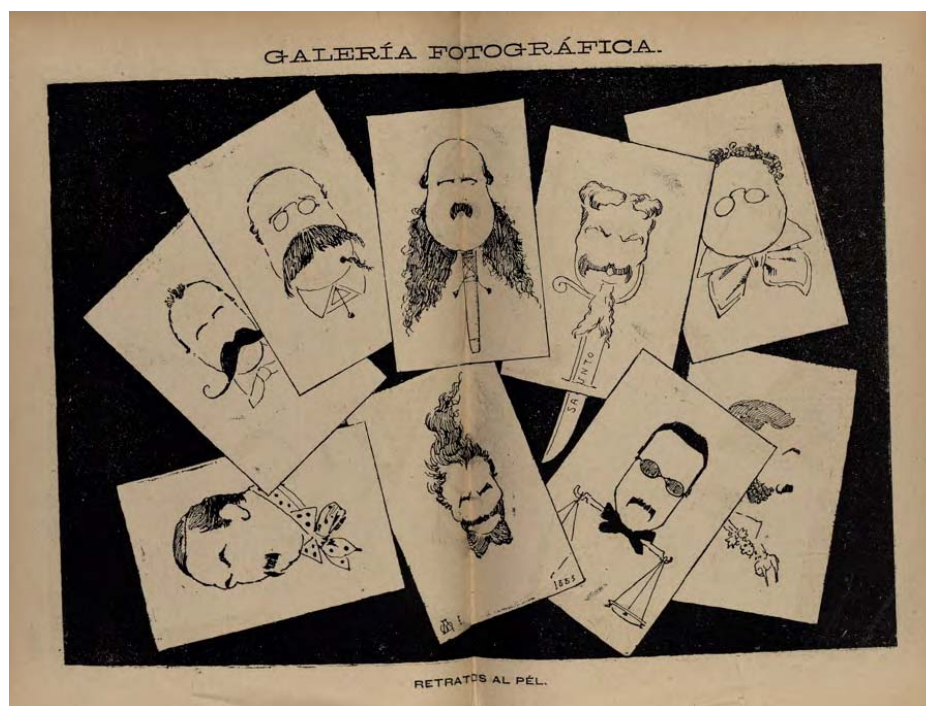
¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 53, fotografies núm. 48-49.

¹⁰²⁹ FONDEVILA, M. "Gaspar Homar (1870-1955), moblista i "ensemblíer" del modernisme. A: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*. Barcelona: MNAC, 1998, p. 37. (Catàleg de l'exposició al Museu Nacional d'Art de Catalunya del 2 d'octubre al 29 de novembre de 1998).

¹⁰³⁰ *Ibid.*

¹⁰³¹ *Diario de Barcelona*, 12 de febrer de 1909, p. 2017.

identitats dels retratats¹⁰³². Per altra banda, el fons personal de l'artista conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona guarda nombrosa correspondència d'Apel·les Mestres amb persones i institucions del món fotogràfic. Deixant de banda el cas de Pau Audouard i de la família Napoleon –que analitzarem seguidament (§ 5.2.1)–, entre les cartes rebudes per Mestres trobem a la *Comissió d'afezionats a la Fotografia de Barcelona* [s/d] que va adreçar una invitació a l'artista per tal de participar a una reunió d'aficionats a la fotografia que tenia per objectiu la constitució d'una societat i que se celebrà a un estudi situat al número 15 de la Rambla de Sant Josep¹⁰³³. Ja en una data força tardana, el maig de 1928, el senyor Bausells, president de la *Secció de Fotografia del Club Excursionista de Gràcia* es posaria en contacte amb Mestres per tal que aquest dignifiqués amb la seva presència la inauguració del primer Saló Exposició de Fotografia Artística de l'entitat¹⁰³⁴.



Apel·les MESTRES, *Retratos al pé!*, 1884. Publicat a l'*Almanach de la Campana de Gràcia*. AHCB.

L'Apel·les Mestres escriptor va ser, en aquest sentit, un dels artistes més fotogràfics i cinematogràfics del Modernisme. Seguint l'anàlisi de l'historiador Miquel Porter, Mestres va precursar les seqüències visuals –a mode de cronografia– a les sèries *Cuentos vivos* (1882), intensificant-ho a *Más cuentos vivos* (1918). Finalment, va publicar el llibre *Films*, una obra que reproduïx l'esquema representatiu d'impressions propi de les *vistes animades*, un gènere de fotografia en moviment en què Pau Audouard va ser pioner a Barcelona, com veurem més endavant (§ 6.3.3)¹⁰³⁵.

¹⁰³² Vegeu els *Almanachs de la Campana de Gràcia* dels anys 1878, 1879, 1880 i 1884.

¹⁰³³ AHCB, Fons Apel·les Mestres, Epistolari, Caixa 5. D. 52-12, AM. C. 1127, [s/p].

¹⁰³⁴ AHCB, Fons Apel·les Mestres, Epistolari, Caixa 5. D. 52-11, 4 de maig de 1928.

¹⁰³⁵ PORTER: *op. cit.*, 1990, p. 292.

Per acabar aquesta curta però representativa seqüència d'artistes pròxims a la fotografia, no podem oblidar al jove Picasso. Tot i que el vincle de Picasso amb la fotografia s'ha tendit a establir-la al voltant de la relació de l'artista amb el Cubisme, aquest encontre cal situar-lo de manera anterior a 1909, any de les fotografies de Picasso a Horta. En aquest sentit, tal i com ha estudiat la historiadora Anne Baldassari, hi ha nombrosos exemples d'aquest encontre entre l'artista i la màquina com n'és una prova l'obra de *La família Soler* (1903) que està realitzada a partir d'una fotografia¹⁰³⁶. La primera referència explícita de Picasso a la fotografia data d'un any més tard, el 1904, en una carta dirigida als seus pares en què anuncia que proximitament els enviarà un retrat fet amb una càmera fotogràfica que li prestaran¹⁰³⁷. Segons Baldassari, probablement el propietari de l'aparell citat fos Ricard Canals de qui es conserva una fotografia del mateix any feta per Picasso¹⁰³⁸. És segur que el 1909 l'artista ja tenia càmera pròpia, com així es dedueix de la nota *recoger la màquina de fotografia cargada* inscrita al dors d'una carta adreçada a Leon Stein el febrer de 1909 i com així sembla confirmar-ho els nombrosos negatius sobre vidre de l'artista realitzats fins el 1914¹⁰³⁹. Així doncs, si l'historiador de l'art nord-americà Joseph Phillip Cervera pren la figura de Picasso com el millor resultat de l'auge cultural de la Renaixença i el Modernisme¹⁰⁴⁰, cal tenir present la relació d'aquest amb la fotografia en els anys en què l'artista estigué entre Barcelona i París. Una relació que queda de manifest –i quasi de manera programàtica– amb la fotografia que Joan Vidal i Ventosa va fer de Picasso al costat de Fernande Olivier i Ramon Reventós l'estiu de 1906. Una escena protagonitzada en primer pla per una càmera fotogràfica posada de viaix i on convergeixen les mirades dels tres retratats¹⁰⁴¹.

5.2. Pau Audouard, un fotògraf-artista

La dissolució el 1894 de la raó social *Audouard y Cía* va suposar, de manera gairebé immediata, un augment de la presència d'Audouard en diferents actes o institucions rellevants de la cultura catalana. La seva vinculació puntual amb alguns artistes del Modernisme, com Santiago Rusiñol i el Cau Ferrat de Sitges, i, molt especialment, amb destacats membres de l'Ateneu Barcelonès, com Joan Maragall o Àngel Guimerà, van ajudar a singularitzar el *retratista* en tant que *fotògraf-artista*. És a dir, van contribuir al destacament d'Audouard del comú dels *retratistes* de la ciutat, erigint-se com un fotògraf singular, allunyat de les preocupacions comercials del gabinet. Així ho prova la seva presència al Cercle Artístic, encapçalant la creació el 1902 de la secció de fotografia, de la mateixa manera que la seva relació amb el fotògraf Adolf Mas, a qui va retratar en nombroses ocasions, de la mateixa manera que es va autoretratar, en un procés de recerca identitària que pretenia allunyar-se de la màquina fotogràfica.

¹⁰³⁶ BALDASSARI, A. *Picasso Photographe 1901-1916*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 19: *La família Soler*, [fotògraf anònim], 1903, Col·lecció particular.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰³⁸ Vegeu la reproducció a *Ibid.*, p. 55.

¹⁰³⁹ BALDASSARI, *op. cit.*, 1994, p. 29.

¹⁰⁴⁰ FONTBONA: *op. cit.*, 2006, vol. 1, p. 11.

¹⁰⁴¹ BALDASSARI, *op. cit.*, p. 29.

5.2.1. Entre modernistes i catalanistes

Després d'haver analitzat la presència de la fotografia a les arts gràfiques i als tallers dels artistes, així com al debat teòric-artístic del moment, cal veure quin paper van jugar fotògrafs professionals com la família Napoleon –a través d'Emilio Fernández– i el mateix Pau Audouard en la l'assumpció de la fotografia dins l'esfera artística del moment. Tenint en compte que una branca del Modernisme va ser una qüestió d'elit cultural, aquesta es va relacionar, conseqüentment, amb l'elit professional del negoci fotogràfic. Així, tot i que la condició mercantil de la fotografia d'estudi va ser un dels elements que van forçar a què l'assimilació d'aquest art en el Modernisme es produís de la mà de la figura de l'aficionat, només els noms dels professionals més reputats, com el mateix Pau Audouard o els Napoleon, van tenir accés a l'elit cultural de la ciutat, gràcies al seu elevat status en el negoci del retrat fotogràfic, que els va permetre alliberar-se puntualment de les exigències del gust dels seus clients, com així ho fa palès la crònica del diari *Joventut* de l'any 1901 :

Hem d'ocuparnos avuy del reputat fotógraf Napoleon, que de tant en tant, apartantse ab bon acert y gust del camí trillat, ó sia del de simple "retratista" que á tants amaneraments dona lloch, exhibeix en sa escaparata del carrer de Ferran VII obras verament remarcables./ Fa poch, eran una colecció d'artístichs retratos á l'ayguada, pintats y maquejats, ab notable armonia de tons y de dibuix, per don Félix Via. Actualment hi ha exposat un retrato de nena (pastel del mateix pintor), que's recomana per sa sinceritat y esprit. / Convé molt, però molt, que'ls fotògrafs que tenen establiment vagin preocupantse d'armonisar la fotografia ab l'art y'l bon gust, lo qual semblava reservat tan sols a alguns particulars "amateurs" ¹⁰⁴².

D'entre tot el conjunt de fotògrafs *retratistes* que van estar actius a Barcelona entre 1890 i 1910, sens dubte, Pau Audouard, juntament amb Emilio Fernández de la casa Napoleon, van ser els que més sobresortiren d'aquest conjunt professional, que es varen assimilar als cercles culturals dominants a la ciutat.

Quant a la família Napoleon, aquesta va ser una de les cases fotogràfiques que més relació va mantenir amb alguns artistes destacats del moment, com Alexandre de Riquer, Ramon Casas –casos que ja hem vist– o Apel·les Mestres. En el cas d'aquest darrer, el seu fons personal conservat actualment a l'Arxiu Històric de la Ciutat conté nombrosa correspondència sortida del cèlebre estudi fotogràfic. Una part de la documentació fa referència a qüestions econòmiques relacionades amb encàrrecs fotogràfics al gabinet, essent la firma de la correspondència o bé *dit Napoleon* o bé *Emilio*:

*Á buen seguro, que Mi buen amigo Apeles olvida, que convinimos que (1º) me mandaria la cuota (2º) por tanto es de desear que mi deseo sea un hecho-facto ó fallo yo que siempre aprovecho las oportunidades, hecho mano á la presente para reiterarle la expresion de simpatia de su aff. dit Napoleon.
1º me sobraba este que ó los de mas arriba*

¹⁰⁴² *Joventut*, 16 de maig de 1901, p. 344.

2º me refiero al album y á los gastos materiales del mismo¹⁰⁴³.

No obstant això, són les cartes firmades per *El noy gran de Can Miliu* les que demostren uns vincles més personals amb el polifacètic artista. Tenint en compte que les tres que es conserven estan escrites per la mateixa persona i que una està firmada per *Emilio Fernandez*, seria el fill gran del matrimoni Fernández-Tiffon el que va cultivar la relació amb Mestres¹⁰⁴⁴. En les cartes, les referències a la fotografia són nombroses i la implicació de les respectives mullers en els textos demostra la proximitat entre el fotògraf i l'artista, a més a més de situar aquesta correspondència posterior a 1899¹⁰⁴⁵. L'apreci que el primer tenia pel segon, a qui en alguna ocasió anomena *querido Apeles de mis entrañas fotograficas*¹⁰⁴⁶, queda de manifest en tots els escrits, fins al punt que Emilio afirma amb motiu d'una visita de Mestres al seu domicili:

Benvolgut amigo Apeles de 3 1/2 à 12 de nit no salimos de casa y verte en ella será considerat con un fet per nosatres gent sensilla y que se honra con veure en ella a L'Apeles Mestres y Señora moller. A lo dicho pues comendador te cito y te emplazo pera que vengas, lo que podra suceder es que luego de haberte vis[to]por esta casa, no m'aguantara ningú de l'orgull que hauré agafat¹⁰⁴⁷.

Igualment, la relació entre fotògraf i artista es va traslladar al camp de les conegudes aficions del segon per la jardineria, prova de la proximitat que unia un i altre personatge:

Amigo Apeles ¿Como marcha la salud? Si decis bien, lo celebrare. La semilla de Amapolas dobles, por un gran cataclismo fotografico forestal se nos destruyó, serias tan bueno si tienes entregarlo algun granito al nuestro masuver [...]¹⁰⁴⁸.

La relació que va establir Emilio Fernández amb algunes de les personalitats més destacades del context cultural del moment, com Riquer, Casas i el propi Mestres és equiparable, en l'àmbit de la fotografia, només amb el cas de Pau Audouard, l'emergència del qual en l'elit cultural barcelonina es va produir gràcies a la consecució d'una nova etiqueta de la figura del fotògraf: la del *fotògraf-artista*.

A mig camí entre el fotògraf amateur i el professional, el *fotògraf-artista* va ser caracteritzat a l'època com aquell fotògraf mogut per l'interès de portar la fotografia a un camp de temes i formes assimilables al terreny pictòric, per tant, a l'esfera de l'art. Ja hem vist que aquesta categoria va començar a definir-se a partir de la figura del fotògraf amateur¹⁰⁴⁹, per aquell fotògraf que, malgrat les capacitats instantànies de l'aparell, pensa i construeix les seves

¹⁰⁴³ AHCB, Fons Apel·les Mestres, Epistolari, Caixa 5, D.52-15, AM C 3127. Vegeu també *Ibid.*, D.52-12, AM C 1411.

¹⁰⁴⁴ Donat que la lletra d'aquest conjunt de cartes és diferent del primer grup –relacionades amb qüestions comercials–, és possible que aquesta darrera correspondència fos escrita per algú altre de l'estudi i firmés amb el nom *Napoleon* o *Emilio*, aleshores el màxim responsable del taller.

¹⁰⁴⁵ Emilio Fernández es casa amb Juana María Quevedo. GARCÍA FELGUERA, *art. cit.*, 2005-2006, p. 318.

¹⁰⁴⁶ AHCB, Fons Apel·les Mestres, Epistolari, Caixa 5, D.52-12, AM C 1413r-v.

¹⁰⁴⁷ AHCB, Fons Apel·les Mestres, Epistolari, Caixa 5, D.52-12, AM C 1414r-v.

¹⁰⁴⁸ AHCB, Fons Apel·les Mestres, Epistolari, Caixa 5, D.52-12, AM C 1412r-v.

¹⁰⁴⁹ Vegeu l'article citat anteriorment *El pintor-clásico y el fotógrafo-artista*. [La Vanguardia, 28 d'agost de 1901, p. 1].

fotografies, les retoca i, normalment a partir del paisatge, busca aconseguir un registre visual que afecti l'aparell emocional de l'espectador. No obstant això, ben aviat l'àmbit de la fotografia professional també va voler fer ús d'aquesta etiqueta categoritzadora, fet que provocà el retret per part de l'àmbit amateur que veia perillar la seva pròpia identitat amb el paràsit dels grans estudis fotogràfics.

Si agafem com a exemple d'aquest debat l'article *Profesionales y Aficionados. El autor fotógrafo* publicat el 1902 a la revista *La Fotografía Práctica*¹⁰⁵⁰, veurem com la discussió i rivalitat entre amateur i professional es centrava ara en el concepte d'*autoria* en l'elaboració d'una fotografia. Donat que en molts estudis fotogràfics el retratista es limitava a col·locar el client a escena per prémer el botó i deixava per a la resta d'operaris del gabinet les tasques de revelat i positivatge, l'amateur reclamava que l'*autoria* d'una fotografia es considerés en aquelles imatges en què el fotògraf havia estat actiu al llarg de tot el seu procés d'elaboració. Així, mentre en una fotografia comercial la firma significava l'anunci del negoci, en el cas amateur, l'*autoria* era una demostració de totes les dificultats que aquest, personalment, havia aconseguit vèncer.

Les obligacions professionals d'Audouard van fer que, a efectes pràctics, el seu treball fotogràfic es sortís del registre del retrat en comptades ocasions. No obstant això, des del pla documental i de les seves relacions amb l'elit artística del moment, podem assegurar que Audouard va assimilar-se a la figura del *fotògraf-artista* de manera creixent des de 1894. I si el Modernisme artístic, lluny d'una qüestió d'estil va ser una qüestió d'actitud¹⁰⁵¹, Audouard va procurar adoptar la pròpia dels cercles artístics més importants del moment, mostrant-se sensible a les innovacions procedents del camp fotogràfic. És per això que *La Ilustració Catalana*, en la crònica dedicada al nou estudi fotogràfic de 1905, faria referència a la unió d'*un propietario* [Albert Lleó Morera], *un arquitecte* [Lluís Domènech i Montaner] y *un fotògrafò un fotògraf-artista*.

La figura del *fotògraf-artista* adquireix entitat a Barcelona en el context cultural de la Barcelona del tombant de segle i de l'adveniment de la mateixa modernitat en el camp fotogràfic, amb totes les possibilitats que tècnicament aquesta va comportar i els efectes col·laterals en el públic i en les pràctiques de la fotografia que ja hem analitzat (§ 5.1.1). La constitució d'aquesta categoria venia a sumar-se a dos perfils de fotògraf ja existents, el fotògraf *professional* i el fotògraf *amateur*, trobant-se la del *fotògraf-artista* en els límits d'un i altre. No obstant això, aquesta categorització dels *tipus* de fotògrafs venia precedida de l'experiència en d'altres països que, en el cas de França i, concretament, de París, trobem *paradigmatitzat* en el cèlebre conjunt d'articles que el crític de fotografia Ernest Lacan (1828-1879) publicà a la revista *La Lumière* l'any 1853, sota el títol d'*Esquisses physiologiques*. Uns perfils que, malgrat la distància en el temps, mantenien la seva validesa en la galeria dels tipus de fotògrafs actius a Barcelona en el context del Modernisme.

¹⁰⁵⁰ Per la revista: [...] en una "fotografía" no es pues lo esencial el asunto, sino el resultante, y por tanto, para ser autor fotógrafo hay que serlo de las operaciones artístico-foto-mecánicas, ahora que en una fotografía artística de lo "esencial" es la parte artística, no cabe duda, pero que conste de una vez para siempre, que el "aficionado" que por tal se tenga, al entregar una obra firmada, no debe olvidar que con su firma responde de que aquello es suyo, de que no hubo mano de gato y por tanto la gloria á él solo corresponde. [*La Fotografía Práctica*, maig de 1902, pp. 136-139; p. 139].

¹⁰⁵¹ FONTBONA: *op. cit.*, 2006, p. 13.

