

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

*A la meva tietíssima, la Mercè, i a la meva àvia Núria,
que no es van poder quedar fins al final.*

*...nous en avons deux qui s'entrecroisent et
coulent partout, nous renvoyant, pour rendre
hereux, nos infortunés figures...
C'est la Photographie et la Biographie! Photographie!
Biographie! deux inventions à mettre en attelage.*

Les Photographies et les Biographies, 1883
JULES BARBEY D'AUREVILLY

Índex

Moltes Mercès 11

Pròleg 13

I. Objecte d'estudi i metodologia 14

II. Reflexions sobre el marc historiogràfic 23

III. El cas Audouard: de l'oblit a la reputació, un estat de la qüestió 29

IV. De la mà a la màquina: consideracions teòriques sobre la imatge 36

PRIMERA PART: 1879-1889

1. Un nou fotògraf *retratista* a la ciutat 47

1.1. Audouard, enmig d'un teixit professional consolidat 48

1.1.1. El fotògraf *retratista* a Barcelona: artista o industrial? 48

1.1.2. Dels pioners a l'expansió de la fotografia: l'evolució del negoci a la ciutat 57

1.1.3. La competència d'Audouard: els altres estudis fotogràfics de Barcelona el 1879 65

1.2. Fill d'un fotògraf 74

1.2.1. El negoci fotogràfic a Barcelona, una qüestió familiar: pares, fills, vídues i germans 74

1.2.2. Jean Oscar Audouard, de la Fotografia Franco Hispano Americana 84

1.3. Una formació artística 88

1.3.1. El origen professionals dels fotògrafs de la ciutat: entre l'oportunisme comercial i l'art 88

1.3.2. Retrats i paisatges: Audouard, deixeble de Francesc Torrescassana 96

2. El primer estudi a la Rambla del Centre 102

2.1. La casa Audouard al cor de les Rambles 103

2.1.1. Les Rambles, eix del negoci fotogràfic a Barcelona 103

2.1.2. Una altra ciutat als terrats: les galeries fotogràfiques 113

2.1.3. L'estudi del número 17 de la Rambla del Centre 121

2.1.4. Els primers retrats 126

2.2. Les estratègies comercials per destacar-se 134

2.2.1. La Société Française de Photographie 135

2.2.2. *Audouard y Cía* representants de la casa *Goupil et Cie* 141

2.2.3. La *Fotografia de Nit* 146

3. La sucursal de la Gran Via 151

3.1. Un nou estudi per a la casa Audouard 152

3.1.1. La nova societat *Audouard y Cía* 152

3.1.2. Un estudi fotogràfic de nova planta proper al Passeig de Gràcia 159

3.2. Pau Audouard, fotògraf de l'Exposició Universal de 1888	166
3.2.1. La fotografia a l'Exposició Universal de 1888	167
3.2.2. Els fotògrafs <i>retratistes</i> de Barcelona davant la seva exposició	172
3.2.3. Genealogia d'un contracte polèmic: <i>Audouard y Cía</i> , concessionaris de l'exclusiva fotogràfica	183
3.2.4. Els àlbums d' <i>Audouard y Cía</i>	191
3.2.5. De l'andami a l'aerostat: la competència d'Antoni Esplugas	210
3.3. París 1889: l'avantsala del zènit professional	218
3.3.1. Els antecedents de les Exposicions Universals de París: 1867 i 1878	218
3.3.2. L'èxit de l'Exposició Universal de 1889	222
3.3.3. Abandó de la Société Française de Photographie	230

SEGONA PART: 1890-1909

4. Les conseqüències de les Exposicions Universals de 1888 i 1889 243

4.1. Una nova dimensió professional	244
4.1.1. L'edat d'or dels estudis fotogràfics a Barcelona	244
4.1.2. El fotògraf, una figura rellevant de la societat	251
4.1.3. L'associacionisme amb els primers amateurs: la Sociedad Fotográfica Española	261
4.2. D' <i>Audouard y Cía</i> a <i>Audouard</i>	267
4.2.1. La figura de Lleó Audouard Déglair	267
4.2.2. Dissolució de la raó social <i>Audouard y Cía</i>	271
4.3. Els treballs fora del gabinet de retrats: l'herència de 1888	279
4.3.1. Els projectes amb la casa Hermenegildo Miralles	279
4.3.2. Les fotografies per a la Maquinista Terrestre y Marítima	292
4.3.3. El camp de la postal	298

5. Pau Audouard i la fotografia en el temps del Modernisme 305

5.1. D'un art <i>nou</i> a un art <i>modern</i>	306
5.1.1. El debat teòric: sobre la consideració artística de la fotografia	306
5.1.2. L'amateur, punt d'encontre entre el fotògraf professional i l'artista	317
5.1.3. Els artistes del Modernisme i la fotografia	329
5.2. Pau Audouard, un <i>fotògraf-artista</i>	340
5.2.1. Entre modernistes i catalanistes	341
5.2.2. Pau Audouard i el Cercle Artístic	352
5.2.3. La imatge del fotògraf: autoretrats i retrats amb Adolf Mas	356
5.3. Un estudi fotogràfic dins del projecte cultural del Modernisme	368
5.3.1. Una galeria contemporània de retrats	368
5.3.2. La col·laboració amb la revista <i>Hispania</i>	379
5.3.3. Les fotografies per a la casa Busquets	383
5.3.4. L'exposició de <i>gomes</i> a la casa Audouard	387

6. Els anys a la Casa Lleó Morera 395

- 6.1. La fotografia dins l'Art Total 396
 - 6.1.1. De les Rambles al Passeig de Gràcia 396
 - 6.1.2. Una casa *senyorial* per a la fotografia 399
 - 6.1.3. Una activitat fotogràfica continuadora 408
- 6.2. La fotografia a escena: Pau Audouard i Adrià Gual 415
 - 6.2.1. Fotografia i teatre, un binomi sensible 415
 - 6.2.2. Els treballs fotogràfics per a la Nova Empresa de Teatre Català 420
- 6.3. El tedi del *retratista* 431
 - 6.3.1. El lament d'Audouard: l'arcàdia del fotògraf amateur 431
 - 6.3.2. L'amateurisme com a via d'assimilació amb l'elit 435
 - 6.3.3. El cinema com a via d'evasió del gabinet de retrats 440

TERCERA PART: 1910-1918

7. Un declivi a les acaballes del Modernisme 449

- 7.1. De la casa Lleó Morera als Grans Magatzems *El Siglo* 450
 - 7.1.1. La casa Audouard després de la Setmana Tràgica: la transició de l'estudi del carrer Mallorca 450
 - 7.1.2. La Galeria Audouard als grans magatzems *El Siglo* 458
- 7.2. De fotògraf a dramaturg 465
 - 7.2.1. L'escena teatral com a refugi 466
 - 7.2.2. El teatre de *Joan Aler* 470

8. L'ocàs dels fotògrafs *retratistes* del tombant de segle 479

- 8.1. Els darrers anys 481
 - 8.1.1. Massificació i sindicalització del negoci fotogràfic 481
 - 8.1.2. La desaparició d'una generació 499
 - 8.1.3. Els *deixebles* d'Audouard: Miquel Renom i Rafel Areñas Tona 506
- 8.2. Herència vuitcentista i noves perspectives 523
 - 8.2.1. El *fotògraf-repòrter*, un nou professional 523
 - 8.2.2. La fotografia als inicis del Noucentisme 534
 - 8.2.3. L'eclosió de la fotografia amateur 547

Conclusió 553

- I. Pau Audouard: entre la norma i l'excepció 553
- II. La galeria d'Audouard en tant que escena representacional de la Barcelona del tombant de segle 554
- III. La fotografia com a *nou art modern* del Modernisme 556
- IV. Què té en comú Pau Audouard amb Pere Català Pic? I amb Agustí Centelles? 557

Bibliografia consultada 561

ANNEXOS

Annex A. Cronologia comparada

Annex B. Mapes comercials de 1879 i 1918

B1. Mapa de 1879

B2. Mapa de 1918

Annex C. Sèries d'imatges

C1. Álbum de la Exposición Universal

C2. Puerto de Barcelona [1888]

C3. Montserrat

C4. Álbum Militar

C5. Ferrocarril de La Zaida a Reus

C6. Obras del Puerto de Barcelona [1896]

C7. Sense títol [Ornamentacions i reproduccions per a la casa Hermenegildo Miralles]

C8. Nova Empresa de Teatre Català

C9. Cinematógrafo en la mano

Annex D. Selecció documental

D1. Protocols notarials

D2. Exposició Universal de 1888

Annex E. Glossari Fotogràfic 1839-1923

Moltes Mercès

Totes les aventures tenen un punt de partida. El d'aquest projecte va ser a l'AP-7 direcció París per aprendre la història de la fotografia i la seva metodologia de treball. Era en el marc d'una beca Erasmus el 2005 i la idea d'una tesi doctoral enfocada a la fotografia ja era aleshores una decisió ferma.

D'ençà d'aquell moment, moltes són les persones que s'han creuat en un moment o altre en aquesta travessia llarga. Alguns, de manera concreta i puntual, d'altres al llarg de molts quilòmetres, esguardant –des de més lluny, des de més a prop– la bona marxa de l'empresa iniciada. Valgui per avançat que em sento en deute tant amb aquelles persones que m'han facilitat informació documental per a la recerca com amb aquelles qui simplement m'han fet riure o m'han distret, especialment en els moments més delicats. En primer lloc, vull donar les gràcies a la Teresa-M. Sala, a qui no només li dec bona part de la meva formació universitària i la idea de la tesi doctoral, sinó la paciència que ha mostrat davant de les meves múltiples fases d'*adolescència intel·lectual*. També a Guillaume Le Gall, en nom d'Arnauld Pierre, per haver-se mostrat interessat en el projecte sense condicions i per haver-me facilitat tots els tràmits generats en les nombroses anades i vingudes entre Barcelona i París en els darrers tres anys, així com la seva aportació metodològica. A ambdós, els agraeixo molt sincerament l'esforç fet per a la bona comunicació i entesa d'aquesta direcció cotutelada. Agraeixo, igualment, a la família Audouard-Vallès i a la Marquina-Audouard, en concret en Rafel, per haver-me fet conèixer el testimoni familiar de la història i les vicissituds de Pau Audouard, de la mateixa manera que a tots els arxivers de les diferents institucions en què he desenvolupat la recerca i, molt concretament, al Jordi Tor de l'Arxiu Històric de Protocols. Les gràcies també al grup de recerca Gracmon, per l'acolliment, el tracte i totes les facilitats donades, així com a la resta de becaris amb qui he compartit angoixes, ara burocràtiques ara científiques, però demostrant sempre la importància de comptar amb el company, en un àmbit de vegades tan complex com el de la universitat. Unes gràcies que faig extensives al Departament d'Història de l'Art.

En un punt i a part necessito donar les gràcies als *grans* de l'Acadèmia, la veterania dels quals ha estat una brúixula fonamental, de la mateixa manera que el seu cos intel·lectual ha alimentat el meu. A la Cristina Rodríguez, la Irene Gras, el Juan Carlos Bejarano, el Ricard Bru, el Xurxo Insua, la Núria Peist, la Michela Rosso, la Virginia Ruisanchez i el Daniel López del Rincón, els dec, a més, haver après que el rigor i la seriositat pròpia del món de la recerca universitària no està renyida amb el bon humor, el donar-se un cop de mà, i fins i tot amb el saber enriure's d'un mateix.

Per altra banda, aquesta tesi no hagués estat possible sense els consells i la col·laboració de moltes persones que es dediquen a la història de la fotografia a Barcelona, a Espanya i a França i que des de ben el començament han fet claca a l'entorn del projecte, donant-me pistes, passant-me material o corregint-me si anava errada. A tots els *fotconnectats*, el Salvador Tió, la Merche Fernández, el Jaume Tarrés, el Ricard Marco, el Pep Parer, el

Ricard Martínez, la Maria Mercè Riera, el Ramon Barnadas, la Susanna Muriel, el Berenguer Vidal, la Núria Peiris, la Christina Guldager, el Jordi Serchs, el Jordi Calafell, el David González, el Goyo Escalada, també a la Manuela Alonso, l'Aitor Quiney, el Ferran Lahoz i a la Sylvie Aubenas, els dono les meves gràcies més sinceres. I, en una categoria especial, a la María de los Santos García Felguera, que ha estat una *mestra* convidada de luxe i que, més enllà de donar-me accés a informació, ha estat la persona que m'ha introduït en el món fotogràfic del país, facilitant-me tots els contactes i oportunitats possibles.

Les gràcies –i gairebé disculpes– als meus amics que han hagut de conviure amb Pau Audouard, com si d'un més de la colla es tractés: als amics de la universitat, la *Confraria*, la colla de Llançà... i a molts altres que resten en l'anonimat. Menció d'honor a l'Ainoa Piñol, l'Ana Merino i l'Elena Salgado per haver-me prestat els seus cinc sentits puntualment en la recerca, de la mateixa manera que a la Laure Dartiguelongue, per haver-me ajudat en l'aprenentatge metodològic propi de l'escola francesa i en el bon maneig de l'idioma. *Une grande merci* al Gaizka Alberdi i al Didier Trouvé per acollir-me a París i unes moltíssimes gràcies a la Carme Codina i a la Mariona Casajuana per ajudar-me en la correcció del text. Gràcies que faig extensives al Xurxo Insua i a la Maria Merino per idear el disseny gràfic de la tesi doctoral.

Un suport especial ha estat el de la família, tant els qui encara són al meu costat com els qui van veure's obligats a anar-se'n abans d'hora: la meva mare Mariona, el *tietíssim* Rafel, la Maria –*santa paciència!*– i el Jordi, el veritable responsable de la meva dedicació a la fotografia i a qui li agraeixo haver-me-la descobert en els seus anys d'estudiant a l'Escola Groc.

Finalment i a manera d'ofrena, vull donar unes gràcies molt especials a la meva tieta, la Mercè, que del meu creixement acadèmic i personal sempre en va fer una festa pròpia. La seva absència, a la qual poc temps després es va sumar la de la meva àvia Núria, m'ha acompanyat al llarg dels dos darrers anys i, per tant, a elles va dedicat tot el meu esforç.

El Born, març de 2011

Pròleg

París va ser la ciutat on es va gestar aquest projecte d'investigació, en el marc dels estudis de Màster I en Histoire de la Photographie, amb la Dra. Sylvie Aubenas i el Dr. Guillaume Le Gall com a tutors. Tot i que era el darrer curs de la carrera –en una estança d'*erasmus*–, l'experiència a França simbolitzava no tant el final de la Llicenciatura sinó, més aviat, l'inici dels estudis de Doctorat. L'objectiu era clar, es tractava d'investigar en el camp de la fotografia, tot establint una cotutella entre la Universitat de Barcelona i la Université Sorbonne-Paris IV.

