

*Strand 1. The Filmed City: Art Nouveau and Cinema*

**El Modernisme fotografiado. Performatividad tecnológica y experiencia identitaria de Barcelona mediante los amateurs del Centro Excursionista de Catalunya<sup>1</sup>**

Núria F. Rius

Universitat Pompeu Fabra  
Escola Massana. Centre d'art i disseny

Resumen

Esta comunicación se centra en los fotógrafos amateurs del Centre Excursionista de Catalunya de Barcelona y su producción fotográfica alrededor de la arquitectura del Modernisme. Argumentamos que la relevancia de su producción descansa en la performatividad y la experiencia encarnada de la ciudad y un sentimiento local más que en su resultado visual final. De acuerdo con las emergentes perspectivas antropológicas y de los nuevos materialismos sobre la fotografía, las imágenes son sólo el resultado de un proceso activo mediador entre personas, objetos, espacios e imaginarios. La arquitectura del Modernismo fue parte de una red discursiva de identidad local y nacional que estuvo constantemente puesta en acción por los amateurs a través de sus registros fotográficos de lugares y edificios. Así, el Modernisme fue fotografiado a la par que el patrimonio medieval o las celebraciones colectivas en el contexto de una Barcelona en plena redefinición bajo el civismo urbano.

**Palabras clave:** Centre Excursionista de Catalunya, Barcelona de preguerras, arquitectura modernista, fotografía amateur, ciudad y tecnologías de la visualidad, comunidades imaginadas, imaginación histórica, fotografía como tecnología relacional, rituales de interacción, Modernisme vernáculo, cultura de masas.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación Gracmon de la Universidad de Barcelona, en los proyectos *I-Media-Cities. Innovative e-environments for Research on Cities and the Media* (UE, Horizon 2020), en colaboración con la Filmoteca de Catalunya; y *Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)* [HAR2016-78745-P].

## Abstract

### **Modernisme Snapshoted. Technological Performance and Embodied Experience of Barcelona by Amateurs from the Centre Excursionista de Catalunya.<sup>2</sup>**

This paper focuses on the amateur photographers of the Centre Excursionista de Catalunya in Barcelona and their photographic activity around Modernisme sites as a case study of amateur logics that would resonate later in amateur films. We will argue that the relevance of their production lies on the performance of an embodied experience of the city and localist feeling rather than the final visual corpus. According to emerging anthropological and new materialist perspectives on photography, photographs are just a result of an active intermediary process among people, objects, spaces and imaginaries. Thus, Modernisme architecture was part of a discursive network of local and national identity that was constantly performed by amateurs through their visual records of places and buildings. In this sense, Modernist sites were snapshoted simultaneously and under the same logics than medieval heritage or local celebrations and communal activities in the context of Barcelona redefinition under the urban civism.

**Keywords:** Centre Excursionista de Catalunya, Interwar Barcelona, Modernisme architecture, amateur photography, city and visual technologies, imagined communities, historical imagination, photography as a relational technology, ritual interactive chains, vernacular Modernisme, mass culture.

---

<sup>2</sup> Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación Gracmon de la Universidad de Barcelona, en los proyectos *I-Media-Cities. Innovative e-environments for Research on Cities and the Media* (UE, Horizon 2020), en colaboración con la Filmoteca de Catalunya; y *Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)* [HAR2016-78745-P].

## **Introducción**

Cultura fotográfica amateur y empuje de la arquitectura en tiempos del Modernisme tuvieron lugar al unísono en el paso de 1880 a 1890, tratándose de dos fenómenos producto de las mismas coordenadas socio-económicas en el marco de la consolidación de la ciudad moderna e industrial y sus formas culturales. Los vasos comunicantes entre ambas realidades son numerosos. Uno de ellos es la estrecha relación de algunos de los arquitectos más notables del período con el diseño de estudios fotográficos de la ciudad, como fue el caso de Josep Puig i Cadafalch y el estudio fotográfico amateur de Antoni Amatller (1898-1900); o Lluís Domènech i Montaner y la galería de retratos del profesional Pau Audouard en los bajos de la Casa Lleó Morera (1905). Otro, la propia práctica fotográfica de los propietarios y habitantes de las casas del Modernisme en interacción y diálogo socio-familiar con sus espacios domésticos y universos estéticos. Finalmente, la práctica amateur de los mismos arquitectos del Modernisme en Barcelona que se significaron por adoptar, ellos también, la nueva tecnología amateur, bien para su actividad como arquitectos, bien como herramienta de mediación afectiva y familiar con sus respectivos núcleos. Para la presente comunicación, queremos fijar nuestra atención a los procesos y modos de fotografiar mediante los cuales las nuevas formas arquitectónicas del Modernisme se insertaron en el imaginario urbano y visual de los socios del Centre Excursionista de Catalunya, los primeros aficionados a la fotografía significados en Barcelona alrededor de 1900. Observaremos de qué modo determinados edificios son asumidos y cohabitan con otros referentes identitarios como fueron algunos monumentos y edificios de origen medieval o los nuevos espacios urbanísticos de la ciudad, fruto de sus transformaciones urbanísticas del s. XIX y principios del XX.