Segons Lacan, en primer lloc trobem el fotògraf *proprement dit*, l'exercici fotogràfic del qual estava regit per la clientela, el preu i la noció de producte de les imatges: *Il y a tels photographes chez lesquels il faut prendre son numéro quand on veut obtenir son portrait, et qui achètent une maison tous les six mois. Qu'on dise encore qu'on ne s'enrichit plus de nous jours!*. A aquest el seguia el *fotògraf-artista*, que, després d'haver dedicat una vida a l'art, trobava en la fotografia una via nova per tal de manifestar la seva personalitat, el seu geni. Potenciat per la llibertat que li concedia l'absència de la imposició del gust del client. El *fotògraf-artista* aconseguia fer-se un nom entre els pintors malgrat qu' *il a également des bizarreries: et qui n'en a pas, surtout dans le monde privilégié des arts? Il fait de la photographie avec passion; mais le plus grand chagrin que vous puissiez lui faire, c'est de l'accuser de photographie. Il vous montre coquettement ses épreuves; il vous parle de ses perfectionnements, de ses innovations; il vous tiendra au courant des plus minutieuses observations qu'il a faites; il s'émeut; il s'enthousiasme; mais n'allez pas lui dire le premier: "eh bien! et la photographie?" il vous tournera le dos en vous disant: "je suis peintre et non photographe!"*. Finalment, el fotògraf amateur, *l'homme qui par amour de l'art, s'est passionné pour la photographie, comme il se serait passionné pour la peinture, la sculpture ou la musique [...]* pertanyia a l'elit econòmica de la societat¹⁰⁵². Un perfil que, malgrat l'obertura de practicants que va suposar l'aparició al mercat de noves càmeres com la Kodak a partir de la dècada de 1880, el cert és que es mantenia vigent a la Barcelona de la fi de segle, com així ho proven els noms que ocupen les llistes dels concursos fotogràfics que ja hem analitzat.

En el cas de Pau Audouard, el *fotògraf-artista* va començar a definir-se en els darrers anys de la societat fotogràfica *Audouard y Cía*, moment en què la premsa, per la seva banda, va augmentar l'apreciació *artística* dels treballs sortits del gabinet de retrats de la Gran Via:

Nota Artística. En los aparadors dels coneguts fotógrafos Srs. Audouard y C^a, nos han aturat uns retratos grandaria natural resultats directes del foto-grabat. Com aplicació del procediment es de lo mes nou que hem vist en lo ram de fotografia y per la execució, la netedat de líneas, la calitat que treuen, etc., merexen apreciarse com una obra d'art. J.C. y R. [Joaquim Cabot Rovira]¹⁰⁵³.

A principis de segle, les notícies relatives als treballs elaborats per Audouard proven que, per altra banda, en termes d'estil decoratiu, l'estudi s'havia adaptat totalment al gust *modernista* del moment (§ 5.3.3), com així ho demostra una ressenya del *Diario de Barcelona* el 1900:

En el escaparate del establecimiento de fotografía que el señor Audouard tiene en la calle de las Cortes, están expuestos notables retratos efectuados por los procedimientos más modernos que usa la fotografía y que dan á las positivas una calidad extraordinaria y una duración indefinida. Los citados retratos están

¹⁰⁵² Vegeu la reproducció dels textos a ROUILLÉ: *op. cit.*, 1989, pp. 160-166.

¹⁰⁵³ *La Veu de Catalunya*, 14 de febrer de 1892, pp.76-77.

*encuadrados en artísticos marcos de estilo modernista que les realzan notablemente*¹⁰⁵⁴.

O, encara el mateix diari, un any més tard, descrivia les fotografies i els marcs de l'estudi elogiant la seva categoria artística:

*En el escaparate de la fotografía que el señor Audouard tiene en la calle de las Cortes, están expuestos artísticos positivos tirados en distintas clases de papeles, en los que el claro oscuro, cualidad donde radica principalmente el mérito de la obra fotográfica, acusa unas cámaras y objetivos de primer orden, y perfecto conocimiento de las manipulaciones propias del arte. Además de un valor técnico, lo tienen también artístico, pues en la composición de las figuras y “pose” de las personas retratadas preside un sentido estético digno del mayor elogio. / Avaloran las fotografías los marcos que las encierran, alguno de ellos notable por la originalidad y elegancia de sus líneas, y singularmente los de caoba con filetes dorados*¹⁰⁵⁵.

Més enllà de les fotografies, la consideració artística de Pau Audouard va ser, en part, el resultat de la presència del fotògraf en alguns dels cercles artístics més destacats de la Barcelona de la fi de segle, mesclant sovint la idea mateixa de cercle amb la de carter de clients.

Una de les primeres notícies que tenim de l'accés del fotògraf a l'elit cultural del moment és la seva participació al cèlebre ball de disfresses del Teatre Líric el febrer de 1891, on Audouard hi va fer acte de presència disfressat de *Rubens*. Aquella cita, que ha passat als annals de les efemèrides de societat de Barcelona, va ser protagonitzada pel polígraf Pompeu Gener, popularment conegut per *Peius*, que va participar al ball disfressat de *Marquès de Pescara*. Tal i com recullen en els seus respectius llibres memorialístics de la Barcelona de l'època Luís Cabañas Guevara (1944) i Mario Verdaguer (1957), en el preparatiu per a aquell *Pescara-Peius* o *Peius-Pescara*, Gener va retrobar a Pau Audouard, com ja havia fet en ocasions anteriors, al seu estudi de fotografia unes hores abans de la festa:

*La noche del baile, Pompeyo Gener se dirigió, para disfrazarse, al taller que el fotógrafo Pablo Edouard [sic] tenía en la antigua calle de Cortes, sitio donde hoy está instalada “Casa Llibre”. Allí halló a otros amigos, el abogado Moragas, el editor Seix, el doctor Salvador Juliá, el periodista Carlos Costa, José Pujol, propietario del “Forn de Sant Jaume”, a Manolo Planas, y otros, entrados en la misma labor de disfrazarse, pero todas las miradas fueron hacia Peius, que iba poniéndose su coraza, al pecho la banda roja, al hombro el lazo morado, y , a la cintura, la daga y la escarcela [...]*¹⁰⁵⁶.

La descripció de tot el procés d'elaboració de la disfressa, amb una armadura del segle XVI del Museu Armeria Estruch, una botifarra de la Garriga i la cadena treta d'unes peses de la

¹⁰⁵⁴ *Diario de Barcelona*. 28 de novembre de 1900, p. 13628.

¹⁰⁵⁵ *Diario de Barcelona*, 31 de desembre de 1901, p. 16033.

¹⁰⁵⁶ CABAÑAS: *op. cit.*, 1944, p. 160. Vegeu també VERDAGUER: *op. cit.*, 1957, p. 30.

tocineria del carrer de Tallers, on Peius havia adquirit la botifarra, ens ofereix un escenari sobre el qual Audouard va tenir un paper actiu i que explica bona part dels autoretrats del fotògraf disfressat del mateix període, així com dels seus vincles amb el món del teatre, elements que treballarem més endavant (§ 5.2.3).



Pau AUDOUARD, Retrats de Pompeu Gener disfressat, 1888-1889. AFB.

Pocs anys després, el 14 de novembre de 1894, trobem a Pau Audouard com a membre de la processó cívica que va acompanyar el trasllat dels Grecos *Les llàgrimes de Sant Pere* i *Santa Magdalena penitent* de l'estació de tren de Sitges al Cau Ferrat, en el marc de la Tercera Festa Modernista organitzada per Santiago Rusiñol. El fotògraf, alliberat recentment de la raó social *Audouard y Cía*, es va introduir entre els feligresos *de la religió de l'art*, devots d'El Greco, el *mestre dels mestres*. Audouard era l'únic fotògraf *retratista* de la seixantena de persones presents a la processó i entre els quals hi havia els pintors Ramon Casas, Joan Brull, Eliseu Meifrèn i Ramon Pichot, el dibuixant Josep Lluís Pellicer, els arquitectes Francesc Rogent Pedrosa i Josep Puig i Cadafalch, i els crítics i escriptors Joaquim Cabot i Rovira, Josep Yxart, Raimon Casellas, Jaume Massó i Torrens, Pompeu Gener, Narcís Oller i Joan Maragall, entre molts altres¹⁰⁵⁷. No obstant això, el paper d'Audouard va anar més enllà, ja que ell va ser l'encarregat de retratar la diada i de realitzar les primeres fotografies del Cau Ferrat de Sitges. Un conjunt d'imatges que Rusiñol va guardar al seu àlbum de records, mentre que *La Voz de Sitges*, un dels màxims òrgans de difusió de les activitats de Rusiñol i el Modernisme, en va publicar unes quantes¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁷ UTRILLO: *op. cit.*, 1989 [1934], pp. 95-96.

¹⁰⁵⁸ PANYELLA, V. *Santiago Rusiñol. El caminant de la terra*. Barcelona: Edicions 62, 2003, pp. 219-220.



Pau AUDOUARD, *El "Cau Ferrat" de Sitges*, [1894]. Publicada a *Panorama Nacional*, BC.

Mesos després, el febrer de 1895, Audouard va ser l'encarregat de fer les fotografies del Ball del Cercle Artístic, que posteriorment el fotògraf va exposar al seu estudi de la Gran Via. Segons *La Vanguardia*, la qualitat dels retrats fotogràfics els assimilava tant a la paleta de Velázquez com a la de Rembrandt. Entre les disfresses fotografiades, sobresortien les fotografies de Pompeu Gener –vestit de cap àrab cordobès–, de Galofre Oller –vestit de cavaller de la Cort de Lluís XIII, de Josep Lluís Pellicer –amb un vestit d'Edip Rei, *con el puñal en la mano [...] una figura de la tragedia clásica [que] por pliegues de su ropaje y por su rectitud escultural aseméjase á una estatua griega*– i el d'una senyora àrab sense identificar, *que jamás creemos se haya hecho nada parecido. El claro-oscuro aquel sobre fondo negro, los variados tonos de los ropajes, el relieve de las joyas, todo contribuyendo al efecto dramático del conjunto*. Un treball fotogràfic que, segons el diari, *creemos que el señor Audouard puede estar orgulloso de su obra y que el público sabrá apreciarla en lo que vale [...]*¹⁰⁵⁹.

Va ser al llarg d'aquesta segona meitat de la dècada de 1890 quan Audouard va gestar la seva etiqueta de *fotògraf-artista*, si més no en intencions i actitud, mesclant-se amb els prohoms del Modernisme cultural. Aquesta integració es va produir a través de la incursió del fotògraf especialment al cercle de l'Ateneu Barcelonès, institució aquesta darrera a la que va

¹⁰⁵⁹ *La Vanguardia*, 6 d'abril de 1895, p. 2. A més a més de fer les fotografies, Audouard, de la mateixa manera que Emilio Fernández *Napoleon* prengué part de la vetllada, disfressat de florentí mentre que Emilio Fernández ho feu de *Diego Marcilla*. Per a la descripció dels assistents i les seves disfresses vegeu *La Vanguardia*, 26 de febrer de 1895, pp. 4-5.

pertànyer des de 1881¹⁰⁶⁰, arribant a ser l'any 1908 revisor de comptes de la Secció de Belles Arts, presidida per Ramon Casas i vice-presidida per Carles Vidiella, amb Josep Llimona vocal de la directiva¹⁰⁶¹. Per bé que Pau Audouard no va ser l'únic fotògraf soci de l'entitat, ja que també ho van ser Emilio Fernández¹⁰⁶², des de 1880, i Heribert Mariezcurrena, de qui ignorem la data d'inici però sabem que en el curs 1897-1898 formava part de la secció d'indústria¹⁰⁶³.

Per alguns testimonis documentals tenim constància que Audouard sovintejava l'Ateneu. El 1893 el fotògraf va participar a la manifestació artística organitzada per l'Ateneu Barcelonès però a diferència del seu homòleg Napoleon, Audouard ho feu amb una pintura, *La Sardana*, elaborada, això sí, a partir d'una fotografia¹⁰⁶⁴. Dos anys més tard, el 1895, Pau Audouard va assistir a la lectura del discurs presidencial d'Àngel Guimerà, *La llengua catalana*, llegit el 30 de novembre a l'Ateneu Barcelonès, assistint entre el nombrosíssim públic part dels membres de la processó de Sitges –Raimon Casellas, Joaquim Cabot i Rovira, Ramon Casas, Joan Maragall, Narcís Oller, Josep Puig i Cadafalch, Josep Lluís Pellicer, Santiago Rusiñol–, juntament amb d'altres artistes destacats del moment com Alexandre de Riquer, Lluís Domènech i Montaner o Enric Morera. Aquesta vegada Audouard va ser l'únic fotògraf *retratista* present a l'acte, juntament amb Heribert Mariezcurrena i, igualment, de Josep Thomas de la casa de reproduccions *Thomas*¹⁰⁶⁵.

Les relacions socials de Pau Audouard amb l'esfera cultural del moment van ser àmplies, concretant-se, amb el pas dels anys, cap a una aproximació vers els cercles *catalanistes* propis de l'Ateneu Barcelonès. Audouard no es va introduir mai a l'ala bohèmia del Modernisme, com així ho prova l'absència de notícies relatives a ell, per exemple, a Els 4 Gats. La seva posició en tant que fotògraf *retratista* reputat del moment li va facilitar, pel contrari, coneixences provinents del món burgès, intel·lectuals molts d'ells implicats amb la modernització de Catalunya. La nòmina d'algunes personalitats que van fotografiar-se a l'estudi de la Gran Via van ser importants socis de l'Ateneu Barcelonès com el dramaturg Àngel Guimerà o els arquitectes Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch (§ 5.3.1) i Antoni Gaudí, a qui va retratar en els anys de joventut, com hem vist. Audouard es va integrar en un entremat de coneixences, pròximes al fotògraf, que, a més, guardaven amistat entre ells, com així va ser entre el mateix Gaudí i l'escriptor Joan Maragall¹⁰⁶⁶, a qui Audouard va retratar el 1903, any del seu nomenament com a president de l'Ateneu Barcelonès.

¹⁰⁶⁰ *Sessió Pública Inaugural del Curs Acadèmic de 1908 a 1909*. Barcelona: L'Avenç, 1908, p. 44.

¹⁰⁶¹ Llistes publicades a *La Vanguardia*, 3 de juny de 1908, p. 4.

¹⁰⁶² *Sessió Pública Inaugural...*: *op. cit.*, 1908, p. 57.

¹⁰⁶³ *Acta de la Sessió Pública celebrada en lo Ateneu Barcelonès lo 17 de desembre de 1897*. [s/II]: [s/n], 1899, p. 8.

¹⁰⁶⁴ Obra reproduïda al catàleg. *Manifestación artística del Ateneo Barcelonés*. Barcelona: Imprenta de Henrich y Cía, 1893, p. 59.

¹⁰⁶⁵ Vegeu la llista completa d'assistents a GUIMÈRA, A. *La llengua catalana*. Barcelona: L'Avenç, 1896, [s/p].

¹⁰⁶⁶ Segons Laura Mercader des de 1899, any de la fundació de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, escriptor i arquitecte van iniciar una amistat que es va consolidar arran de les tertúlies mantingudes a l'Ateneu Barcelonès. MERCADER: *op. cit.*, 2000, p. 265.

Fill d'una família burgesa de la indústria tèxtil i uns anys més jove que Audouard, Maragall va viure la dècada de 1890 el camí del *modernisme* al *catalanisme*. Com a conseqüència del desastre de 1898, l'escriptor va iniciar una tasca de difusió de les seves idees regeneracionistes a través de la seva obra, simpatitzant amb la Lliga Regionalista i, en concret, amb Prat de la Riba. En ple ascens de la seva figura social i artística, que perduraria fins a la crisi de la Setmana Tràgica el 1909¹⁰⁶⁷, Pau Audouard va retratar l'escriptor en nombroses ocasions (§ 5.3.1), de la mateixa manera que a la seva família. És un exemple el retrat de la muller de Maragall, Clara Noble, investida reina dels Jocs Florals l'any 1904 i que es conserva actualment a la Casa Museu Joan Maragall, emmarcada per una peça de Joan Busquets. Igualment, d'un any més tard, del 15 de desembre de 1905, data una factura de l'estudi del Passeig de Gràcia en què hi consta una *ampliación doble hoja al carbón* de la mateixa Clara Noble, amb l'especificació de *precio especial*, que, no en va, ascendia a 250 pessetes¹⁰⁶⁸.

En aquest mapa d'amistats i coneixences cal tenir en compte, igualment, la figura d'Apel·les Mestres malgrat que només tenim un indici de la relació entre l'artista i el fotògraf. Es tracta d'una nota datada de juliol de 1912 i on Pau Audouard sol·licita l'ajuda de l'artista per tal d'afavorir a un tal senyor Pous: *S. D. Apeles Mestres / Mi muy querido amigo. / Mi amigo Pous, portador de esta tiene la pretension de entrar en la Compañia del Sindicato. Si a V. le es posible hacer algo en su favor se lo agradecería mucho su afmo. amigo*¹⁰⁶⁹.

Amb tota seguretat, alguns d'aquests noms van formar part del grup de convidats que el febrer de 1902 van assistir a l'estudi de la Gran Via per a l'exhibició d'un conjunt de retrats realitzats de nit amb llum de magnesi. Un públic selecte entre els que hi havia *varios amigos suyos, [...] en mayoría los artistas y publicistas* segons *La Vanguardia*¹⁰⁷⁰ i, com afegiria *El Diluvio*, també *literatos de esta ciudad para enseñarles una notabilísima colección de fotografías obtenidas por medio del magnesio, en las cuales demuestra una vez más el señor Audouard que es un verdadero artista*¹⁰⁷¹. La descripció que va fer la premsa de la vetllada demostra que, des de la dècada de 1890, l'estudi de Pau Audouard s'havia convertit també en un espai artístic vinculat amb els intel·lectuals i artistes més destacats de la ciutat i que, conseqüentment, el treball del fotògraf, gràcies al seu caràcter innovador, havia assolit la categoria d'art:

El señor Audouard, con la galantería en él proverbial, dio a los invitados cuenta del resultado por él obtenido con aquel procedimiento y les mostró una colección de pruebas fotográficas, en las cuales se echan de ver no sólo la pericia del técnico, sino

¹⁰⁶⁷ Al final de la seva vida, Joan Maragall, des de la seva *tribuna* de vetlla, veié en el progrés una arma al servei de la *bestialidad* social, com així queda palès a l'article *Película Espiritual* [*Diario de Barcelona*, 12 d'octubre de 1911], on *las máquinas producen la esclavitud de las fábricas, los explosivos favorecen el prurito sanguinario, la fotografía la difusión de la vulgaridad y la indecencia, etc. [...]*. Cit. GABANCHO, P. *Despert entre adormits. Joan Maragall i la Fi de Segle a Barcelona*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat / Proa, 1998, p. 136.

¹⁰⁶⁸ La factura porta el número 54731 i es conserva, actualment, a l'Arxiu Joan Maragall (BC). Agraïxo a la Teresa-M. Sala haver-me facilitat la referència al document.

¹⁰⁶⁹ AHCB, Fons Apel·les Mestres, Epistolari, Caixa 5, D.52-11AM. C211, fol. 1r.

¹⁰⁷⁰ *La Vanguardia*, 5 de febrer de 1902, p. 2.

¹⁰⁷¹ *El Diluvio*, 5 de febrer de 1902, p. 2.

también el gusto exquisito del artista que sabe colorear de modo adecuado al modelo con objeto de que no pierda su caracter peculiar. / En las fotografías de referencia son de alabar, aparte de las cualidades de que queda hecho mérito, la riqueza de matices que dan al modelado notable vigor y hacen adquirir extraordinario relieve á lo reproducido. Los detalles se precisan en su justo valor, sin perjudicar la supresión del conjunto. / En una palabra, el señor Audouard, en los retratos ejecutados con luz artificial, ha conseguido un éxito completo, por el cual le felicitaron entusiasmados todos los concurrentes que fueron espléndidamente obsequiados¹⁰⁷².