Després de contemplar múltiples temes de recerca possibles amb la Dra. Teresa-M. Sala, finalment, semblava que el fotògraf Pau Audouard podia ser l'objecte d'estudi a realitzar, entenent-lo com un dels fotògrafs de Barcelona de primer ordre que encara no comptava amb una monografia. D'entrada, els paràmetres per treballar un artista plàstic no em servien ja que no podia concebre Audouard com un *artista genial, únic o irreplicable* sinó com un fotògraf, especialment *retratista*, les característiques del qual es repetien en cadascun dels fotògrafs més o menys destacats del tombant de segle, no tant sols a la ciutat sinó també a l'estranger. No obstant això, el que inicialment podia ser un problema es va convertir en el detonant d'una manera de treballar a partir d'un enfocament diferent. Sense entendre les bases de la professió dels fotògrafs del segle XIX no era possible comprendre els mecanismes pels quals figures com el mateix Audouard van emergir en el context cultural del Modernisme, i que són antecedents no tan allunyats de la fotografia d'avantguarda a Catalunya.

El primer acostament a l'estudi de Pau Audouard va ser el treball de DEA *Pau Audouard i els fotògrafs "retratistes" de Barcelona a les Exposicions Universals de 1888 i 1889*, presentat el mes de juny de 2008. Aquest treball ha precedit la publicació d'algunes comunicacions i articles que en els darrers tres anys he anat realitzant, gràcies al suport econòmic d'una beca pre-doctoral de la Generalitat de Catalunya (AGAUR-FI). Durant aquest període –llarg en el temps però ràpid en el seu transcurs– el meu bagatge i la meua manera de pensar s'han anat transformant, en un procés d'aprenentatge que, si bé ha resultat constant, no ha estat ni unidireccional ni homogeni. D'aquesta manera, la tesi doctoral és la radiografia d'un conjunt ampli de coneixements adquirits i de l'experiència obtinguda, així com de tot allò que encara em falta per acabar d'assolir.

I. Objecte d'estudi i metodologia

La recerca que presentem a continuació, *Pau Audouard, un fotògraf "retratista" de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*, té un objectiu triàdic. Per una banda, estudiar, amb caràcter monogràfic, la trajectòria professional de Pau Audouard, considerat per la historiografia fotogràfica moderna un dels professionals d'aquest àmbit més destacats de Barcelona, en el context cultural del Modernisme. Per l'altra, i entenent el cas d'Audouard com un paradigma d'anàlisi, la recerca pretén analitzar els processos que van intervenir en la construcció identitària del nou professional de la imatge, el *retratista* fotogràfic, i les múltiples estratègies de singularització seguides per aquest amb la voluntat de legitimar la seva activitat en termes socio-econòmics i artístics. Finalment, resseguint la curva d'ascens i ocàs traçada pel propi Pau Audouard, volem aproximar un marc cronològic rigorós per entendre els diferents estrats generacionals del negoci fotogràfic a Barcelona, des dels seus inicis a la dècada de 1840, amb què delimitar la producció fotogràfica que s'ha vingut a anomenar del segle XIX però que, malgrat el seu origen vuitcentista, s'estén en la primera dècada del 1900 fins a ramificar-se en els nous gèneres fotogràfics moderns del segle XX com la *fotografia artística*, el *fotoperiodisme* o la *fotografia documental* i, en un extrem, el cinema.

Des que a la dècada de 1980 es va començar a escriure una història de la fotografia a Catalunya, dins d'un marc historiogràfic més ampli d'àmbit internacional en el context del 150è aniversari de la presentació oficial del daguerreotip a França, Pau Audouard ha estat considerat un dels més grans fotògrafs de Barcelona del darrer quart del segle XIX i primera dècada del XX. La conservació, actualment, de nombrosos àlbums fotogràfics i retrats en els fons d'algunes institucions culturals de referència com la Biblioteca Nacional d'Espanya, la Biblioteca de Catalunya, l'Arxiu Nacional de Catalunya o l'Arxiu fotogràfic de Barcelona, de la mateixa manera que en col·leccions d'entitats com la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, l'Institut Amatller d'Art Hispànic, la Casa-Museu Joan Maragall, el Museu de la Música o l'Institut del Teatre, per citar-ne només unes poques, així com en multitud de col·leccions particulars, han avalat aquesta dimensió patrimonial del fotògraf.

No en va, de manera prèvia a l'excepcionalitat trobem la norma i, en aquest sentit, la trajectòria professional d'Audouard és una bona prova del camí de legitimació que van procurar molts altres fotògrafs coetanis a ell, empesos per l'efervescència, tant econòmica com cultural, que va viure Barcelona des de la dècada de 1870 i fins a catalitzar en els anys del Modernisme. Audouard, el *Sarony* de Barcelona tal i com el va qualificar l'historiador Lee Fontanella en el seu llibre *La fotografía en España hasta 1900*, no va ser un fotògraf *al marge* ni tampoc singular per produir una fotografia avançada al seu temps ni molt menys allunyada del mercat. Pau Audouard va ser, pel contrari, un fotògraf que va assolir l'excel·lència des de dins mateix del grup dels *retratistes*, és a dir aquells primers fotògrafs professionals de Barcelona que van tenir en l'elaboració del retrat i en la galeria fotogràfica la seva activitat econòmica i el seu espai d'acció principals. Com a objecte d'estudi d'Audouard respon a la voluntat de poder retratar el *retratista*, el seu perfil professional i les múltiples estratègies seguides per tal d'assolir un nou règim social i artístic que,

evidentment, no tots els fotògrafs de la ciutat van aconseguir. Pau Audouard, com també va ser el cas d'Emilio Fernández Napoleon, són l'extrem d'una línia d'ascens formada per diferents nivells i en què interactuen múltiples variables.

És per aquest motiu que en la primera part de la tesi doctoral hem prioritzat l'anàlisi de tots els processos de configuració del negoci i professionalització del fotògrafs dins dels quals el cas d'Audouard s'insereix seguint el patró comú. Un patró que hem definit a partir de l'estudi de la identitat artístic-industrial del *retratista*, les sagues de fotògrafs, la formació professional, els estudis fotogràfics i els seus aparadors d'exhibició en l'eix format pel carrer Ferran i les Rambles, així com les estratègies comercials seguides per la primera elit formada, principalment, pel mateix Audouard, els Napoleon, Joan Martí, Rafel Areñas, Antoni Esplugas i Heribert Mariezcurrena, a través de la seva participació en mostres de caràcter industrial, com les Exposicions Universals de París, i fins i tot la pertinença d'alguns d'ells a la prestigiosa Société Française de Photographie. L'Exposició Universal de 1888 a Barcelona, en tant que esdeveniment excepcional, va acompanyar l'inici del procés de singularització d'Audouard dins del teixit professional de la ciutat amb l'obertura el 1886 d'un estudi de nova planta a la Gran Via de les Corts Catalanes, tocant el Passeig de Gràcia, i amb l'obtenció de l'exclusiva fotogràfica del certamen industrial, no sense vicissituds.

Després de l'èxit de bona part dels *retratistes reputats* de Barcelona a l'Exposició Universal de París el 1889, l'inici de la dècada de 1890 suposa la inauguració del període daurat de Pau Audouard i de la resta de fotògrafs de l'elit, com Emilio Fernández Napoleon o Antoni Esplugas, etapa que hem estudiat a la segona part de la tesi doctoral. Els *retratistes* més cèlebres es converteixen en personalitats rellevants de la societat barcelonina gràcies a l'elevada projecció pública de la que gaudeixen mitjançant, especialment, la premsa i a la seva integració en alguns dels cercles culturals dominants del moment, com l'Ateneu Barcelonès o el Cercle Artístic, a més d'interaccionar puntualment amb personalitats com Santiago Rusiñol o Apel·les Mestres. En paral·lel, i d'una manera més particular, Pau Audouard va integrar-se en l'àmbit de la fotografia amateur, format per bones famílies barcelonines com els Amatller o Batlló, per encapçalat la creació de la primera societat fotogràfica rellevant de la ciutat, la Sociedad Fotográfica Española el 1891, anys abans de ser un dels responsables de la fundació el 1902 de la secció de fotografia del mateix Cercle Artístic. Institució a la que es mantendria vinculat al llarg de tota la dècada de 1910, arribant a presidir la secció i a coordinar alguns cursos de fotografia.

Aquest període d'auge coincideix amb l'anomenada era de la *fotografia moderna*, inaugurada a finals de la dècada de 1880 per l'adveniment de la instantaneïtat en la imatge fotogràfica. La fotografia deixa de ser un art *nou* per convertir-se en un art *modern* fet que provoca, des de dues vies certament contradictòries però fruit del mateix context, els inicis de la seva consideració artística: ja sigui per les possibilitats de la instantània i el nou repertori d'imatges amb el fortuït o l'ocasional com a valors preeminents; ja sigui pel nou llenguatge fotogràfic paneuropeu del *pictorialisme*, contrari a la modernitat fotogràfica, basat en el retoc de la imatge per procediments pigmentaris i molt pròxim a la sensibilitat simbolista, que a Barcelona arriba a partir de 1900 sota el nom de *fotografia artística* i del qual Pau Audouard en va acollir la primera exposició a la ciutat el 1905. La fotografia inicia el seu període d'institucionalització, seguint el model de les Belles Arts, a través de la

constitució de seccions fotogràfiques en institucions artístiques, l'organització de concursos i exposicions i l'edició de revistes específiques de fotografia. Un procés que té lloc de manera paral·lela i interaccionant, tant en el pla teòric com pràctic, amb alguns dels noms i dels espais propis del Modernisme artístic, com Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer, Ramon Casas, Apel·les Mestres, Sitges, Els Quatre Gats o la Mansana de la Discòrdia, dins de la qual l'estiu de 1905 Pau Audouard inaugura el seu estudi més conegut, als baixos de la casa Lleó Morera. Un gabinet que suposa la materialització del zènit del fotògraf, tant social com artístic, però també l'indici del declivi imminent, anunciat pel progressiu desinterès en el negoci mostrat per Pau Audouard, atret aleshores per altres àmbits com el cinema o el teatre que li serveixen per combatre el tedi que li suposa la professió del *retratista*.

A la tercera part i coincidint amb l'ocàs de moltes de les iniciatives i dels personatges importants del tombant de segle, hem analitzat el crepuscle professional de Pau Audouard, entès aquest en clau tant generacional com comercial, donada la massificació del negoci del retrat fotogràfic a Barcelona vers el 1910 i que comportarà, com a efectes col·laterals, la constitució de les primeres associacions patronals i sindicals, amb la reivindicació del descans dominical en els establiments de fotografia. No obstant això, l'ocàs d'Audouard i del comú dels *retratistes* d'origen vuitcentista coincideix amb l'emergència de nous perfils de fotògrafs com el fotoperiodista o el *fotògraf d'art*, de la mateixa manera que l'adveniment d'un nou paradigma cultural com és el Noucentisme, en substitució del Modernisme, suposa el protagonisme de nous fotògrafs com Adolf Mas. Al mateix temps, Audouard cedeix el testimoni als seus *deixebles* que agafaran el relleu, fins a l'esclat de la Guerra Civil, en termes de promoció de l'activitat fotogràfica a Barcelona, organitzant exposicions o pronunciant conferències, com va ser el cas de Rafel Areñas Tona i Miquel Renom.

En un pla metodològic, el primer problema que hem procurat abordar ha estat qüestionar la validesa dels canons historiogràfics de la Història de l'Art per a la Història de la Fotografia d'origen vuitcentista⁵. Així, ens hem plantejat preguntes com quina ha de ser la manera d'estudiar una producció d'imatges que, a l'excepció dels àlbums de *vistes*, es resumeix en milions de retrats estandaritzats, i, també, un suposat *estil*, en una producció d'imatges que es repeteix gairebé de la mateixa manera en d'altres fotògrafs. Precisament, donada la manca d'un *estil* propi, com abordar el concepte d'*autoria*, quan en un estudi hi treballen de mitjana cinc operaris, fins i tot, quan sovint el mateix fotògraf ni tant sols fa ell els clixés. Un problema que s'accentua en casos com el del propi Audouard, que de 1879 a 1894 va ser *Audouard y Cía*. A partir d'aquí, quins són els elements que incideixen en la definició d'una *carrera* fotogràfica o, més ben dit, en la trajectòria professional d'un fotògraf si no hi ha, pròpiament, una *evolució d'estil*.

Tot un seguit de qüestions que hem procurat respondre assumint, en primer lloc, que la producció fotogràfica del segle XIX és diversa i que, en aquest cas, treballem el camp específic de la fotografia del retrat. Que aquest camp està protagonitzat pel fotògraf

⁵ Aquest és un problema que ja ha estat tractat per teòrics i historiadors de la imatge, com, per exemple, Rosalind Krauss a "Existe-t-il une *Histoire de la Photographie*?. A: KRAUSS, R. *Le photographique. Pour une Théorie des Ecarts*. Paris: Macula, 1990, pp. 46-56. Vegeu igualment el punt dedicat al marc historiogràfic de la fotografia § II. A Espanya Bernardo Riego i Carmelo Vega han estat alguns dels historiadors que més han reflexionat sobre el concepte de Fotohistòria i les interaccions d'aquesta amb la Història i la Història de l'Art. Vegeu RIEGO, B.; VEGA, C. *Fotografía y métodos históricos. Dos textos para un debate*. Santander: Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria, 1994.

retratista, és a dir, un professional que té en el retrat fotogràfic la seva principal activitat econòmica i, en el gabinet de retrats, el seu habitat natural. Una apreciació simplificadora que ja trobem al mateix segle XIX, com ho prova el cas de Jean Prouvaire, biògraf del *retratista* francès Pierre Petit, que el 1876 afirmava d'ell, en un sentit positiu, que era un *photographe*, *res més que un photographe*⁶, i que es manté vigent en el tractament que alguns historiadors han fet d'aquesta figura ja en època contemporània. És el cas d'Anne Elizebeth McCauley que, en el seu llibre *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871*, focalitza l'estudi en el *commercial photographer*, *-operator-* descrit per ella mateixa com aquell *who regularly earns part or all of his or her living from taking and marketing photographs*⁷ i del qual també en proposa un estudi de la imatge social d'aquest a través de caricatures o obres de teatre de l'època, element que també hem tingut en compte en el present treball.

Seguidament, el retrat fotogràfic al segle XIX es converteix en un nou producte de consum que respon, molt en concret, a les expectatives o necessitats de representació de les classes o grups socials ascendants en el terreny econòmic i, per tant, també social. Com a producte de consum, la imatge o el retrat fotogràfic no s'ha d'estudiar entenent-lo com una unitat independent i específica en cada cas, sinó en el conjunt d'aquesta tipologia d'imatge: les convencions representatives, els formats de les imatges –de la *miniatura* al retrat *tamany natural*–, els espais expositius –tant públics com privats– i, fins i tot, la seva conversió en artefacte a partir de la introducció de la imatge en un marc o en un àlbum amb característiques objectuals específiques.

