

La fotografía de aficionado en la Barcelona de preguerra. Identidades, prácticas y negociaciones culturales¹

Núria F. Rius
Universitat Pompeu Fabra
Escola Massana. Centre d'Art i Disseny

1. Introducción

El estudio de las relaciones entre sociedad de masas y cultura, bajo los procesos de nacionalización, lucha de clases y negociación identitaria en la Barcelona del período de entreguerras ha tenido un amplio desarrollo historiográfico desde la década de 1970 (por ejemplo Ucelay Da Cal; Termes; Abelló & Sobrequés; Roca; Oyón 1998; Fabre & Huer-tas), y con una creciente atención hacia el estudio de la constitución de entidades culturales, deportivas, cooperativas y ateneos obreros de barrio y la sociabilidad formal e informal entre los miembros. Con sus respectivas diferencias metodológicas y los matices en las perspectivas de análisis y las conclusiones de cada trabajo, esta producción científica ha contribuido a entender la sociedad barcelonesa de ese momento desde una malla compleja de afinidades, paradojas, contradicciones y luchas entre las élites políticas, económicas y cívicas del país, las emergentes clases media y las clases obreras. Para todas ellas la cultura, de formas originariamente burguesas, pero ahora distribuidas de modo interclasista, se convirtió en uno de los campos fundamentales para la negociación y confrontación de intereses, jerarquías y procesos de emancipación de la nueva sociedad de masas.

Dentro de este marco, el desarrollo de investigaciones alrededor de áreas culturales específicas ha ido en aumento con una particular atención hacia el estudio del deporte, la cultura popular o la educación. Sobre la intersección de los medios de comunicación de masas, han predominado los estudios entorno al impacto del cine, la prensa gráfica o la radio (Espinet). En lo que se refiere al ámbito específico de la fotografía, las últimas aportaciones historiográficas se han centrado en el estudio del desarrollo del fotoperiodismo moderno (Adam et al.) y del entrecruce de las vanguardias artísticas con la fotografía publicitaria o propagandística del período (Giori), líneas que han ampliado los trabajos hasta ahora dedicados a la extensión del pictorialismo, es decir, del primer movimiento internacional con aspiraciones estético-artísticas de la fotografía, y su derivación hacia la nueva visión (por ejemplo Zelich & Hammond; Naranjo). En el conjunto de esta preocupación historiográfica y teórica, a pesar de contadas excepciones (Fontcuberta; Insenser; Baldomà) poca atención ha recibido, en general, el estudio del consumo fotográfico personal o doméstico y, en particular, el análisis de la práctica fotográfica de aficionado. No obstante, su extensión fue notoria y ubicua entre los distintos grupos sociales de la ciudad, heterogénea en su concepción y materialización y totalmente asumida y connaturalizada en este entramado de discursos políticos, sociales, urbanos, tecnológicos e identitarios que constituyó lo cultural en la Barcelona de entreguerras.

El presente artículo se propone recuperar y estudiar una serie de prácticas fotográficas de naturaleza *amateur* que se desarrollaron en Barcelona antes de la Guerra Civil y que,

¹ Dicho trabajo se inscribe en el grupo de investigación Gracmon de la Universidad de Barcelona, en los proyectos *I-Media-Cities. Innovative e-environments for Research on Cities and the Media* (UE, Horizon 2020), en colaboración con la Filmoteca de Catalunya; y *Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)* [HAR2016-78745-P]. Nuestro agradecimiento a Elizabeth Edwards (PHRC), John Mraz (BUAP), Pablo Giori, Jep Martí (Arxiu Municipal de Valls), Jordi Calafell (AFB), Berenguer Vidal (CEC), Pep Parer, al coleccionista Artur Cañigüeral y al colectivo Observatori de la Vida Quotidiana.

como intentaremos argumentar, no fueron meros ejercicios tecnológicos pasivos. Por el contrario, la cámara fotográfica y su uso jugaron un rol activo en tanto que mediadores entre grupos de personas, discursos ideológicos y experiencias cognitivas y emocionales para con una serie de lugares y prácticas domésticas, sociales y ciudadanas. De acuerdo a este posicionamiento epistemológico, abordaremos el uso de la fotografía de aficionado atendiendo su concatenación con los propios discursos que entorno a la fotografía se hilvanaron de forma múltiple y heterogénea en los distintos territorios en los que lo fotográfico se insertó y se promovió, a saber: la mediana y pequeña burguesía, la clase media constituida mayoritariamente por trabajadores del emergente sector terciario y en estructuras asociativas de amplio espectro de entre las cuales haremos hincapié en las secciones de fotografía de las cooperativas y ateneos obreros. En definitiva, la fotografía de aficionado se insertó en múltiples espacios sociales y su ductilidad permitió un acomodo según las lógicas socio-afectivas y discursivas de cada espacio, es decir, según sus necesidades identitarias políticas, culturales, familiares, locales o de clase.