## **Fotografía amateur y arquitectura modernista, dos fenómenos sincrónicos**

Entre 1839 y la década de 1880, el desarrollo práctico de la fotografía estuvo sobretodo circunscrito al ámbito profesional. Retratistas de galería o fotógrafos de "campana", que elaboraron vistas urbanas y de paisajes de la naturaleza para su comercialización en la incipiente

cultura del turismo, fueron durante casi medio siglo los principales productores de imágenes fotográficas. No obstante, en el último cuarto del s. XIX la introducción en el mercado de la denominada "placa seca", es decir, la instantaneidad en fotografía, subvirtió las formas de comprender y ejercer la cultura fotográfica imperante hasta entonces. Esto fue posible gracias a una producción industrializada de negativos, el desarrollo de cámaras más manejables –sin trípode– y una serie de mayores facilidades técnicas que abrieron las puertas de par en par a la emergencia del ejercicio amateur y de aficionado de la fotografía. Ahora, industriales, comerciantes y profesionales liberales adoptarán esta nueva tecnología visual cuyos primeros años les perteneció casi en exclusiva, a la espera de que la apertura comercial y el abaratamiento económico de la industria fotográfica tuviese lugar en el período de entreguerras para permitir la inclusión de nuevos agentes fotográficos, como los trabajadores de «coll blanc» o miembros de ateneos populares y cooperativas obreras.

La expansión de una primera cultura fotográfica amateur tuvo lugar de forma concomitante a otros dos fenómenos del período que creemos fundamentales puesto que, a nuestro parecer, se entrecruzarán entre 1900 y 1930. Nos referimos, por un lado, a la densificación de una cultura visual distribuida mediante la prensa gráfica y el mundo editorial que vivió su empuje definitivo en el último cuarto de siglo, al compás de los procesos de nacionalización de la sociedad catalana; por el otro, al estímulo que vivió la arquitectura en Barcelona en la doble circunstancia, entrecruzada, de la refundación urbanística de la ciudad mediante el proyecto del Eixample de Cerdà y la consolidación progresiva de la burguesía industrial y comercial como nuevos agentes dominantes y, por ende, activos fundamentales para el desarrollo arquitectónico que se vivió en la ciudad entre 1880 y 1920.

De forma prácticamente paralela a la extensión y progresiva normalización de las prácticas fotográficas amateurs en Barcelona, se creaba entre 1871 y 1875 la Escola Provincial de Arquitectura de Barcelona. Tanto Eliges Rogent, su primer director hasta 1889, como Lluís Domènech i Montaner, sucesor en 1900 y 1905-1919, se significaron por usar la cámara fotográfica amateur en sus campañas de estudio entorno a la arquitectura medieval catalana, a la

vez que fueron unos destacados promotores en el seno de la escuela.<sup>3</sup> En este sentido, Domènech i Montaner impulsó en 1900 la instalación de un laboratorio de fotografía para que profesores y alumnos integrasen la cámara en su trabajo investigador y propositivo como arquitectos.<sup>4</sup> Seguramente fruto de este impulso, discípulos destacados como fueron Antoni Gaudí y Josep Puig y Cadafalch naturalizaron la tecnología fotográfica. El primero lo hizo, en parte, mediante el trabajo de su asistente Ricard Opisso, cuyas fotografías sirvieron de herramienta de documentación, estudio y pre-visualización iconográfica. El segundo fue un amateur con una producción de imágenes considerable, hoy día preservadas en distintos fondos y colecciones tanto privados como públicos, y que consideró la fotografía una tecnología fundamental e insignia que garantizaba la base científica, sistémica y comparativa de la nueva historia del arte. De acuerdo con Puig i Cadafalch en 1930:

"El dibuix i la fotografia són el llenguatge d'aquestes disciplines. Ell supera les paraules; mai una forma artística no podrà ésser descrita pel llenguatge usual ni per l'especial llenguatge científic. Ell, després, traspassa les fronteres lingüístiques, i, com la paraula divina, és entès per tots els pobles i cada un el sent en la pròpia llengua"<sup>5</sup>.

Las afinidades entre arquitectura y fotografía que hemos sintetizado de forma mínima, se repiten en otros espacios de interés como fue el ámbito del excursionismo científico y el empuje por iniciar una empresa historiográfica entorno al arte primitivo catalán. De hecho, tanto Domènech como Puig, además de coincidir en la Escola Provincial de Arquitectura de Barcelona, también eran unos habituales de la Associació Catalanista d'Excursions Científiques, embrión parcial del futuro Centre Excursionista de Catalunya.

---

<sup>3</sup> Véanse las explicaciones de Puig i Cadafalch, Falguera, Goday y Casals en *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, Palau de la Diputació, Institut d'Estudis Catalans, 1909, 1, p. 11: "nosaltres en aquest llibre, gracies a l'amabilitat de son altre fill D. Joseph [Rogent], podrem aprofitar una part dels plans que aixecà y de les fotografies que tragué, de gran valor arqueològich".

<sup>4</sup> Véase Lluís DOMÈNECH MONTANER, "En defensa de l'Escola d'Arquitectura" (1909), en *Escrips polítics i culturals 1875-1911*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Edicions la Magrana, 1991, p. 221.

<sup>5</sup> Puig i Cadafalch, Barral i Altet, *Josep Puig i Cadafalch. Escrips d'arquitectura, art i política*: 208-209.