Per altra banda, sovint l'activitat d'un estudi retratístic es concentra en la figura única del fotògraf que, a la vegada, és habitualment el cap de la petita empresa. El fotògraf és per norma l'encarregat de fer el clixé, però darrera seu hi ha un equip humà que es dedica tant a a la preparació d'aquest com al seu revelat i ampliació i, fins i tot, a encolar les còpies positivades sobre les cartolines. Una plantilla que pot anar d'una persona a més de vint treballadors. Aquest fet obliga a estudiar els tallers fotogràfics no tant en comparació amb el taller d'artista sinó amb els tallers propis de petites o mitjanes indústries com les de mobiliari, teixit, etcètera. Pel que fa, finalment, a la manera d'estructurar l'activitat d'un *retratista* al llarg del temps, són principalment els estudis fotogràfics –i les seves reformes– les que marquen aquesta *evolució*. En la majoria dels casos, l'ascens professional d'un fotògraf va acompanyat d'una sèrie de canvis i transformacions del seu espai de treball, de la barraca del terrat a la botiga enmig de les Rambles o, finalment, al Passeig de Gràcia, i de la que la premsa de la ciutat se'n fa ressò degudament.

Un segon problema és el plantejat per la identitat del fotògraf *retratista*, entre l'artista o l'industrial. La figura professional del fotògraf començà a aparèixer a partir de la dècada de 1840. Molts dels primers fotògrafs a Barcelona van ser estrangers de pas per la ciutat,

⁶ Jean Prouvaire a *Le Biographe*. Agafem la cita d'una traducció a l'anglès que fa Janet E. Buerger a BUERGER, J. E. "Pierre Petit: photographer". A: *Pierre Petit: photographe*. Rochester: l'International Museum of Photography, 1980, p. 3. (Catàleg de l'exposició a l'International Museum of Photography del 26 de setembre de 1980 a l'11 de gener de 1981).

⁷ McCAULEY, A. E. *Industrial Madness. Commercial photography in Paris 1848-1871*. New Haven/London: Yale University Press, 1994, p. 3. Vegeu també el capítol "The photographer in History". A: *Ibid.*, pp. 12-16.

professionals ambulants. No obstant, els primers *retratistes* estables a la ciutat van ser oportunistes comercials o artistes reciclats a fotògrafs, per tant, la fotografia en tant que possibilitat econòmica rendible va atraure diferents perfils de professionals. La seva diversitat i sobretot la seva multiplicitat, donada l'aparent facilitat de l'ofici, va fer que es creés una imatge social del fotògraf no sempre ben considerada, i que els *retratistes* van haver de combatre iniciant un procés estratègic de legitimació tant social, econòmica com artística.

Per aquest motiu, una de les qüestions fonamentals de la professió del fotògraf en els seus primers anys d'existència és la necessitat de construir-se una identitat professional, que tot al llarg del segle XIX va resultar ambivalent, entre art i indústria. El primer element que ens permet analitzar la seva evolució és veure la manera com els propis fotògrafs s'autodenominaven en els primers anys de la fotografia a la ciutat: *daguerreotipista*, *retratista*, *fotògraf* i, dins d'aquest, accepcions varies com *fotògraf-pintor*, *fotògraf-retratista*, *fotògraf industrial* i finalment *fotògraf artista*. Una variabilitat terminològica que hem de tenir present sabent que a la ciutat de Barcelona, el fotògraf va ser un professional sense identitat administrativa fins a la dècada de 1860, quan el nom propi de *fotògraf* s'imposa i se'l classifica en les guies comercials de la ciutat.

En tots els casos, l'ambivalència en el treball del fotògraf és evident. La seva estructura econòmica i sistema de funcionament responen a un taller industrial. Tanmateix, la seva pertinença al món de la producció de la imatge i, especialment, la necessitat de construir una etiqueta de prestigi –tenint en compte que la professió del fotògraf no té un passat amb què avalar-se–, fan que les aspiracions resultin més aviat artístiques. Aquesta referència a l'art es fa especialment aguda a partir de 1860, quan s'inicia el creixement del nombre d'estudis fotogràfics gràcies a l'auge comercial que va suposar la introducció al mercat del format de la *carte-de-visite*. Parlem d'una consideració artística del treball del fotògraf que oscil·la segons una lògica comercial. Per tant, en la resolució de la identitat professional del fotògraf *retratista* entre artista o industrial, cal plantejar la idea per la qual la industrialització i el creixement comercial d'aquest nou professional a la ciutat té lloc precisament gràcies a la instrumentalització del fet artístic. El fotògraf és un comerciant i la seva dimensió industrial creix de manera exponencial segons l'ús que fa de l'esfera artística. Per altra banda, als ulls de la societat i dels estaments artístics de l'època, són considerats autèntics artistes, justament, aquells fotògrafs *retratistes* els estudis dels quals són els comercialment més sòlids a la ciutat. Aquest elitisme entre comerç i art portarà a una de les darreres etiquetes del fotògraf *retratista* ja a finals del segle XIX: el *professional* que es diferenciarà de l'*aficionat* però que s'equipararà a l'*artista* plàstic. Un equilibri que permetrà la convivència del fotògraf i l'artista en plena època del Modernisme i que, finalment, eclosionarà en la consideració final de *fotògraf-artista*, com va ser el cas de Pau Audouard.

Entremig, una de les vies més importants per obtenir el prestigi professional va ser la família en el negoci, una eina per obtenir l'aval de tradició en una professió nova i moderna. Així, més enllà de la formació artística de molts dels fotògrafs de Barcelona, la majoria dels professionals actius a la dècada de 1870 continuen l'activitat professional iniciada pels seus progenitors: aquest va ser el cas d'Emilio Fernández de la casa Napoleon, els germans

Esplugas fills del pintor i fotògraf Antoni Esplugas Gual, de Rafel Areñas fill de Margarita Miret i del propi Pau Audouard, fill de Jean Oscar Audouard. L'estructura familiar ens porta a parlar també de l'estructura econòmica dels tallers fotogràfics ja que sovint tota una família treballa en un estudi fotogràfic i, evidentment, molts dels seus membres hi consten com a socis capitalistes. D'aquí també la important presència d'algunes de les vídues regentant gabinets de retrat a partir de 1870, amb la mort dels primers fotògrafs com va ser el cas de la vídua de Cantó, la vídua de Casulleras o la vídua d'Areñas.

Finalment, un tercer problema que se'ns ha plantejat ha estat el de les fonts documentals necessàries, tant comunes com específiques, per historiografiar el fet fotogràfic. L'estudi d'aquest en el cas català presentava, en el moment de l'inici de la tesi doctoral, mancances evidents, tant en termes metodològics com de contingut. Per bé que el panorama historiogràfic ha canviat notòriament en els darrers anys, en el moment d'iniciar la recerca no comptàvem amb suficients dades relatives a l'activitat fotogràfica a Barcelona i a la professionalització d'aquesta a través de la figura del *retratista*, amb què desenvolupar l'estudi del cas específic de Pau Audouard. És per aquest motiu que, per tal de traçar aquella vessant més comuna d'Audouard en relació a la resta de fotògrafs, de la mateixa manera que per a concretar-ne l'excepcionalitat, resultava fonamental tenir el màxim de dades possibles relatives a l'activitat dels *retratistes* coetanis a ell. I, encara en un pla més general, comptar amb una panoràmica el més clara possible de l'evolució del negoci de la fotografia a Barcelona des dels seus inicis el 1840. Només així era possible saber a quina generació de fotògrafs pertanyia Audouard i, un cop averiguada, quant de rellevant podia resultar ser-ho d'aquella que ja és filla dels primers fotògrafs de Barcelona i que per tant gaudeix, per primera vegada, d'un aval de tradició en un negoci nou com el del retrat fotogràfic.

Així doncs, el buidatge de premsa ha resultat primordial, sobretot tenint en compte que fins el moment el corpus bibliogràfic relatiu al negoci fotogràfic de Barcelona no és suficient per aconseguir tals objectius. Aprofitant la dinàmica recent de digitalització de premsa amb reconeixement de text gràcies a la lectura OCR portada a terme per nombroses institucions culturals⁸, hem fet un esforç per recollir totes les dades possibles sobre els diferents estudis fotogràfics que van estar actius a Barcelona des de 1840 i les dades dels quals hem procurat visibilitzar en el treball, donat que es tracta d'informació inèdita, a la vegada que testimonia d'una manera molt clara la recepció del fet artístic a la ciutat. Si bé som conscients que hem sacrificat un tant per cent d'informació relativa a la individualitat d'Audouard, també sabem del cert que hem guanyat un tant per cent molt important quant a l'amplitud del coneixement de la fotografia en el període en què el retratista va estar actiu. Per tant, hem prioritzat la visió de conjunt a l'especificitat individual. Especificitat que no hauríem pogut treballar sense un context referencial.

Una de les informacions més necessàries en el camp dels fotògrafs retratistes és la informació relativa a la constitució d'empreses o societats, motiu pel qual també hem centrat part de la nostra recerca a localitzar documents de caràcter notarial a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona. Gràcies a aquests documents podem saber qui són els

⁸ Ens referim, molt especialment, a l'*Hemeroteca Digital* de la Biblioteca Nacional d'Espanya, al portal *Prensa Històrica* del Ministeri de Cultura, a *ARCA* de la Biblioteca de Catalunya i al portal *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France.

socis d'un estudi, quin és el capital de l'empresa i, també, en cas de fallida, quins en són els motius. En altres casos, la mateixa competència entre els estudis fotogràfics queda reflectida en documents notariais ja que tot el relatiu a accions judicials o avisos es tramitava o en quedava constància, sovint, a través d'un notari. Altres dades com préstecs econòmics, contractes de compra o lloguer d'estudis fotogràfics es troben també en la documentació notarial que, en alguns casos, compta igualment amb la descripció detallada del taller i del material que s'hi conserva. Completen les dades aportades per la documentació generada en una notaria altres fonts de caràcter administratiu i que ens han resultat de gran vàlua. Tant l'Arxiu Municipal Administratiu com l'Arxiu Històric de Barcelona conserven documentació administrativa que, com el cadastre o la documentació generada per l'Ajuntament de Barcelona, aporten informació econòmica dels estudis fotogràfics i dels seus membres. En aquests casos els noms que hi consten són els dels contribuïents, noms reals que permeten saber qui hi ha darrera d'un estudi, sovint publicitat amb el nom comercial del taller.

Igualment, els catàlegs d'exposicions del període han resultat fonamentals. Els fotògrafs, en tant que comerciants amb aspiracions artístiques, van participar en tot tipus d'esdeveniment expositiu, tant de caràcter artístic com industrial. D'aquí la necessitat de consultar catàlegs tant d'exposicions artístiques com de manifestacions comercials o industrials. L'anàlisi d'aquests catàlegs permet també treballar el naixement i l'evolució de l'identitat professional del fotògraf. Així, aquest, inicialment, exposa en les exhibicions de Belles Arts, passa després a les exposicions industrials amb l'auge de la *carte-de-visite* i, finalment, amb el Modernisme es mescla en ambdós àmbits. L'estudi dels catàlegs d'exposicions permet també veure l'origen dels fotògrafs, molts d'ells pintors en la seva joventut o fins i tot estudiants d'enginyeria.

Anteriorment, hem qüestionat el tractament individual d'aquelles imatges que pertanyen al comú dels retrats, entenent aquests com el resultat d'una sèrie de convencions representatives de determinats sectors de la societat industrialitzada del vuit-cents. Certament, en molts casos, resulta complicat distingir si un retrat pertany a un estudi o a un altre si no comptem amb indicis referencials com la firma de l'estudi o la presència d'un atrezzo comú en d'altres imatges del mateix gabinet donada l'homogeneïtat. Això no treu que la qualitat dels retrats variï d'un taller a un altre i que, fins i tot, en alguns s'hi pugui detectar una certa voluntat artística que allunyi aquell fotògraf de la resta, com creiem que és el cas de Pau Audouard en una part de la seva producció. En aquest sentit, no cal oblidar que existia una jerarquització comercial entre els diferents establiments de fotografia que es traduïa en una d'artística en el tractament de les imatges. En tots els casos els retrats fotogràfics són una font de treball important ja que, a més de la imatge, contenen informació de gran vàlua en els seus reversos. Espai on acostuma a trobar-se la firma del fotògraf, l'adreça de l'estudi o les medalles i altres mèrits obtinguts en el passat i que, en suma, constitueix una informació fonamental per a qüestions com la datació i, fins i tot, atribucions d'*autoria*, entenent aquesta en els termes exposats anteriorment. En el cas específic de Pau Audouard, constitueixen una categoria a part el conjunt de vistes fotogràfiques per a l'Exposició Universal de 1888 i les elaborades al llarg de la dècada de 1890, així com el treball retratístic, sota la direcció d'Adrià Gual, per a la Nova Empresa de Teatre Català entre 1908 i 1910. Per bé que en molts casos parlem de treballs igualment

remunerats són, tanmateix, fotografies realitzades fora dels estàndards del retrat comercial, motiu pel qual els hem volgut destacar a l'apartat d'annexos de la tesi doctoral, donat també el seu caràcter de sèries fotogràfiques i per tractar-se d'una excepcionalitat en el comú de la producció dels fotògrafs *retratistes* coetanis a Audouard.

Finalment, el treball del corpus obtingut de dades, tant textuals com iconogràfiques, l'hem portat a terme seguint una metodologia comparada amb la història de la fotografia a París. Partint de la idea que el desenvolupament del negoci de la fotografia a Barcelona i la construcció identitària del *retratista*, de la mateixa manera que les diverses tipologies d'imatges elaborades, segueixen una dinàmica comuna que trobem també a la resta d'Europa i Amèrica del Nord, hem escollit el referent parisenc pel fet de ser un cas d'estudi que compta actualment amb un volum bibliogràfic molt destacable que ens permetia traslladar conclusions a l'àmbit barceloní⁹. Especialment importants han resultat totes aquelles recerques relatives a l'estudi de la fotografia a París en el període de l'anomenada *âge d'or* dels gabinets de retrat, que va de finals de la dècada de 1840 a 1871, coincidint amb el Segon Imperi de Napoleó III, i que va suposar la definició, creixement i consolidació del negoci de la fotografia a la ciutat, una de les activitats econòmiques principals de París en aquest període. Característiques del període que semblen reproduir-se a Barcelona uns anys més tard.

El floriment del negoci sota el marc polític napoleònic, amb la consolidació de la burgesia parisenc com a classe dominant, en un context artístic de gran riquesa, marcat per la consolidació del nou règim de la subjectivitat i individualitat de l'artista i que interactua també amb la fotografia, i amb un terreny urbà propici gràcies al desenvolupament de la ciutat moderna, guarda moltes similituds amb el període borbònic, l'ascens de la burgesia catalana, la catalització cultural del Modernisme, amb una sèrie de connexions amb la fotografia del moment, i el desenvolupament de la Barcelona moderna, molt caracteritzada per la construcció de l'Eixample. Es tracta de dues etapes daurades del negoci fotogràfic que es veuen interrompudes de manera abrupta per una revolució de caràcter popular, en el cas parisenc amb la Comuna de 1871 i, en el cas barceloní, amb la Setmana Tràgica del juliol de 1909.