La ciudad de Barcelona constituye a principios del s. XX un estandarte de la nueva cultura urbana y de masas en la España contemporánea. Su elección como laboratorio de observación para el presente estudio se explica por tratarse, en consecuencia, de una de las ciudades con la cultura fotográfica más extendida y normalizada entre sus ciudadanos. La difusión de lo que llamaremos ahora en adelante “prácticas fotográficas”² tuvo lugar en el seno de una constelación de fenómenos y desarrollos sociales, económicos y culturales. El primero de estos desarrollos es el de la propia ciudad de Barcelona. Después de 1897 y la unificación municipal mediante la anexión de los núcleos de alrededor (Gràcia, Sants, Sant Gervasi, etc.), el fortalecimiento industrial y comercial que tuvo lugar entre 1910 y 1930 supuso un crecimiento inédito de la población hasta convertirse en la primera ciudad española en alcanzar el millón de ciudadanos (Ucelay Da Cal, 48). En segundo lugar, de forma articulada con el primer elemento, la mutación de la Barcelona contemporánea, bajo la concepción cultural del Noucentisme y el programa político de la Lliga Regionalista, acarrió consigo la constitución de una serie de lugares-emblema y eventos portadores de los nuevos valores promovidos, como el de la modernidad, la nación, el orden y el civismo, y que un sector de la ciudadanía asumió y se identificó. En tercer lugar, la extensión del capitalismo comercial y emocional transformó la cultura material y urbana de los mismos ciudadanos. La multiplicación de almacenes comerciales, al compás de un nuevo diseño del espacio urbano destinado al consumo y el ocio modificaron los hábitos de los ciudadanos, cada vez más tecnologizados. Finalmente, la articulación asociativa y ateneísta en los barrios de Barcelona, planteó distintas formas identitarias y de sociabilidad entre pares, en las que la fotografía jugó un rol central en la emancipación social, técnica y cultural de sus miembros.

2. Para una comprensión material y relacional de lo fotográfico y su condición interclasista

Tradicionalmente entendida como un dispositivo que refleja las condiciones sociales de la realidad, la fotografía es, no obstante, mediadora y activa en el seno de las propias relaciones sociales, culturales e identitarias. De acuerdo con Elizabeth Edwards, las foto-

² Nuestro estudio pone el acento en fotografías auto-producidas pero que, a su vez, plantean, porque escapan, los límites exclusivamente domésticos y no comerciales. Así, el uso del plural y el énfasis en el carácter práctico rehuye la concepción unitaria y homogénea del lenguaje fotográfico. En este sentido, entendemos que la fotografía es una tecnología cuyos valores asociados y usos difieren dependiendo del espacio social y cultural en el que se activan. Es en el ejercicio y la práctica, inscrita en marcos discursivos dispares, donde dichas diferencias se materializan.

grafías, desde su vertiente práctica y material, son “profoundly social objects of agency that cannot be understood outside the social conditions of the material existence of their social function [...]” (Elizabeth Edwards 2012, 230). Abordar un estudio alrededor de la fotografía, cualquiera que sea su género o condición, presenta un campo de abordaje más complejo que el de la simple instancia visual y que abraza aspectos tecnológicos, materiales, narrativos, cognitivo-emocionales, orales, pragmáticos, circulatorios, entre muchos otros. Esta nueva perspectiva de enfoque entorno a lo fotográfico es fruto del giro culturalista que el estudio historiográfico y teórico ha efectuado en los últimos años, auspiciado por las aportaciones efectuadas desde la antropología, la geografía cultural o la sociología en un mar de campos de estudio, a menudo entrecruzados, como son los estudios de la memoria y la identidad, los estudios de género, los postcoloniales o los de la ciencia, tecnología y sociedad. La comprensión de la fotografía –dispositivo y valores asociados– en tanto que tecnología activa, reproductora, mediadora y transformadora es fundamental para entender las implicaciones de la práctica fotográfica en la edificación identitaria de los distintos grupos sociales que hicieron uso de la cámara. Precisamente, el desarrollo de esta nueva perspectiva de análisis abre las puertas, para su consideración de estudio, a una producción fotográfica miriada, que hasta ahora se quedaba al margen del cuerpo fotográfico tradicionalmente asumido como artístico-documental en las narrativas historiográficas que han dominado el relato histórico de la fotografía, acorde a los criterios de selección y clasificación de la Historia del Arte. Nos referimos, precisamente, a las fotografías personales, domésticas o de aficionado (Batchen; Edwards 2006; Pasternak).