La Associació Catalanista d'Excursions Científiques (1876) y la Associació d'Excursions Catalana (1878) fueron dos instituciones científico-culturales cuya creación tuvo, en su propia génesis, la integración y naturalización de la tecnología fotográfica, que fue de uso común en las numerosas excursiones y conferencias que ambas entidades impulsaron. Su tejido asociativo estaba formado tanto por fotógrafos amateurs como profesionales. En el caso de estos últimos, fotógrafos como Marcos Sala, Miguel Aragonés o Heribert Mariezcurrena estuvieron detrás de algunas de las primeras fotografías impresas en prensa, siendo el arte medieval su centro de atención. En el caso de Mariezcurrena, fue uno de los impulsores del primer volumen del *Album Pintoresch-Monumental de Catalunya* que incluía una descripción del claustre del Monestir de Sant Cugat a cargo de Domènech i Montaner (1878).<sup>6</sup> De hecho, el mismo arquitecto pronunció sólo un año más tarde la conferència "Caràcters propis de l'Arquitectura catalana a través de diferents èpocas y estils artistichs" en la sede de la Associació d'Excursions Catalana y para la que utilizó tanto dibujos como fotografías para ilustrar el discurso.<sup>7</sup> En todos estos casos, lo que tenía lugar era la concatenación de dos discursos que se pertenecían y se retroalimentaban: el discurso entorno a la imaginación histórica y las posibilidades del conocimiento artístico-arqueológico del pasado, y el discurso entorno a las posibilidades documentales de la tecnología fotográfica. Es decir, estos agentes no utilizaban una tecnología nueva para abordar el pasado, sino que la misma idea de "pasado histórico" y "genealógico" era coetánea a la comprensión de la nueva tecnología de la fotografía y su confianza en lo que el historiador Steven Edwards ha descrito como la confusión entre la dimensión icónica e indicial de la tecnología fotográfica: el equívoco en equiparar correspondencia icónica por huella, como prueba fehaciente.<sup>8</sup> Pronto, a los fotógrafos profesionales y primeros amateurs, les siguieron un pelotón de aficionados que, resiguiendo sus pasos, conjugaron excursionismo y fotografía, pero a la vez que añadieron la experiencia y vinculación con las imágenes de la ciudad moderna.

---

<sup>6</sup> Ramon Granell, «La "Història de l' Art Romànic a Catalunya"»: 10-11.

<sup>7</sup> *Butlletí de l'Associació d'Excursions Catalana* (30 abril 1879): 82-85.

<sup>8</sup> Steven EDWARDS, *Photography. A very short introduction* (Oxford Very Short Introductions), Oxford, New York, Oxford University Press, 2006, p. 81-84.

## Los fotógrafos amateurs y aficionados del CEC y la "imaginación" de la ciudad y la nación

El Centre Excursionista de Catalunya (CEC) fue creado en 1891 a raíz de la unión entre las dos entidades excursionistas preexistentes ya mencionadas. Desde sus inicios, el CEC aglutinó una serie de prácticas volcadas al conocimiento científico, histórico y territorial de Cataluña, bajo el marco nacional-culturalista de la Renaixença. El CEC se significó por recoger el testimonio de las entidades precedentes e impulsar el excursionismo y el "re-descubrimiento" tanto del patrimonio natural como el artístico del país. La cámara fotográfica fue integrada y naturalizada, desde los inicios, en esta empresa social, cultural y también, añadimos, emocional, de los miembros del CEC en su búsqueda, identificación, asunción y reconocimiento con los lugares y los objetos que creían ser el germen y los orígenes de la nación catalana. Lo hicieron al son de la promoción y extensión de la fotografía amateur en la ciudad de Barcelona, puesto que en paralelo y fuera del CEC, tuvieron lugar iniciativas como la *Sociedad Fotográfica Española* (1891), la primera asociación más o menos estable de fotografía, o el arranque de la revista *La Fotografía Práctica* (1893) del catedrático de la Universitat de Barcelona, José Balta de Cela.

Aunque la adopción e integración del dispositivo fotográfico fue connatural y lógico a los propios valores implícitos en los objetivos programáticos del CEC, el 13 de diciembre de 1904 se creó la Secció Fotográfica<sup>9</sup>, con una junta directiva formada por Cristòfol Fragonal, Pere Bonet, Manel Font y Torné, Lluís Llagostera y Lluís Batlle. La fuerza motriz de la sección era congregar aquellos socios con interés tanto en el excursionismo como en la fotografía y cuya actividad pudiera contribuir a constituir un archivo fotográfico compuesto por todos aquellos elementos naturales y patrimoniales de interés.

La dinámica social y cultural del CEC fue parte estructural y estructurante del diseño de espacios y redes sociales, culturales y científicas volcadas al estudio de la historia, la literatura, el arte, el folklore catalán, además de las preocupaciones por el conocimiento geológico, botánico o

---

<sup>9</sup> *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, enero de 1905, p. 27-28.

arqueológico, entre otros campos. Estrechamente vinculado con agentes puntales del período, el CEC fue casa madre para el impulso de proyectos como la creación del Institut d'Estudis Catalans (1907), organismo científico, cultural y académico con vocación normalizadora de la cultura catalana. También de la Secció d'Arquitectura del CEC emergería la figura de Jeroni Martorell, más tarde director del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Mancomunitat, y que fue uno de los promotores del proyecto *Inventari Gràfic de Catalunya*, planteado y presentado públicamente en el mismo CEC en 1909. El estímulo para la edición de un canal de comunicación, escrito y gráfico, propio de la entidad se tradujo en la creación del *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* que, paulatinamente, fue dando mayor cabida a la imagen fotográfica. Fue en el *Butlletí*, aunque no de forma exclusiva, donde la mayoría de los fotógrafos amateurs integrantes del CEC publicaron sus imágenes. Una circulación de la propia producción que se extendió también en la celebración de proyecciones abiertas y públicas en las que los socios exhibían su trabajo delante de los pares, a la vez que se articulaba una conversión, técnica y temática, en torno a él. Así pues, las fotografías de los socios del CEC no se circunscribían únicamente al consumo personal ni tan siquiera su valor y juego se limitaba a su instancia visual. Formaban parte de un engranaje colectivo y socializado de una cierta imaginación colectiva tanto como fotógrafos amateurs como sobretodo como ciudadanos y habitantes de una misma comunidad.