Igualment, si ens centrem en el cas individual de la carrera d'alguns dels fotògrafs més destacats de París, els denominadors comuns són nombrosos: els orígens professionals dels primers fotògrafs, la importància de la família, les estratègies identitàries per a certes consecucions comercials i artístiques –o viceversa–, les sensibilitats comunes amb el món del teatre i, fins i tot, el tedi de la professió que va afectar a *retratistes* tant cèlebres com Étienne Carjat o Nadar, que feia referència a la fotografia d'estudi com *ce métier d'imbécile, si insipide*, i que és tant característica de Pau Audouard.

Amb tot això, la present tesi doctoral no pretén constituir la darrera paraula sobre la història de la fotografia a Barcelona al segle XIX i primers anys del XX. Ben al contrari, el seu propòsit és el de plantejar una multiplicitat de punts de vista que puguin ajudar a

⁹ Ens referim als treballs d'historiadors com Sylvie Aubenas, Quentin Bajac, Michèle Frizot, Dominique Défont-Reaulx, Paul-Louis Robert, André Rouillé, Anne Elizabeth McCauley, Nathalie Boulouch o Guillaume Le Gall, entre d'altres, i que estan citats a la bibliografia de la tesi doctoral (§ II).

abordar el fenomen de la professionalització de la fotografia a la ciutat a través del cas de Pau Audouard. Això vol dir analitzar, molt especialment, el dispositiu socioeconòmic que, en darrera instància, explica bona part dels processos i condicionants que es troben darrera de la producció de les imatges, que oculten sota el doble dispositiu representatiu i estètic-artístic. Una intenció que, irremeiablement, ha comportat el plantejament de nombroses interrogants que resten pendents de respondre i que no només afecten a la història dels orígens de la fotografia a Catalunya sinó que qüestionen directament els fonaments sobre els quals, més tard, es desenvoluparà la fotografia moderna del país en el context de la Guerra Civil. Una voluntat que hem portat a terme sense oblidar mai que aquesta recerca és, a la vegada, una *pantalla artístico-cultural*¹⁰ del nostre temps, i que, per tant, en parlar de la fotografia d'origen vuit-centista estem comprenent també la concepció contemporània del fet fotogràfic mateix.

¹⁰ Fem servir aquí el pressupòsit de Hans Georg Gadamer pel qual la comprensió és, al mateix temps, una reprojectió dels prejudicis –imprescindibles però conscienciats necessàriament– del propi historiador. GADAMER, G. H. *Método y verdad*. Salamanca: Sígueme, 1977. Cit. MARZAL FELICI, J. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 147.

II. Reflexions sobre el marc historiogràfic

Donat el caràcter d'invenció de la fotografia, l'inici de la seva historiografia es troba en el principi de la seva pròpia gènesi. Els documents o cròniques de caràcter històric van sorgir amb el naixement del mateix *daguerreotip* i els diferents procediments fotogràfics que van veure la llum de manera gairebé simultània, com el *calotip* d'Henry Fox Talbot¹¹. Sens dubte, la referència a la història de cadascun d'aquests procediments era l'instrument amb què legitimar l'autèntic pioner en el descobriment de la fotografia.

Després d'un primer impuls en l'elaboració de la que podríem considerar la història pròpiament dita de la fotografia, amb la publicació, entre d'altres, de la cèlebre *Petita història de la fotografia* de Walter Benjamin o de la tesi doctoral de Gisèle Freund *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique* a la dècada de 1930¹², Beaumont Newhall, conservador del MoMA de Nova York, va comissariar la primera retrospectiva històrica de la fotografia amb una mostra antològica l'any 1937. Esdeveniment que vindria seguit, tres anys més tard, per la creació d'un departament de fotografia a la institució museística. El llibre resultant de l'exposició *Photography 1839-1937* va anar essent, des d'aleshores, revisat i reeditat en nombroses ocasions, establint un model historiogràfic que influenciaria al llarg de les dècades posteriors les històries generalistes de la fotografia escrites arreu¹³. A Espanya, l'editorial Gustavo Gili va publicar-ne la traducció al castellà l'any 1983, amb un apèndix elaborat per Joan Fontcuberta relatiu a la història de la fotografia al país¹⁴.

Precisament, la història de la fotografia a Espanya ha viscut un desenvolupament intermitent, des que a la dècada de 1980 van començar a publicar-se els primers treballs dedicats al patrimoni fotogràfic del país i la seva (re)valorització històrica¹⁵. La intermitència i, sobretot, l'heterogeneïtat en la narració d'aquesta història de la fotografia a Espanya durant el seu primer període ha marcat la pauta del treball de nombrosos estudis regits pel marc geogràfic de les diferents regions del país, tant administratives com simbòliques culturalment i políticament. Sense comptar els nombrosos fascicles de la història gràfica dels nostres avantpassats, editats per la premsa local, des d'aleshores i fins a l'actualitat han anat veient la llum, amb més o menys regularitat, vàries publicacions dedicades a la història de la fotografia per ciutats o comunitats autònomes: Bernardo Riego

¹¹ SOUGEZ (Coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 17.

¹³ Sobre el model establert per Beaumont Newhall vegeu *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁴ NEWHALL, B.; FONTCUBERTA, J. *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

¹⁵ Ens referim als estudis de Publio López Mondéjar *Retratos de la vida. Fotografías de Luis Escobar* (1980), Lee Fontanella *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900* (1981), Marie-Loup Sougez *Historia de la fotografía* (1981), Miguel Ángel Yáñez *Retratistas y fotógrafos* (1981). Aquest interès per la recuperació de la història de la fotografia durant la dècada de 1980 no va ser exclusiva a Espanya sinó que a França, país originari del daguerreotip, va viure una onada revisionista dels seus estudis historiogràfics aprofitant la proximitat del 150è aniversari de l'invent del daguerreotip el 1839. Resultat d'aquesta efervescència, es van publicar obres que actualment són referència. Vegeu, per exemple, el treball de Jean Claude Lemagny i André Rouillé *Histoire de la photographie* (1986).

per Cantàbria, Carmelo Vega per a les Canàries, Yáñez Polo per Sevilla, Antonio G. González per Córdoba, Maria Josep Mulet per a les Illes Balears, Ricardo González per Castella i Lleó i José Huguet Chanzá i Cáncer Matinero per València, per citar només alguns exemples.

Marie-Loup Sougez, en el marc del I Congrés Universitari sobre Fotografia Espanyola celebrat a Navarra el novembre de 1999, va iniciar una primera discussió retrospectiva, a la vegada que prospectiva, sobre la metodologia a seguir en la construcció d'una història de la fotografia a Espanya¹⁶. Les principals tesis de Sougez residien en intentar resoldre la tensió que existia entre la fotografia, entesa com a simple crònica local, o, pel contrari, com a entitat documental de valor patrimonial. Igualment, analitzava la tendència a l'elaboració d'investigacions historiogràfiques centrades en fotògrafs i localitats amb el recolzament d'administracions municipals i autonòmiques sense un sentir clar quant al valor real d'aquests fotògrafs i la seva contextualització en la història de la fotografia internacional¹⁷. Gerardo Kurtz, en *El proceso de relectura de la fotografía del siglo XIX y la revisión de la función fotográfica*, ponència presentada al mateix congrés de Navarra citat anteriorment, situa el naixement de l'interès per la història de la fotografia a Espanya com una derivació dels *moviments localistes* conseqüència de la promulgació de la Constitució de l'any 1978¹⁸. La redefinició geogràfica d'Espanya, segons Kurtz, obre les portes a l'interès per a una redefinició regionalista dels diferents territoris que troben en el patrimoni fotogràfic una via per referenciar-se al passat i a través del qual reforçar la identitat *recuperada* de cada regió. D'aquí la implicació de les administracions locals i autonòmiques en l'elaboració de moltes de les exposicions i publicacions dedicades a la història de la fotografia d'una ciutat o d'una comunitat autònoma, tendència que, en certa mesura, encara avui dia segueix vigent.

Tanmateix, i malgrat aquesta dinàmica *localista* –la qual, per altra banda, es tracta d'un enfocament historiogràfic que compleix una funció molt determinada que aquí no volem jutjar–, és important preguntar-se igualment pel discurs aparentment contrari a aquest. Ens referim a la història de la fotografia de caràcter suposadament universal, en un marc considerat internacional. Es dona per entès que aquest marc que se situa fora d'Espanya sol fer referència a la tríada França-Gran Bretanya-Estats Units. Entre d'altres coses, perquè aquests països van ser, en el seu moment, els primers en escriure les històries de la fotografia, fent èmfasi en els orígens –Daguerre per França, Fox Talbot per Anglaterra–, en el desenvolupament del retrat fotogràfic –els daguerreotips nord-americans i la *carte-de-visite* ideada pel francès Eugène Disdéri– i, finalment, destacant els autors més creatius o, aparentment, originals dels tres països: Nadar, Le Gray, Atget (França), Julia Margaret

¹⁶ SOUGEZ, M-L. "En torno a la historia de la fotografía en España: una autocrítica y sugerencias". A: *Historia de la Fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1999.

¹⁷ El 2007 Sougez va rependre el tema en el llibre coordinat per ella mateixa, *Historia general de la Fotografía*, en què afirmava que *la falta de criterios metodológicos sólidos y la ausencia de una tradición historiográfica sobre el tema en España acabó implantando lo que podríamos definir un modelo de historia de la fotografía sin modelo, que convirtió muchos de esos trabajos en una mera enumeración de datos interminables y anécdotas insignificantes, con una proyección casi nula en el contexto de una historia general de la fotografía en España* [SOUGEZ (Coord.): *op. cit.*, 2007, p. 24].

¹⁸ KURTZ, Gerardo.: "El proceso de relectura de la fotografía del siglo XIX y la revisión de la función fotográfica. Un conflicto semántico y metodológico". A: *Historia de la Fotografía del siglo XIX en España...* *op. cit.*, 1999, p. 74.

Cameron, Lewis Carroll, David Octavius Hill (Gran Bretanya), Mathew B. Brady o Timothy O'Sullivan (Estats Units).

Pel que fa a models historiogràfics, podem afirmar que a Espanya també ha existit, fins ara, una tendència d'acceptació de les propostes de caràcter internacional. Ja hem vist com el primer país en exportar una proposta historiogràfica va ser Estats Units el 1937 amb el treball de Beaumont Newhall. En un monogràfic publicat a la revista *Les Cahiers de la photographie*, sota el títol de *50 ans d'Histoire de la photographie*, el propi Newhall descriu el procés de gestació i culminació de la iniciativa, la primera mostra panoràmica mai realitzada sobre la història del mitjà, essent una conseqüència de la política institucionalitzadora del MoMA, el primer museu en aproximar la fotografia a les col·leccions museístiques: *conscient de ma passion pour la photographie Barr* [Alfred H. Barr Jr.], *en 1936, me demanda si cela m'intéresserait de monter la première exposition importante des photographies. A ma question: Quel genre d'exposition? , il me demanda ce que je suggérais. Eh bien, repliquais-je, un panorama de l'histoire de la photographie me semblerait le bienvenu*¹⁹. Això explica el fet que la primera publicació important dedicada a la història de la fotografia tingui com a estructura cronològica de 1839, any de la presentació del daguerreotip al món, fins el 1937, any de la celebració de l'exposició al MoMA.

Si bé és cert que no hi ha una única proposta cronològica a l'hora d'analitzar la història de la fotografia a Espanya, no és menys cert que ha existit, fins ara, una tendència a escriure històries del mitjà des de 1839 fins el 1936/1939, establint un principi a partir de l'arribada de la fotografia a Espanya i un final imposat per l'esclat per la Guerra Civil²⁰. Aparentment podria entendre's aquest recorregut històric com un bloc cronològic amb un sentit unitari i específic del cas espanyol si ens atenem al conjunt de treballs que parteixen d'aquest marc: *Fotografía en la Comunidad Valenciana 1839-1939* (1992)²¹, *Fotografía a Mallorca 1839-1936* (2001)²² o *El asombro en la mirada: 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)* (2002)²³, per posar uns exemples. Fins i tot, estudis dedicats a períodes més tardans, com els de l'auge del *pictorialisme*, s'ha recorregut a l'esclat de la Guerra Civil com a clausura historiogràfica, com, per exemple, a *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936* (1998)²⁴. Malgrat l'aparent coherència de dates, també és possible que es tracti d'una adaptació local, més o menys conscient, del format historiogràfic de Newhall –seguint, de fet, una influència d'abast internacional²⁵–, amb el centenari com a pretext. Un fet que obliga, sens dubte, a revisar el sentit en la definició de certes etapes històriques de la fotografia a Espanya que

¹⁹ NEWHALL, B. "50 ans d'histoire de la photographie". A: *Les Cahiers de la photographie*, núm. 3, 1981, pp. 5-9, 1981.

²⁰ Hi ha una altra alternativa cronològica, l'establerta per l'etiqueta *fotografia del segle XIX*. Gerardo Kurtz desenvolupa una anàlisi crítica entorn a aquesta fórmula o convenció historiogràfica a KURTZ: *op. cit.*, 1999, pp. 62-63.

²¹ HUGUET, J. [et al.]. *Fotografía en la Comunidad Valenciana 1839-1939*. Barcelona/Madrid: Lunwerg, 1992.

²² MULET, M.J. *Fotografía a Mallorca 1839-1936*. Barcelona/Madrid: Lunwerg, 2001.

²³ GONZÁLEZ, R. *El asombro en la mirada: 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*. Salamanca: Consorcio de Salamanca, 2002.

²⁴ ZELICH, C. *La fotografía pictorialista a Espanya*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1999. (Catàleg de l'exposició al Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" del març al maig de 1999).

²⁵ SOUGEZ: *op. cit.*, 2007, pp. 21-22.

s'han anat seguint amb regularitat: de 1839 a 1900 i de 1900 a 1936/1939, com a subdivisions de l'arc global dels cent anys de la fotografia (1839-1939)²⁶.