En el área de estudio de la fotografía, la atención sobre los juegos de agencia y redes abarca un espectro amplio de nódulos: la esfera del diseño, producción y distribución de la tecnología y los materiales propiamente fotográficos; la esfera del consumo del mercado fotográfico; la esfera de la producción fotográfica o la esfera de los usos y circulaciones de las imágenes. Estas dos últimas esferas son el objeto de atención primordial de nuestro artículo. Si atendemos la perspectiva Latouriana de la simetría entre agentes humanos, no humanos y discursos, y los juegos de codependencia, en la toma de una fotografía, intervienen, por un lado, los marcos de pensar y sentir del fotógrafo, así como sus habilidades, además de la propia acción o inacción de los sujetos acompañantes y las relaciones que se establecen entre sí y el mismo fotógrafo; mientras que, por otro lado, lo fotográfico, como ejercicio semantizado y cámara fotográfica, dependiendo del modelo y formato, permiten o limitan las asociaciones y posibilidades de acción. A su vez, el espacio del acto fotográfico facilita o impide, física, discursiva o emocionalmente, una serie de acciones. Eje al que cabe añadir el del tiempo horario, climatológico, de ocio, etc., también actante en esta red. Así, las agencias humanas y no humanas no hacen cosas por sí solas mas mediante la interdependencia de todas ellas. Las agencias se distribuyen a lo largo de la red que, a su vez, existe y se activa gracias a las asociaciones y relaciones de todos los actantes. En conclusión, ideas, comportamientos y artefactos son co-dependientes (Knappett, 100). En este marco de comprensión, el presente artículo toma la fotografía como una tecnología que contribuye a la formación y modelación de ideales sociales y que participa, como nódulo, en la interdependencia entre los sujetos cognitivos y emocionales y el mundo.

Uno de nuestros argumentos principales es comprender el ejercicio fotográfico como una práctica, al tiempo que herramienta de mediación, del proceso de apertura y negociación del terreno cultural como un espacio en el que las masas pueden jugar un papel activo e, incluso, emancipador. Su dimensión relacional sitúa la práctica fotográfica de forma hilvanada con otras prácticas culturales como el turismo, el excursionismo, el arte o el deporte, no sin perder de vista los juegos de asunción y resistencia que se establecieron

entre las clases dominantes y las clases subalternas, a pesar de la distribución interclasista de las formas culturales hegemónicas entonces. Según Ucelay Da Cal, al referirse a estas prácticas en la Cataluña populista de los años treinta, “les idees, en elles mateixes, són sovint semblants, el que compta és el seu contingut de classe” (Ucelay Da Cal, 16). Nosotros argumentamos que así sucedió también en el terreno de lo fotográfico.



Fig. 1. Retrato de un fotógrafo aficionado en los jardines de Montjuïc, c. 1930. Colección particular.

3. Una red industrial, comercial, periodística y discursiva de masas para la fotografía

La extensión y normalización de la práctica fotográfica *amateur* y de aficionado fue posible, en parte, por la introducción y desarrollo de un entramado de industrias, comercios y revistas, locales o de importación, especializadas en fotografía. En este sentido, uno de los canales mediante el cual se planteó una apertura del sistema político más allá de la burguesía, fue la ampliación progresiva del mercado de consumo, incluyendo el consumo fotográfico.

El primer síntoma de esta creciente afición e interés es la multiplicación de publicaciones especializadas, que tuvieron en Cataluña una cuna singular dentro de España, superando la decena en el periodo de entreguerras (Insenser). De entre las publicaciones predominaron aquellas con una apuesta elitista de la práctica fotográfica, con fuertes aspiraciones técnicas y estéticas, como *Lux* o *El Progreso Fotográfico*, aunque otras se significaron por su compromiso con el tejido *amateur* y asociativo de Barcelona, como fue el caso de *Art de la llum*. Por otro lado, se multiplicaron las publicaciones impulsadas por las propias marcas fotográficas como fue el caso de *Revista Agfa*, *Revista Kodak* –entre otras de esta compañía– o *Radium*, de la Antiga Casa Riba. En paralelo, y a menudo de forma implicada con el impulso de las mismas revistas, una incipiente industria fotográfica local emergió por aquel entonces, con empresas como Industria Fotoquímica Nacional del ingeniero Rafel Garriga e Higini Negra Vivé o Papeles Llimona, entre otras que convivieron con la introducción de la industria norteamericana y, sobretudo, europea.