Pau AUDOUARD, Retrat d'A. Utrillo amb llum de magnesi, [1902].
Publicat a *La Il·lustració Catalana*.

Malgrat que el rerefons de les investigacions d'Audouard era igualment comercial –*El Diluvio* afirmava *dentro breve tiempo tendrá construído el señor Audouard un aparato fotográfico para poder hacer los retratos á domicilio*¹⁰⁷³ –, la trobada artísticofotogràfica va comptar, al final, amb un concert de Joaquim Malats, *el gran artista conecedor de todos los recursos del piano, [que] ejecutó en petit comité obras de Chopin [“Poloneses”] y Schumann [sic] [“Carnestoltes”], que fueron coronados con entusiastas aplausos*¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷² *La Vanguardia*, 5 de febrer de 1902, p. 2.

¹⁰⁷³ *El Diluvio*, 5 de febrer de 1902, p. 2.

¹⁰⁷⁴ *La Vanguardia*, 5 de febrer de 1902, p. 2.

Possiblement, Audouard, com va succeir en certa mesura amb Maragall, no va formar part pròpiament de la colla de modernistes sinó que, en alguns moments puntuals, va ser *company de viatge*¹⁰⁷⁵. D'aquesta manera, tant el podem trobar implicat en activitats dels modernistes de pinzell i ploma com amb els modernistes –*catalanistes*– arquitectes Puig i Cadafalch i, sobretot, Lluís Domènech i Montaner, o destacats membres de la vida intel·lectual i administrativa catalana. Així, per exemple, Pau Audouard va mantenir una estreta amistat amb la família d'advocats Serrahima i, en concret, amb Maurici Serrahima Palà i el fill d'aquest Lluís Serrahima Camín, ambdós degans del Col·legi d'Advocats de Barcelona, com així ho testimoniava l'escriptor i polític Maurici Serrahima i Bofill al seu llibre *Del passat quan era present (1948-1953)*¹⁰⁷⁶. Igualment, el fotògraf es va aproximar als industrials del Modernisme, com Antoni Amatller i Romà Batlló (§ 6.3.2) o al doctor Albert Lleó Morera, de la mà de qui faria el salt a l'artèria burgesa del Passeig de Gràcia, amb l'estudi fotogràfic als baixos de la Casa Lleó Morera a partir de 1905.

Malgrat la integració de Pau Audouard en alguns cercles artístics del Modernisme, no cal perdre mai de vista que l'activitat fotogràfica dels seus gabinets va estar regida per la llei del mercat del retrat, com per exemple per la demanda de fotografies per a primeres comunions i de fotografies de nens disfressats en els dies de carnestoltes. Fotografies, en un cas, amb forma de medalló i amb l'aplicació de l'or i els colors, amb la inscripció *Recuerdo de la primera Comunion* i, en el segon, de tamanys variats que anaven del format *carte-de-visite* al tamany natural¹⁰⁷⁷. Una línia de treball que, no obstant i de manera paradoxal, va aconseguir també la consideració artística de diaris com *Joventut* que afirmava:

[...] *Ja sabem que l'artista té medis y recursos pera lograr reproduccions verament notables; però és més difícil obtenirho en un taller, fentse precis recorre à certs accesoris pera que desaparegui l'encarcament de las personas retratadas. / El senyor Audouard ha ideat unas decoracions que li permeten donar novetat als retratos de primera comunió. Una d'ellas figura una portalada corórea d'un temple ojival, quin altar major, adornat de festa 's veu per entre 'ls barrots del reixat. L'altra decoració es un bastiment que sosté una tela metálica ahont hi apareix la figura de Jesús donant la comunió. La criatura retrata 's coloca darrera d'aquest teló y apareix*

¹⁰⁷⁵ GABANCHO: *op. cit.*, 1998, p. 28.

¹⁰⁷⁶ SERRAHIMA : *op. cit.*, 1972, p. 265.: [...] *recordo també, bastant vagament, algunes vegades que vam anar a casa d'Audouard, el fotògraf, molt amic del meu avi i del meu pare [...] si no m'erro, era aleshores instal·lat a l'entresol de can Lleó, al passeig de Gràcia, on hi havia aquelles senyores modernistes que aguantaven una mena de palanganes, i tota la decoració d'en Domènech i Montaner. En tot cas, recordo molt bé una vegada que hi vam anar –cap al 1906–, i que van retratar en Joan amb la dida –la Patrocinio, que feia molt goig i era casada amb un filipí, Heriberto Guila, cambrer en un vaixell de la Transatlàntica–, i que, mentre es preparaven, en Joan es va orinar sobre el davantal de la dida, i no se'n van adonar, i quan van tirar la prova del retrat la taca mullada era tan visible que van haver d'escurçar el retrat definitiu fins poc més avall de la cintura de la dida. Jo devia tenir pels volts de quatre anys; ho podria comprovar per l'edat d'en Joan en el retrat, que bé deu córrer per casa. Sé que la dida s'hi va amoïnar molt, i que a casa i vam riure d'allò més.*

¹⁰⁷⁷ *Diari de Barcelona*, 19 de febrer de 1898, p. 2153: *El fotografo señor Audouard ha arreglado en el escaparate de su establecimiento en la calle de las Cortes una bonita exposicion de retratos fotograficos de niños y niñas disfrazados. Los hay de diversos tamaños, desde la mitad o mas del natural hasta la forma de targeta; Diario de Barcelona*, 10 de maig de 1898, pp. 5461-5462: *En el escaparate del fotógrafo señor Audouard, en la calle de las Cortes, se hallan espuestos lindos trabajos de dicha especialidad, destinados á conmemorar primeras Comuniones. Consisten en fotografías, en forma de medallas de grandes dimensiones con exergo en que se lee: "Recuerdo de la primera Comunion" y en el centro el retrato del niño ó niña que la ha celebrado. En estos trabajos están aplicados con mucho gusto el oro y los colores, según un procedimiento puesto en práctica por el señor Audouard, produciendo muy buen efecto.*

en el cliché en mitj de núvols, resultant la escena molt artística y atrayenta, puig els tons esblaymats y boyrosos la revesteixen d'una misteriosa poesia [...] ¹⁰⁷⁸.

5.2.2. Pau Audouard i el Cercle Artístic

Més enllà de l'ambivalència en les relacions d'Audouard amb els grups artístics i intel·lectuals de Barcelona a la fi de segle, el fotògraf va mantenir, sobretot, una vinculació prolongada amb el Cercle Artístic, entitat on, ell mateix, es va encarregar de crear l'any 1902 la secció de fotografia.

Herència dels tallers artístics actius en la joventut d'Audouard, com el Taller Embut o el Taller Rull, el Cercle Artístic havia estat fundat l'any 1881, en tant que evolució de la societat artística L'Eura ¹⁰⁷⁹, malgrat que el nom pròpiament de *Círculo Artístico* no va ser establert fins el novembre de 1887, afegint-s'hi membres de l'Ateneu Barcelonès. El seu objectiu era el foment de les Belles Arts així com reunir totes aquelles persones dedicades no només a les arts plàstiques sinó també gràfiques en totes les seves manifestacions. D'aquí l'organització de cursos, exposicions, excursions de caràcter artístic, conferències, vetllades així com la constitució d'una biblioteca. El Cercle, igualment, era el responsable dels balls de disfresses dels quals en van resultar edicions sonades la dels anys 1889 i 1891, essent-hi presents els fotògrafs *retratistes* més importants de la ciutat com el mateix Pau Audouard o Emili Napoleon. No obstant això, possiblement, l'element més important de la institució és que aquesta constituïa un punt d'encontre i de relació per a artistes que pertanyien a generacions sovint allunyades, properes cadascuna a diferents corrents estètics o ideològics. Així, per una banda, s'hi trobaven els artistes vuitcentistes com Galofré Oller o Francesc Torrecassana convivint amb una part dels artistes representants del Modernisme artístic – en les seves múltiples vessants – com Santiago Rusiñol, els germans Llimona, Ramon Casas, Lluís Graner i fins a un jove Isidre Nonell.

Dins d'aquest context, la primera notícia que tenim de la relació d'Audouard amb la institució data de l'any 1901, moment en què el fotògraf va passar a ser, juntament amb Venanci i Agapit Vallmitjana, Josep Thomas, Josep Maria Tamburini o Gaspar Homar, entre molts d'altres, soci propietari del Cercle, la segona categoria de membre després de la dels socis protectors i que permetia tenir càrrecs dins l'entitat (aleshores 28 enfront dels 186 propietaris i 106 socis) ¹⁰⁸⁰. Això ens fa pensar que Audouard era membre del Cercle des d'uns quants anys abans, com el mateix Emilio Fernández de qui sabem que l'any 1894 va formar part, juntament amb Santiago Rusiñol, Josep Lluís Pellicer, Francesc Galofré Oller, Francesc Masriera, Francesc Rogent, Josep Pascó, Ramon Casas i Lluís Graner, entre d'altres, de la comissió encarregada d'organitzar la tómbola per tal de fer front al dèficit econòmic que afectava aleshores al Cercle, i que podia suposar la desaparició de l'entiat, i que l'any 1895 va ser reelegit vocal de la Junta Directiva de la institució ¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁸ *Joventut*, 7 de maig de 1901, p. 328.

¹⁰⁷⁹ MARÍN: *op. cit.*, 2006, pp. 13-14.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, pp. 29, 31.

Pau Audouard ja havia estat d'alguna manera vinculat al Cercle Artístic quan l'any 1891 la Sociedad Fotográfica Española va sol·licitar ser admesa a l'entitat¹⁰⁸². Ambdues institucions compartien la mateixa seu social –a la Casa Gibert, núm. 21 de la Plaça Catalunya–. Donat que el juliol de 1891 es va anunciar el futur enderroc de l'immoble, el Cercle temptejà l'opció d'instal·lar-se a l'edifici que els Napoleón s'estaven construint a la Rambla de Santa Mònica per l'arquitecte Rogent i Pedrosa – també soci del Cercle¹⁰⁸³, no obstant això finalment l'entitat s'instal·là al carrer Comtal el 1893, seguidament al carrer Santa Anna el 1895 i, finalment, l'any 1899 a la Casa Rull, als números 313-315 de la Gran Via, a escassos metres de l'estudi d'Audouard¹⁰⁸⁴. Poc després d'aquest darrer trasllat, va tenir lloc l'exposició de fotografies de l'any 1901, on darrera de la seva organització s'hi trobava la casa de productes fotogràfics Sotero Villas. Un any després de l'èxit obtingut amb el certamen fotogràfic, generant, com hem vist, nombrosíssimes cròniques dedicades a l'*artisticitat* de la fotografia (§ 5.1), el 1902 Audouard va ser un dels impulsors de la creació d'una secció pròpia de fotografia al Cercle, com així en donava notícia *La Vanguardia*:

*Se ha constituido la Sección de Fotografía del Círculo Artístico, cuya comisión la constituyen los señores Pablo Audouard, don Ramon Romano y don José María Armengol y Bas. Parece ser que se ha adquirido una magnífica linterna para organizar inmediatamente veladas de proyecciones de obras de los socios y se organiza un Laboratorio para sus experiencias. También existe el propósito de organizar conferencias que estarán á cargo de profesores químicos y aficionados, acerca de los últimos problemas resueltos*¹⁰⁸⁵.

L'objectiu d'aquesta nova secció, creada el mes de març, era la de reunir cuantos aficionados existen entre sus miembros, lo cual sin duda contribuirá al progreso y adelanto de la Fotografía, ya cambiando impresiones entre sus individuos, ya comunicándose distintos detalles relacionados con las manipulaciones fotográficas, ya facilitando la lectura de obras y revistas reuniéndose por lo menos un día á la semana para celebrar veladas de proyecciones á las cuales cada socio aportará lo que haya obtenido¹⁰⁸⁶.

El 14 de maig la comissió responsable de la nova secció va entregar a la Junta General el pressupost establert per al seu funcionament. Entre les peticions d'aquesta, es contemplava la subscripció del Cercle a les revistes *La Fotografía Práctica* i al butlletí del *Photo-Club* de París, la instal·lació d'un laboratori fotogràfic al servei dels socis, així com la construcció d'armaris i l'adquisició del material adient per a la il·luminació del mateix laboratori. Igualment, es va sol·licitar l'adquisició de llanternes per a projeccions, ascendint el pressupost a 737 pessetes que finalment va ser aprovat per la Junta Directiva¹⁰⁸⁷. Ben aviat, la secció va organitzar *vetllades* amb projeccions fotogràfiques, sovint de manera setmanal i

¹⁰⁸² Francesc Fontbona, al pròleg dedicat als 125 anys d'història de l'entitat, pren el debat de la inclusió de la fotografia al Cercle com un exemple de la sensibilitat especial de la institució en un moment en què la fotografia es trobava lluny de ser considerada un art. FONTBONA, F. "Pròleg". A: MARÍN, *op. cit.*, 2003, p. 7.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰⁸⁵ *La Vanguardia*, 26 de març de 1902, p. 2.

¹⁰⁸⁶ *La Fotografía Práctica*, maig de 1902, p. 155. *Cit.* ALONSO: *op. cit.*, 2004, p. 238.

¹⁰⁸⁷ MARÍN: *op. cit.*, 2006, p. 249.

aquell mateix any 1902, amb motiu de les festes de la Mercè, el Cercle va incloure la fotografia a l'exposició que havia organitzat de pintura i escultura, havent-hi en aquesta secció *verdaderas preciosidades, demostración del gusto artístico depurado que comportan los nuevos procedimientos fotográficos*¹⁰⁸⁸.

El Cercle Artístic va ser una de les primeres institucions culturals de Barcelona en crear una secció de fotografia en el si de l'entitat. En aquest sentit, el Centre Excursionista de Catalunya no va fundar la seva secció fotogràfica fins el desembre de 1904¹⁰⁸⁹ i, com ja hem vist, fins l'any 1905 el Cercle Artístic de Sant Lluç no va fer el mateix de la mà d'Alexandre de Riquer. En el cas del Cercle, la secció va anar guanyant en importància, essent nomenat president Ramiro Lorenzale. I, així, el 1904 es van fer *excursions artístiques* al Parc Güell, Sant Cugat del Vallès, Blanes, Tossa i Girona, on els socis de la secció van ser rebuts per autoritats i entitats de la ciutat. El 20 de desembre d'aquell any, a més a més, estava prevista la inauguració d'una exposició fotogràfica d'un *aficionat* consagrat a Barcelona com era Antoni Nadal¹⁰⁹⁰, mentre que el 1905, Emilio Fernández, que segons Maria de los Santos García Felguera era membre també de la secció, va realitzar projeccions cinematogràfiques¹⁰⁹¹.

Precisament, les poques dades que tenim dels socis que van formar part de la secció de fotografia ens les proporciona la documentació que s'ha conservat de les reunions celebrades pels seus responsables. Gràcies a les actes tenim coneixement que el 1904 estaven al capdavant de la secció el mateix Ramiro Lorenzale amb Rosés, [Josep Maria] Armengol, Planella, Trias de Miguel, Llorens, Mitjans, Blanch i Calvo¹⁰⁹². Els anys 1906 i 1907 en va ser president Francesc Planella¹⁰⁹³ i a partir de 1907 va entrar a dirigir-la Pau Audouard, sota la presidència del qual, la secció va agafar encara més embranzida.

El mes de gener d'aquell any es va organitzar una exposició de reproduccions d'obres fotogràfiques dels grans mestres i el 15 d'abril es va iniciar un conjunt de classes de fotografia on hi van exercir com a docents el mateix Audouard, Claudi Baradat i Innocent Paulí¹⁰⁹⁴, els dilluns, dimecres i divendres de cada setmana a les 9 del vespre¹⁰⁹⁵:

El "Círculo Artístico de Barcelona" con objeto de suplir la falta absoluta de un centro donde se pueda adquirir la enseñanza práctica elemental de la fotografía, esencialísima para evitar á los aficionados principiantes los engorrosos tanteos y el natural desaliento que lleva consigo la esterilidad ó deficiencia de una ímproba labor,

¹⁰⁸⁸ *La Vanguardia*, 21 d'octubre de 1902, p. 4.

¹⁰⁸⁹ La secció de fotografia del Centre Excursionista de Catalunya quedà constituïda el 13 de desembre de 1904 amb la següent junta directiva: Cristòfol Fraginals com a president, Pere Bonet, Manel Font y Torné i Lluís Llagostera com a vocals i Lluís Batlle com a secretari. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, gener de 1905, pp. 27-28.

¹⁰⁹⁰ MARÍN: *op. cit.*, 2006, p. 249.

¹⁰⁹¹ GARCÍA FELGUERA, M. S. "Els Napoleon". A: *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011, p. 47, rf. 139.

¹⁰⁹² MARÍN: *op. cit.*, 2006 p. 249.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁹⁴ Innocent Paulí ja havia exercit l'ensenyament teòric-pràctic de la fotografia en una sèrie de conferències donades al Círculo Democrático Republicano l'any 1902. *La Vanguardia*, 3 de març de 1902, p. 2.

¹⁰⁹⁵ *La Vanguardia*, 13 d'abril de 1907, p. 3.

*ha abierto desde el mes de abril un curso de la mentada enseñanza, basada en una serie de conferencias sobre física y química y prácticas manuales de aplicación al arte fotográfico, en sus variadas manifestaciones. / Para el logro de este propósito, cuenta el Círculo Artístico con la cooperación decidida de su sección de fotografía la que ha obtenido el desinteresado apoyo de las más importantes casas de esta ciudad, dedicadas á la venta de útiles fotográficos y el entusiasta ofrecimiento de los Sres. Paulí, Baradat y Audouard para difundir en el competente cuadro de profesores, á fin de que el anunciado curso resulte lo más completo posible, abarcando el estudio práctico de procedimientos de mayor utilidad y más conocidos*¹⁰⁹⁶.

El mes de maig es va inaugurar l'Exposició del Primer Saló Nacional de Fotografia amb obres que, prèviament, s'havien presentat al Concurs Nacional organitzat per la secció fotogràfica del Cercle¹⁰⁹⁷. Tal i com estableixen les pròpies bases del concurs, l'objectiu d'aquest era posar de manifest *la importancia artística* de la fotografia, *en sus variadas manifestaciones* i, conseqüentment, *será rechazado cualquier trabajo que, á juicio del jurado, no reuna las debidas condiciones de obra de arte, pues el mero hecho de ser admitidos los trabajos presentados, implica ser señalada la distinción para sus autores*¹⁰⁹⁸.

El concurs fotogràfic es va dividir en els temes Flores y naturaleza muerta, El agua y sus reflejos, Trabajos agrícolas y escenas de la vida del mar, con figuras, Estudios de figura con luz artificial, Colección de seis cabezas de expresión con el mismo modelo i, finalment, Seis asuntos fotográficos para la ilustración de una poesía á libre elección, de autor clásico, que no haya sido ilustrada, á cuyo efecto se acompañará la poesía escogida con las fotografías respectivas. El jurat, a més a més de comptar amb el president del Cercle Artístic, va estar format per Pau Audouard, Ramiro Lorenzale, Antonio Cánovas Kaulak, Alexandre de Riquer i Pere Casas i Abarca¹⁰⁹⁹, que tindrà absoluta llibertat de acció, así para el otorgamiento de premios como para la admisión de obras, siendo su fallo inapelable, y para publicar este fallo antes de la apertura de la Exposición. La convocatòria estava oberta a tots aquells que cultivessin el arte fotogràfic i els treballs havien de ser enviats abans del 15 de maig al domicili de l'entitat, aleshores als baixos del número 37 del Passeig de Gràcia. Les fotografies havien de comptar amb un lema i la seva dimensió no podia ser menor al d'1/4 de placa. Malgrat que el nom de proves a presentar era il·limitat, les fotografies havien de ser inèdites i en el cas de tractar-se de treballs ja premiats en concursos anteriors, aquests participarien de la secció expositiva fora de concurs¹¹⁰⁰.