Després de l'ús del model de Newhall, a cavall entre les dècades de 1960 i 1970 van veure la llum noves perspectives d'anàlisi influenciades en bona mesura per algunes premises pròpies del pensament contemporani. Sense pretendre aquí fer-ne la síntesi que, per altra banda, ja ha estat realitzada recentment per Javier Marzal Felici²⁷, voldríem citar els treballs de Susan Sontag, com *On Photography* (1973)²⁸, de Roland Barthes *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980)²⁹ i Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts* (1990)³⁰, entre d'altres autors i reflexions que podríem ressenyar. Al mateix temps, entre la tendència generalista i la teòrico-crítica, l'enfocament elaborat a partir de les condicions econòmiques, socials i polítiques del desenvolupament de la pràctica fotogràfica va agafar cos amb diversos estudis. En primer lloc, i anys després de l'elaboració de la seva tesi doctoral, Gisèle Freund va publicar el 1974 *Photographie et société*³¹, enfocament que tractava qüestions com la incidència de l'estructura social en els temes i les modalitats d'expressió artística, o la relació de la fotografia i l'art a partir de la seva mercantilització, poc després de l'estudi que la casa Kodak-Pathé va encarregar a Pierre Bourdieu per tal de realitzar una anàlisi del sentit de l'exercici de la fotografia en les classes socials populars (*Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, 2003 [1965]³²).

Ja a la dècada de 1980, i entorn al dispositiu socioeconòmic de la fotografia del vuit-cents, són de referència obligada els treballs d'André Rouillé qui, a partir de l'estudi de l'economia, la societat, la tècnica i la política de la França de la Monarquia de Juliol i del Segon Imperi, ofereix una anàlisi de les condicions, tant de producció com de recepció, de la fotografia, entesa com un *medium-à-vocation-de-masse* el segle XIX. Bona part de les investigacions portades a terme en la seva tesi doctoral *La Révolution photographique. Une lecture des publications photographiques de 1845 à 1865*³³ (1979-1980) van ser reelaborades en els llibres *L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870* (1982)³⁴ i *La Photographie en France. Textes&Controverses: une Anthologie 1816-1871* (1989)³⁵. Per bé

²⁶ En aquest sentit cal afirmar que existeixen autors que s'han oposat al model de Beaumont Newhall. Ens referim, en concret, a la *Nouvelle histoire de la photographie* dirigida per l'investigador del CNRS francès Michel Frizot. L'afegit de *nouvelle* fa referència a la necessitat de tenir un relat historiogràfic propiament francès, inèdit fins aleshores. Així ho especifica Frizot en el prefaci de l'obra: *cet ouvrage est né de la formulation, par la commission Arts du Centre national du livre (Ministère de la Culture), d'une lacune de l'édition française: l'absence d'une histoire de la photographie produite dans notre pays et en toute indépendance des modèles edités ailleurs durant les dernières décennies*. FRIZOT, M. (Dir.) *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse, 1994, p. 5.

²⁷ MARZAL FELICI: *op. cit.*, 2007.

²⁸ SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2006 (1973).

²⁹ BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2004 (1980).

³⁰ KRAUSS, R. *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartes*. Paris: Macula, 1990.

³¹ FREUND, G. *Photographie et société*. Paris: Seuil, 1974.

³² BOURDIEU, P. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

³³ ROUILLÉ, A. *La Révolution photographique. Une lecture des publications photographiques de 1845 à 1865*. Besançon: Université de Franche Comté, 1979-1980. (Tesi doctoral, Facultat de lletres i ciències humanes, Université de Franche Comté).

³⁴ ROUILLÉ, A. *L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870*. Paris: Le Sycomore, 1982.

³⁵ ROUILLÉ, A. *La Photographie en France. Textes&Controverses: une Anthologie 1816-1871*. Paris: Macula, 1989.

que els treballs de Rouillé³⁶ pertanyen a un marc ideològic molt específic, que pot ajudar a entendre la definició intrínseca, en els seus estudis, d'un segle XIX gairebé exclusivament burgès i positivista³⁷, el conjunt de les seves recerques sobre l'activitat fotogràfica a París entorn el 1850 són paral·leles a la de Jean Sagne a *L'atelier du photographe, 1840-1940* (1984)³⁸ i que precedeixen el treball ja referenciat de la nord-americana Anne Elizabeth McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871* (1994). Amb l'objectiu d'estudiar la fotografia, abans que res, com a indústria i professió, McCauley va configurar un llibre en què, a partir de l'estudi de cinc fotògrafs específics, traçava el perfil del fotògraf *comercial* i el seu patró de funcionament a una capital europea com París a mitjans de segle. Una recerca que, de fet, venia precedida pel llibre *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph* (1985)³⁹ i en què ja quedaven assentades les bases metodològiques així com les fonts documentals amb les quals la historiadora elaboraria el primer dels llibres citats.

Aquesta línia de treball, la d'estudiar la producció fotogràfica del període a partir dels seus professionals i familiars, els tallers, les interrelacions a l'esfera tant política com artística, la recepció en premsa i crítica d'art, l'organització d'exposicions i, en definitiva, la definició d'una autonomia professional i artística de la fotografia, ha tingut fortuna historiogràfica, especialment, a França. Aquest és el cas de les diverses exposicions-publicacions portades a terme pel Departament de Fotografia de la Bibliothèque Nationale de France o el del Musée d'Orsay de París. En són un exemple les exposicions *Nadar. Les années créatrices: 1854-1860* (1994)⁴⁰, *L'Art du au XIXe siècle. Le photographe et son modèle* (1997)⁴¹, *Les frères Bisson photographes, de flèche en cime. 1840-1870* (1999)⁴², *Gustave Le Gray, 1820-1884* (2002)⁴³ o *Le Daguerrotypage Français. Un objet photographique* (2003)⁴⁴. Una línia de recerca que s'ha vist complementada, des de l'àmbit universitari, amb nombroses recerques com la tesina de Dominique de Font-Reaulx *Courbet et la photographie de son temps* (1996)⁴⁵ o les tesis doctorals d'Hélène Bocard, *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et*

³⁶ D'aquest mateix període és el llibre *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*. BERNARD, M.; ROUILLÉ, A. *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*. La Rochelle: Contrejour, 1986.

³⁷ Vegeu la reflexió que fa François Brunet entorn les aproximacions diverses a la idea de *fotografia* al llarg de la contemporaneïtat. BRUNET, F. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000, pp. 15-23.

³⁸ SAGNE, J. *L'atelier du photographe*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

³⁹ McCAULEY, A. E. *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven/London: Yale University Press, 1985.

⁴⁰ *Nadar. Les années créatrices: 1854-1860*. Paris: Musée d'Orsay, Réunion des Musées Nationaux, 1995 (Catàleg de l'exposició al Musée d'Orsay del 7 de juny a l'11 de setembre de 1994 i al MoMA de New York del 3 d'abril al 9 de juliol de 1995).

⁴¹ *L'Art du au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*. Paris: Hazan, /BNF, 1997. (Catàleg de l'exposició a la Bibliothèque Nationale de France del 14 d'octubre de 1997 al 19 de gener de 1998).

⁴² *Les frères Bisson photographes, de flèche en cime. 1840-1870*. Paris/Essen: BNF/Museum Folkwang, 1999. (Catàleg de l'exposició a la Bibliothèque Nationale de France del 15 de juny al 29 d'agost de 1999).

⁴³ AUBENAS, S. (Dir.). *Gustave Le Gray, 1820-1884*. Paris: Bnf/Gallimard, 2002 (Catàleg de l'exposició a la Bibliothèque Nationale de France del 19 de març al 16 de juny de 2002).

⁴⁴ *Le daguerrotypage français. Un objet photographique*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003. (Catàleg de l'exposició al Musée d'Orsay del 13 de maig al 17 d'agost de 2003). El catàleg conté articles com el de Quentin Bajac "Une branche d'industrie assez importante. L'économie du daguerrotypage à Paris, 1839-18159". A: *Ibid.*, pp. 41-54.

⁴⁵ FONT-RÉAULX, D. d. *Courbet et la photographie de son temps*. Paris: Université Sorbonne-Paris IV, 1996. (Treball de DEA, Université Sorbonne-Paris IV, 1996).

leur réception par la critique (2004)⁴⁶, i de Paul-Louis Roubert, *L'introduction du modèle photographique dans la critique d'art en France (1839-1859)* (2005)⁴⁷.

Tal corpus bibliogràfic és el que, finalment, hem pres com a punt referencial a partir del qual traçar les línies comunes i definitòries del fotògraf *retratista*, la seva producció i interrelació amb l'esfera artística i industrial a Barcelona des de mitjans del segle XIX i fins el primer terç del XX. Una estratègia comparativa amb què hem procurat superar aquell caràcter *localista* a què feiem referència anteriorment, sense negar però allò d'específic que té la història de la fotografia en cada cas. D'aquí la importància dels treballs que, des de l'any 2000, han vingut essent publicats a Espanya com *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI* de l'editorial Espasa Calpe (2001)⁴⁸ o la *Historia general de la fotografía* editada per Cátedra (2007)⁴⁹, de caràcter més general, o estudis individualitzats com el de José Ramón Cáncer Matinero, *Retratistas fotógrafos en Valencia (1840-1900)* (2006)⁵⁰ o l'edició, per volums, de l'obra retratística de Jean Laurent per part del Museu Municipal de Madrid des de l'any 2005, i finalment, la col·lecció *Biblioteca de la Imagen* del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge de Girona amb títols com *El ojo en la mano. La mirada fotográfica en el siglo XIX* de Carmelo Vega *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX* de Bernardo Riego, *Daguerreotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX* de Francisco Alonso Martínez, *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940* de Covadonga Martínez Martínez o *La fotografía en España en el periodo de entreguerras* d'Elisabeth Insenser. Precisament, en aquest context i en el marc historiogràfic específicament català ja trobem Pau Audouard considerat historiogràficament com veurem tot seguit en un punt a part.

⁴⁶ BOCARD, H. *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception par la critique*. Paris: Université Sorbonne-Paris IV, 2004, 3 vol. (Tesi doctoral inèdita, Université Sorbonne-Paris IV, 2004).

⁴⁷ Tesi publicada a ROUBERT, P. L. *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*. Paris: Éditions du Patrimoine, 2006.

⁴⁸ SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (Dir.). *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

⁴⁹ SOUGEZ (Coord.): *op. cit.*, 2007.

⁵⁰ CÁNCER MATINERO, J. R. *Retratistas fotógrafos en Valencia (1840-1900)*. València: Alfons el Magnànim, 2006.

III. El cas Audouard: de l'oblit a la reputació, un estat de la qüestió

A diferència del que sol succeir amb els artistes de les Belles Arts, la figura i l'obra dels quals acostumen a ser revaloritzats de manera pòstuma gràcies a la perspectiva conferida pel pas del temps, des de 1918, any de la mort de Pau Audouard, el nom del fotògraf va ser objecte de l'oblit causat pel mateix transcurs dels anys i de les dècades i, sobretot, pel relleu generacional de la Barcelona vuitcentista a la noucentista.

Els primers en denunciar aquest fenomen van ser, ni més ni menys, que els propis deixebles d'Audouard. En concret, Rafel Areñas i Miquel Renom que van convertir-se en dos dels fotògrafs de l'anomenada *fotografia d'art o pictorialista* més actius durant les dècades de 1920 i 1930 –fins a l'esclat de la Guerra Civil– de Barcelona. Rafel Areñas, que va ser el primer en escriure de manera pòstuma sobre el fotògraf amb un article-homenatge publicat a la revista *Lux* amb el títol *A la memoria del malogrado maestro Pablo Audouard*, feia referència a ell com *una de las primeras figuras de España en el arte de Daguerre*⁵¹, mentre que Miquel Renom, en una entrevista biogràfica feta al fotògraf l'any 1928, parlava d'Audouard com *el nunca bien ponderado maestro*⁵².

De fet, ja en els anys de decadència professional iniciada el 1910, la referència al nom d'Audouard no contenia el prestigi que, pel contrari, havien mantingut alguns retratistes d'origen vuitcentista, malgrat la crisi patida pel sector amb la massificació del negoci del retrat fotogràfic. Així, el 1916 amb motiu de la mort d'Antonio Fernández, fundador de la casa Napoleon, *L'Esquella de la Torratxa* dedicava un article-homenatge a l'*emperador* dels fotògrafs barcelonins en què assimilava el nom d'Audouard a la dels nous fotògrafs de Barcelona, com *en Manetes [...] en Picas [...] i la barbería, vui dir, la Fotografía del Obrero*, que formaven part de la norantena d'estudis fotogràfics que havien massificat l'oferta retratística a Barcelona amb l'arribada de segle XX. Un desprestigi que també va patir Miquel Matorrodona, un dels retratistes d'origen vuitcentista d'anomenada a la ciutat⁵³. Uns anys més tard, el 1928, *L'Esquella de la Torratxa* repetiria reportatge-homenatge sobre la trajectòria del fotògraf Antoni Esplugas, un any abans de la mort del fotògraf.

Una prova que la figura i l'obra de Pau Audouard tendia a esborrar-se del record dels barcelonins és l'absència del seu nom en part de la literatura memorialística sobre la Barcelona del segle XIX que va començar a escriure's a partir de 1920, moment en què bona part dels seus protagonistes estaven desapareixent, com en el cas del propi fotògraf. Així, el 1924 Artur Masriera omittia la referència a Audouard –ja fos pel pare o el fill– en el seu llibre *Los buenos barceloneses* en què, pel contrari, recollia, a excepció de Josep Cantó a qui dedica especial atenció, les anècdotes de retratistes com:

⁵¹ *Lux. Revista mensual de Arte Fotográfico*, núm. 47, maig de 1920, p. 6.

⁵² "Galería de profesionales notables: Miguel Renom". A: *El Progreso Fotográfico*, setembre de 1928, pp. 198-199.

⁵³ *L'Esquella de la Torratxa*, 11 de febrer de 1916, p. 102.

[...] [el] *veterano del arte fotográfico, el popular Napoleón, que ya en 1865 impulsó muy artísticamente esta profesión. No hay que citar en menor a los pacientes y concienzudos Martí, Rovira, Moliné y Alvareda, a Hostench, Font, a Bosch, Esplugas, Partagás, y a Areñac [sic], algunas de cuyas casas han sido brillantemente continuadas por hijos y nietos*⁵⁴.

En certa mesura, és possible afirmar que el detriment del nom d'Audouard en l'imaginari col·lectiu barceloní era resultat del record gairebé mític del que va ser objecte la família Napoleon –els *emperadors* dels fotògrafs–: els primers professionals importants de Barcelona, amb una trajectòria comercial molt destacada –actius des de la dècada de 1850 i fins el 1933– i ostentant l'honor d'haver estat els primers a la ciutat en realitzar una projecció cinematogràfica en el seu estudi de la Rambla de Santa Mònica el 1896, comptant amb la presència a l'acte dels propis Lumière. Així s'explica que a la dècada de 1940 autors com Joaquim Maria Nadal fessin referència quasi exclusivament a aquesta nissaga al parlar dels fotògrafs *retratistes* vuitcentistes de Barcelona, ja fos recordant l'atracció ciutadana que causava l'aparador dels Napoleon a la façana de l'església de Sant Jaume del carrer Ferran, rivalitzant amb el de Miquel Matorrodona⁵⁵, ja fos evocant els orígens formatius d'Antonio Fernández, patriarca de l'estudi retratístic i considerat pel cronista com *el primer fotògraf de Barcelona*⁵⁶. És una excepció –relativa– el record del fotògraf Pere Català Pic que, en un manuscrit inèdit i després d'haver descrit minuciosament l'establiment dels Napoleon, *situat en un palau propi de la Rambla de Santa Mònica*, citava, entre els fotògrafs que *privaven* a Barcelona, a Pau Audouard com a *fotògraf artista*, juntament amb Rafel Areñas Tona, deixeble del propi Audouard i amb qui Català Pic havia après l'ofici⁵⁷.