Al compás de esta lógica, Barcelona fue acogiendo paulatinamente numerosos puntos comerciales dedicados no sólo a la venta de material fotográfico, sino también a actuar como espacios activos para el encuentro, información e intercambio de experiencias de los fotógrafos (Sánchez-Vigil; Olivera Zaldúa, 92). En la década de 1890, cuando emerge

la mayoría de los primeros establecimientos de artículos para la fotografía, Barcelona contaba con las casas de Arenas, Teixidor, Busquets y Duran, Rus, concentrados todos entre la calle Regomir y la Ronda Sant Pau. Sólo diez años más tarde, el número de establecimientos había ascendido a una veintena. Es entonces cuando aparecen tiendas que capitalizarán buena parte de la actividad comercial del período como la casa Cuyàs, la tienda Cosmos Fotográfico, además de Kodak (*Anuari Riera* 1896, 270-271; *Anuari Riera* 1916, 559). A estos puntos de venta, hay que añadir las secciones dedicadas a la fotografía de los grandes almacenes de la ciudad como El Siglo, activa ya en la década de 1890, o los Almacenes Alemanes, fundados en 1917.

Todos ellos aplicaron estrategias de venta propias del capitalismo de consumo, es decir, con grandes campañas publicitarias –a menudo a base de páginas enteras de publicidad, compuestas alrededor de la fuerza visual de la imagen, así como el uso de cupones y rebajas. Al discurso comercial y tecnológico, se agregaban otros reclamos que dan cuenta del imaginario fotográfico promovido en la época: la facilidad y rapidez de acción –sin necesidad de conocimientos–, junto al ahorro económico, la fotografía de y para niños, el autorretrato con el grupo, la congelación del tiempo, especialmente de los momentos ‘felices’, estos son las vacaciones, las excursiones, y en general el tiempo de ocio. En conjunto, se trata de un imaginario que sitúa el presente en el centro de la acción fotográfica y su perdurabilidad, aun a pesar del inexorable avance del tiempo. También, la posibilidad de anotar personas, lugares y fechas en una concepción más holística del acto fotográfico que incluye la escritura, el visionado posterior o la conversación alrededor de las imágenes sincrónica y diacrónicamente.

LA VANGUARDIA Página 25.—Domingo 26 de Julio de 1931



AFICIONADOS A LA FOTOGRAFIA

94.000 Pesetas puede ganar tomando parte al gran concurso KODAK. Durante este mes ofrecemos máquinas para película 6 x 9, a 65 Ptas. y para placa, a 50 Ptas.

Esto lo hago yo con mi máquina comprada en los

ALMACENES ALEMANES

LABORATORIO FOTOGRAFICO

Nuestro laboratorio es el único que entrega los encargos de fotografía a las 5 horas exactas colocados en un bonito álbum de regalo. Las ampliaciones se entregan pagadas en artísticas cartulinas sin aumento de precio.

Acabamos de instalar una sección para trabajos industriales y artísticos dotado de los más modernos adelantos, permitiéndonos hacer todos los encargos con la mayor rapidez y a precios muy económicos.

Industriales: Si necesitan fotografiar sus productos, acudan a nuestro laboratorio.

LA CASA QUE VENDE MAS BARATO DE BARCELONA

APARATOS PELICA 125 172	TRIPODE de bobble Ptas. 650	VARI-BELZ para Ptas. 250	ALBUMS para Ptas. 300	CUBETAS Cubete desde Ptas. 075	Escritorios Pelica 6 1/2 x 9 4 Ptas. 150	MANCHON RUBI Ptas. 375	DISPARADOR antim- Ptas. 8
APARATO de bobble silbo 4 1/2 x 9 Ptas. 225	DISPARADOR antim- Ptas. 1050	CRASIS para película en aparatos de placa 6 1/2 x 9 Ptas. 100	CUBETAS Cubete desde Ptas. 050	ESTUCHES Cubete Ptas. 350 6 x 9 Ptas. 50	TRIPODES MANERA 6 1/2 x 9 Ptas. 200	CRASIS FILMPACK 6 1/2 x 9 3 x 12 Ptas. 500 Ptas. 600	TRIPODES METAL Ptas. 1375
STEREOSOP BELLES Ptas. 150	DISPARADOR antim- Ptas. 675	CRASIS Lente - placa 6 1/2 x 9 Ptas. 8	CUBETAS Cubete desde Ptas. 200	ESTUCHES Cubete 6 1/2 x 9 Ptas. 8	TRIPODES MANERA 6 1/2 x 9 Ptas. 675	CUPAS y PROYECTAS Ptas. 075	MARCOS para Retrato Ptas. 400
APARATO PELICA 6 1/2 x 9 Ptas. 500	APARATO Pelicula 6 x 9 Ptas. 600	AMPLIADORAS Ptas. 25	APARATOS KODAK Ptas. 200	CINE - TRIPOD Ptas. 1500	CINE - TRIPOD Ptas. 500	CINE - TRIPOD Ptas. 1500	RELOJ PULSERA Ptas. 1100
APARATO DE BAZON Ptas. 1500	RELOJ Ptas. 200	RELOJ MONED Ptas. 400	RELOJ PULSERA Ptas. 700	RELOJ PULSERA Ptas. 2100	RELOJ PULSERA Ptas. 1650	RELOJ PULSERA Ptas. 200	RELOJ PULSERA Ptas. 650
RELOJ MONED Ptas. 1700	RELOJ PULSERA Ptas. 950	CAFAS Ptas. 065	CAFAS Ptas. 065	CAFAS Ptas. 200	CAFAS Ptas. 1750	CAFAS Ptas. 1100	CAFAS Ptas. 1100