Precisamente, la producción amateur de imágenes de paisajes y restos arquitectónicos medievales se desarrolló al compás de lo que Lucila Mallart ha descrito como el papel articulador de la visualización en el proceso de definición y construcción de la nación catalana desde el último cuarto del siglo XIX y mediante publicaciones del período y, en particular, de la prensa ilustrada. De acuerdo con Mallart, la imagen impresa jugó un papel central en el diseño de una imaginación nacional catalana con y, en parte, a través de la construcción de una imagen imaginada de la ciudad de Barcelona. Mallart se apoya en el concepto de "comunidades imaginadas" del teórico de los nacionalismos Benedict Anderson (1983) quien argumenta que, en los procesos nacionalizadores de la contemporaneidad, para que la nación moderna se haga real debe poder imaginarse. La imaginación de una colectividad, que no puede ser aprehendida de

forma empírica y material por sus dimensiones, contribuye, a su vez, a regular la acción práctica de aquellos individuos que la conforman. Así, como afirma Mallart, "la difusió pública de les imatges que tenen un referent real és el que articula el pas entre la imatge real i la imatge imaginada, entre la Catalunya parcial i la Catalunya total, i és en aquest trànsit on la nació esdevé real"<sup>10</sup>. Las imágenes construidas y distribuidas mediante la prensa del período se movían principalmente entre dos áreas geográficas y urbanas: Cataluña como un todo y la ciudad de Barcelona, en su proceso de refundación semántica, urbanística y arquitectónica. En los dos casos, la articulación histórica-temporal se desarrollaba entre el pasado medieval, epítome de los supuestos orígenes de la nación, en sus formas institucionales y socio-culturales, y el desarrollo contemporáneo del progreso tecnológico y las nuevas formas de organización social y cultural. Imágenes de la extensión del ferrocarril a lo largo del territorio o los nuevos espacios y emblemas materiales de la ciudad, como plazas, monumentos públicos y nuevos edificios, contribuyeron a este devenir "real" de la comunidad.

De acuerdo con Jo Labanyi, apoyándose en Jürgen Habermas, los procesos de nacionalización de un país, con sus respectivos debates internos, tuvieron lugar en el espacio público, de forma separada y autónoma a las estructuras administrativas del Estado.<sup>11</sup> ¿En qué medida, la producción de las fotografías amateurs participó de estos procesos de diseño de la comunidad imaginada, es decir, de la comunidad "Barcelona" en el marco de una nación catalana? ¿Qué cuestiones y procesos cognitivos y emocionales entraron en juego con y a través de la tecnología fotográfica?

---

<sup>10</sup> Lucila MALLART, "Prensa il·lustrada i construcció d'imaginariis nacionals a la Catalunya de finals del segle XIX: 'La Il·lustració Catalana' com a cas d'estudi", en Joaquim CAPDEVILA, Joana SOTO, Mariona LLADONOSA: *Imaginariis nacionals moderns: segles XVIII-XIX*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2015, p. 199.

<sup>11</sup> Jo LABANYI, "Relocating Difference: Cultural History and Modernity in Late Nineteenth-Century Spain", en Bradley S. EPPS, Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, p. 169.

## **El valor relacional de la fotografía entre personas, lugares y marcos de pensar y sentir**

En las últimas décadas, en el campo de estudio de la historia y teoría de la fotografía, ha cobrado una relevancia científica inédita la atención hacia las prácticas amateurs y vernáculas. También, se han impulsado nuevas lecturas y perspectivas de análisis de lo fotográfico –prácticas, imágenes y cultura– más materialistas, en detrimento de la atención, hasta ahora casi exclusiva, hacia la instancia visual de la imagen. Es decir, gracias a la influencia de campos de estudio como la antropología y la geografía culturales, los estudios de la materialidad o los llamados estudios de la ciencia, tecnología y sociedad, las preocupaciones y enfoques de análisis para con la fotografía se han desplazado estrictamente de la imagen hacia el objeto y lo que sucede a su alrededor. Interrogantes en torno a los perfiles de los fotógrafos y fotógrafas, así como a las situaciones potencialmente fotográficas, a las implicaciones fenomenológicas y corporales en el acto de tomar u observar una fotografía, al valor otorgado a la máquina fotográfica, a la imagen y a su circulación o uso son sólo unos pocos ejemplos de una nueva forma de comprender la tecnología y la cultura fotográfica desde su condición abierta, ubicua y sobretodo relacional. Es decir, se entiende ahora la fotografía como una tecnología que pone en relación y media entre personas, lugares, objetos y marcos de pensar y sentir. De acuerdo con Elizabeth Edwards, una de las máximas exponentes de este giro culturalista y antropológico: "*photographs are not merely a result of social relations but active within them, maintaining, reproducing and articulating shifting relations*",<sup>12</sup> incluido, a nuestro entender, la relación social con el espacio y la arquitectura circundante.