No obstant, en parlar de la quotidianitat de la Barcelona del segle passat i, especialment, en fer esment a certes efemèrides mítiques, com el Ball del Cercle Artístic de l'any 1891, la figura de Pau Audouard apareix, a través del testimoni de Luís Cabañas, Mario Verdaguier o Miquel Utrillo, en tant que còmplice d'anècdotes protagonitzades per personatges de l'època com Pompeu Gener *Peius*⁵⁸, Santiago Rusiñol amb motiu de la processó de les obres d'*El Greco* a Sitges el 1894⁵⁹ o Adrià Gual i el muntatge de *l'Edip Rei* el 1903 en què Audouard va actuar com a comparsa. Per bé que memòries de personalitats com el propi Gual, amb qui el fotògraf va mantenir un lligam estret, tant professional com personal, obvien qualsevol referència a Audouard. En d'altres ocasions, l'esment al fotògraf es fa en tant que antic inquilí dels baixos de la casa Lleó Morera, on va tenir instal·lat l'establiment fotogràfic més luxós del període que va de 1905 a 1910. Alberto del Castillo recordava la

⁵⁴ MASRIERA, A. *Los buenos barceloneses. Hombres, costumbres y anécdotas de la Barcelona ochocentista (1850-1870)*. Barcelona: Políglota, 1924, p. 268. També cita a Cordiglia i a Gustavo Larauza.

⁵⁵ NADAL, J. M. *Mi calle de Fernando*. Barcelona: Dalmau, 1943, pp. 46-48.

⁵⁶ NADAL, J. M. *Cromos de la vida vuitcentista. Memòries d'un barceloní*. Barcelona: Llibreria Dalmau, 1946, pp. 79-80.

⁵⁷ CATALÀ PIC, P. "La fotografía a Barcelona. Records des de l'any 1894 gravats en la memòria d'un petit vallenc que en aquell any vingué a Barcelona per primera vegada" [c. 1930]. A: *Pere Català i Pic. Fotografía i Publicitat*. Barcelona: Lunwerg, Fundació "la Caixa", 1998, p. 89.

⁵⁸ CABAÑAS GUEVARA, L. *Cuarenta años de Barcelona 1890-1930*. Barcelona: Memphis, 1944, pp. 160-162. La mateixa anècdota queda recollida uns anys més tard a VERDAGUER, M. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Barna, 1957, pp. 29-30.

⁵⁹ UTRILLO, M. *Història anecdòtica del Cau Ferrat*. Sitges: Grup d'estudis Sitgetians, 1989 [1934], pp. 95-96.

producció dels retrats per a les orles universitàries⁶⁰ mentre que Maurici Serrahima, fill de Lluís Serrahima i Camín i nét de Maurici Serrahima i Palà, ambdós advocats i amics d'Audouard, evocava els seus records d'infantesa en les sessions retratístiques al gabinet del Passeig de Gràcia, *on hi havia aquelles senyores modernistes que aguantaven una mena de palanganes, i tota la decoració d'en Domènech i Montaner*⁶¹.

Precisament la transformació arquitectònica dels baixos de la casa Lleó Morera el 1944 és, possiblement, l'element que il·lustri millor l'oblit en què va caure la figura de Pau Audouard, dins del menyspreu general que va patir el Modernisme barceloní, des de la dècada de 1930. Per iniciativa del fabricant d'articles de pell Paul Loewe, l'empresa constructora Ribas i Pradell i el decorador Francesc Ferrer Bartolomé van executar la destrucció dels cèlebres baixos de l'immoble, mutilant les escultures femenines d'Eusebi Arnau, els caps de les quals es conserven molt malmesos, al Museu Dalí de Figueres⁶². Així, per bé que el 1951 J. Rodergas feia referència a *Joan Aler –Pau Audouard–* com el *popular retratista fotògraf barceloní*, en el seu estudi relatiu als pseudònims emprats a Catalunya⁶³, historiogràficament no va ser fins a la revalorització patrimonial del mateix Modernisme que també va iniciar-se la recuperació de la figura i l'obra del fotògraf.

A la dècada de 1970, al parlar d'un retrat d'Antonio Napoleon fet per Ramon Casas, Andreu Avel·lí Artís, més conegut per *Sempronio* i nebot de qui va ser editor d'algunes obres teatrals de Pau Audouard, Avel·lí Artís Balaguer, recordava el fotògraf com un dels retratistes de l'elit barcelonina, juntament amb Antoni Esplugas, Joan Martí i els mateixos Napoleon:

*La brillantez del nombre àNapoleónà asociado a la fotografía duró muchos años en Barcelona. Con Esplugas, con Adouard [sic], con Martí, era el fotógrafo de la gente importante. La firma de àNapoleónà redondeaba su prestigio con el escudo propio de quien se decía: àPrimer fotógrafo de Sus Majestades y de Sus Altezas Reales*⁶⁴.

Per bé que, en un text més ampli sobre els fotògrafs *retratistes* –*El fotògraf, una mena de bruixot* (1985)– i tal i com ja havia succeït en dècades anteriors, *Sempronio* es centrava en la figura dels Napoleon, *emperador[s] dels retratistes locals* entre els que comptaven, com a *primers i mítics estudis fotogràfics* de Barcelona, el de *l'Areñas*, *l'Adouard [sic]*, *l'Amadeu*, *en Matarrodona [sic]*, *en Martí* i, una mica més destacat, feia esment a Antoni Esplugas⁶⁵.

Va ser a partir de 1980, dins la dinàmica de recuperació del Modernisme, que va iniciar-se una escriptura pròpia de la història de la fotografia a Catalunya dins de la qual, ben aviat, es va entendre la figura de Pau Audouard com un dels exponents més importants de la producció fotogràfica realitzada el segle XIX. A Barcelona, fotògrafs com David Balsells, Joan Fontcuberta o Pere Formiguera –de formació historiador de l'art–, amb la galeria

⁶⁰ CASTILLO, A. *De la puerta del Ángel a la Plaza de Lesseps*. Barcelona: Llibreria Dalmau, 1945, p. 210.

⁶¹ SERRAHIMA, M. *Del passat quan era present*. Barcelona: Edicions 62, 1974, vol. 2, p. 265.

⁶² GARCÍA-MARTÍN, M. *La casa Lleó Morera*. Barcelona: Catalana de Gas, 1988, pp. 46-47.

⁶³ RODERGAS, J. *Els pseudònims usats a Catalunya*. Barcelona: Millà, 1951, p. 17.

⁶⁴ AVELÍ ARTÍS, A. *Retratos de Ramon Casas*. Barcelona: Polígrafa, 1971, p. 100.

⁶⁵ SEMPRONIO. "El fotògraf, una mena de bruixot". A: *Barcelona pel forat del pany*. Barcelona: Selecta, 1985, pp. 243-246.

Spectrum en tant que punt catalizador, van ser els iniciadors d'aquesta tasca, dins d'un marc més ampli d'abast nacional on autors com Marie-Loup Sougez, Miguel Ángel Yáñez Polo, Lee Fontanella o Publio López Mondéjar van erigir-se en els primers investigadors de la història de la fotografia a Espanya⁶⁶.

D'aquesta manera, en un moment en què el període cultural del Modernisme també estava en fase de redefinició patrimonial, el projecte fotogràfic de l'Exposició Universal de 1888 i l'estudi fotogràfic als baixos de la casa Lleó Morera centraven bona part del discurs historiogràfic sobre Pau Audouard. En aquest sentit, és molt important el capítol que Manuel García Martín va dedicar a l'entresol de l'immoble en el seu estudi de *La Casa Lleó Morera*, editat per Catalana de Gas l'any 1988. Per bé que hi ha imprecisions cronològiques o dades errònies –com l'afirmació per la qual *Audouard y Cía* era una societat formada per Pau Audouard amb el seu germà Lleó–, el text va ser un dels primers monogràfics sobre el fotògraf en què s'avançaven no poques qüestions que més tard acabarien essent treballades en profunditat per altres autors, com la construcció de l'estudi fotogràfic de la Gran Via, la seva participació en exposicions industrials, tant nacionals com estrangeres, l'ús de l'electricitat per fer retrats i, finalment, un primer retrat del *retratista*, amb dades i fotografies de Pau Audouard facilitades per familiars. Precisament, aquell mateix any i també a partir de dades aportades per hereus, Lluís Permanyer va ser dels primers en parlar d'Audouard com un *pionero de fotógrafos*, per bé que l'articulista ho feia considerant-lo, de manera errònia, com un dels primers en obrir un gabinet de retrats a Barcelona, juntament amb els Napoleon⁶⁷. Prova de la recuperació que viuria d'ençà d'aquell moment la figura i l'obra de Pau Audouard és que el 2007, anys més tard del monogràfic dedicat al fotògraf, Lluís Permanyer es referiria a Audouard, al parlar de la sèrie de retrats de la família Amatller, com *el mejor fotógrafo de la época*⁶⁸.

En aquest mateix context, l'estudi sobre el Modernisme i el Noucentisme de Francesc Fontbona i Francesc Miralles, dins la col·lecció d'*Història de l'Art Català* d'Edicions 62, contemplava un capítol molt destacable dedicat a *La fotografia com a nou art*, que si bé no aportava dades rellevants sobre Pau Audouard sí que ho feia, pel contrari, entorn a l'activitat fotogràfica de Barcelona vers el 1900. Anys més tard, el 2002 i sota la direcció del mateix Francesc Fontbona en la col·lecció *El Modernisme* de l'editorial Isard, Manuel Naranjo Teixidó publicaria l'article *La Fotografia Modernista* que, malgrat el títol qüestionable, anticipava problemàtiques molt rellevants, i que nosaltres hem procurat desenvolupar a fons en el present treball, com és l'entrada de la consideració artística de la fotografia a través del món amateur barceloní en el context cultural del Modernisme.

Igualment, des de l'àmbit universitari, la tesi doctoral de la Dra. Teresa-M. Sala entorn la saga de moblistes Busquets –*La Casa Busquets (1840-1929)*, presentada el maig de 1993 sota la direcció de Mireia Freixa– va aportar noves dades sobre la producció fotogràfica d'Audouard en relació a les fotografies de caràcter comercial que aquest va elaborar per al negoci entre 1890 i 1910. La publicació recent d'aquesta tesi contempla, per tant, un capítol

⁶⁶ NARANJO, J. "Revisions". A: *Pere Formiguera. Revisions 1974-2006*. Sant Cugat: Museu de Sant Cugat / Obra social Caja Madrid, 2006, p. 21, rf. 7; SOUGEZ: *op. cit.*, 1999.

⁶⁷ PERMANYER, LL. "Pau Audouard, pionero de fotógrafos". A: *La Vanguardia*, 17 de juliol de 1988, pp. 78-79.

⁶⁸ PERMANYER, LL. "El esplendor de la burguesia". A: *La Vanguardia*, secció *Vivir*, 3 de març de 2007, p. 7.

dedicat també a “L’establiment fotogràfic Audouard als baixos de la Casa Lleó Morera”, espai en què van intervenir els mateixos Busquets amb el disseny d’algunes peces de mobiliari⁶⁹. Poc abans i amb motiu de l’Olimpíada Cultural el 1990, en el catàleg del *Modernisme*, Joan Fontcuberta publicava un autochrome de les filles d’Audouard, citat dos anys abans per Lluís Permanyer en el seu article de *La Vanguardia*, al que ja hem fet esment.

A partir d’aquí, la recuperació de Pau Audouard va anar en paral·lel a la recuperació historiogràfica de la producció fotogràfica del segle XIX a Barcelona, a través de nombroses publicacions editades al llarg de les dècades de 1990 i 2000, entre les quals el catàleg de l’exposició *Registres. Fotografies d’Audouard i A. Esplugas* de l’any 1990 va ser la primera en resituar la figura i l’obra d’Audouard en el marc local. Per bé que, de manera paradoxal, els comissaris de la mostra afirmaven que fins aleshores els *fotohistoriadors* s’havien preocupat en excés per *acumular dades biogràfiques i professionals* [...] i que, per tant, poques havien estat les reflexions de caràcter iconogràfic i estètic de les seves imatges. Així, la mostra recuperava alguns dels autoretrats còmics del fotògraf així com l’article *La profesión de fotógrafo* de Pau Audouard publicat a *Graphos Ilustrado* l’any 1906, de la mateixa manera que posava en valor la fotografia de caràcter industrial elaborada a partir de 1888 amb motiu de l’Exposició Universal.

Aquesta exposició, celebrada a la Sala Arcs de la Fundació Caixa Barcelona, es va organitzar a partir de fotografies de la col·lecció privada de Rafel Marquina, Juan Naranjo i Joaquim Gomis mentre que l’autèntic impuls historiogràfic es va viure arran de la introducció de la fotografia en fons d’institucions patrimonials de Catalunya⁷⁰. Aquest va ser el cas, per exemple, de l’Arxiu Nacional de Catalunya que l’any 1998 va donar visibilitat a una part de la seva col·lecció de fotografies d’Antoni Esplugas –*El Nu femení: fotografia d’Antoni Esplugas, 1998*– i dos anys més tard publicaria el catàleg *Galeria de retrats de l’Arxiu Nacional de Catalunya* amb algunes fotografies del mateix Audouard. En paral·lel, l’Arxiu Fotogràfic de Barcelona feia el propi mostrant el seu fons d’imatges de la Nova Empresa de Teatre Català a La Virreina, amb l’exposició *Amadeu i Audouard: fotografies d’escena* i en què, per primera vegada, es començaven a traçar les relacions socials d’Audouard amb l’elit cultural barcelonina pels volts de 1900. Per la seva banda, la Biblioteca de Catalunya organitzava, amb motiu de la Primavera Fotogràfica del 2000, l’exposició *Audouard i Maragall. Imatge i paraula* en què es va procurar traçar la relació entre fotògraf i poeta a partir del fons tant iconogràfic com manuscrit de la institució.

El mateix any 2000 el Museu Nacional d’Art de Catalunya va organitzar l’exposició *Introducció a la Història de la fotografia a Catalunya*, poc temps després de la creació del Departament de Fotografia el 1996. Juan Naranjo, un dels autors del catàleg va comisariar el 2003 l’exposició *La Fotografia a Espanya al segle XIX* al Caixaforum de Barcelona. En ambdues ocasions la referència a Audouard, a més de recollir la informació més comuna, aportava la vinculació del fotògraf amb Jean Oscar Audouard, de qui es recuperava la figura

⁶⁹ SALA, T.-M. *La casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, pp. 168-171.