Fig. 2. Publicidad de los Almacenes Alemanes. *La Vanguardia*, 26.07.1931, 25.

El mercado fotográfico, globalmente, había apostado por una apertura y diversificación de productos, en un mayor rango de precios, conocimientos técnicos y formatos para abrirse al mayor espectro posible de consumidores. Precisamente, la promoción de la fotografía de aficionado, también en Barcelona, siguió un hilo comercial homogéneo a escala internacional. Es un caso paradigmático el de la misma casa Kodak cuyas aspiraciones mundiales de mercado, geográficas y sociales, planteaban aparentes paradojas entre publicidad y consumo. Por un lado, Kodak, como otras marcas de la época, ilustraba sus imaginarios publicitarios con un modelo idealizado de familia de clase media, no obstante, sus posibilidades materiales y económicas eran asequibles a diferentes grupos sociales a quienes su discurso aspiracional también iba dirigido. Para todos, el mensaje de estas marcas era la fiabilidad de la tecnología fotográfica, con o sin conocimientos, con o sin capital económico del aficionado. De acuerdo con John Taylor, al referirse a Kodak, “the advertisements represented photography as a communal affair” (Taylor, 33-35). ¿Pero, quiénes componían esta “comunidad” de aficionados en Barcelona?

Es todavía hoy común argumentar que la fotografía fue, durante largo tiempo, una práctica restringida a los grupos sociales más acomodados, dado su elevado coste económico. No obstante, un repaso a los precios del mercado fotográfico en el primer cuarto del siglo XX en Barcelona demuestra que, rápidamente, este ofreció un abanico de posibilidades tanto a nivel tecnológico como, sobretodo, monetario. Hasta alrededor de 1920, el precio de los aparatos para aficionados oscilaba entre las 100 y las 200 pesetas, si bien las cámaras para niños *Brownie* de Kodak ya estaban disponibles entre 9 y 82,50 pesetas.³ En los años veinte y treinta, y después de la inflación vivida en tiempos de la Primera Guerra Mundial, los precios bajan considerablemente, siendo posible adquirir aparatos Kodak a partir de las 60 pesetas, aunque otros modelos y marcas eran igualmente asequibles un poco por debajo de este precio. Poco antes del estallido de la Guerra Civil, la cámara *Brownie 127* –desmarcada del ámbito estrictamente infantil– se podía adquirir por 12,90 pesetas.

Establecer una relación entre esta oferta de mercado y su consumo real en la población barcelonesa es complejo y no poseemos todavía datos suficientes para una evaluación sólida. Si bien, por un lado, la Barcelona del período de entreguerras desarrolló una fuerte diversificación productiva, con la mejora de los costes de vida de un sector de la población cualificada, e incluso no cualificada de algunos sectores productivos, por otro lado, las desigualdades socio-económicas persistieron y limitaron la movilidad de una importante capa obrera de la ciudad y la transformación de sus modos de vivir (Oyón 2010, 181). El ascenso de las crecientes clases medias que adoptaron la figura de “colls blancs”, dependientes, empleados y trabajadores de rango bajo, constituían a principios de 1930 poco menos del 10% de la población y su adopción de formas culturales burguesas les convirtió, sin lugar a dudas, en fotógrafos potenciales de este mercado. Además de los numerosos ejemplos concretos que hemos localizado a lo largo de nuestra investigación, podemos constatar esta asociación entre el sector de los empleados y la fotografía mediante algunos concursos organizados en Barcelona, como los destinados sólo –y exclusivamente– a los empleados de la banca de Barcelona, por ejemplo, en el año 1927 (*La Vanguardia*, 22.01.1927, 11), o para los empleados de la casa Fill de Miquel Mateu, destacada fábrica de construcciones metálicas, en 1934 (*Art de la llum*, 09.02.1934, 88).