Las prácticas fotográficas en un espacio concreto y sus resultados visuales de representación están conectadas, y son dependientes, aunque planteen una negociación, de una malla heterogénea más amplia de imágenes, símbolos y discursos a su vez interconectados entre sí. Estos son fruto de una progresiva sedimentación semántica distribuida, asumida y encarnada por los usuarios de ese espacio. Así, la fotografía, como herramienta y experiencia, juega un rol

---

<sup>12</sup> Elizabeth EDWARDS, "Photographs and the sound of history", *Visual Anthropology Review*, 21:1-2, p. 29.

altamente relacional. Es decir, aquello que se considera un momento fotográfico y la propia gestación de la toma de una fotografía activa, aunque sea de forma inconsciente, la red de relaciones entre personas con personas, personas con ese momento y personas y momento con un espacio determinado. Se trata de una serie de correspondencias que integran, de forma implícita, el conjunto de ideas y valores asociados a esa dupla espaciotemporal. La operatividad relacional de la fotografía supone hablar de ella en una dimensión social y cultural que trasciende su instancia meramente visual.

Tal y como estudió la propia Edwards con motivo de su investigación sobre las excursiones de fotógrafos amateurs británicos en el tránsito de los siglos XIX-XX, la toma de una fotografía constituye un acto complejo dentro del cual lo que se activa es un juego dinámico, discursivo y emocional, en el que el fotógrafo/a, mediante la toma de imágenes, reconoce, se reconoce y se compromete con la relación histórica del paisaje y el monumento, toda vez que fija así y mediante este proceso su propia identidad.<sup>13</sup> Pero Edwards insiste, y nos parece oportuno subrayarlo, que lejos de comprender estas prácticas según modelos epistemológicos globales sobre los nacionalismos del siglo XIX, es pertinente atender al fuerte sentido localista de dicho ejercicio fotográfico.<sup>14</sup> A nuestro entender, lo local como sentimiento y el mismo sentido de arraigamiento se hacen reales, toman cuerpo, a través de la observación y el acto de fotografiar una serie de espacios y formas arquitectónicas de la ciudad.

También opera aquí la dimensión tecnológica de la ciudad moderna desde el siglo XIX. Lo que Scott McQuire ha descrito como "media city".<sup>15</sup> Es decir, el diseño de la ciudad como una tecnología en si misma que se apoya, a la vez que articula, tres realidades: la arquitectura, las nuevas tecnologías hijas de las diferentes revoluciones industriales –como la fotografía– y las

---

<sup>13</sup> Elizabeth EDWARDS, "Out and About: Photography, Topography, and Historical Imagination", en Olga SHEVCHENKO (ed.), *Double Exposure: Memory and Photography*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2014, p. 177-209.

<sup>14</sup> E. EDWARDS, "Out and About: Photography...", p. 185.

<sup>15</sup> Scott McQUIRE, *The Media City. Media, architecture and urban space*, Los Angeles, London, Delhi, Singapore, Sage Publications, 2008.

relaciones sociales ciudadanas. Según McQuire, las transformaciones urbanísticas del siglo XIX subvirtieron la escala de comprensión y vivencia de las ciudades modernas. La desaparición de la calle como medida para las relaciones sociales y de vida que pertenecían al barrio dieron lugar a nuevas formas y medidas de socialización más abstractas e incluso espectaculares. Así, la nueva ciudad se diseña, en parte, de acuerdo con la visualidad, en tanto que sentido preeminente y característico de la ciudadanía moderna.

Los fondos fotográficos de los amateurs del CEC están constituidos principalmente por imágenes estereoscópicas –doble objetivo– y con los siguientes ejes temáticos: los círculos sociales y familiares del amateur, el espacio doméstico propio, turismo estatal y extranjero, montañismo, parajes naturales, así como patrimonio medieval urbano y rural. Mención aparte merece la progresiva presencia, a medida que se entra en el s. XX, de la Barcelona moderna y contemporánea, a través de sus festividades o celebraciones ciudadanas, los espacios urbanísticos sensibles en el imaginario local, así como los nuevos emblemas arquitectónicos tales como algunas arquitecturas modernistas.

### **La arquitectura del Modernisme como nuevo objeto de observación, juego e identificación mediante la fotografía**

El Centre Excursionista de Catalunya presentaba estrechas conexiones entre algunos de sus socios, los arquitectos de la ciudad, así como *amos* o propietarios de algunas de las casas domésticas más significativas del modernisme arquitectónico. Por ejemplo, Antoni Gaudí ya integraba la Associació Catalanista d'Excursions Científiques antes de la creación del CEC y colaboró con las actividades de este último centro mediante su amistad con el ya citado Jeroni Martorell. En coordinación, organizarían, por ejemplo, distintas visitas a la Sagrada Familia en las que los socios podían conocer de la mano del propio arquitecto el avance de la construcción

del templo.<sup>16</sup> Se realizarían otras tantas visitas, además de a monumentos medievales de Barcelona, a edificios en vías de construcción como el Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau de Lluís Domènech i Montaner. También a domicilios y colecciones particulares, como así sucedió con la Casa Amatller de los igualmente socios de la entidad Antoni Amatller y su hija Teresa.<sup>17</sup> Estas actividades integraban lo que en ocasiones se denominaba "excursions ciutadanes" y se estructuraban del mismo modo que las excursiones científicas y deportivas, es decir, en un sentido grupal y social del colectivo. Visita del lugar, explicaciones y desarrollo de un cierto conocimiento a su alrededor, a veces la toma de fotografías, eran algunas de las acciones que articulaban estas salidas, además de su reseña en el boletín de la entidad. En paralelo, los socios del CEC, por su cuenta, desarrollaron su dedicación a la fotografía integrando estos mismos lugares en su universo de intereses, en lo que era una suerte de conectividad fluida entre imaginarios, afición y lugar.