⁷⁰ És important tenir en compte que l’any 1996 es va procurar fer un estat de la qüestió patrimonial amb la publicació del *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya* [Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1996] sota la direcció i coordinació de Cristina Zelich i Josep Rigol, respectivament.

professional relacionant-la amb l'estudi Franco-Hispano-Americano, de la mateixa manera que es feia una major referència als treballs elaborats pel retratista fora del gabinet. Igualment, s'esmentava la relació d'Audouard amb l'aficionat Antoni Amatller i la producció *pictorialista* del retratista, aquesta treballada amb més profunditat poc temps abans amb motiu de l'exposició *La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936* organitzada, de nou, per La Caixa. En aquest mateix context, amb el pretext d'exhibir el seu fons fotogràfic, el Museu Marès va organitzar la mostra *Retrat del passat: la col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès* el catàleg de la qual, a través dels textos d'Àngels Solà i Ricard Marco, suposava una acurada revisió de les recerques realitzades amb anterioritat, a més d'una valuosa aportació de noves dades cronològiques i bibliogràfiques relatives als gabinets de retrat vuitcentistes.

Finalment, en els darrers anys, en un marc de renovació historiogràfica, han vist la llum nombrosos estudis relatius a la producció fotogràfica barcelonina del segle XIX i primers anys del XX i dins de la qual la referència a Pau Audouard ha resultat, en molts casos, ineludible. El 2007 Salvador Tió abordava la implicació del retratista amb algunes personalitats de l'àmbit científic i cultural de la ciutat en el seu estudi *Ferran i Paulí: La instantaneidad en Fotografía* mentre que, de manera més recent, Jaume Tarrés ha procurat esbrinar, a través d'una sèrie d'articles publicats a la *Revista Cartòfila*, les relacions que hipotèticament Audouard hauria mantingut amb editors de postals com Lluís Bartrina Fabré o amb el fotògraf Adolf Mas.

En aquest punt ha resultat fonamental l'aportació científica de la historiadora María de los Santos García Felguera que el mateix any 2007, amb la publicació de l'article Ànaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica *Napoleon* van quedar redefinides bona part de les fonts imprescindibles per a la recerca en història de la fotografia del XIX a la ciutat. Aquest estudi va ser continuat poc després per una comunicació presentada al X Congrés d'Història de la Ciutat de Barcelona (2007), *Los estudios de fotografía en la Barcelona de fin de siglo: Audouard y Napoleón*, en què s'abordava detalladament el procés de construcció de l'estudi fotogràfic de la Gran Via així com alguns dels aspectes relatius a les relacions d'Audouard amb l'elit cultural del moment, especialment amb Adrià Gual. Més recentment, en el marc de les 11es Jornades Antoni Varès de Girona, García Felguera va presentar una altra comunicació enfocada a la figura de Jean Oscar Audouard, pare de Pau Audouard, i els diversos estudis fotogràfics que va regentar a Barcelona. Entremig, l'estudi del fotògraf Miguel Figuerola Aldrofeu i la seva producció teatral, en articles com *Postales y teatro: Miguel Figuerola Aldrofeu, Fialdro*, ha estat molt important per poder traçar paral·lelismes amb el cas de Pau Audouard i l'alter ego de *Joan Aler*.

Aquesta dinàmica, característica dels darrers anys, ha suposat igualment la publicació de nombrosos estudis dedicats a altres fotògrafs barcelonins vuitcentistes el treball sobre els quals esdevé fonamental per entendre el perfil professional en què es va inscriure Audouard en tant que *retratista*. És un exemple el catàleg de la mostra *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX*, organitzada per l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona l'any 2008, o l'estudi que Jep Martí Baiget va dedicar a Jules Ainaud de Lasarte l'any 2010, *Jules Ainaud*. Molt més que un fotògraf al servei de J. Laurent, publicat a les 11es Jornades Antoni Varès ja citades.

Per la nostra part, i en paral·lel al procés d'elaboració de la tesi doctoral, hem presentat diversos treballs relatius a la figura i l'obra d'Audouard, i de retruc del comú dels *retratistes* de Barcelona coetanis al fotògraf, en el marc de diferents congressos amb les següents comunicacions: ÀUn caso de estudio para una reflexión metodológica sobre la historia de la fotografía del siglo XIX en España: Pau Audouard, fotógrafo *retratista* de BarcelonaÀ (XVII Congreso Nacional del CEHA, UB, 2008), ÀEl cine como evasión del gabinete de retratos. Los trabajos de Pau Audouard en torno a las fotografías *animadas*À (IV Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum de Zarautz, 2009), ÀFotògrafs barcelonins a les Exposicions Universals de París i a la Société Française de Photographie, 1859-1889À (XI Congrès d'Història de la Ciutat, AHCB, 2009), ÀD'Audouard y Cía a Audouard. Genealogia d'un ascens professionalÀ (11es Jornades Antoni Varés, CRDI, Girona). Treballs, tots aquests, fruit de la recerca desenvolupada al llarg dels darrers tres anys i la publicació dels quals ha permès, a la vegada, les observacions i correccions d'altres investigadors en història de la fotografia a Barcelona.

Finalment, des del grup de recerca Gracmon i en col·laboració amb María de los Santos García Felguera, membre del projecte de recerca *Els espais de l'oci a la Barcelona de 1900. Un projecte d'e-research al voltant dels orígens de la indústria cultural* dirigit per Teresa-M. Sala (MEC-HAR2088-04327/ARTE), hem realitzat des de 2008 una investigació de gènesi i situació urbana dels gabinets de retrats que van estar actius a Barcelona al llarg del segle XIX. De la mateixa manera, i a partir de la interacció d'alguns fotògrafs professionals, com el mateix Pau Audouard, en l'àmbit amateur, hem portat a terme una sèrie de recerques relatives a les primeres generacions de fotògrafs aficionats a Barcelona que hem materialitzat en conferències com *Prement el botó: fotografia i entreteniment*, pronunciada a la Casa Amatller el març de 2010 en el marc del curs *Les aficions de la Barcelona del 1900*, o la publicació recent del llibre *Xocolata, ciutat i pantorrillas. Fotografies de Carles Fargas Bonell (1912-1938)*.

IV. De la mà a la màquina: consideracions teòriques sobre la imatge

Múltiples són les perspectives des de les quals analitzar el fet fotogràfic, entenent la imatge com a document, com a *índex*, com a *efecte de realitat* o com a subversió dels nivells de temporalitat, de la mateixa manera que l'experiència de l'espectador que, per alguns pot ser estètica, per d'altres, epistèmica. Aproximacions com les de caràcter biogràfic, sociològic, tecnològic, psicològic, iconològic, semiòtic, hermenèutic i, més recentment des dels anomenats *estudis visuals*, entre d'altres, han estat desenvolupats per diversos autors segons l'aspecte treballat: el pla creatiu i contextual, el canal, el *text* audiovisual o la recepció⁷¹. Per bé que la present tesi doctoral té com a objectiu abordar tot un conjunt de qüestions relatives, principalment, al dispositiu socioeconòmic de la professionalització de la fotografia en el context propi de Barcelona al tombant del segle XIX, a través de l'estudi del cas paradigmàtic de Pau Audouard, no volem deixar de tractar, encara que de manera preliminar, una sèrie de consideracions teòriques que assimilen i confronten la imatge fotogràfica amb la tradició visual d'Occident al llarg del vuit-cents i principis del nou-cents, i molt especialment amb la pictòrica. Qüestions que són inherents en tot el que s'ha abordat al llarg de la tesi doctoral i que ajuden també a entendre la construcció identitària del *retratista* com a nou professional de la imatge i la necessitat de singularització d'alguns d'ells, com el propi Audouard, davant de l'elit econòmica i cultural de la ciutat.

El terme *daguerreotip*, el primer amb què es va donar a conèixer la fotografia a partir del 1839, constata el caràcter *artificial* de la imatge fotogràfica, ja que aquest remetia indefugiblement al nom d'un dels seus inventors, el francès Jacques Mandé Daguerre. Precisament, aquesta condició d'invent, d'il·lusió científica i, gairebé de *farsa* –enfront del orígens de caràcter mític de la literatura, la música o la pintura⁷²– va condicionar, en bona mesura, la percepció pejorativa que al llarg del vuit-cents es va tenir de la fotografia. Per bé que, amb caràcter contrargumental, també es va posar de relleu la seva dimensió heurística i de *descobrimet*, la capacitat per fer visibles certes coses invisibles a l'ull humà, molt rellevant per a l'àmbit científic, o de fer etern i immortal allò fugisser i perible, en un segle especialment preocupat per la imatge que el futur heretaria d'ell. Es tracta de dos punts de vista, dues maneres de concebre una realitat –la fotografia–, un nou tipus d'imatge –la fotogràfica–, i un nou professional –el fotògraf–, que des de mitjans del segle XIX pautarien una part important de la significació social, política i artística del nou invent.

Seguint la línia d'alguns estudis⁷³, reflexionar sobre la història i teoria de la fotografia és fer-ho, al mateix temps, de la història i teoria de la imatge –i del seu observador– en termes més

⁷¹ Partim de la síntesi realitzada per Javier Marzal Felici i de la que ja hem fet esment en ocasions anteriors. MARZAL FELICI: *op. cit.*, 2007.

⁷² COHEN, K. *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*. Turí: ERI, 1982 (1979), p. 56. Cit. MONTERDE, J. E. "El dispositivo visual: Pintura, fotografía y cine". A: *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*. Girona: Ajuntament de Girona, 2001, p. 21.

⁷³ Ens referim a treballs com els de Jonathan Crary o Guy Gauthier, *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century* (Massachusetts: MIT, 1996 (1992)) i *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (Cátedra:

amplis, incloent-hi les arts plàstiques i, més endavant el cinema, de la mateixa manera que la vinculació amb la tradició visual que la precedeix. En aquest sentit, sens dubte, molts són els punts d'encontre de la fotografia amb la pintura, sobretot si fem referència a la producció fotogràfica prèvia a la introducció de la instantaneïtat.

De la tradició pictòrica la fotografia va desenvolupar el seu primer gènere, el retrat, de la mateixa manera que bona part del seu llenguatge compositiu. Per tant, igualment, molts dels primers *daguerreotipistes* van ser retratistes pictòrics o *miniaturistes* que, en vista de l'èxit comercial del nou invent, es van reciclar a fotògrafs. Per altra banda, elements com l'efecte de la tridimensionalitat sobre un suport bidimensional, gràcies als indicis marcats per la representació perspectivada i l'establiment d'un punt de vista, o l'ús d'un marc físic també en fotografia –a més, *artístic* a partir de 1890–, són alguns dels punts en comú que unien fotografia i pintura. De la mateixa manera, el dispositiu *espectatorial* resultava fonamental per a la fotografia, no només a través de la seva exhibició en algunes mostres de Belles Arts i de caràcter industrial, sinó, molt especialment, a través dels aparadors dels comerços de la ciutat.

Pintura i fotografia coincideixen, a diferència del cinema, en la representació d'una imatge immòbil que, mentre que en el primer cas és una selecció suggerida, en el segon n'és una d'explícita gràcies al procés d'enquadrament pel qual el fotògraf exclou de manera conscient informació iconogràfica que es troba en la realitat externa a la càmera. No obstant això, el component diferencial de la fotografia –i que pocs anys després desenvoluparia el cinema amb una fase paral·lela viscuda per l'anomenada *fotografia animada*– és el temps. És a dir, la fotografia entesa com a imatge del temps, per una qüestió de dispositiu fotogràfic més que no pas d'imatge pròpiament fotogràfica⁷⁴.

Per a John Benger, qui defineix l'acte de fotografiar com aquell moment de valorar que una experiència que s'està vivint és mereixedora de ser enregistrada, el fonament de la composició en la pintura és, en fotografia, la noció de temps. Així, la fotografia lluny de ser exclusivament una selecció d'objectes a representar és, per sobre de tot, l'elecció d'un moment entre un *continuum* de temps. I és en el joc dual d'absència i presència que una imatge fotogràfica es significa⁷⁵. Un punt de vista important si tenim en compte que bona part de la producció fotogràfica d'Audouard es correspon a una sèrie de moments que podríem considerar com a exitosos del procés de modernització de Barcelona i, per extensió, de Catalunya: dins de l'estudi, el retrat del jove Gaudí poc temps després d'haver-se llicenciat o de Joan Maragall acabat de ser investit president de l'Ateneu Barcelonès; fora d'ell, amb els preparatius i la celebració de l'Exposició Universal de 1888 o el procés de construcció d'infraestructures al Port de Barcelona o del ferrocarril per part de la companyia La Maquinista, Terrestre y Marítima. Una funció memorialista que és propera a la pintura

Madrid, 1996), respectivament. En el cas de Crary, la seva proposta en concret es basa en l'estudi del fenomen de la modernitat en l'art i l'adveniment de llenguatges visuals aparentment nous, com el de la fotografia, des d'una perspectiva històrica de l'observador.

⁷⁴ Per a Jean Maria Schaeffer les especificitats de la imatge fotogràfica no són autònomes sinó que s'expliquen per l'especificitat, pròpiament, del conjunt d'elements que configuren el dispositiu fotogràfic entre els quals es troba la de l'empremta de caràcter físico-químic. SCHAEFFER, J. M. *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987, p. 13.

⁷⁵ BERGER, J. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (1972), pp. 12-13.

commemorativa, amb la diferència del valor indicial de la fotografia, diferent del representacional de la primera.

Per altra banda, malgrat que, tradicionalment, s'ha considerat que l'arribada de la fotografia va alliberar la pintura del seu lligam mimètic amb la naturalesa per començar a interessar-se, d'aquesta manera, per elements nous, com la percepció d'aquesta mateixa naturalesa a través dels sentits, no cal oblidar que el procés d'autonomia formal de l'obra d'art va iniciar-se amb la configuració del món de l'art al segle XVIII. En aquest sentit, hem de tenir present aquí, per exemple, el valor sensual que podia tenir el color en la pintura Rococó o la desintegració de la representació en obres romàntiques com les del britànic William Turner. Un formalisme que, anys més tard, la fotografia també procuraria, sempre en contradicció amb la seva pròpia naturalesa mimètica, assolir.

En un pla terminològic, també la fotografia va començar a construir el seu vocabulari propi després d'haver-se apropiat i adaptat del de la pintura. És per això que el ventall d'expressions i termes emprats per fer referència als fotògrafs i les imatges fotogràfiques al llarg del segle XIX i primers anys del XX són significatives pel fet que il·lustren les tensions i semblances existents entre aquests i la tradició visual d'Occident, motiu pel qual hem elaborat un lèxic específic d'aquest vocabulari. Sembla evident que el vocabulari de la fotografia té els seus orígens en el propi de les arts plàstiques. De fet, el mateix Daguerre, en la presentació l'estiu de 1839 del daguerreotip, va ser el primer en recórrer a expressions pròpies del dibuix, com fidelitat, precisió, exactitud o netedat, per fer referència al resultat formal de la fotografia⁷⁶. A partir d'aquí, termes com *il·luminador de fotografies*, *pintures fotogràfiques* o *pintor-fotògraf*, en els primers anys de la fotografia, precedeixen el desenvolupament de conceptes cada vegada més fotogràfics.