³ No podemos detenernos en este aspecto mas señalarlo, este es el hecho que las distinciones tecno-económicas de cada aparato iba cargado de distinciones de género, generación y tipo y dedicación fotográfica. La oferta iba desde cámaras estereoscopias (doble objetivo), de formato 4,5 × 10,7 cm y cuyo uso se extendería hasta la década de 1930, hasta cámaras de “cajón”, de fácil manejo y más económicas, normalmente de formato 6 × 9 cm. Entre medio, numerosos modelos de fuelle, plegables, de fácil portabilidad y de uso exclusivamente *amateur* cuyo formato también solía ser 6 × 9 cm.

A pesar de esto, a nuestro modo de ver, las prácticas fotográficas, además de estar sujetas a las posibilidades económicas de los agentes, eran una cuestión cultural que se insertó, adoptando nuevas estructuras prácticas, en espacios obreros heterogéneos y que facilitó una primera agencia auto-representativa, como intentaremos argumentar en el penúltimo apartado de este artículo.

4. La fotografía de aficionado en, con y para la ciudad cívico-burguesa

La expansión de la fotografía de aficionado va en paralelo a las transformaciones de la propia Barcelona, tanto en lo que atañe al número y estratificación de población, a la nueva semantización de los lugares significativos de la ciudad, así como la celebración de eventos extraordinarios como fue la Exposición Internacional de 1929 –a su vez, palanca de transformaciones urbanísticas. Así, las prácticas fotográficas de entreguerras se activan al son del rediseño de Barcelona ahora desde el orden, la “ciudad-jardín” y la monumentalidad.

Este rediseño y posicionamiento de la Barcelona industrial, consumista, cosmopolita y cívico-burguesa no correspondía a todas las capas de la ciudadanía ni mucho menos a su realidad geo-social, económica e ideológica. Pero se convirtió en un centro articulador de la vida social y afectiva, no sólo para la misma burguesía y los profesionales liberales, sino también para la creciente clase media y ese tanto por ciento de la población que pudo desplazarse social, cultural y económicamente. Para este segmento de la ciudadanía, los distintos espacios urbanos y de ocio, producto de las iniciativas municipales y privadas desarrolladas entre 1890 y 1929, como la Plaça Catalunya, el conjunto de Montjuïc, el Parc Güell, el Zoológico o el parque de atracciones de Tibidabo, constituyeron espacios para el desarrollo de una cierta salud emocional ciudadana, ratificadora –en un juego de reconocer y reconocerse– en un entramado discursivo entorno a la ciudad, la familia o el goce del tiempo libre.



Fig. 3. Retrato familiar en el Parc Güell, c. 1930. Colección particular.

Uno de los primeros ejemplos que queremos abordar aquí, a modo de antecedente, es el de la producción de fotografías de aficionados con motivo de celebraciones festivas en la ciudad, como los Carnavales, las Batallas de Flores o las nuevas fiestas de la Mercè, renovadas en 1902 por parte de Francesc Cambó y Josep Puig i Cadafalch, jóvenes miembros de la Lliga Regionalista, y que repensaron el evento como una “Festa Major de Catalunya” donde se aunaran modernidad, renovación y catalanidad. Las imágenes de los aficionados denotan el proceso de asunción y encarnación del discurso cívico desarrollado desde las élites políticas. Este tipo de celebraciones comunales cogieron impulso a finales del s. XIX, no obstante, en una Barcelona cada vez más polarizada socialmente y para la que grupos políticos como la misma Lliga Regionalista buscaron en este tipo de iniciativas cívicas diseñar espacios y momentos de unión y paz. Estos actos singulares en el devenir diario de la ciudad atraían la atención de los emergentes fotoperiodistas, pero también de los burgueses *amateurs*, que fueron los primeros en corporeizar dichos eventos y su discurso mediante la práctica fotográfica.



Fig. 4. Josep Torent i Garrigoles, *Cercavila amb gegants i capgrossos pels carrers de Barcelona*, 1902. Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.

Buena parte de estas manifestaciones festivas se desarrollaban mediante el uso de carrozas, comparsas y *cercaviles*, que desfilaban ante la atenta mirada de la ciudadanía-espectadora, en lo que resultaba una exhibición dinámico-festiva, que ocupaba sobretudo el espacio urbano del Eixample. Ante el fotógrafo aficionado se acompañaban estructuras, colores, sonidos, grupos de personas, además de numerosos carteles publicitarios de diferentes casas comerciales de Barcelona. Sucedió que, a menudo, de nuevo en un juego de circularidad, los mismos agentes que se encontraban detrás del impulso de ciertas actividades como el desfile de *Gegants, nanos i monstros típics* de la Mercè de 1902, eran luego parte entre los *amateurs* que registraban con la cámara. Este fue el caso del Centre Excursionista de Catalunya (CEC) y algunos de sus socios.⁴ Sus imágenes, en tanto que objeto ratificador, asumen la nacionalización catalana de manifestaciones culturales regionales, como eran los *castellers* o les *sardanes*, y que buscaban, en el terreno de una cultura común y nacional, la unificación social, a pesar de las fuertes desigualdades sociales y económicas.