Més enllà de la secció pròpiament fotogràfica, sens dubte, els vincles d'Audouard amb el Cercle Artístic es van intensificar a partir de l'any 1905, moment de l'obertura de l'estudi als baixos de la Casa Lleó Morera, situat al costat del mateix local de la institució. Així, aquell mateix 1905 el fotògraf va participar a la reunió del mes de febrer de la Junta General del

¹⁰⁹⁶ *La Ilustración Artística*, 13 de maig de 1907, p. 326.

¹⁰⁹⁷ MARÍN: *op. cit.*, 2006, p. 249.

¹⁰⁹⁸ *La Vanguardia*, 14 de febrer de 1907, p. 2.

¹⁰⁹⁹ Segons Isabel Marín el dia 24 de maig es reuní el jurat qualificador i hi prengueren part, a més a més de Josep A. de Trias i Francesc Planella. MARÍN: *op. cit.*, 2006, p. 49.

¹¹⁰⁰ *La Ilustración Artística*, 25 de febrer de 1907, p. 146.

febrer¹¹⁰¹ i el 1907 va assistir a la Junta General extraordinària organitzada amb motiu del nomenament d'un membre del Cercle a participar a la reunió de la Solidaritat Catalana que s'havia de celebrar a l'Ajuntament¹¹⁰². Igualment, l'experiència al Cercle Artístic va coincidir amb la presència d'Audouard en altres concursos i exposicions fotogràfiques organitzades al país i que comentarem més endavant (§ 6.1.3)

Finalment, la vinculació d'Audouard amb el Cercle, i les activitats que des d'aquesta institució va portar a terme, situen al fotògraf com un dels professionals més implicats en l'assumpció artística de la fotografia en el context cultural del Modernisme. Sense perdre de vista el fet que gran part de la producció fotogràfica d'Audouard es deu a la fotografia comercial produïda des del seu gabinet de retrats, és possible afirmar que Pau Audouard va ser el fotògraf *retratista* que més es va preocupar per sortir de la monotonia de l'estudi, relacionant-se i intentant introduir la fotografia en l'àmbit artístic de la ciutat. Tal i com es dedueix de la trajectòria del fotògraf i tal i com recorda el testimoni familiar, Audouard va anhelar sempre *ser* artista, viure d'una carrera de pintor. Donada la impossibilitat de que així fos, el fotògraf va compensar tal frustració construint-se una imatge de *fotògraf-artista*, així com involucrant-se en nombroses activitats dedicades a promocionar la fotografia en tant que disciplina creativa. No en va, la nòmina de fotògrafs que van aprendre l'ofici en el seu gabinet, o que van participar en certàmens en què Audouard jugà un rol important, van constituir part de la primera generació important de *fotògrafs-artistes* catalans, o *pictorialistes*, com així van ser els casos de Rafel Areñas Tona o de Miquel Renom, que analitzarem més endavant (§ 8.1.3).

5.2.3. La imatge del fotògraf: autoretrats i retrats amb Adolf Mas

El 7 de desembre de 1894, en el número 830 de *L'Esquella de la Torratxa*, un retrat en bust de Pau Audouard abarcava pràcticament la totalitat de la pàgina. Sota el títol de *Nostros Fotografos*, l'efígie d'Audouard anava acompanyada d'un dibuix de Miró representant una càmera fotogràfica i de l'epígraf *P. AUDOUARD. / Artista notabilíssim / tot Barcelona sab ja / lo que sos traballs proclaman / alló es art: "¡no hay mas allá!"*¹¹⁰³. Aquesta fotografia es tracta, amb tota probabilitat, de la primera exposició pública del *retrat* del fotògraf, de la seva fesomia, després del dibuix que el representava a la publicitat d'*Audouard y Cía* a *Lo Nunci* el juliol i l'agost de 1879.

En aquest sentit, a partir de la dècada de 1890 i amb l'augment de la projecció del fotògraf *retratista* de Barcelona, per primera vegada els seus propis retrats comencen a ser públics, fins aleshores coneguts, especialment a través de les caricatures¹¹⁰⁴. Així, a l'exemple d'Audouard el següent any 1900 el retrat d'Antoni Esplugas a la revista *Vida Galante*¹¹⁰⁵, i uns

¹¹⁰¹ MARÍN: *op. cit.*, 2006, p. 45.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁰³ *L'Esquella de la Torratxa*, 7 de novembre de 1894, p. 770.

¹¹⁰⁴ Un dels primers exemples és el retrat de Franck i –al fons– d'Antonio Fernández realitzat per Manuel Moliné el 1857 a *El Café*. Igualment tenim retrats de Joan Cantó a la revista *Lo Xanquet* entre 1873 i 1874 i del mateix Antoni Esplugas, dibuixat per Parera l'any 1888.

¹¹⁰⁵ *Vida Galante*, 22 de juliol de 1900, p. 4.

anys més tard, el 1916, les cares de la família Napoleon –Antonio i Emilio– van ser publicades en un retrat conjunt que, segons *L'Esquella de la Torratxa*, constituïa l'última fotografia d'Antonio Napoleon, mort aquell mateix any¹¹⁰⁶. El retrat de Pau Audouard, es tracta, de fet, d'un autoretrat del fotògraf, ja que es conserven, actualment, alguns exemplars a la col·lecció de Rafel Marquina Audouard.



Pau AUDOUARD, Autoretrat, 1894. Col·lecció Rafel Marquina.

Pau Audouard va elaborar molts autoretrats al llarg de tota la seva vida, fet que permet veure no només la seva evolució fisionòmica sinó també la de la seva imatge social en tant que fotògraf *retratista*: del jove divertit al senyor respectable de Barcelona. Malgrat que la pràctica de l'autoretrat és molt comuna en els fotògrafs *retratistes* del període, l'elevat nombre de fotografies en el cas d'Audouard i, sobretot, la seva actitud davant la càmera ens obliga a parlar de l'ús de l'autoretrat com una via per manifestar el *jo* artístic del retratista. Una eina amb què reafirmar la seva individualitat creativa enfront de la imatge estandaritzada del mercat del retrat fotogràfic al qual es veia sotmès en el seu gabinet. Joc i evasió són els camins que ajuden a Audouard a construir-se la imatge de *fotògraf-artista*.

¹¹⁰⁶ *L'Esquella de la Torratxa*, 11 de febrer de 1916, p. 102.

La pràctica de l'autoretrat per part d'Audouard és un fet que, sens dubte, l'assimila a un exercici eminentment artístic i molt propi dels pintors. Per ara, la producció que va fer Audouard en aquest sentit, tot i que queda per recuperar i conèixer més fons fotogràfics dels professionals de l'època, és, sens dubte, la més important en el cas barceloní. Actualment, es coneix vora una trentena d'autoretrats del fotògraf que abracen, al menys, els dos estudis més importants de la seva trajectòria, el de la Gran Via (1886-1905) i el del Passeig de Gràcia (1905-1910).

D'entre els diferents autoretrats elaborats pel fotògraf, podríem classificar-ne uns quants sota l'etiqueta d'autoretrats amb disfressa. Fotografies on Audouard, a través de la sàtira, s'autorepresenta adoptant el rol d'altres professions o classes socials, com el de militar o eclesiàstic. Sovint, el material emprat per a les fotografies eren pertinences oblidades pels clients de l'estudi o vestuari que el mateix taller tenia per a l'elaboració d'alguns dels retrats. Es tracta, com ha estudiat Quentin Bajac, del joc del doble, on l'objectiu no consisteix tant en resultar irreconeixible a la fotografia com, tot al contrari, poder reconèixer-se en una altra identitat¹¹⁰⁷. En el cas d'Audouard, el conjunt de retrats del fotògraf disfressat respon a la necessitat del retratista d'evadir-se, a partir del joc, del tedi que suposa la rutina del gabinet i dels límits estandaritzats en la producció d'imatges. El reconeixement del fotògraf en múltiples personalitats, lluny de ser una denúncia social, és un exercici lúdic i creatiu a partir del qual Audouard adquireix una altra identitat, resultat de la seva pròpia imaginació i de la seva personalitat creativa. L'autoretrat, per tant, és una eina amb què Audouard projecta el seu jo artístic, assimilant-se a l'actor de teatre, una de les grans aficions del fotògraf (§ 7.2).

¹¹⁰⁷ BAJAC, Q. "Jeux de doubles". A: *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-1914*, p. 80.



Pau AUDOUARD, Autoretrats, c. 1890. Col·lecció Rafel Marquina

La pulsació que regeix aquest conjunt d'autoretrats adquireix plenament sentit en aquelles fotografies en què Audouard canvia la pell a la de l'artista de paleta i pinzell. N'és un exemple la sèrie de catorze fotografies realitzades, molt probablement, a l'estudi de la casa Lleó Morera, entre 1905 i 1910, en què Audouard, disfressat de pintor, representa còmicament el procés d'elaboració d'una pintura. En l'ambient format per una natura morta –amb un bust femení esculpit i el prescriptiu caballet–, l'artista, paleta en mà, dóna les primeres pinzellades a l'obra, agafa distància per observar la feina feta i en acabat es fuma un cigarro i pren una copa que, finalment, el deixarà absolutament begut¹¹⁰⁸. D'uns anys més tard, data un altre autoretrat, aquesta vegada més sobri i naturalista, on veiem a Pau Audouard amb un quadern a la mà en procés d'esbossar un dibuix.

¹¹⁰⁸ Sis d'aquestes imatges estan publicades a *Registres. Fotografies d'Audouard i A. Esplugas*. Barcelona: Fundació Caixa Barcelona, 1990, p. 13.



Pau AUDOUARD, Autoretrat pintant, c. 1905.
Col·lecció Rafel Marquina.

En contraposició a l'Audouard de *sarau*, hi ha un nombre molt important d'autoretrats on es mostra pròpiament el fotògraf, tanmateix mai acompanyat de la càmera fotogràfica, com sí trobem en el cas, per exemple, de l'autoretrat doble d'Antonio Fernández Napoleon, en què s'uneix professional i màquina, en una demostració d'estatus socio-econòmic. Audouard, per la seva banda, surt representat en solitari en la majoria d'autoretrats. Hi ha una primera sèrie que pertany a la primera dècada d'Audouard com a fotògraf, entre la qual es troba l'únic autoretrat pictòric que coneixem del retratista, una pintura a l'oli de petit format. Les fotografies dels primers anys, prèvies a l'obertura de l'estudi de la Gran Via el 1886, són imatges que, en la majoria dels casos, segueixen els patrons representatius de la fotografia de l'estudi de la Rambla del Centre. Retrats de bust amb el fotògraf mirant rarament a la càmera, buscant una certa dignitat en l'auto-representació. No obstant això, aquesta actitud anirà canviant progressivament, a mesura que el temps avança i la reputació del fotògraf augmenta i es consolida, amb un Audouard que es mostra cada vegada més segur de si mateix¹¹⁰⁹. El darrer estadi d'aquesta ascensió són els autoretrats que el fotògraf es va fer a partir de 1900, a caballes entre l'estudi de la Gran Via i el de la casa Lleó Morera, on, en la majoria dels casos, Audouard mira la càmera amb convicció. D'aquest període daten també algunes fotografies d'Audouard sovint assegut llegint el diari, amb les ulleres posades i acompanyat d'un petit nombre de llibres sobre la taula, que intel·lectualitzen, en certa mesura, l'escenari. Formen part d'aquest repertori, uns retrats d'Audouard que sabem que els va fer la seva filla gran, Maria Mercè, perquè així consta a la nota d'una de les fotografies: *A mon estimat Pare 1^{ers} clichés fets per sa filla Barna 4-3-1909 M^a Mercè*.

¹¹⁰⁹ De la dècada de 1890 daten uns autoretrats de Pau Audouard acompanyat de les seves filles, en un registre absolutament íntim.

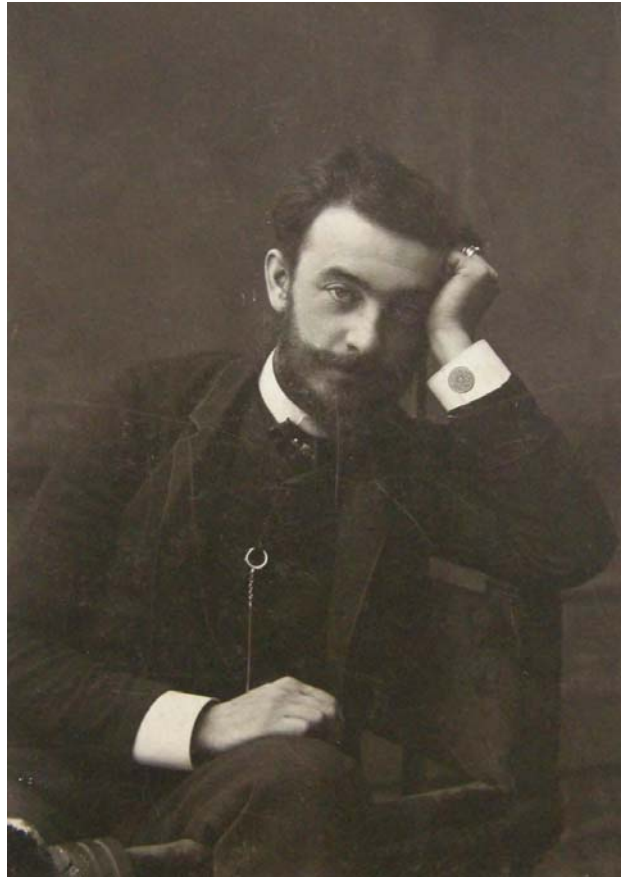
Però sens dubte, un dels autoretrats que il·lustra més bé la imatge que el propi fotògraf volia projectar, quant a estatus professional i ascens social, és el publicat al monogràfic que la revista *Graphos Ilustrado* li dedicà un any després d'haver inaugurat l'estudi dels baixos de la casa Lleó Morera. Audouard es presenta al lector-fotògraf en tant que ciutadà distingit, de perfil, vestit amb frac, barret de copa i uns guants blancs a la mà dreta. El text del monogràfic s'encarregava de completar el perfil proposat pel mateix Audouard, afirmant d'ell que *las disposiciones artísticas naturales de Audouard le llevaron desde un principio al estudio de la pintura, á la que se dedicó durante algunos años con éxito franco y con grandes esperanzas, sin aislarse por completo de la fotografía, á la que dedicaba preferente afición*¹¹¹⁰.



Pau AUDOUARD, Retrat per a *Graphos Ilustrado*, 1905-1906.

Dins la seqüència de l'evolució dels autoretrats d'Audouard, en un nombre important d'aquests, el fotògraf surt representat en una actitud mel·lancòlica, com així ho revela la posició del cap recolzada en el puny tancat de la mà. Es tracta d'un esquema d'autorepresentació que trobem al llarg de tota la seva vida, des dels primers anys a la Rambla del Centre i fins a la seva consagració professional al Passeig de Gràcia. Sense poder assegurar que es tracti d'una declaració visual del tedi del *retratista*, en tots els casos són unes fotografies que tendeixen a aproximar-se al retratat d'una manera inèdita, que no succeeix en els retrats comercials d'estudi, més freds i distants.

¹¹¹⁰ *Graphos Ilustrado*, juny de 1906, text introductori. L'autoretrat està publicat a la pàgina 166.



Pau AUDOUARD, Autoretrat, c. 1885.
Col·lecció Rafel Marquina.

Finalment, les úniques representacions d'Audouard en l'exercici de fotògraf són lluny de la màquina fotogràfica, realitzant les tasques de retocador o bé comprovant el resultat final d'un clixé. Per bé que el retratar-se en diverses etapes de la producció d'una fotografia era una pràctica totalment establerta en els estudis fotogràfics, la voluntat d'Audouard de reafirmar-se en tant que *fotògraf-artista* queda de manifest en el fet que aquests retrats van ser entregats a la premsa amb motiu de l'obertura de l'estudi fotogràfic de la casa Lleó Morera el 1905. Un material que, per la seva banda, les revistes de la ciutat van fer servir per il·lustrar els seus respectius reportatges sobre el nou gabinet de retrats de Barcelona. En el primer autoretrat –o retrat elaborat per un operador del seu estudi–, Pau Audouard surt representat *en son gabinet de retoch* en plena tasca pictòrica¹¹¹¹. En el segon, el fotògraf, al fons de l'àmplia sala de l'estudi que donava al passeig de Gràcia, es mostra concentrat, verificant el resultat d'una fotografia, ajudat per la llum cenital que li entra a través de la gran vidriera darrera la qual es pot llegir el nom d'Audouard aguantat per les escultures d'Eusebi Arnau de la façana de la casa Lleó Morera¹¹¹².

¹¹¹¹ *La Il·lustració Catalana*, 20 d'agost de 1905, p. 536.

¹¹¹² La imatge surt reproduïda a *Anuario. Asociación de Arquitectos de Cataluña*. Barcelona: Associació d'arquitectes de Catalunya, 1908-1909, p. 23.



[Pau AUDOUARD], *El Sr. Audouard en son gabinet de retouch*, 1905.
Publicada a *La Il·lustració Catalana*.

En un altre ordre de coses i sense entrar en el debat sobre l'*artisticitat* del mitjà fotogràfic, el cert és que un dels elements que més van diferenciar els fotògrafs dels artistes va ser, precisament, l'absència de retrats elaborats en el si del mateix grup, d'un fotògraf a un altre. Absència que crida especialment l'atenció, o que resulta paradoxal, si tenim en compte que el retrat i l'autoretrat és una pràctica que podríem qualificar d'inherent als fotògrafs d'aquest període. Això explica, no obstant, la manca de voluntat dels fotògrafs per associar-se entre si –més enllà de l'àmbit industrial i econòmic–, girant el seu interès cap a l'assimilació d'ells mateixos i de manera individual en els cercles artístics dominants.

Elaborar el retrat del company artista era una via per tal de construir una identitat comuna, d'establir relació entre una sèrie de persones que gràcies a la seva afinitat estilística o ideològica es reconeixia com a grup i es reivindicava com a tal. En el cas dels fotògrafs *retratistes* la causa comuna no era un ideal o un programa estètic sinó, tot el contrari, un conjunt de preocupacions industrials i d'interessos econòmics, reduint gairebé els seus encontres a les reunions del gremi, convocades per Hisenda de manera anual. En aquest mateix sentit, la trobada de professionals en institucions artístiques o societats fotogràfiques pràcticament no es produeix perquè precisament la presència d'un professional responia a la necessitat de destacar-se de la resta i, igualment, la seva figura per si mateixa agafava autonomia pròpia en un grup on dominaven per majoria els fotògrafs aficionats. Malgrat que, en certs moments, camins com els d'Audouard i els Napoleon s'entrecreuen, estant relacionats ambdós sovint amb les mateixes entitats i les mateixes persones, com el Cercle Artístic, el duet Casas-Rusiñol o Apel·les Mestres, aquest fet respon a l'excepcionalitat *artística* dels dos estudis dins del comú dels *retratistes*. I, tot i així, no s'ha d'oblidar la

rivalitat comercial que separaven l'un dels altres. Així, si en el cas del Modernisme artístic els retrats entre artistes és una constant, com per exemple entre els mateixos Ramon Casas i Santiago Rusiñol, aquest exercici és una raresa en el cas dels fotògrafs i un dels pocs exemples que tenim pertany, precisament, a Pau Audouard en relació al fotògraf Adolf Mas¹¹¹³.



PAU AUDOUARD, Retrat d'Adolf Mas fent tasques de retocador, c. 1908.
Institut Amatller d'Art Hispànic.