Si observamos los fondos personales hoy preservados por el Arxiu Fotogràfic del CEC (AFCEC) parece imponerse una evidencia<sup>18</sup>. Los edificios y formas arquitectónicas que atrajeron la atención de estos amateurs fueron, sobretodo, aquellos con una dimensión o integración en el espacio público. La evolución constructiva de la Sagrada Familia a lo largo de las décadas de 1890-1930 o, en particular, el conjunto del Parc Güell encabezan una lista que sigue con el Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau, los jardines de los Pabellones Güell, los interiores del Palau de la Música y algunos edificios del Parc de la Ciutadella como el Castell dels Tres Dragons. A parte, debemos mencionar series fotográficas dedicadas a espacios privados, elaboradas por diferentes socios. En primer lugar, la ya citada Casa Amatller, sin lugar a dudas, es la casa particular más fotografiada de todas. Otras, como la Casa Martí, la Casa Burés o la

---

<sup>16</sup> David GALÍ, Raquel LACUESTA, "Antoni Gaudí i Jeroni Martorell", *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, 14, 2004, p. 13.

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, la visita organizada en abril de 1903. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, abril de 1903, p. 91.

<sup>18</sup> El AFCEC preserva sólo los fondos fotográficos de aquellos socios que los donaron. No obstante, creemos que, aunque parciales, son válidos para una primera aproximación de líneas de fuerza y síntomas de lo que eran intereses compartidos. Véase el archivo digitalizado en el portal Memòria Digital de Catalunya: <http://mdc1.cbuc.cat/>.

Torre dels Pardals, adquieren una presencia relevante en fondos particulares como el del chocolatero Carles Fargas i Bonell. También debemos mencionar el Estudio-Museu Masriera. Por el contrario, edificios como la Casa Lleó Morera, la Casa Batlló, la Pedrera o la Casa de les Punxes, además de la propia fachada de la Casa Amatller –por citar ejemplos previsibles– no atraen esta atención amateur, a pesar de que el AFCEC sí preserva imágenes de dichos edificios, de fotógrafo desconocido, muy probablemente profesional, y cuyo uso debió ir destinado a los objetivos del CEC de estudiar las formas culturales catalanas. En conclusión, aquellas arquitecturas más medievalistas, aquellas con connotaciones museísticas o las que tenían un impacto e interconexión con la esfera pública son las que, *a grosso modo*, atraen y activan la cámara fotográfica amateur.

Las aproximaciones visuales hacia estos conjuntos arquitectónicos son heterogéneas, pudiendo ser un mismo edificio objeto de atenciones divergentes. Utilizaremos la expresión "modo fotográfico" como herramienta conceptual para aglutinar, en cada modo, un conjunto de objetivos, motivaciones y construcciones visuales que en su conjugación permiten distinguir un tipo de fotografías de otro.

Un primer modo fotográfico, de diálogo con estos espacios, es el monumental y museístico. Las fotografías se centran en registrar los conjuntos artísticos y los detalles ornamentales que configuran el espacio: desde estructuras como puertas y ventanas hasta objetos particulares como sillas o mesas, además de los programas escultóricos. Las fotografías buscan tanto captar el efecto del conjunto arquitectónico y objetual, a la vez que, en algunas ocasiones, aíslan el motivo fotográfico del entorno. En una suerte de juego de espejos, el modo de representación se desplaza de la atención del monumento medieval urbano o rural al objeto arquitectónico modernista, a menudo, inspirado en este mismo referente medieval. Prueba de la instauración de ciertos objetos de interés, desde unos puntos de vista específicos, es la repetición de los mismos motivos y desde las mismas perspectivas que podemos hallar en las fotografías de diferentes socios del CEC. Sucede con la atención hacia el vestíbulo del Hospital de la Santa Creu y Sant Pau, el ventanal gótico de la casa Amatller (Fig. 1) o el portal del Roser de la Sagrada Família,

por citar sólo algunos ejemplos. Mención aparte –y fuera del ámbito estrictamente arquitectónico– merece la réplica de la escultura *Desconsol* que Josep Llimona elaboró en 1917 para el estanque ovalado del Parc de la Ciutadella y que resulta, de forma abrumadora, uno de los objetos más fotografiados por los amateurs.

Un segundo modo es aquel cuya motivación se centra en documentar y testimoniar el avance constructivo del edificio y las consiguientes transformaciones visuales. El Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau, así como la Sagrada Familia, aglutinan la mayor parte de esta producción fotográfica. Se trata de las dos grandes empresas arquitectónicas del período, una muy cerca de la otra, y que por su proyección pública –para un servicio médico o para un servicio religioso– arrastran una atención particular. En el caso del Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau, su desarrollo arquitectónico tuvo lugar entre 1902 y 1930, a la par que esta producción fotográfica amateur. La primera fase, bajo las órdenes de Lluís Domènech i Montaner hasta 1911, constituye la más característica con los cuerpos destinados a administración y operaciones, además de parte de los pabellones aislados alrededor del jardín central. Por su parte, el crecimiento constructivo del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia se evidencia en la atención hacia la expansión de las torres en el portal del Nacimiento, primero la de Sant Bernabé y, a la muerte del arquitecto en 1926, las tres torres restantes bajo la dirección de Domènec Sugrañes (Fig. 2). También, las mutaciones urbanas del entorno arquitectónico del propio templo, de una inicial ruralidad de los alrededores a una mayor densificación de pisos de viviendas, certifican ese avanzar del tiempo.