⁴ Véanse estas, y otras imágenes, en el fondo fotográfico del CEC, digitalizado y accesible en el portal Memòria Digital de Catalunya: <<http://mdc1.cbuc.cat/>>



Fig. 5. Rossend Flaquer, *La familia Flaquer i Gil al Carnestoltes de Barcelona*, 1915.

Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.

La concepción, impulso y desarrollo de la Exposición Internacional de 1929 en la montaña de Montjuïc es otro ejemplo paradigmático de este entrecruce de discursos y prácticas. Articulada alrededor de los pilares de la industria, el arte y el deporte, la organización de la muestra supuso, por un lado, la metamorfosis de la montaña barcelonesa ahora en un conjunto de arquitectura deportiva y cultural, además de jardines y espectáculo acuático-lumínico; por el otro, la reurbanización de plazas como la de Espanya y Catalunya. El global de estos cambios abrazaban transformaciones no sólo de usabilidad del espacio sino también emocionales y sensoriales para el ciudadano. Montjuïc, que hasta entonces había acogido un barrio de barracas, el cementerio y la cantera, era ahora ‘conquistada’ e integrada para una Barcelona de masas, en pleno desarrollo urbanístico-tecnológico hacia su conversión en metrópolis europea moderna. El discurso triunfal que se hilvanó a raíz de la Exposición fue asumido y vivenciado por parte de la ciudadanía, como lo prueba su acercamiento e interacción con el nuevo espacio mediante el ejercicio fotográfico. La cámara se activó como mediadora en los procesos de sobre-estimulación sensorial y cognitiva del lugar, desde la experiencia estética del conjunto lumínico hasta el goce de los nuevos espacios de ocio, en una suerte de personificación de los mismos efectos y afectos descritos, visual y narrativamente, por prensa y guías de la ciudad. En palabras de la Sociedad de Atracción de Forasteros:

El conjunto principal de la Exposición [...] ofrece espectáculos maravillosos. / Las aguas vivas, que hemos visto cantarinas y bailadoras en los jardines, brotan a chorros y en volúmenes enormes, adecuados al grandioso escenario. En la avenida de ingreso [...] sucedense las aguas estruendosas [que] llenan el ámbito de una plaza, proyectadas al aire, derramadas en madejas verticales formando pasillos encantados. Y en el primer rellano, brota con tremenda furia un surtidor titánico, un brazo de agua pulverizada que el viento agita, en medio de un rebullir de chorros y de saltos. Más arriba las cascadas cubren el espacio central con cortinas de diamantes, llevadas a despeñarse por la energía eléctrica, que otras cascadas crearon en el Pirineo. [...] Es un resplandor maravilloso que llega a deslumbrar, difuso en el aire, reverberando en las superficies blancas de los edificios. (*Barcelona. Guía de la ciudad y de la exposición*, 47-48).

Es importante atender a la dimensión corporal de la experiencia estimulante del cambio urbano, del espacio propio. La instalación eléctrica, de forma escalonada en terrazas ascendentes, alrededor de los distintos juegos de agua, configuraba un escenario que transfiguraba el entorno urbano real para convertirse en un espectáculo espacial “distant però propera i familiar alhora” (Caralt, 264). El conjunto espectacular fue diseñado por Carles Buïgas quien calculó de forma pormenorizada la armonía, los aspectos formales mediante la proporción y el color, el efecto monumental y la búsqueda de misterio e impacto de la novedad estético-tecnológica generada por la potencia de la luz eléctrica (Caralt, 269). El sentido decorativo visual se acompañaba, a la vez, del sentido auditivo y, en conjunto, de una experiencia sinestésica que se experimentaba no sólo con la contemplación audiovisual estática mas en el deambular del visitante a lo largo del recorrido diseñado. Un deambular que se acompasaba o interrumpía según la toma de imágenes que, a su vez, canalizaba parte de este conjunto de sensaciones y emociones.