Adolf Mas, *nuestro Nadar* tal i com el considerava Luís Cabañas Guevara¹¹¹⁴, era *alto, melenudo, barbudo*, era el fotògraf de la bohèmia barcelonina. Nascut el 1860 a Solsona – només quatre anys més jove que Audouard –, s'havia traslladat a Barcelona l'any 1885 i després d'una curta carrera jurídica es va passar a la fotografia, malgrat que s'ignora la manera amb què Mas va introduir-se en aquest món. Pels volts de 1900 –malgrat que la primera entrada data de l'any 1902–, el fotògraf va crear l'Arxiu Mas, un arxiu fotogràfic dedicat a l'art. Segons Jaume Tarrés, aquesta iniciativa degué ser fruit, entre d'altres circumstàncies, de la influència que podrien haver exercit els arquitectes Puig i Cadafalch i Domènech i Montaner, estudiosos de la història de l'art català, sobre el fotògraf per tal d'engegar una empresa d'aquestes característiques. En tots els casos, el projecte va anar creixent fins al punt que l'any 1905, l'Ajuntament de Barcelona –a través de la Junta de

¹¹¹³ Una vegada més es sumen a l'excepcionalitat els Napoleón que van retratar Mas el menys en una ocasió, acompanyat del seu fill Pelai. La fotografia es conserva a l'Arxiu Mas i surt reproduïda a CASAMARTINA PARASSOLS, J. *L'Interior del 1900: Adolf Mas, fotògraf*. Barcelona/Terrassa: Institut Amatller d'Art Hispànic/Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002.

¹¹¹⁴ CABAÑAS: *op. cit.*, 1944, pp. 152-153. En formaven part també Joaquim Pena, Salvador Vilaregut, Maurici Vilumara i Oleguer Junyent.

Museus– i l’Institut d’Estudis Catalans van fer els primers encàrrecs a l’arxiu¹¹¹⁵. Igualment, Adolf Mas va ser el director d’altres iniciatives com *Hèlius* –casa de material fotogràfic–, *Etablissements Mas* i *Photographic Studio Mas*¹¹¹⁶.

A diferència dels *retratistes* com Audouard i els Napoleon, Adolf Mas va formar part activament del grup modernista pictòric, ja que era membre de la penya de Miquel Utrillo al Continental¹¹¹⁷ i, igualment, era un dels habituals d’Els 4 Gats, com així ho testimonia un dibuix que Ricard Opisso va fer anys més tard sobre l’ambient de la cerveseria vers el 1900. Per la seva banda, Ramon Casas el va retratar en nombroses ocasions i de la mateixa manera que Emili Napoleon i Pau Audouard, Mas va mantenir amistat amb Apel·les Mestres que, per la seva banda, li va escriure el 1917 de manera dedicada i divertida al *Fotógrafo del ex-rey de Grecia, del ex-rey de Serbia, del ex-rey de Montenegro, del ex-rey de Portugal, del ex-rey de Belgica, del ex-zar de todas las Rusias, etc*¹¹¹⁸.

En el buit d’informació que es té d’Adolf Mas, des del seu trasllat a Barcelona el 1885 i fins l’any 1900, un dels interrogants més grans relatius a la seva carrera fotogràfica el constitueix, precisament, la seva formació: on i amb qui va aprendre l’ofici. Amb tota probabilitat, Mas es va formar en un dels grans estudis de la ciutat i cabria la possibilitat de plantejar la hipòtesi per la qual ho fes a la casa d’Audouard. Fos o no així, el cert és que ambdós fotògrafs es coneixien, i a jutjar pels retrats que Audouard va fer d’ell, els unia una estreta amistat. Cal tenir en compte que ambdós es movien pels mateixos cercles fotogràfics ja que, per exemple, l’any 1912 Mas treballava a l’antic estudi d’*Industria Fotografica*, al número 19 del Passatge Permanyer, que havia estat propietat de Lluís Bartrina –amb qui Audouard havia col·laborat en l’elaboració de postals–, antic soci d’Innocent Paulí, aquest darrer colega també d’Audouard en la realització dels cursos de fotografia portats a terme al Cercle Artístic l’any 1907.

Pau Audouard va retratar Adolf Mas en nombroses ocasions. Així es dedueix dels retrats d’aquest darrer que es conserven actualment a l’Arxiu Mas de la casa Amatller de Barcelona, en el fons de la donació de la família Giribet, parents del mateix Mas. Un conjunt d’imatges que prova que al llarg de 1900, ambdós fotògrafs van mantenir una estreta relació. Un dels retrats és una fotografia pigmentada d’Adolf Mas llegint el diari, dedicada *Al meu bon amic Mas*, i datada del 28 de juny de 1908, poc després que Mas hagués resultat guardonat amb el primer premi en el concurs fotogràfic de La Reforma en què Audouard havia participat en tant que membre del jurat (§§ 6.1.3 i 8.2.2). Dues altres imatges de Mas, llegint igualment el diari i retocant una fotografia, estan enganxades sobre una cartolina amb el segell d’Audouard i que, presumiblement, van ser realitzades pels volts de 1910. Finalment, un dels retrats més coneguts de Mas és també autoria d’Audouard i que, en el fons Giribet, es conserva en un positiu fet amb un procediment pigmentari i il·luminat. Fem referència a un retrat de bust d’Adolf Mas, amb el seu característic barret d’ala ample i una pipa, datable també vora el 1910 i el tractament íntim del qual, molt allunyat del

¹¹¹⁵ TARRÉS: *art. cit.*, 2009, p. 5.

¹¹¹⁶ TARRÉS: *art. cit.*, 2009, p. 7.

¹¹¹⁷ CABAÑAS: *op. cit.*, 1944, pp. 152-153.

¹¹¹⁸ Carta d’Apel·les Mestres a Adolf Mas datada el 16 de juny de 1917. *Cit.* TARRÉS: *art. cit.*, 2009, p. 13, rf. 29.

convencional retrat d'estudi, demostra l'estreta relació que els unia. No per casualitat, Rafel Areñas Tona, deixeble destacat d'Audouard, va retratar anys després Mas a l'edat de setanta-un anys, fotografia que es conserva igualment a l'arxiu del fotògraf a la casa Amatller.



Pau AUDOUARD, Retrat d'Adolf Mas dedicat pel fotògraf, 1908. Institut Amatller d'Art Hispànic.

Audouard i Mas són les dues cares de la figura del *fotògraf-artista* en el context del Modernisme, un en el seu gabinet de retrats, l'altre en el seu arxiu fotogràfic artístic-monumental. Si Audouard va ser el responsable de les primeres imatges del Cau Ferrat, Mas, per la seva banda, va realitzar les fotografies de l'interior d'Els 4 Gats, publicades a la revista *La Fotografia Práctica* l'octubre de 1900 i el gener de 1901¹¹¹⁹. Audouard es trobava més pròxim als cercles catalanistes, mentre que Mas ho estava del modernisme artístic de Casas i Rusiñol, per bé que després seria promocionat per artistes com Josep Puig i Cadafalch (§ 8.2.2). I malgrat tot, parlant des del terreny de la suposició, es podria pensar que Mas representava el fotògraf que a Audouard li hagués agradat ser.

¹¹¹⁹ TARRÉS: *art. cit.*, 2009, p. 7.



Pau AUDOUARD, Retrat d'Adolf Mas amb pipa, c. 1908. Institut Amatller d'Art Hispànic.

5.3. Un estudi fotogràfic dins del projecte cultural del Modernisme

A la història d'amor *Nuvolada*, escrita per Enrich Fuentes el març de 1899, l'estudi de Pau Audouard a la Gran Via és un dels escenaris de les anades i vingudes entre els dos protagonistes del relat *Angelina* i el *perfidíós*:

[...] *Després, acabat l'abono, va estar uns quants días sense vèurel; fins el diumenge següent que, al sortir pera anar á missa, 'l trová á la Granvía, devant de l'aparador de l'Audouard, com si estés mólt enfeynat mirant retratos. Y que bén bé devía ser una excusa, perquè ella, al passarhi per devant, també va mirar l'aparador, y no hi havia més que fotografias que Déu sab el temps que hi eran, criaturas disfressades, ¡vés!*¹¹²⁰.

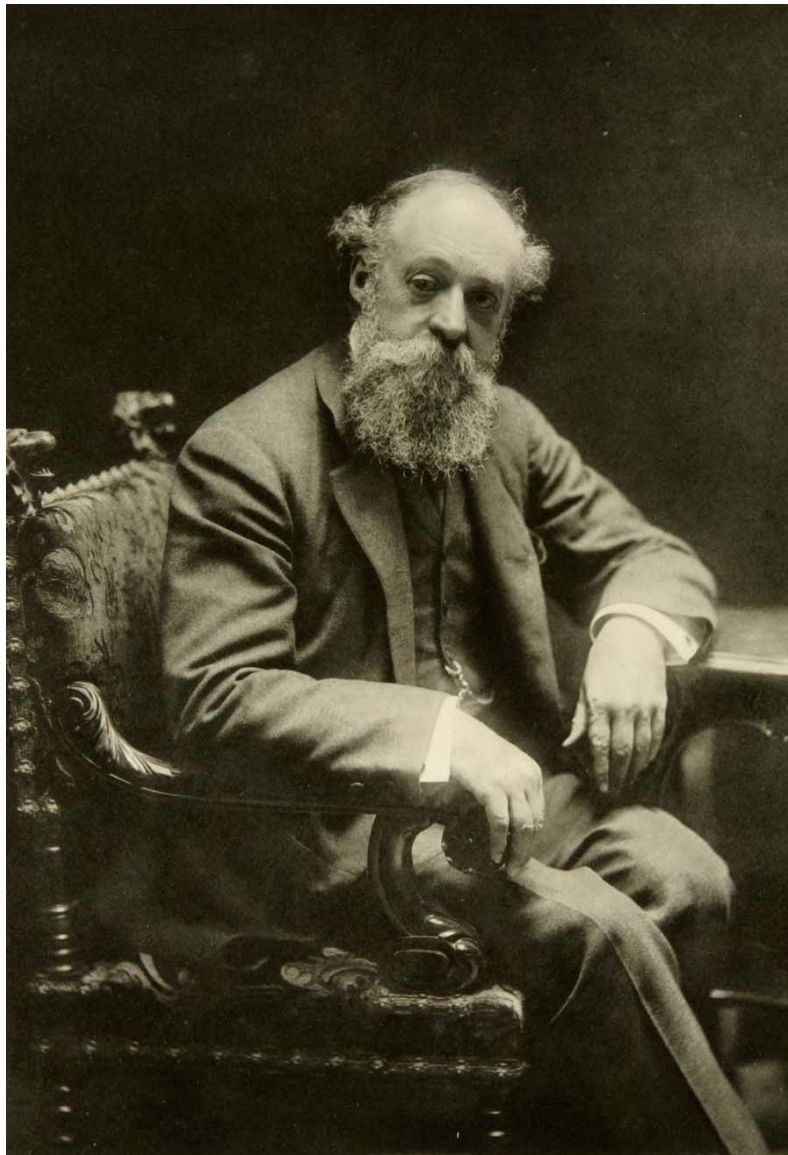
El reneç del personatge d'*Angelina* dona testimoni de la realitat diària de l'estudi de Pau Audouard, precisament en els anys en què el fotògraf es trobava immers en la seva etapa de *fotògraf-artista*, implicat amb els cercles culturals dominants de la ciutat. Malgrat la producció comercial del gabinet de retrats –existent al llarg de tota la trajectòria professional d'Audouard–, en el període cronològic que va de 1890 a 1909 l'estudi fotogràfic va ser un dels més actius en la producció d'imatges per a diferents agents actius en l'àmbit intel·lectual, artístic i comercial del Modernisme. Tot i que ja hem anat avançant alguns dels treballs fotogràfics d'Audouard que s'insereixen en aquesta línia, la producció fotogràfica del seu taller dins del projecte del Modernisme es concreta en una intensa col·laboració amb la premsa gràfica a través d'una important galeria de retrats, amb l'elaboració de composicions fotogràfiques per a la revista *Hispania*, amb la producció d'un catàleg fotogràfic per a un dels tallers més importants del modernisme decoratiu, la casa Busquets, i finalment, dins del seu propi estudi fotogràfic, amb la intensificació de la promoció artística de la fotografia amb l'organització de l'exposició de *gomes* en els últims dies del gabinet de la Gran Via, amb el trasllat als baixos de la casa Lleó Morera ja preparat.

5.3.1. Una galeria contemporània de retrats

La característica vessant retratística de la producció d'Audouard en els anys en què el fotògraf va estar instal·lat als baixos de la casa Lleó Morera, entre 1905 i 1910, ve precedida de l'important treball realitzat en aquest camp a l'estudi de la Gran Via, al llarg de la dècada de 1890 i en els primers anys de 1900, i que va tenir especial presència a les pàgines de *La Il·lustració Catalana*. Així, l'ascendent social i artístic aconseguit pel fotògraf va anar en paral·lel a la configuració d'una galeria fotogràfica formada pels retrats d'algunes de les personalitats més rellevants en l'àmbit de la política, l'advocacia, la medicina o la cultura, especialment arquitectes, músics i literats, de Barcelona. Una activitat que el retratista va complementar amb una intensa producció fotogràfica relacionada amb l'escena teatral del país.

¹¹²⁰ FUENTES, E. "Nuvolada". A: *Estudis*. Barcelona: Llibreria Espanyola, 1899, p. 217.

Pau Audouard va publicar aquests retrats a nombrosos diaris i revistes il·lustrades del moment com *La Ilustració Catalana*, *La Ilustració Llevantina*, *Pluma y Lápiz*, *Por esos mundos*, *Álbum Salón*, *Nuevo Mundo*, *Vida Galante*, *La Ilustración Artística*, *Blanco y Negro*, *l'Esquella de la Torratxa*, *La Esfera* i, també va col·laborar amb la revista *Hispania* amb composicions fotogràfiques, com veurem tot seguit (§ 5.3.2). En aquest sentit, de la mateixa manera que succeïa amb els artistes plàstics i literats que col·laboraven indistintament amb aquestes publicacions¹¹²¹, els fotògrafs retratistes de Barcelona es van mostrar actius publicant les seves fotografies en les mateixes revistes, formant, finalment un mateix grup d'autors que es repetia d'una publicació a l'altra.



Pau AUDOUARD, Retrat d'Eusebi Güell, 1900-1905. Publicat a *La esfera*.

¹¹²¹ QUINEY: *op. cit.*, 2005, p. 81.

Una dinàmica, en els límits entre el gabinet de retrats i el periodisme, que no va ser exclusiva d'Audouard sinó, tot el contrari, un denominador comú en els fotògrafs *retratistes* més destacats de Barcelona. Així, per exemple, el número 48 de *La Il·lustració Catalana* de 1904, dedicat als mestres en *gay saber*, les fotografies d'Audouard comparteixen pàgina amb treballs d'Areñas –Rafel Areñas Tona–, Martí, Esplugas i Napoleon¹¹²². Per bé que en els anys de l'estudi de la Rambla del Centre Audouard ja havia publicat alguns retrats a *La Il·lustració Catalana* (§ 2.1.3), va ser amb l'avenç de la dècada de 1890 que la nòmina de personalitats de la ciutat retratades pel fotògraf va augmentar considerablement, amb l'estudi de la Gran Via com a escenari principal.



Pau AUDOUARD, Retrat d'Àngel Guimerà, c. 1900. MDMB.

¹¹²² *La Il·lustració Catalana*, 1 de maig de 1904.

Ja hem comentat la implicació de Pau Audouard amb l'Ateneu Barcelonès (§5.2.1), una vinculació que explica bona part de tot allò que conforma el primer grup de retrats, pertanyents a l'elit cultural de Barcelona i destacats socis de la institució. Alternant retrats frontals i de $\frac{3}{4}$, sovint amb les personalitats assegudes i, a vegades, acompanyades de l'ambientació pròpia d'un escriptori, Pau Audouard va retratar, per exemple, el metge i *gran patricio* Bartomeu Robert¹¹²³, en Francesc Matheu Fornells¹¹²⁴ o l'Albert Rusiñol¹¹²⁵. Pel que fa als literats, Audouard va ser el retratista de Joan Maragall el 1903, any en què l'escriptor va ser nomenat president de l'Ateneu, essent un retrat frontal de l'escriptor, possiblement, un dels més coneguts actualment, per bé que *La Ilustració Catalana*, per commemorar l'elecció, va publicar a la portada del número 20 un retrat de Maragall en $\frac{3}{4}$ ¹¹²⁶. En un registre similar, vers el 1900 el fotògraf va elaborar una sèrie de retrats del dramaturg Àngel Guimerà realitzats seguint el mateix patró de *pose* que en altres retrats del mateix període, amb fotografies que van de la vista frontal a la lateral¹¹²⁷. Actualment l'Institut del Teatre conserva un exemplar d'un retrat de Guimerà en posició de recolzament¹¹²⁸, actitud que veiem repetida en una fotografia feta per les mateixes dates a Benito Pérez Galdós, que també va passar per l'estudi d'Audouard per fotografiar-se, essent aquest retrat publicat a la mateixa *La Ilustració Catalana* el juliol de 1903, amb motiu de l'estrena a *Eldorado* de l'obra *Mariucha*¹¹²⁹. En conjunt es tracta d'una tipologia de retrats marcats per l'ennaltiment de les virtuts intel·lectuals i cíviques dels personatges, que inevitablement es projecten envers l'observador del retrat. La distància entre l'espectador i el retratat, augmentada en aquelles fotografies en què es nega la mirada a la càmera, responen a una necessitat de construir una galeria de catalans il·lustres, la gènesi gràfica dels quals s'havia de construir en base sempre d'una projecció, tant sincrònica com diacrònica, de caràcter immortal.

¹¹²³ *Álbum Salón*, [s/d] [1902], p. 89.

¹¹²⁴ *La Ilustració Artística*, 17 de maig de 1897, p. 330.

¹¹²⁵ *La Ilustració Catalana*, 17 de setembre de 1905, portada.

¹¹²⁶ *La Ilustració Catalana*, 18 d'octubre de 1903, portada.

¹¹²⁷ Pau Audouard ja va retratar Àngel Guimerà el 1888, quan, segons l'inscripció d'una fotografia conservada a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, va conèixer al Vendrell a Pau Casals. AFB, Fons Editorial López, c41/815. La fotografia va ser reproduïda a *La Ilustración Artística*, 9 d'abril de 1894, p. 231.

¹¹²⁸ MAE, Fons fotogràfic, Q 159.

¹¹²⁹ *La Ilustració Catalana*, 26 de juliol de 1903, p. 126.



Pau AUDOUARD, Retrat de Joan Maragall, 1903. BC.



Pau AUDOUARD, Retrat de Lluís Domènech i Montaner, c. 1900. AFB.

Seguint amb la relació de personalitats destacades en l'àmbit de la cultura del país i, molt especialment, vinculades amb l'Ateneu Barcelonès, són molt importants els retrats que Pau Audouard va fer dels arquitectes Lluís Domènech i Montaner i de Josep Puig i Cadafalch. Fotografies que, juntament amb el retrat fet a Antoni Gaudí entre 1879 i 1880 a l'estudi de la Rambla del Centre, converteixen a Audouard en, possiblement, l'únic retratista en haver fotografiat els tres arquitectes més importants del Modernisme. En les fotografies de Domènech i Montaner i de Puig i Cadafalch es tracta de retrats de pla mig, en alguns casos mirant a càmera, en d'altres de perfil, però que, en tots ells, s'assimilen al format comú dels

retrats elaborats per Audouard al llarg de la dècada de 1890 i primers anys de 1900¹¹³⁰ i que podem trobar també en les fotografies elaborades en els gabinets d'Esplugas, Martí o els mateixos Napoleon, de la mateixa manera que a la resta dels estudis fotogràfics d'Occident del mateix període.



Pau AUDOUARD, Retrat de Josep Puig i Cadafalch, c. 1900.