Precisamente, un tercer modo es aquel que integra la nueva forma arquitectónica con y a través de la ciudad. Hablamos normalmente de fotografías panorámicas en las que se explicita la mutación de la forma urbana por la nueva presencia del cuerpo arquitectónico. Sucede, también, que los fotógrafos utilizan los nuevos puntos alzados de dichas construcciones para devolver su mirada a la ciudad, ahora aprehendida desde las mismas estructuras de los edificios. Las fotografías integran detalles arquitectónicos del edificio como pretexto para enmarcar el nuevo punto de vista. Son formas visuales que certifican que Barcelona es ahora vista así, de un modo diferente, desde esta nueva forma arquitectónica específica. Son marcos, puntos de vista

delimitados particularmente a partir de ese "mirar a través de" (dicho edificio). Las torres de la misma Sagrada Familia operan como miradores de la ciudad, en una época en que, no por casualidad, otras formas de comprender la trama urbana a vista alzada proliferaban en Barcelona, como son los casos paradigmáticos del funicular de Montjuïc o el avión del parque de atracciones del Tibidabo, ambos de 1928.

Un cuarto modo fotográfico es el más específicamente vernáculo. Es decir, aquel por el cual el espacio arquitectónico y urbano no es observado desde la exterioridad del sujeto, sino precisamente desde una plena inmersión ciudadana, lúdica, incluso familiar. Son fotografías que atienden al carácter de pertenencia del lugar, porque los sujetos desarrollan parte de su cultura cívica y lúdica en su seno. Nos referimos, sobretodo, a los conjuntos arquitectónicos integrados en espacios de ocio como parques y jardines. El conjunto del Parc Güell (1900-1914) o las arquitecturas del Parc de la Ciutadella (1888) son un buen ejemplo. El primero, un encargo privado de Eusebi Güell a Antoni Gaudí, fue transformado en parque público en 1926. Los jardines y, en particular, el juego constante con las columnas en áreas como el viaducto o la sala hipóstila, protagonizan buena parte de las fotografías (Fig. 3). Los edificios del considerado "proto-modernismo" como el Arc de Triomf de Josep Vilaseca o el Castell dels Tres Dragons de Domènech i Montaner son formas asumidas, connaturalizadas, con la misma concepción ociosa, lúdica y cívica del espacio. Por este motivo, su presencia suele actuar como un telón de fondo de la escena que se esté representando. Eso explica también una mayor presencia de personas en las fotografías, puesto que el motivo de su producción suele ser la misma interacción de los sujetos apoyándose en la arquitectura. Constituyen parte del paisaje urbano de Barcelona y participan, o son activadas, como motores de acción tanto ciudadana como fotográfica: a menudo, sucede que retratos de familiares y amigos se construyen en interacción con las formas arquitectónicas que, en parte y por el conjunto de ideas de pertenencia asumidas a su alrededor, posibilitan la misma toma de la imagen. Debido quizás a esta connotación vernácula, estos conjuntos son los que aparecen de forma más recurrente en aquellas fotografías propias de contextos excepcionales como una fuerte nevada ocasional en la ciudad. La alteración de lo familiar es el motor del acto fotográfico.

En este sentido, suele entenderse el acto de fotografiar paisajes, monumentos y entornos urbanos como un ejercicio mnemotécnico. Es decir, el fotógrafo usaría la cámara como una herramienta con la que observar y memorizar aquello que tiene enfrente de sí. Pero a nuestro parecer debemos añadir otros, como es el del juego o la comunicación afectiva con las personas que acompañan al fotógrafo y que dialogan y usan el espacio y la forma arquitectónica del Modernisme para la acción fotográfica. Si retomamos la concepción relacional de la fotografía, podemos comprender como algunas de estas imágenes son, en el fondo, sólo el resultado final de una serie de concatenaciones y asociaciones entre personas, arquitecturas e ideas vinculadas tanto al momento como al lugar. De repente, su conjugación provoca espacios propiamente fotográficos, sensibles a la toma de una fotografía porque las relaciones entre el fotógrafo y sus acompañantes, en ese contexto ciudadano y lúdico, junto a la presencia de la cámara y el valor afectivo que los sujetos asocian a ella, así lo permite.

Finalmente, y de forma transversal a todos los "modos fotográficos", debemos mencionar el uso del procedimiento del autocromo en la toma puntual de algunas fotografías. La placa autocroma fue un procedimiento fotográfico patentado por los hermanos Lumière en 1907 y supuso durante un tiempo el modo por excelencia de tomar vistas en color. Sobre una placa de vidrio emulsionada en blanco y negro, pero con la adhesión de una capa hecha a base de granos de almidón teñidos de colores primarios, los autocromas daban como resultado unas copias únicas y de notable resultado cromático. No obstante, el alto precio de los autocromas los convirtió en un procedimiento sobretodo extendido entre los amateurs acomodados. En las colecciones del AFCEC es posible encontrar algunos ejemplos. La capacidad para generar imágenes en color del autocromo, precisamente, lo hizo particularmente adecuado para registrar las gamas cromáticas de la arquitectura y los jardines del Modernisme. En este sentido, merece la pena mencionar la serie de Francesc Blasi i Vallespinosa entorno al Palau de la Música (Fig. 4) o los que él mismo, junto a Manuel Pinilla Campoamor, dedicaron al Parc Güell.