Rosalind Krauss proposa, per exemple, que l'ús del terme *vista* en fotografia, en el lloc del concepte plàstic del *paisatge*, respon en primer lloc a la profunditat de la imatge fotogràfica, molt evident en el cas de les imatges estereoscòpiques, caracteritzades per la sensació de relleu, però també en aquelles fotografies d'exterior marcades pel punt de vista octogonal o la diagonal, com les de Pau Audouard, en un moment en què bona part de la pintura estava abandonant el recurs de la perspectiva renaixentista⁷⁷. *Vista* suposa, igualment, la singularització d'un punt de vista que s'extreu d'un camp visual més ampli i complex de la geografia i que trobaria semblances conceptuals amb l'expressió romàntica de *bellezas*. De la mateixa manera que *recuerdo fotográfico* comporta la singularització d'un moment puntual del temps i de la història, que resulta absent en el present, i que retorna gràcies a la traça fotogràfica, en un marc terminològic més ampli on juguen un paper molt important conceptes com memòria, progrés o perennitat. Mentre que, finalment, l'aparició de les *instantànies* vers el 1900 donarà lloc a la formulació de noves expressions cada vegada més pròximes a la noció de present i actualitat com *impressions gràfiques* o *informacions fotogràfiques*. Entremig de tot això, no s'han d'obviar les diferències conceptuals importants que, malgrat la semblança lèxica, s'estableixen entre, per exemple, la imatge congelada de la

⁷⁶ ROUBERT: *op. cit.*, 2005, pp. 172-173.

⁷⁷ KRAUSS: *op. cit.* 1990, pp. 44-45.

impressió fotogràfica i la imatge dinàmica i en mutació constant de l'impressionisme pictòric, avant-sala, en certa mesura, del cinema.

Si ens centrem exclusivament en el debat sobre l'*artisticitat* de la fotografia observem com el discurs per legitimar tal condició, des de la vessant partidària, es va concentrar en trobar els paral·lelismes amb el camp pictòric mentre que, per la banda dels detractors, el discurs tenia com a punt central el destacament precisament d'aquells elements específics de la fotografia, com podia ser la màquina o la seva capacitat reproductora, per tal de forçar les distàncies entre ambdós móns.

El britànic Henry Fox Talbot va concebre la idea de la fotografia en tant que *llapis de la naturalesa*⁷⁸ i, en aquest sentit, es podria dir, de manera extrema, que, simbòlicament, es va considerar que la fotografia havia assolit la conversió de la pròpia naturalesa en artista, a través de l'acció de la llum solar que possibilitava l'impressió de la imatge sobre la placa. Diverses són les referències a aquesta idea i que, en el cas barceloní, queda molt ben il·lustrada en el cartell comercial que Alexandre de Riquer va elaborar per a l'estudi dels Napoleón amb la representació d'una dona medieval que, gràcies a una lupa, fa d'intermediària en l'acció creadora del sol. Una idea que, des de l'àmbit de la poesia amateur, el fotògraf Heribert Mariezcurrena es va encarregar de sentenciar considerant a *Daguerre*, [com a] *aquell que al sol radiant va convertir en artista*. A partir d'aquí, el gira-sol va passar a ser la flor-símbol per excel·lència dels estudis fotogràfics que tampoc van dubtar en recórrer, en els dors de les seves imatges, a l'estampació d'emblemes gràfics com la paleta del pintor o a la representació de *puttis* portant a terme diferents tasques de laboratori.

El canvi de la mà per l'ull vehiculat a través de l'objectiu òptic de la càmera fotogràfica, o el que seria en termes teòrics el pas de l'habilitat manual a l'esperit, per bé que a l'època es va voler oposar amb la dualitat imaginació i reproducció⁷⁹, es traduïa igualment en la confrontació entre Romanticisme i Realisme. Ha gaudit de molta fortuna historiogràfica la referència al daguerreotip que Delécluze va utilitzar per criticar l'obra *Enterrament a Ornans* de Courbet el 1851, acusada de *reproduir* la natura com, empíricament, s'observa. El debat teòric que, en aquest sentit, es va desenvolupar en el si del Realisme pictòric, amb Gustave Courbet a l'epicentre, queda ben palès en les observacions pejoratives de crítics com els germans Goncourt que, amb motiu del Saló de 1855, recollien en el seu *Journal* que *le réalisme naît et éclate alors que le daguerréotype et la photographie démontrent combien l'art diffère du vrai*, de la mateixa manera que no dubtaven en acusar l'entorn de l'artista amb un irònic *je suis chambre noire*. Théophile Gautier denunciava la fotografia com a captivadora de la vulgar fidelitat mecànica mentre que Maxime du Camp retreia a Courbet que es limités a la reproducció en lloc de fer un treball de recreació. Per Du Camp, fotògraf amateur com Gautier, per molt que la fotografia pogués resultar agradable a l'ull mai tindria la capacitat de crear móns nous, funció reservada a l'artista plàstic⁸⁰. Una concepció que per

⁷⁸ Ens referim a la cèlebre col·lecció de fotografies fetes pel procediment del talbotip que aquest va engegar el 1844 sota el títol de *The Pencil of Nature*.

⁷⁹ MONTERDE: *op. cit.*, 2001, p. 30.

⁸⁰ FONT-RÉAULX: *op. cit.*, 1996, p. 17.

a Jules Champfleury equivaldria a la *interpretació*, antònim de *reproducció i imitació*⁸¹. I que quaranta anys més tard, en el context artístic català de la dècada de 1890, amb Santiago Rusiñol a l'avantguarda de l'oposició, es traduïria en un atac contra la fotografia per negar la síntesi de la realitat i, per tant, l'expressió subjectiva de la visió de l'artista, substituïda per l'ull mecànic de l'objectiu fotogràfic.

La subjectivitat de l'artista –o *temperament*– com a nou paràmetre del segle XIX per a considerar la seva producció creativa i base d'algunes tesis dels crítics d'art de l'època, era negada al fotògraf per la intervenció de la màquina en l'elaboració de la imatge. La fotografia no podia assolir la representació de l'ideal, atrapada com estava al pla físic de la realitat. Per tant, si entenem l'experiència estètica com l'encontre entre la dimensió física i metafísica, la fotografia era una sort de sacrilegi d'aquesta darrera. Un vet al que, per la seva banda, la fotografia va mostrar resistència, ja fos elaborant un tipus d'imatges que l'acostaven a la representació romàntica del paisatge, com la sèrie d'imatges *Bellezas* de Joan Martí o la tradició fotogràfica de Montserrat dins de la qual el mateix Pau Audouard va treballar, ja fos apostant, al tombant del segle XIX, per processos d'intervenció pictòrica amb què suprimir la capacitat tècnica, tant pròpia de la fotografia, de copiar de manera perfecta la naturalesa. Es tractava d'un sacrifici realitzat en pro d'una assimilació al registre estètic de propostes com el Simbolisme que, a través de la difuminació dels contorns o el gust pels ambients atmosfèrics i evanescents, buscava desvetllar imatges suggeridores d'una realitat invisible però perceptible. No obstant això, els orígens d'aquesta concepció anti-fotogràfica de la fotografia cal trobar-los a la dècada de 1850 amb fotògrafs de formació pictòrica com Gustave Le Gray que, en el seu llibre *Photographie, traité nouveau, théorique et pratique* (1852), promolgava un ús artístic de la fotografia sacrificant certs detalls en benefici d'un efecte de conjunt que podria arribar *au sublime de l'art*.

Procurant apropiat-se de la mateixa sensibilitat que hem descrit del Simbolisme, la fotografia *pictorialista* es va desenvolupar en paral·lel a la revolució comportada per la instantaneïtat, l'arribada de la qual va provocar, precisament, l'interès per fer visible, a través de la congelació de l'instant, aquelles imatges del món fenomènic que passaven imperceptibles a l'ull humà. No en va, la instantaneïtat, emblema de la modernitat en fotografia a partir de 1880 i molt pròpia de les fotografies amateurs d'aquest període, va ser una de les primeres vies per la qual la imatge fotogràfica va anar adquirint una certa consideració artística, evidenciant les ambivalències i, a vegades contradiccions, pròpies d'aquest procés, i que ens demostren que aquest no va ser, en absolut, unidireccional.

A Barcelona, Pau Audouard va ser un dels impulsors de la introducció dels paràmetres creatius del *pictorialisme* en la producció fotogràfica de la ciutat, a través de l'anomenada, a l'època, *fotografia artística*. Audouard, com tot el conjunt de fotògrafs que conformaven la primera generació de *pictorialistes* catalans, entre els quals va sortir Joan Vilatobà, van procurar un tipus d'imatge molt pròxima a la que estaven elaborant artistes del simbolisme pictòric. Mentre que, en l'àmbit del retrat, queda pendent un estudi profund sobre les correspondències existents entre la construcció de la imatge en els retrats, per exemple, de Ramon Casas i en els retrats dels estudis fotogràfics més importants de Barcelona. El fet que

⁸¹ CHAMPFLEURY. *Le réalisme*. Paris: Michèle Lévy frères, 1857, p. 92.

en ambdós casos els personatges siguin, sovint, els mateixos, ofereix la possibilitat de posar en paral·lel un registre visual similar que es distingeix per la via de consecució: de l'observació constant del dibuixant durant el transcurs de la realització de la imatge, a l'exercici de prefiguració del retratista, de manera prèvia a l'execució, gairebé instantània, del retrat compost.

Una coincidència d'imatges realitzades amb dispositius diferents la trobem de manera permanent en el context artístic de la Barcelona del 1900 com molt bé ho il·lustren els dibuixos de Dionís Baixeras i les fotografies d'Adolf Mas amb motiu de l'obertura de la Via Laietana el 1908, de la síntesi del dibuix a l'analogia de la fotografia. De la mateixa manera que no cal oblidar la incidència de la fotografia en, per exemple, la concepció documental i projecció de bona part de l'arquitectura del moment. No en va, els tres grans arquitectes del Modernisme, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch i Gaudí ofereixen importants i nombrosos lligams amb la pràctica de la fotografia, entenent aquesta com l'*humble servante* de les arts tal i com l'havia definit dècades abans Charles Baudelaire.

En un pla social, és possible pensar que l'adveniment de la fotografia va contribuir a desplaçar encara més la pintura envers l'elit⁸², mentre que el nou art va quedar en un estadi socialment més assequible, que no faria més que ampliar-se amb l'avenç del 1900. Precisament, aquesta *popularització* de la fotografia és la que va suposar el final dels grans estudis de retrat del tombant de segle, com el del mateix Pau Audouard, la base productiva dels quals se sostenia en la recerca de l'elit. Encara en relació a aquest punt, prova de la voluntat d'assimilació de la fotografia en l'àmbit de l'art, i dels fotògrafs en el rol d'artistes, és la lluita que aquests van fer per singularitzar un objecte que per naturalesa no era exclusiu i molt menys irrepetible per ser reproduïble i que es convertiria en objecte de consum massiu amb l'avenç del segle XX.

Fet aquest breu repàs sobre alguns dels punts d'encontre, de tensió i de diferenciació entre la fotografia i la tradició i modernitat visual en pintura, així com de les diverses vies amb què analitzar el fet fotogràfic, nosaltres hem optat per aproximar-nos a la producció de Pau Audouard treballant, molt especialment, la subversió dels nivells de temporalitat i de la forta subjectivitat de l'observador en contemplar les seves imatges. És a dir, partint de la funció del *retratista* en tant que notari gràfic que dóna aval d'existència a una sèrie de personatges i d'esdeveniments protagonistes de la modernització de Barcelona i que, a través de les seves fotografies –retrats i vistes–, han aconseguit la perennitat en el temps i la immortalitat en la memòria col·lectiva. Per tant, que de la seva condició de subjectes històrics n'ha quedat constància a través de l'objectiu de Pau Audouard. Aquest punt d'anàlisi es veu avalat per les expressions amb què, ja a l'època del fotògraf, es procurava qualificar la seva producció. Unes expressions en què, de manera permanent, hi consten termes com record, oblit o temps, a més dels formats utilitzats a l'època per guardar les fotografies: de l'àlbum de grans dimensions que en garanteix la conservació, com el petit llibret per portar sempre les imatges a sobre, gràcies a que aquestes es podien plegar en poc espai. Un dels exemples que més hem treballat és el del conjunt de fotografies elaborades

⁸² DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994 (1992). *Cit.* MONTERDE: *op. cit.*, 2001, p. 31.

amb motiu de l'Exposició Universal de 1888, essent Audouard el fotògraf oficial del certamen i, per tant, trobant-se plenament mediatitzat per les necessitats gràfiques determinades per l'Ajuntament de Barcelona. Ja en l'àmbit de la galeria, els retrats d'eminències tant polítiques com culturals d'un sector concret de la societat, molt d'ells publicats en mitjans periodístics de l'època, segueixen un mateix patró constructiu marcat per la distància i, en molts casos, la negació de la mirada a càmera, per tant, per una certa negació a la igualtat. En aquesta línia d'anàlisi, queda pendent per a un futur treball, aprofundir en els elements definitoris de la incursió de les imatges d'Audouard i de la resta de *retratistes* de l'època en els dominis socio-comunicatius, tot establint les estructures discursives visuals del període, sense menystenir l'experiència subjectiva o la construcció abstracta de les imatges, malgrat la natura positivista que sempre se li ha volgut adjudicar a la fotografia. De la mateixa manera que caldria estudiar el component oníric, de somni, que és possible detectar en les fotografies del període, resultants d'un conjunt de forces socio-polítiques que volia veure en les imatges el que es creia ser⁸³, o com afirma Jonathan Crow, *photography and money become homologous forms of social power in the nineteenth century. They are equally totalizing systems for binding and unifying all subjects within a single global network of valuation and desire*⁸⁴.

⁸³ GAUTHIER: *op. cit.*, 1996, p. 149.

⁸⁴ CRARY: *op. cit.*, 1996 (1992, p. 13.

ABREVIATURES

AFB	Arxiu fotogràfic de Barcelona
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHPB	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AMA	Arxiu Municipal Administratiu
AN	Archives Nationales de France
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya
BA	Biblioteca Arús
BC	Biblioteca de Catalunya
BFTN	Biblioteca del Foment del Treball Nacional
BNE	Biblioteca Nacional d'Espanya
BNF	Bibliothèque Nationale de France
CEC	Centre Excursionista de Catalunya
MAE	Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya
SFP	Société Française de Photographie