En relació a aquest estandard de representació, cal considerar a part molts dels retrats que Pau Audouard va fer de músics. Ajudat pel fet de disposar d'un gabinet de retrat de planta baixa i espaiós, donades les seves característiques de *taller hípic*, i gràcies a la circumstància d'estar paret per paret amb l'establiment de pianos *Estela* –que era també sala de concerts–, l'estudi d'Audouard va convertir-se en un escenari fotogràfic pels músics i, dins d'aquest grup, especialment pels pianistes. Una afinitat del fotògraf que no és tampoc d'estranyar si

¹¹³⁰ Vegeu, per exemple, el retrat de perfil de Domènech i Montaner reproduït a *La Il·lustració Catalana*, 20 de novembre de 1910 p. 747. Un retrat frontal del mateix arquitecte es conserva a AFB, Fons Editorial López, c41/514. Quant a Puig i Cadafalch, vegeu el seu retrat frontal amb la firma d'Audouard reproduït a *J. Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la ciutat*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1989, p. 93. (Catàleg de l'exposició al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions del 4 de desembre de 1989 a l'11 de febrer de 1990).

tenim en compte que la seva mare Léonie Déglairé era pianista i havia actuat com a concertista a Barcelona, tal i com ja hem comentat amb anterioritat (§ 1.2.2).



Pau AUDOUARD, Retrat de Joaquim Malats, 1900. Publicat a *Álbum Salón*.

D'entre els retratats, sens dubte, els pianistes més importants són Enric Granados, Joaquim Malats i Carles Vidiella a qui va fotografiar tant per separat com en grup i gairebé sempre amb la presència del piano en la imatge. Un recurs que l'estudi dels Napoleon també utilitzaria per fotografiar a Isaac Albéniz¹¹³¹ i que era valorat per la premsa il·lustrada del moment. Així, el 1900 la revista *Álbum Salón* destacava, d'un retrat de Joaquim Malats:

*[...] del justamente reputado fotógrafo señor Audouard, de cuyos talleres ha salido el magnífico retrato que sirve de cabecera á estas líneas, digno de alabanza, no sólo por la pulcritud de su factura, sino también por la feliz ocurrencia de presentar al original identificado con el instrumento en que ha sabido conquistarse legítima y envidiable reputación*¹¹³².

Un any abans, *La Ilustración Artística* havia publicat un retrat doble de perfil del mateix Malats i d'Enric Granados, *eminentes pianistas catalanes*, amb motiu de la seva actuació conjunta al Teatre Novetats aquell mateix 1899¹¹³³. Any de què data un altre retrat de Joaquim Malats recolzat en el piano i dedicat *A mi querido Enrique*¹¹³⁴. Justament d'aquest període de l'estudi de la Gran Via creiem que pertany un retrat d'Enric Granados fullejant

¹¹³¹ MDMB, Fons fotogràfic, ref. 10869. Malgrat l'excepcionalitat d'aquest recurs, dels Napoleon es conserva, igualment, una fotografia de grup, amb el piano com a protagonista principal, datada amb anterioritat a 1869. Vegeu-ne la reproducció a GARCÍA FELGUERA: *op. cit.*, 2011, p. 24.

¹¹³² *Álbum Salón*, [s/d] [1900], p. 132.

¹¹³³ *La Ilustración Artística*, 26 de juny de 1899, p. 418.

¹¹³⁴ MDMB, Fons fotogràfic, ref. 11156.

unes partitures musicals i que va ser publicat a *La Ilustración Artística* el 1916 per acompanyar la notícia de la mort del pianista al Canal de la Manxa, arrel de l'atac d'un submarí alemany contra el vaixell en què Granados i la seva muller viatjaven, tornant de Nova York¹¹³⁵.



Pau AUDOUARD, Retrat d'Enric Granados, c. 1900. Publicat a *La Ilustración Artística*.

Prova de què la relació d'Audouard amb aquests pianistes anava més enllà de la galeria de retrat pròpiament és la fotografia que ell mateix va fer del grup format per Granados, Malats i Lluís Via als afores de Barcelona, en concret a la Ricarda, pujats al damunt d'una barca, enmig dels pantans d'El Prat¹¹³⁶. Aquesta amistat del fotògraf amb els músics era un punt més de connexió d'una xarxa de coneixences més àmplia, que abarcava primeres figures de la cultura catalana, i que ens remetent gairebé sempre a l'estudi de la Gran Via. Pot il·lustrar aquesta idea el retrat d'Àngel Guimerà realitzat en aquest gabinet vora el 1900 i dedicat pel mateix dramaturg a *En Joaquim Malats / que tant honora a Catalunya / son amic y admirador entusiasta [...]*¹¹³⁷. L'Arxiu fotogràfic de Barcelona conserva, per altra banda, una fotografia de Carles Vidiella assegut al piano i mirant a la llunyania, feta a l'estudi de la Gran Via i dedicada pel mateix pianista al crític musical Rafel Moragas: *A n'en Rafael Moragas; una de las pocas personas decents (en música) (y en tot) que corren per aquesta vall de*

¹¹³⁵ *La Ilustración Artística*, 10 d'abril de 1916, portada.

¹¹³⁶ MDMB, Fons fotogràfic, ref. 11157.

¹¹³⁷ Ens referim al retrat d'Àngel Guimerà que conserva actualment el Museu de la Música de Barcelona. MDMB, Fons fotogràfic, ref. 11183.

*gemechs. Recort afectius de Carlos Vidiella*¹¹³⁸. Mentre que Felip Pedrell, mestre d'Enric Granados, va ser també fotografiat en aquest gabinet per Pau Audouard, retrat que el 1911 *La Il·lustració Catalana* va fer servir per il·lustrar la portada del número 439, dedicada a la memòria del músic¹¹³⁹.



Pau AUDOUARD, Lluís Vila, Joaquim Malats, Enric Granados i una persona desconeguda a La Ricarda, c. 1900. MDMB.

Malgrat aquesta predilecció pels pianistes, Audouard també va fotografiar altres personalitats relacionades amb el món de la música catalana. En el seu estudi va retratar al fundador de l'Orfeó Català, Lluís Millet, i al director Antoni Nicolau, al compositor Amadeu Vives o al músic de cambra de la família Güell, J. García Robles. Igualment, va fotografiar el violinista Marià Perelló, tant amb l'instrument a la mà com en plena interpretació. De la mateixa manera que va retratar un jove Pau Casals a l'edat dels divuit anys, assegut i amb barret, fotografia que es conserva actualment a l'Arxiu Nacional de Catalunya en el fons del violoncel·lista¹¹⁴⁰. Uns anys més tard, el 1899, Audouard el va retratar de bust i de perfil, amb barret¹¹⁴¹. També va fotografiar el violoncel·lista Antoni Sala a l'estudi de la Gran Via el menys en una ocasió, per bé que després, en els anys del Passeig de Gràcia, repetirien sessió retratística¹¹⁴². Finalment a *Álbum Salón* Audouard va publicar els retrats de l'empresari del

¹¹³⁸ AFB, Fons editorial López, c43/225, c. 1900.

¹¹³⁹ *La Il·lustració catalana*, 5 de novembre de 1911. Uns anys abans va sortir publicat a *Álbum Salón*. Vegeu *Álbum Salón*, [s/d] [1902], p. 42.

¹¹⁴⁰ ANC, Fons Pau Casals, [s/topogr.].

¹¹⁴¹ ANC, Fons Pau Casals, [s/topogr.].

¹¹⁴² El fons Antoni Sala es conserva actualment a la Biblioteca de Catalunya. Entre les fotografies se'n troba una d'Audouard amb l'adreça de l'estudi de la Gran Via. BC, Fons Antoni Sala, M 6895/45.

Gran Teatre del Liceu, Albert Bernis, el músic Melchor Rodríguez de Alcántara, la compositora Isabel Martínez i un retrat a cos sencer acolorit del cantant José Palet¹¹⁴³.

Passant de l'escena musical a l'escena teatral, un altre grup de retrats pertanyen als protagonistes precisament d'aquest darrer àmbit. Per bé que hem preferit aprofundir en aquesta producció fotogràfica en el capítol § 6.2, al parlar de les imatges per a la Nova Empresa de Teatre Català, volem fer esment aquí de les fotografies que Audouard va realitzar d'Eleonora Duse. Com Antoni Esplugas, Pau Audouard va retratar a l'actriu Eleonora Duse, *la Sarah Bernhardt italiana*, amb motiu de l'estada d'aquesta a Barcelona l'any 1890. Fins i tot, l'actriu va ser obsequiada amb un dels retrats elaborats a l'estudi de la Gran Via, en una de les escenes de la *Dama de les Camelias*, emmarcat en un marc gran de peluix¹¹⁴⁴. Revistes il·lustrades del moment van publicar composicions fotogràfiques dels diferents retrats elaborats per l'estudi d'Audouard, com així va succeir amb *La Ilustración Artística* que sota l'epígraf *Eleonora Duse en sus principales creaciones* publicava un total de setze imatges¹¹⁴⁵. En anys posteriors aquestes fotografies seguirien il·lustrant pàgines de publicacions com *Álbum Salón* el 1900, que edità un retrat il·luminat de la Duse¹¹⁴⁶, o de *Pluma y Lápiz* que el mateix any publicava la imatge de l'actriu en l'últim acte de l'obra *La Dama de les Camelias*¹¹⁴⁷.



Pau AUDOUARD, Retrats d'Eleonora Duse, 1890.
Publicats a *La Ilustración Artística*.

¹¹⁴³ *Álbum Salón*, 1 de març de 1898, p. 147; *Ibid.*, 1 de març de 1899, p. 123, *Ibid.*, [s/d] [1902], p. 154, *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁴⁴ *La Dinastía*, 8 de setembre de 1890, p. 4.

¹¹⁴⁵ *La Ilustración Artística*, 8 de setembre de 1890, p. 169.

¹¹⁴⁶ *Álbum Salón*, [s/d] [1900], p. 271.

¹¹⁴⁷ *Pluma y Lápiz*, [s/d] [1900], p. 77. Dos anys abans *Nuevo Mundo* també havia publicat fotografies de l'actriu italiana fetes per Audouard. Vegeu *Nuevo Mundo*, 4 de maig de 1898, p. 13.

Finalment, i en contraposició a l'atenció retratística d'Audouard envers els arquitectes, els literats, els músics i els protagonistes de l'escena teatral del moment a Barcelona, el fotògraf va publicar en menys mesura retrats d'artistes plàstics, essent una excepció les fotografies del pintor Antoni Fabrés¹¹⁴⁸, Eliseu Meifren¹¹⁴⁹ o de l'escultor Josep Llimona, fotografia publicada a *La Il·lustració Catalana* el novembre de 1910 i de la qual ignorem si va ser realitzada a l'estudi de la Gran Via o al de la casa Lleó Morera¹¹⁵⁰. Un fet que contrasta amb la dinàmica dels Napoleon que, malgrat el caràcter marcadament comercial de l'estudi, van fotografiar en més d'una ocasió a Santiago Rusiñol¹¹⁵¹ i van mantenir un lligam estret amb Ramon Casas, tal i com ja hem comentat (§ 5.1.2).

5.3.2. La col·laboració amb la revista *Hispania*

La tensió viscuda entre art i indústria en el marc del projecte del Modernisme ideològic que pretenia la renovació artística i cultural de Catalunya, i enmig de la qual cal situar la fotografia, el projecte de la revista *Hispania* és un dels màxims exponents. L'avenç de la imposició del model de societat de consum a la Barcelona de finals de segle, materialitzat en les arts aplicades i en el desenvolupament del cartellisme a partir de 1896, es produí, en part, a partir de l'apropiació de les formes reconeixibles del Modernisme artístic que, per la seva banda, rebutjava aquest paradigma socioeconòmic. No obstant això, i tal com així ho demostra el cas de la revista *Hispania*, crítics com Raimon Casellas veieren en l'impuls comercial una via beneficiosa per la qual acomplir la realització d'alguns projectes artístics¹¹⁵².

Editada per Hermenegildo Miralles des del mes de gener de 1899, la revista *Hispania* tenia per objectiu ser una publicació quinzenal, dissenyada a partir del model alemany del *Jugend*, amb contingut artísticoliterari realitzat per alguns dels autors més importants del país. No obstant això, tal i com han estudiat Eliseu Trenc i Jordi Castellanos, l'objectiu últim d'aquesta empresa era elaborar una plataforma a partir de la qual Miralles pogués publicitar, de manera justificada, la qualitat dels productes de la seva indústria¹¹⁵³. Per bé que inicialment la direcció artística estava formada per Josep Pascó, Miquel i Badia i Ezequiel Boixet, entre l'abril i el maig de 1899 aquesta passà a mans de Raimon Casellas. En la nòmina de col·laboradors catalans hi constaven alguns dels noms més representatius del Modernisme, malgrat que la relació d'aquests s'establí en diferents nivells ja que hi havia per una banda la sobrecoverta dissenyada per Lluís Domènech i Montaner que protegia les portades realitzades per Ramon Casas, Miquel Utrillo, Alexandre de Riquer, Joan Brull, Josep Triadó, entre d'altres, les reproduccions d'obres, per exemple, de Tamburini, Clapés, Anglada Camarasa, Mir, Sardà o Josep Lluís Pellicer i les il·lustracions que acompanyaven

¹¹⁴⁸ *Álbum Salón*, [s/d] [1900], p. 18.

¹¹⁴⁹ *Álbum Salón*, [s/d] [1902], p. 142.

¹¹⁵⁰ *La Il·lustració Catalana*, 20 de novembre de 1910, p. 747.

¹¹⁵¹ Vegeu, per exemple, el retrat de Rusiñol reproduït a GARCÍA FELGUERA: *op. cit.*, 2011, p. 163, realitzat entre 1885 i 1892. A més a més, els Napoleon van ser els encarregats de fotografiar molts dels artistes que es van disfressar pel ball del Teatre Líric de 1889 i impulsat, entre d'altres, pel mateix Rusiñol. LAPALANA: *op. cit.*, 1995, p. 60. Actualment aquestes fotografies es conserven a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

¹¹⁵² CASTELLANOS: *op. cit.*, 1992, p. 268.

¹¹⁵³ *Cit. Ibid.*, p. 263.

els textos, d'Opisso, Oleguer Junyent o Arcadi Mas i Fondevila. Finalment la revista comptava també amb motius ornamentals *art nouveau* dissenyats la majoria per Josep Triadó i traduïts en molts casos fotogràficament per Aleix Clapés i pel mateix Audouard¹¹⁵⁴. Així, tot i que la revista fos escrita en castellà, el contingut d'aquesta pertanyia, segons Castellanos, *inequívocament*, al context cultural català¹¹⁵⁵.

Pel que fa a la col·laboració d'Audouard amb la revista *Hispania* tot fa pensar que aquesta es degué a l'amistat del fotògraf amb Hermenegildo Miralles per a qui, cal recordar, ja havia elaborat fotografies dels àlbums *Montserrat* i l'inèdit *Militar*, a més a més de fotografies per a *Panorama Nacional*. Per tant fou probablement de la mà de l'enquadrador i litògraf que Audouard entrà a formar part d'una nòmina de col·laboradors que dominava aleshores part del context artístic del Modernisme. A la Biblioteca de Catalunya, el fons Miralles que conté les fotografies dels àlbums de *Montserrat* i *Militar* ja analitzades, conserva igualment una cinquantena de plaques de vidre la majoria de les quals són fotografies de marcs formats per composicions florals, malgrat que també hi ha imatges de vanos, teixits i obres d'art que serviren d'il·lustració per a la revista *Hispania* (§ Annex C7). La presència de la fotografia a *Hispania*, en el període en què aquesta estigué sota la direcció de Raimon Casellas, es reduí en la publicació d'algunes fotografies de caràcter documental –com les del Centre Excursionista de Catalunya¹¹⁵⁶– i en les composicions artístiques fotografiades per Audouard, a més a més d'algun retrat puntual que venia a il·lustrar un article.

Les fotografies d'Audouard consisteixen, principalment, en marcs o miralls floralment decorats en el seu contorn. A partir de la fotografia, el conjunt de la composició es passava a impremta on, sobre la part corresponent al vidre, s'impressionava el text literari. El resultat gràfic final es colorejava i es publicava, artísticament, a la revista. Moltes de les fotografies conservades al fons Miralles són reconeixibles en algunes pàgines d'*Hispania* com les composicions que acompanyen els textos *Pagando unos pensamientos* d'E. Menéndez Pelayo¹¹⁵⁷, *La missatgera mes segura* de Joan Maragall¹¹⁵⁸, *Puesta de Sol* i *Á una malagueña* d'E. Menéndez Pelayo a doble pàgina¹¹⁵⁹, un text sense títol de De Ricardo Gil¹¹⁶⁰ i *La oracion en el campo* i *La oracion en el templo* de Mariano Miquel de Val¹¹⁶¹, a doble pàgina.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 265-266.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 265.

¹¹⁵⁶ *Hispania*, 30 de juny de 1900, p. 211-217. El títol de l'article va encapçalat amb el dibuix d'una càmera fotogràfica. *Ibid.*, p. 211.

¹¹⁵⁷ *Hispania*, 15 d'abril de 1899, p. 13.

¹¹⁵⁸ *Hispania*, 15 de maig de 1899, pp. 40-41.

¹¹⁵⁹ *Hispania*, 30 de juliol de 1899, pp. 120-121.

¹¹⁶⁰ *Hispania*, 15 d'abril de 1899, pp. 118-119.

¹¹⁶¹ *Hispania*, 15 d'agost de 1900, pp. 278-279.



Pau AUDOUARD, Composició floral, 1999. BC.



Aplicació de la fotografia en una composició d'*Hispania*, 1999.

En molts casos, el marc floral que acompanya el text estava sobreposat a un fons igualment floral. Es tracta de la superposició de dues fotografies ja que el fons Miralles conté també clixés de teixits que són reconeixibles en el fons d'aquestes composicions. Aquest és el cas, per exemple, de la decoració que acompanya els textos de Joan Maragall així com alguns d'E. Menéndez Pelayo – *Puesta de Sol* i *Á una malagueña*–. De la mateixa manera, algunes d'aquestes fotografies de teixits serviren per a les contracobertes de la revista¹¹⁶². Les fotografies d'Audouard es completaven amb les composicions florals d'Aleix Clapés que, tot i ser originàriament fotografies, estan molt més il·lustrades que les d'Audouard.

La tasca d'Audouard en tant que fotògraf, però, no es limità a les composicions florals sinó que també s'encarregà de la reproducció fotogràfica d'algunes obres d'art que havien d'il·lustrar la revista. Així, en el fons Miralles es conserven clixés de l'obra *Alegoria*, composició de Joaquín Sorolla i que fou publicada a doble pàgina¹¹⁶³ així com la reproducció d'una obra esculpida d'Eusebi Arnau que funcionà com a capçalera del número 9 d'*Hispania*¹¹⁶⁴.

El desinterès de Miralles en el contingut artístic de la publicació, més enllà de la impressió de *modernitat* que podia causar en el lector al seguir alguns corrents estilístics europeus, provocà el desentendre entre aquest i Raimon Casellas. Casellas abandonà la direcció de la revista el març de 1901 per bé que l'estil que ell havia imposat perdurà alguns números donat el volum de material recopilat fins aleshores. El canvi de registre es produí sota la direcció de J. Guardiola que introduí molt més contingut fotogràfic que en els exemplars anteriors¹¹⁶⁵. Un major interès per la fotografia que anà acompanyat de la publicació del relat *El retrato* d'Antonio Cortón amb il·lustracions d'Arcadi Mas i Fondevila –entre elles una escena de gabinet de retrats–¹¹⁶⁶ i de l'article *Fotografías* de J. Francos Rodríguez, il·lustrat amb fotografies de García i del mateix Audouard¹¹⁶⁷. Pel que fa a la col·laboració

¹¹⁶² Vegeu per exemple *Hispania*, 30 de setembre de 1899, coberta posterior.

¹¹⁶³ *Hispania*, 30 d'abril de 1899, pp. 24-25.

¹¹⁶⁴ *Hispania*, 30 de juny de 1899, capçalera.

¹¹⁶⁵ CASTELLANOS: *op. cit.*, 1992, pp. 267-268.

¹¹⁶⁶ *Hispania*, 30 de maig de 1901, pp. 188-190.

¹¹⁶⁷ *Hispania*, 30 de novembre de 1901, pp. 426-427.

concreta d'Audouard amb *Hispania*, el canvi de Casellas a Guardiola suposà un abandó progressiu de les composicions fotogràfiques amb marcs i ornamentació floral per donar pas a la reproducció de retrats i vistes elaborades amb anterioritat.