## **Epílogo: Del CEC a la cultura interclasista de los años de entreguerras**

Ya hemos ido apuntando los numerosos vasos comunicantes entre los miembros del CEC y una serie de agentes, ideas y proyectos. La estrecha vinculación entre una parte de su actividad fotográfica y algunos emblemas del Modernisme arquitectónico puede entenderse como resultado de lo que el sociólogo Randall Collins ha denominado como rituales de interacción<sup>19</sup>. Es decir, como resultado de un mecanismo mutuo, entre diferentes miembros de un grupo, en el que su capital cultural les aporta una energía emocional. Los mecanismos, mediante los cuales se focalizan atenciones y emociones comunes, producen realidades compartidas que, en consecuencia, generan solidaridad y símbolos de pertenencia a un grupo. Es, en parte, en los factores emocionales y de interacción –en nuestro caso, en el seno del CEC y en los respectivos grupos sociales compartidos– que esta vinculación entre fotografía y objetos de atención, como ciertas formas del Modernisme, adquieren significancia. Si atendemos a los campos de lo económico, lo político, lo cultural y lo social, podremos comprobar como los miembros del CEC compartían recursos materiales, alianzas ideológicas, ideales culturales y redes sociales en una constelación dentro de la cual los agentes vinculados a la arquitectura del Modernisme también tenían su lugar.

No obstante, esta vinculación e identificación con algunos edificios y espacios modernistas discurren de forma paralela al descrédito teórico e intelectual que sostuvieron y propagaron pensadores y poetas como Eugeni d'Ors, Carles Riba, Salvador Espriu o J. V. Foix desde principios del s. XX. El Noucentisme, que propugnaba la racionalidad, la civilidad y los valores de la cultura mediterránea, consideraba bárbaros y extranjeros los presupuestos de la arquitectura del Modernisme, heredera del culturalismo de la Renaixença ochocentista. Sucedió, no obstante, que, en el marco de la definición de la Barcelona de entreguerras, en términos de discursos, lugares y experiencias ciudadanas se concatenaban las imágenes de la ciudad y la nación del siglo XIX con las nuevas, más espectaculares, de la ciudad metropolitana y de masas. La del

---

<sup>19</sup> Randall COLLINS, *Interactional Ritual Chains*, New Jersey, Oxford, Princeton University Press, 2004.

Tibidabo o la Exposición Internacional de 1929. De acuerdo de nuevo con Mallart, a partir de 1880 se empezó a percibir la nación como real y sobre esta base, tanto histórica como material, tuvieron lugar los procesos de construcción política y cultural de la Catalunya contemporáneas del s. XX<sup>20</sup>. De este modo, siguiendo los pasos de la práctica fotográfica de los amateurs del CEC, un elenco de fotógrafos ambulantes y fotógrafos aficionados con cámaras más económicas se multiplicó a lo largo de 1920 y, en particular, de 1930. Parte de su actividad fotográfica personal, doméstica o familiar se desarrollará, precisamente, en estos lugares del Modernisme vernáculo como el Arc de Triomf, el monumento al Dr. Robert en la Plaça Universitat o el Parc Güell, en una completa integración de algunos emblemas del modernismo arquitectónico y monumental a las formas de vivir, sentir y encarnar una cierta barcelonidad para la que la tecnología fotográfica contribuyó en su edificación. Esta extensión social y cultural del Modernisme vernáculo, junto a la propia normalización de las prácticas fotográficas, puede entenderse dentro de lo que Enric Ucelay Da Cal ha descrito como la nueva cultura urbana catalana de masas articulada desde el inter-clasismo<sup>21</sup>. Pero este capítulo ya pertenece a otra investigación.

---

<sup>20</sup> L. MALLART, "Premsa il·lustrada i construcció d'imaginari...", p. 211-212.

<sup>21</sup> Enric UCELAY DA CAL, *La Catalunya populista: Imatge, cultura i política en l'etapa republicana 1931-1939*, Barcelona, La Magrana, 1982, p. 58-60.

## **Curriculum Vitae**

Núria F. RIUS

Universitat Pompeu Fabra

Núria F. Rius (Barcelona, 1983) holds a PhD in Art History from the University of Barcelona and co-directed by the Université Sorbonne-Paris IV, it was recognized with the Extraordinary Doctorate Award. She currently works as associate professor at the Pompeu Fabra University and the Escola Massana.

Arts and Design Centre, both in Barcelona. Dr. Rius is specialized in the study of the Spanish history of photography, she is interested in the social and cultural dimension of photography and its practice.

She is a member of the Gracmon research group (UB) and currently she takes part on the projects: 'I-Media-Cities. Innovative e--environments for Research on Cities and the Media' (UB, Filmoteca et al.) and 'Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)' (UB).

She is the author of 'Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme' (2013); 'Barcelona a la butxaca. La fotografia el 1888: política, art i record' (2014) and curator of the exhibition 'Carles Fontserè: photocitizen. Els projectes pendents' (Generalitat de Catalunya, C. Cultural Terrassa, 2016).