Pau AUDOUARD, Mirall per a la revista *Hispania*, c. 1899. BC.

Per una banda, al llarg de 1901, en algunes làmines suplementàries de la revista es recorregué a un marc possiblement fotografiat per Audouard que emmarcava els retrats d'actrius com per exemple Maria Tubau¹¹⁶⁸, Juana Martínez i Josefina Álvarez¹¹⁶⁹, la senyoreta Domínguez¹¹⁷⁰ o Concha Suárez¹¹⁷¹ que malgrat no constar l'autoria creiem que podrien ser del mateix Audouard¹¹⁷². Aquell mateix any, en el número d'*Hispania* dedicat a la figura de Francesc Rius i Tauler es reproduïren fotografies realitzades per Audouard amb motiu de l'Exposició Universal de 1888¹¹⁷³ i a partir de 1902, algunes portades van estar protagonitzades per retrats, ara colorejats, de l'estudi d'Audouard. Aquest va ser el cas dels

¹¹⁶⁸ *Hispania*, 15 de febrer de 1901, [s/p].

¹¹⁶⁹ *Hispania*, 15 de maig de 1901, [s/p].

¹¹⁷⁰ *Hispania*, 15 de juliol de 1901, [s/p].

¹¹⁷¹ *Hispania*, 15 de novembre de 1901, [s/p].

¹¹⁷² Prèvia a aquests retrats publicats el 1901, seguint el mateix format fou publicat el retrat de la senyora Bonaplata el 1900. *Hispania*, 28 de febrer de 1900, [s/p].

¹¹⁷³ *Hispania*, pp. 333, 335, 345, 346. Ens referim al retrat de Francesc Rius i Tauler a pàgina completa, a la composició de retrats d'alguns membres implicats amb la construcció del monument dedicat a l'antic alcalde com Joan Coll i Pujol, Joan Amat i Sormani, Pere Falqués, Manel Fuxà, Carles Pirozzini i Evarist Alomà així com a la reproducció de les portades d'alguns àlbums elaborats amb motiu del certamen de 1888 que atribuïm a Audouard.

retrats de Puig i Cadafalch¹¹⁷⁴, del Dr. Robert¹¹⁷⁵ o de Domènech i Montaner¹¹⁷⁶. Finalment, de manera puntual es reproduïren algunes vistes fotogràfiques com un conjunt d'exercicis de cavalleria –*En marcha* i *Escuadron formado*– pertanyents a la col·lecció de clixés elaborats per l'àlbum inèdit *Militar*¹¹⁷⁷ o una fotografia de la sala del Gran Teatre del Liceu¹¹⁷⁸. En el primer cas es tracta de dibuixos que no porten signatura però que gràcies a la comparació amb els clixés de vidre que conserva la Biblioteca de Catalunya, les dues imatges resulten perfectament identificables amb les pertanyents a les fotografies d'Audouard.

5.3.3. Les fotografies per a la casa Busquets

La producció de l'estudi fotogràfic s'anà ampliant amb l'avenç de la dècada de 1890, i així, a l'elaboració de retrats, vistes, composicions artístiques i reproduccions d'obres d'art, es sumà la fotografia de catàleg comercial, amb treballs per alguns dels establiments més importants de la ciutat.

Aquest va ser el cas, per exemple, de la casa de teixits Rosich, alguns models de la qual van ser fotografiats per Audouard i publicats, més tard, a *Hojas Selectas*¹¹⁷⁹. El fotògraf va treballar també per la casa de pianos Estela, situada porta per porta amb l'estudi fotogràfic de la Gran Via, i per a qui Audouard elaborà puntualment algunes fotografies com per exemple *Piano fabricado especialmente para el núm. 25.000*, publicat a *La Ilustració Catalana* l'agost de 1904¹¹⁸⁰. Les condicions d'accés i de dimensions úniques del taller de la Gran Via, a peu de carrer i amb una àmplia sala per a retratar, permeteren la realització de fotografies d'objectes pesants, de grans dimensions i de difícil mobilitat. Aquestes característiques particulars del taller expliquen, per altra banda i tal i com ja hem vist (§ 5.3.2), les possibilitats de realitzar retrats de pianistes amb el seu instrument, com va ser el cas de Carles Vidiella o el de Joaquim Malats, ambdós fotografiats a l'estudi de la Gran Via pels volts de 1900 amb un piano possiblement prestat per a l'ocasió per la mateixa casa Estela. El fet que l'estudi d'Audouard fos un dels pocs en reunir aquestes condicions a Barcelona fa que, des d'una òptica historiogràfica, Pau Audouard sigui una excepció en obrir el seu registre fotogràfic a aquest tipus de producció.

Un dels clients i amic més importants del fotògraf en aquesta línia de treball va ser Joan Busquets i Jané, responsable d'una de les empreses dedicades al moble i l'art decoratiu més importants de la ciutat. Taller-botiga de mobles obert a Barcelona l'any 1840 al carrer Ciutat número 9 per la família Busquets, la casa estigué regentada inicialment per Josep Busquets Cornet. El 1865 s'incorporà el germà Joan i a la dècada de 1870 quatre germans més, Miquel,

¹¹⁷⁴ *Hispania*, 28 de febrer de 1902, [s/p].

¹¹⁷⁵ *Hispania*, 30 d'abril de 1902, [s/p].

¹¹⁷⁶ *Hispania*, 30 de desembre de 1902, [s/p].

¹¹⁷⁷ *Hispania*, 15 de setembre de 1902, [s/p].

¹¹⁷⁸ *Hispania*, 30 de setembre de 1902, p. 413. Aquest mateix número conté una fotografia de l'Umbracle del Parc de la Ciutadella [*Ibid.*, p. 399].

¹¹⁷⁹ *Hojas Selectas*, [s/d] [1905], pp. 237-240.

¹¹⁸⁰ *La Ilustració Catalana*, 14 d'agost de 1904, p. 536. Una còpia d'aquesta fotografia es conserva al Fons de l'Editorial López, a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona. AFB, Fons Editorial López, S.I. 33.17.

Marc, Antoni i Joan. Després de diverses modificacions en la raó social que regia l'empresa, a partir de l'Exposició Universal de 1888 quedà com a cap de taller Joan Busquets i Cornet¹¹⁸¹. En el context de la Febre d'Or i de la construcció de la nova Barcelona, augmentà la demanda de mobiliari fet que permeté a la casa Busquets créixer considerablement. Especialitzats en l'àmbit de la tapisseria, la casa Busquets tenia taller per a l'elaboració de dissenys propis encara que també adquirien esquelets de mobles per a ser tapissats per ells mateixos¹¹⁸². De la mateixa manera que altres tallers importants de la ciutat com Francesc Vidal o Gaspar Homar, la casa Busquets es veié beneficiada per l'impuls que visqueren les arts decoratives i les indústries artístiques a Barcelona, després de l'experiència del certamen universal de 1888. Així, al llarg de la dècada de 1890 i en el context de la celebració de les Exposicions de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona (1891/1892, 1894, 1896, 1898) –on l'empresa destacà en la secció de fusteria i ebenisteria–, Pau Audouard fotografià les produccions sortides del taller Busquets. Igualment, l'aranzel de 1891 suposà un creixement en l'activitat comercial de Barcelona gràcies a l'augment d'encàrrecs, una dinàmica de creixement de la que també es beneficià la casa Busquets¹¹⁸³ i, de retruc, l'estudi de Pau Audouard que es convertí al llarg de la dècada en el *fotògraf* del taller. En aquest sentit, la fotografia venia a tancar el cercle de la producció del taller on en l'elaboració d'un moble hi intervingien professionals diversos com els dissenyadors o projectistes, ebenistes, tallistes, tapissers, envernissadors, i, també el fotògraf¹¹⁸⁴.

Els anys en què Audouard col·laborà amb la casa Busquets coincideix amb el període d'impàs de la generació vuitcentista de Joan Busquets i Cornet –ebenista i tapisser– a la generació jove que s'interessà per la modernitat de les noves tendències provinents d'Europa, representada pel seu fill Joan Busquets i Jané, un dels primers decoradors del modernisme. D'aquesta manera, les fotografies realitzades a l'estudi de la Gran Via recullen per una banda la producció de gust eclèctic pròpia de Joan Busquets i Cornet, on es combinaven múltiples estils com el francès –Lluís XV, Lluís XVI–, renaixentista i elements gotitzants. Per l'altra i a partir de 1898, Audouard fotografià les novetats introduïdes per Joan Busquets i Jané, amb gust oriental, línies sinuoses i un important repertori floral en la decoració, tant en marqueteria com en pirogravat.

En tots els casos, el mobiliari que es traslladava del carrer Ciutat a la Gran Via, eren peces, generalment, aparatoses. És per això que les condicions de l'estudi d'Audouard facilitaven el fotografiar els lligadors, escopidores, arquimeses, cadires, armaris, llits i tot el mobiliari elaborat en el taller. Les fotografies d'Audouard donen testimoni del que es va produir i de l'evolució de l'estil dels mobles, de les referències renaixentistes o historicistes a les formes sinuoses del modernisme. Unes fotografies que, per altra banda, ve a completar els projectes aquarel·lats, obra dels mateixos Busquets. En el camí de la idea a la realització, la fotografia certifica que aquella obra ha estat realitzada, després d'haver estat projectada sobre el paper, i en fa disseny gràfic per a finalitats comercials.

¹¹⁸¹ SALA: *op. cit.*, 2006, pp. 42-43.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁸³ *Ibid.*, pp. 97-98.

¹¹⁸⁴ Vegeu la descripció del procés a *Ibid.*, pp. 48-49.

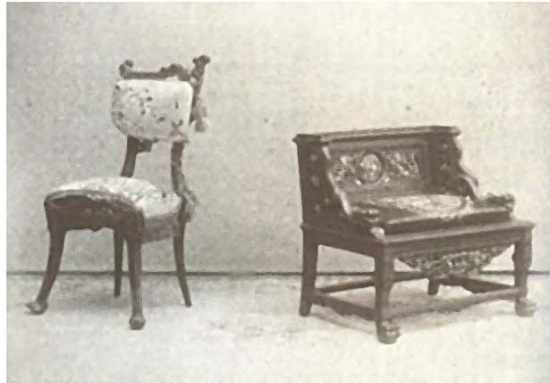
La relació entre moblistes i fotògraf anà, però, més enllà del simple vincle entre client i professional ja que l'estudi fotogràfic de la Gran Via fou dels primers establiments en comptar amb mobiliari modernista de la casa Busquets. Així, el novembre de 1898, Joan Busquets elaborà per a l'estudi d'Audouard un armari on la talla *violletiana* es conjugava amb els plafons pirogravats. Segons Teresa-M. Sala, en aquesta peça és la primera vegada en què apareix el motiu decoratiu del gira-sol en la producció Busquets, flor, per una banda, predominant a la dècada de 1890, però també molt recurrent en l'àmbit de la fotografia¹¹⁸⁵. Del mateix període seria l'encàrrec d'una arqueta amb lliris d'aigua i gira-sols pirogravats, amb un plafó central i amb un travesser de metall als peus, decorat amb unes fulles d'heura i una teranyia amb una aranya al centre d'aquesta¹¹⁸⁶. Malgrat que Audouard no va ser el primer fotògraf client de la casa Busquets, ja que l'any 1893 els Napoleon consten com a clients de l'empresa en l'any de la inauguració del seu taller de fotografia de nova planta a la Rambla de Santa Mònica, sí que Audouard va ser dels primers fotògrafs en fer un encàrrec modernista¹¹⁸⁷.

Pel que fa concretament a la producció fotogràfica d'Audouard, els mobles eren fotografiats en els mateixos espais on es retratava als clients de l'estudi. És per això que sovint trobem que el fons que emmarquen les fotografies del catàleg comercial del mobiliari Busquets és el mateix que tanca nombrosos retrats com el del mateix Joaquim Malats de l'any 1902 i del que ja hem parlat. Aquesta repetició dóna lloc a la consideració de l'espai de l'estudi d'Audouard com un dels escenaris del Modernisme. En aquest sentit, si les pàgines de diaris i revistes com *l'Avenç*, *Pèl&Ploma*, *Joventut* o *La Il·lustració Catalana* conformen la plataforma literària del Modernisme, si espais com la Sala Parés o el Palau de Belles Arts van ser l'aparador expositiu per excel·lència de la producció artística del moment i si les sales de concert del Liceu o de la Sala Mercè van ser l'amplificador des d'on la música funcionà com a art integral del Modernisme, l'estudi del fotògraf va ser el laboratori de les imatges a partir de les quals una part del mateix Modernisme es projectà a si mateix i vers els seus contemporanis, a través tant dels seus protagonistes com dels seus objectes.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 201.



Pau AUDOUARD, Llit estil modern i cadires per a gabinet oriental, 1890-1900.

Així, l'exemple del conjunt de fotografies de la casa Busquets il·lustra el servei que la fotografia prestà a les arts decoratives. Des de la vessant més utilitària de la pròpia càmera fotogràfica, l'exemple dels treballs per a la casa Busquets ofereix una altra via per la qual la fotografia serví al modernisme en el seu relat visual. En altres termes, el gabinet de la Gran Via va ser una de les principals plataformes a partir de les quals el Modernisme es *retratà*, amb les efigies de les seves personalitats públiques però també amb la catalogació dels objectes que conformaren aleshores la vida privada d'aquestes mateixes. Elaborada aquesta galeria, finalment, i sempre en l'espai de l'estudi fotogràfic de la Gran Via, es procedí a una sort de declaració artística de la fotografia amb l'organització de l'exposició de *gomes bicromatades* en els darreres mesos d'aquest taller. Una manifestació que venia a clausurar els anys de gestació de la figura del *fotògraf-artista* i donar pas, així, a la integració definitiva de la fotografia en el temple de l'art, amb el nou estudi dels baixos de la casa Lleó Morera, espai on el mobiliari de la casa Busquets tingué un protagonisme absolut.

Amb el trasllat de la Gran Via als baixos de la casa Lleó Morera, Pau Audouard continuà fotografiant els mobles de la casa Busquets, mantenint un tipus de treball que, com succeí també amb els retrats, uneix ambdós estudis en una línia continua que marca la importància del taller de la Gran Via com a punt d'inici de molts dels projectes destacats del fotògraf. La col·laboració entre la casa moblista i l'estudi fotogràfic es mantingué activa fins l'any 1911, moment en què Pau Audouard venia de deixar la casa Lleó Morera per traslladar-se al carrer Mallorca i la casa Busquets es decantà per encarregar les fotografies a l'Estudi Sala

de Barcelona¹¹⁸⁸. El conjunt de les fotografies es conserven actualment al Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, en el Mostrari de models de la casa Busquets. De la mateixa manera, algunes d'elles van ser reproduïdes a la col·lecció dirigida per Mira le Roy, *Materiales y Documentos de Arte Español* a partir de 1901.

5.3.4. L'exposició de gomes a la casa Audouard

Santiago Rusiñol, en una carta dirigida a Víctor Balaguer l'any 1894, definia el naturalisme com una escuela que quería convertir el arte en ciencia y quizás hubiera terminado en higiene, estadística u otra curiosidad cualquiera [...], no obstant això per l'artista, el arte, [...] siempre tendrá el encanto de lo vago y lo luminoso¹¹⁸⁹. Va ser precisament a través de la consecució formal d'aquest registre vague, que a partir de 1900 la fotografia seguí un programa estètic per tal de ser assimilada en tant que disciplina artística. A Barcelona, una de les manifestacions que més donà compte d'aquest nou registre formal fou l'exposició de fotografies organitzada a l'estudi d'Audouard la primavera de l'any 1905, en el que constituïen els darrers mesos de l'estudi de la Gran Via. El certamen se celebrà després d'uns anys en què, entre 1901 i 1905, s'organitzaren a Barcelona diversos concursos-exposicions que anaren introduint un nou gust fotogràfic, el de l'anomenada – internacionalment – fotografia pictorialista.

El *pictorialisme*, el primer corrent fotogràfic considerat artístic –per la seva pròpia voluntat programàtica de convertir la fotografia en art– i que s'estengué per tot Europa i els E.E.U.U. des de finals del segle XIX, trobà en el registre estètic del *simbolisme* els paràmetres que més se li adequaven per tal d'escapar del pes de la realitat, del valor quasi restrictiu de representació que s'adjudicava a la càmera fotogràfica. Així, a partir de l'ús de procediments d'impressió com les *gomes bicromatades* o el carbó, que donaven un caire més pictòric a la imatge, la fotografia *artística* amb l'inici del segle XX s'evadí de la modernitat en l'aixopluc oníric de les formes vaporoses pròpies del *simbolisme*.

Derivat del terme anglès *picture* –imatge–, el *pictorialisme* pretenia que la imatge fotogràfica fos una més en l'engranatge artístic-visual canònic d'aleshores. Tal assimilació es portà a través de la dotació d'uns caràcters essencialment artístics a la fotografia, ja fos a través de l'apropiació de temes propis de la pintura o de l'assimilació de les formes fotogràfiques a la pinzellada de l'artista, gràcies a l'alteració de la impressió de la imatge a la placa amb l'ús de procediments químics. Dues opcions que es materialitzaren, per exemple, en l'ús d'al·legories, ornaments i representacions pròximes a l'oníric per una banda, així com l'ús de procediments com la *goma bicromatada* o el carbó per l'altra. Malgrat el caràcter pioner de l'assaig *Pictorial Effect in Photography* d'Henry Peach Robinson (1869), foren les associacions fotogràfiques com The Linked Ring Brotherhood de Londres, el Photo-Club de París o l'Association Belge de Photographie de Brussel·les les que impulsaren, a través dels seus butlletins i de l'organització d'exposicions, la noció de *fotografia artística*¹¹⁹⁰. No obstant això, una de les característiques del *pictorialisme* –també pròpia en el cas espanyol–,

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 297.

¹¹⁸⁹ *Cit.* MOLAS, J. "Algunes consideracions prèvies". A: FONTBONA (Dir.): *op. cit.*, 2003, rf. 25.

¹¹⁹⁰ ZELICH: *op. cit.*, 1999, p. 15.

és que aquest corrent només fou unitari en el lema de l'*artisticitat* de la fotografia donat que en el pla dels temes i les formes el ventall de manifestacions va ser molt ampli. En tots els casos, per sobre de tot, el fotògraf –professional o aficionat– ja no es podia quedar en el nivell de la simple representació sinó que, a través de les imatges, havia de procurar expressar la seva ànima *d'artista*.



Pau AUDOUARD, *Estudi de llum*, c. 1905.
Publicat a *La Il·lustració Catalana*.

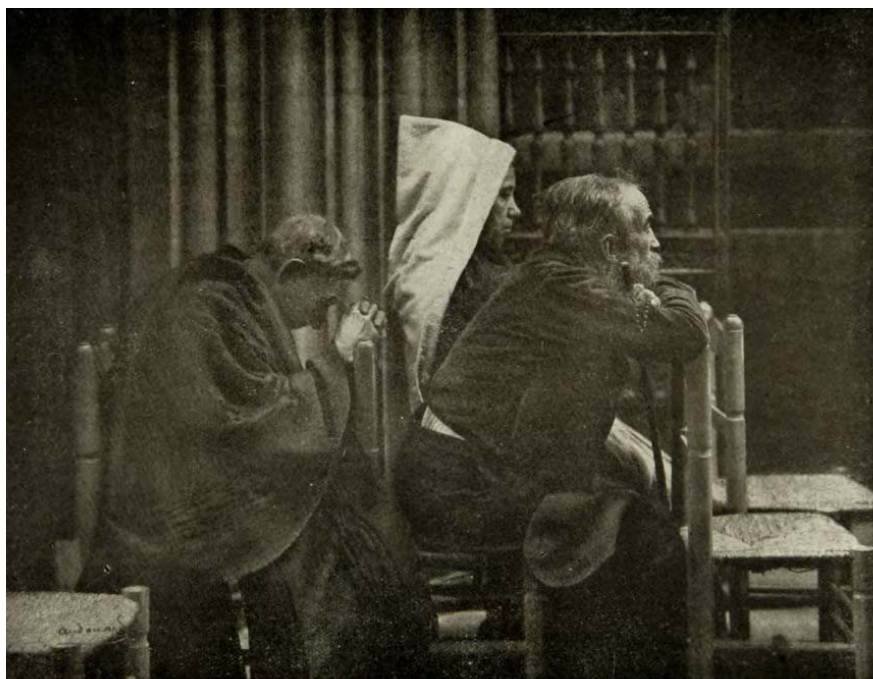
Tal i com ha estudiat Cristina Zelich, la primera vegada que a Espanya es parlà de *fotografia pictorial* fou de la mà de Rafel Areñas l'any 1926¹¹⁹¹. Areñas, que com analitzarem més endavant aprengué amb tota probabilitat l'ofici de fotògraf a l'estudi d'Audouard i que en prengué el relleu a la secció de fotografia del Cercle Artístic a partir de 1910, definia la *fotografia artística o pictorial* a partir de la contraposició amb la *fotografia clàssica*. Enfront a la reproducció sistemàtica, freda i sense emoció –*que impone la técnica del oficio*– d'aquesta, la *fotografia pictorial lleva impreso algo del espíritu del artífice* [...], *como toda obra de arte, hace que domine la parte de interés del objeto, haciendo perder los detalles inútiles y confundiendo ciertos valores para hacer con ellos una masa que equilibre y complemente el objeto principal* [...] ¹¹⁹². Enmig de la difusió que tingué el *pictorialisme* a Europa des de finals del segle XIX, a Espanya la Sociedad Fotográfica de Madrid, creada l'any 1899 integrant Antonio Cánovas, Luís de Ocharán, José Ortiz Echagüe i Santiago Ramón y Cajal, focalitzà

¹¹⁹¹ AREÑAS, R. "Fotografía pictorial. Resumen de la conferencia dada por el Sr. Areñas en la Agrupación Fotográfica de Catalunya". A: *El Progreso Fotográfico*, gener 1926. Cit. ZELICH: *op. cit.*, 1999, pp. 14-15.

¹¹⁹² AREÑAS: *art. cit.*, 1926, p. 169.

part d'aquest programa *artistitzador* de la fotografia, conegut a l'època pel terme *fotografia artística*. L'entitat, que el 1907 es convertí en la Real Sociedad Fotográfica, tingué en la revista *La Fotografía* el seu òrgan oficial des de 1901¹¹⁹³. Poc després, entre 1906 i 1907, es publicà a Madrid una nova revista, *Graphos Ilustrado*, que contribuí, com *La Fotografía*, a defensar els nous postulats artístics. Malgrat que Pau Audouard fou membre del consell de redacció de *Graphos Ilustrado* des del juliol de 1906, mentre que a Madrid es defensaren els postulats *artístics* de la fotografia des d'una plataforma institucionalitzada, a Barcelona aquest projecte es portà a terme sense programa, mesclant-se els fotògrafs *professionals* amb alguns artistes del Modernisme, amb aficionats reputats o amb empresaris del món fotogràfic, com José Baltá de Cela de la revista *La Fotografía Práctica*.

Aquesta absència institucional ha provocat que des de la historiografia no s'hagi tingut pràcticament en compte les aportacions de l'activitat fotogràfica de Barcelona en els inicis del *pictorialisme* a Espanya, quan, en realitat fou en els certàmens fotogràfics organitzats entre 1901 i 1905 així com el nucli del Cercle Artístic de Barcelona on germinà un grup que després conformaria els considerats primers fotògrafs *pictorialistes* catalans com Vilatobà, Pere Casas Abarca, Miquel Renom o el mateix Rafel Areñas. En aquest sentit, no cal oblidar que la secció de fotografia del Cercle Artístic estava subscripta des de 1902 al butlletí del Photo-Club de París i que pocs anys abans Pau Audouard havia estat membre de l'Association Belge de Photographie de Brussel·les. Per tant, en el context del Modernisme artístic, on predominaven, entre d'altres, els ideals estètics del simbolisme, la fotografia desplaçà els seus interessos cap al nou corrent europeu del *pictorialisme*, fet que, paral·lelament, contribuí a la integració dels fotògrafs de Barcelona –i la fotografia per extensió– en l'àmbit artístic de la ciutat, amb Pau Audouard com a un dels capdavanters.



Pau AUDOUARD, *Misa matinal*, c. 1905. Publicada a *La Il·lustració Catalana* i a *Lux*.

¹¹⁹³ ZELICH: *op. cit.*, 1999, p. 16.

L'Exposició nacional de gomes bicromatades i altres procediments pigmentaris –o l'Exposició d'Audouard com la titulà la revista *La Fotografia*– tingué lloc després de l'organització dels concursos-exposicions del Cercle Artístic, els anys 1901 i 1902, del Centre de Lectura de Reus el 1903 i de la Societat Colombòfila de Catalunya el 1904, certàmens tots ells on en la majoria dels casos Audouard hi participà en tant que membre del jurat. Igualment, en els concursos-exposicions de 1903 i 1904, ja es feia referència a *ese nuevo concepto de la fotografía*¹¹⁹⁴ i a *la vaporosidad que avalora una obra de arte y que se hace difícil obtener por medio del objetivo*¹¹⁹⁵. En paral·lel, el concurs fotogràfic organitzat des de la revista *La Fotografia* de Madrid dedicat al retrat femení suposà una de les primeres manifestacions on es mostraren per primera vegada diverses fotografies realitzades al carbó, un dels procediments pròpiament pictorialistes¹¹⁹⁶.



Pau AUDOUARD, *Estudi*, 1905-1910.
Publicada a *Lux*.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*

¹¹⁹⁵ La comunicació pública fou finalment firmada per Alexandre de Riquer, Emilio Fernández *Napoleon*, Pau Audouard, Josep Thomas i Innocent Paulí. Vegeu-ne la reproducció a *La Vanguardia*, 1 de juliol de 1904, p. 3. No obstant això, el jurat que prèviament havia sortit de les votacions entre els expositors era el format per Santiago Rusiñol, en primer lloc amb 66 vots, seguit d'Emilio Napoleon amb 56 i Ramon Casas amb 55 però l'absència de Rusiñol i Casas en les dates de la celebració del concurs el president del Societat Colombòfila de Catalunya, Diego de La Llave es decantà per a recórrer als seus substituïts, Alexandre de Riquer i Pau Audouard, com així mateix ho explica a la carta oberta a Antonio Cánovas publicada a la revista *La Fotografia*, setembre de 1904, pp. 6-8. Per a les dades de la votació vegeu *La Fotografia*, juliol de 1904, p. 14.

¹¹⁹⁶ Sobre aquest concurs i la seva repercussió en el marc de la *fotografia artística* vegeu ALONSO: *op. cit.*, 2004, pp. 291-320.

No obstant això, l'exposició de l'estudi d'Audouard el 1905 fou la primera on quedà especificat el procediment químic de les fotografies, la *goma bicromatada* i els procediments pigmentaris, després que pocs dies abans la Sala Parés hagués organitzat l'exposició de gomes del fotògraf aficionat Agustí Pisaca, a la darrera quinzena d'abril. Una mostra de la que *La Fotografía Práctica* n'aprofitava l'ocasió per recordar que *las modernas corrientes en el arte fotográfico son huir del detalle y en lo posible hacer olvidar al que contempla una prueba que se trata de una fotografía; acercarse en lo posible, al pastel ó á la acuarela, borrando toda traza de los procedimientos mecánicos*¹¹⁹⁷. Per tant, el certamen de l'estudi de la Gran Via fou una de les primeres exposicions *pictorialista*, manifestament i conscient. La iniciativa del concurs, aquesta vegada, fou portada per un fotògraf aficionat afincat a París, Antonio Sánchez de Larragoiti, [...] *l'iniciador y "mecenas" d'aquest certamen, a qui deuen agraïment los aficionats a la fotografía y a la nostra capital, per haverhi ocasionat una manifestació tan notable com aquesta dels avensos y'l crexement d'aquesta branca especial de les arts modernes*¹¹⁹⁸. De manera prèvia, el mateix Sánchez Larragoiti fou dels primers en introduir el concepte de *goma bicromatada* a Espanya amb l'article *Procedimiento a la goma bicromatada* publicat a *La Fotografía práctica* el gener de 1903¹¹⁹⁹.

Des de la inauguració de l'exposició, la premsa ressaltà el nou estadi aconseguit per la fotografia gràcies als avenços que en el camp tècnic s'havien produït des del darrer quart del segle XIX i que, en certa mesura, havien ajudat al fotògraf a alliberar-se en el pla expressiu. Així, per a la revista *Joventut*, l'exposició de la *coneguda casa Audouard* [...] presentava *un conjunt molt artistich*¹²⁰⁰ mentre que per a *La Vanguardia* [...] *la exposición resulta interesantísima por diversos conceptos, ya que en el nuevo procedimiento entra en gran parte la interpretación personal, lo cual avalora en mucho la prueba fotográfica cuando es un artista quien de ella sabe sacar partido*¹²⁰¹ i, finalment, per a *La Ilustració Catalana*, l'exposició reunia fotografies *obtingudes per tots quests medis moderns tan enginyosos com variats qu'arriban a dar l'ilusió de que lo qu'un contempla son dibuixos originals y de vegades aygua-fortes y no fotogràfies*¹²⁰².

Al certamen hi prengueren part fotògrafs d'altres punts d'Espanya, entre ells, el nucli de Madrid format per Carlos Iñigo i Antonio Cánovas així com catalans, molts dels quals ja havien participat en les exposicions celebrades a Barcelona entre 1900 i 1904, essent l'exposició de l'estudi d'Audouard la confirmació de l'existència d'un grup a la ciutat compactat de *fotògrafs-artistes*. La importància que se li donà al certamen a Barcelona queda il·lustrat pel fet que algunes revistes publicaren les fotografies premiades, com fou el cas de la *La Ilustració Catalana* en el seu número 106 dedicat al concurs de gomes el juny de 1905¹²⁰³. El primer premi fou per a Macario Fau per *Un Goya i Estudi d'Expressió*, seguit de Josep Maria Armengol per *Estudi i Enigma* i de Carlos Iñigo que fou guardonat per les obres *Pensant, Testa d'Estudi i Un virtuós*. El quart premi fou adjudicat a Josep Puntas per *Hivern*

¹¹⁹⁷ *La Fotografía Práctica*, maig de 1905, p. 187.

¹¹⁹⁸ *La Ilustració Catalana*, 11 de juny de 1905, p. 372.

¹¹⁹⁹ SÁNCHEZ LARRAGOITI, A. "Procedimiento a la goma bicromatada", *La Fotografía práctica*, gener de 1903, p. 7.

¹²⁰⁰ *Joventut*, 11 de maig de 1905, p. 310

¹²⁰¹ *La Vanguardia*, 9 de maig de 1905, p. 3.

¹²⁰² *La Ilustració Catalana*, 11 de juny de 1905, p. 372.

¹²⁰³ *La Ilustració Catalana*, 11 de juny de 1905, pp. 369-380.

i *Abeurant* i el cinquè a Joan Vilatobà per *La Joventut Assistint a la vellesa* i *Ensoyiment*, quedant les mencions honorífiques per a L. G. Ferran (*Lectura Interessant*), J. Nogués (*Decarregadores en la Badía de Roses*), J. Poquet (*Laberinto*), Miquel Renom (*Rentadora*) i Francesc Toda (*Sigmon y Siglinda*). No obstant això, algunes revistes com *Joventut* o *La Il·lustració Catalana* mostraren especial predilecció per a Carlos Iñigo i Vilatobà. Mentre que des de la revista *La Fotografía* de Madrid es liderà una polèmica en relació al concurs de l'estudi d'Audouard que venia alimentat per un enfrontament entre la revista i la Societat Colombòfila de Catalunya amb motiu del concurs fotogràfic de l'any anterior. En el cas del certamen de la Societat Colombòfila de Catalunya de 1904, el jurat fou acusat de parcialitat i de manipulació en la decisió de les fotografies premiades. En general, es feu referència a certa conspiració des de Barcelona per tal de respondre als resultats del darrer concurs fotogràfic organitzat per *La Fotografía* i, en particular, s'acusà al fotògraf-concursant Josep Puntas d'haver participat en tant que jurat d'admissió de les fotografies, i d'haver obert els sobres que contenien el nom dels autors d'aquestes¹²⁰⁴.

La polèmica entre Antonio Cánovas del Castillo, a través del seu òrgan de difusió *La Fotografía*, i els concursos fotogràfics continuà amb motiu del concurs-exposició de 1905 a l'estudi de Pau Audouard, ja que en aquest darrer certamen hi van pendre part molts dels concursants que participaren a l'Exposició de la Societat Colombòfila el 1904. La revista *La Fotografía* acusava els organitzadors dels concursos de Barcelona de manipular els resultats dels certamens per tal de deixar en simples *mencions honorífiques* els treballs de fotògrafs consagrats com el mateix Cánovas. En aquest cas, a les protestes, s'hi afegí Francesc Toda de qui es publicà una carta oberta a la mateixa revista *La Fotografía*, argumentant que, [...] *para que Francisco Toda esté [...] irritado, es menester que en Barcelona haya habido... lo de siempre*¹²⁰⁵:

Conviene que los aficionados se enteren de la sinceridad de los concursos, sobre todo cuando se celebran en Barcelona, y voy á enterar á los curiosos de los ocurrido en el último, celebrado en la regia estancia del maestro Audoard, que ha cedido su casa para la exposición de gomas bicromatadas.

Concibió la idea un aficionado extranjero, quien para estimular la afición dedicó unos miles de reales y el Sr. Audoard [sic] su local y cooperación como jurado para premiar las mejores fotografías, las cuales pasarían á propiedad del organizador. / Qué ruidoso ha sido el fallo y qué rectitud han usado los que han llevado las voces cantantes y rotantes en el Jurado que el espléndido organizador ha renunciado á la propiedad de las pruebas. ¡Cómo serían los primeros premios! / Hubo un señor Jurado, cuyo nombre debería dar á la luz para que cuando lo lean los expositores futuros en las listas de jurados huyan como del cólera morbo, que es un caso, no sólo de parcialidad descarada, sino de ignorancia absoluta de lo que es el arte y la fotografía. [...] Llegó y entró al local de la Exposición: preguntó á los presentes por el envío del Sr. Fau, como aquel que lleva el billete de ferrocarril directo á una estación elegida, y allí soltó el equipaje y el primer premio, sin ver otros trabajos (hizo bien, para qué disimulos y molestias) ni hacer caso de las atinadas observaciones de los

¹²⁰⁴ "El concurso de Barcelona. El último alcance". A: *La Fotografía*, juliol de 1904, pp. 13-17. Vegeu també el comunicat enviat pel fotògraf de Barcelona José L. Puig [sic] al director de la revista: *Ibid.*, pp. 17-18.

¹²⁰⁵ *La Fotografía*, setembre de 1905, pp. 374-376.

jurados [...] / El Sr. Cánovas conoce bien lo que son menciones y á lo que saben. ¡Y yo no digo! / Esta vez sirvieron para abusar de fotografías que no les pertenecían, publicándolas indebidamente, sin antes pedir al autor su venia por si renunciaba al premio oportuno.[...] Es innecesario pensar y molestarse en como poner arte grande. Esta es la enseñanza que se saca del fallo del flamante concurso de Barcelona. / [...] Vengan, pues, concursos en Barcelona, que allá voy á capturar un tribunal enérgico como el de marras, y el que no venga bien preparado bajo esas tendencias artísticas de estilo nuevo, que huya, que el Jurado acreditado traerá el billete correspondiente en el bolsillo para decidirse por el autor desconsolado que os da la voz de alarma¹²⁰⁶.

Ignorem la relació d'Audouard amb Antonio Cánovas del Castillo i l'entorn d'aquest, malgrat que, a jutjar pel to d'un i altre costat, aquesta no deuria ser molt cordial o fluïda. Encara, a la revista *La Fotografía*, el novembre de 1905 s'acusava a Andouard [sic], juntament amb altres professionals, de falta d'entusiasme per a la promoció de la fotografia, amb motiu de l'Exposició de fotògrafs professionals de Madrid d'aquell any, pel fet d'estar més pendents de la rivalitat amb els altres fotògrafs que de la fraternitat gremial¹²⁰⁷. Igualment, un any més tard, el juny de 1906 amb la publicació de l'article *La Profesión de Fotógrafo a Graphos Ilustrado* –i del qual la revista *La Fotografía* se'n feu ressò–, Pau Audouard s'excusava per l'escassetat del text argumentant que *si yo tuviese la suerte de tener el gracejo del insigne Cánovas, que maneja magistralmente la pluma, contaría algunas anécdotas que durante mi larga carrera me han ocurrido, pero libreme Dios de intentarlo [...]*.

No obstant això, hom troba ambdós formant part del comitè de redacció i col·laboració de *Graphos Ilustrado* des del juliol de 1906 així com del jurat del concurs fotogràfic organitzat pel Cercle Artístic de Barcelona l'any 1907, juntament amb Pere Casas Abarca i Alexandre de Riquer, entre d'altres.

Finalment, i malgrat que Pau Audouard no concursà a l'exposició de gomes del seu estudi de la Gran Via, ja que era part de l'organització i membre del jurat, el fotògraf igualment conreà en aquest període la *fotografía artística*. En tenim constància perquè amb motiu de l'obertura de la nova galeria de la casa Lleó Morera l'estiu d'aquell mateix any 1905, revistes com *La Ilustració Catalana* combinaren la publicació de fotografies del nou gabinet amb *probes i composicions fotogràfiques* del mateix Audouard. Així, el número 116 d'aquesta revista (20 d'agost de 1905) publicà en portada un *Estudi de llum* –fotografia d'una monja en clarobscur–, i la composició costumbrista *Gent devota*. Un any més tard, *Graphos Ilustrado*, en el monogràfic que la revista dedicà al fotògraf, publicà, a més a més de fotografies del gabinet del Passeig de Gràcia, de tres retrats i de l'obra *Gent Devota*, dos retrats de figures femenines de gust *simbolista* amb els títols de *Capricho* i *Estudio*¹²⁰⁸. Fotografies que, a ulls de la revista, *bastarían para acreditarle como inspirado artista si su fama no estuviera ya bien*

¹²⁰⁶ TODA, F. "El concurso de Audouard". A: *La Fotografía*, setembre de 1905, pp. 374-376.

¹²⁰⁷ *Ha sido una equivocación colosal la de los fotógrafos, máxime no reinando celo, entusiasmo é interés en brillar cada uno dentro de su estilo, sino, por el contrario, envidias y enemistades profesionales, imposibles de evitar en cosas que afectan al bolsillo. / El primer error de los profesionales es suponer que ellos solos pueden llevar al público á un lugar donde, por lo apartado y no acostumbrado, es punto menos que imposible, cuando el público que buscan ya conoce los escaparates de los portales de las fotografías [...]. ¡Que mejor prueba de que faltó entusiasmo y unión en el gremio que la ausencia de artistas tan colosales como Andouard [sic], Franzen y otros que no cito! [La Fotografía, novembre de 1905, p. 16].*

¹²⁰⁸ *Graphos Ilustrado*, juny de 1906, pp. 176, 181.

*sentada y reconocida por todos*¹²⁰⁹. Amb aquesta petita producció de *fotografia artística* o *pictorialista* i, sobretot, amb el rol jugat en tant que promotor de la fotografia com a disciplina artística en els primers anys de 1900, Audouard enlestí els preparatius per a fer el salt al taller del Passeig de Gràcia. Un nou estudi fotogràfic als baixos de la Casa Lleó Morera que el 1905 escenificà l'entrada de la fotografia al temple de les arts barcelonines, materialitzada en el disseny del gabinet de retrats més important d'Espanya i un dels més sumptuosos d'Europa.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 162.