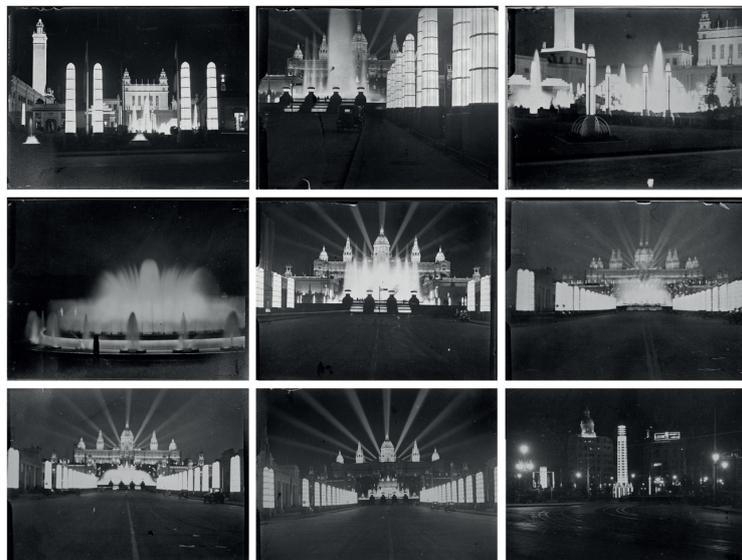


Fig. 6. Fidel Periu i Tirigall, Secuencia de fotografías de la Exposición Internacional de 1929, Colección particular.

Un ejemplo ilustrativo de este proceso de mediación experiencial puede ser la constante repetición de los mismos objetos de atención, que se acumulan en las fotografías de muchos aficionados del período, incluso en la producción interna de un mismo fotógrafo. La instalación de luz eléctrica y la Font Màgica de Montjuïc, en el actual paseo de Maria Cristina, son uno de estos objetos centrales de interés, como lo prueban las fotografías producidas, de nuevo, por socios del CEC. Es el caso de Fidel Periu i Tirigall, empleado de Catalana de Gas y Electricidad o de Carles Fargas y Bonell, propietario de la tienda de chocolates Fargas, entre muchos otros que podríamos citar. Fuera de este círculo, en otros fondos fotográficos de la ciudadanía, es recurrente, además del conjunto de Montjuïc, la fascinación y atención hacia el monumental dirigible alemán *Graf Zeppelin*, que sobrevoló la ciudad en el mes de octubre de 1929. Las imágenes agrupan, de forma recurrente, la singularidad visual del dirigible, estandarte de progreso en el ámbito de los transportes, con el perfil arquitectónico de la ciudad, en lo que era una asociación entre los valores de modernidad y la propia Barcelona. En todos los casos, la repetición sistemática del acto fotográfico, de los mismos objetos de atención, como ejercicio mnemotécnico, se constituye aquí como una herramienta relacional entre sujetos, espacio, discurso y experiencia.



Fig. 7. Josep Albert Navarro, El dirigible alemán *Graf Zeppelin* sobrevolando la Plaza Catalunya, 1929. Arxiu Municipal de Valls.

Tanto en unos ejemplos como en otros, se establece una dinámica de retroalimentación discursiva entre los valores asociados al lugar para con el ciudadano, los del propio ciudadano con sus pares en ese lugar y los específicos de la fotografía como tecnología que media entre los sujetos y este marco discursivo-emocional y, por lo tanto, que activa situaciones vivenciales y representacionales a la vez, posibles gracias a los valores asociados al lugar y a los pares. Es decir, el acto fotográfico es posible porque su red de relaciones se concatena con los del propio lugar en el que se activa, pero al mismo tiempo, los usos emocionales y relacionales de la fotografía refuerzan y contribuyen al sentido de pertenencia al lugar y al grupo o, lo que es lo mismo, funciona como herramienta para la identificación y reproducción de ideas hegemónicas. Así, el sentido de pertinencia y reconocimiento del sujeto con el marco espacio-social se ejerce mediante la práctica fotográfica que, a su vez, funciona como una palanca de reafirmación de presencia y desarrollo emocional e ideológico.

No podemos perder de vista que, parte de este reconocimiento corporal y visual, venía facilitado o inducido por la propia densificación y refinamiento iconográfico sobre Barcelona. En efecto, como respuesta y soporte al rediseño de la urbe moderna de principios de s. XX, se construyó y difundió toda una cartografía visual de lugares y puntos de vista sobre la ciudad modélica, mediante guías, publicaciones y prensa ilustrada, ajenas a cualquier “sospita de conflictivitat” (Navas, 10). Organismos como la propia concesionaria gráfica de la Exposición Internacional de 1929 pretendieron capitalizar parte de este juego relacional, motor para la producción de imágenes, ahora, para su explotación comercial. Así lo prueban anuncios publicados en prensa, donde se informaba tanto a fotógrafos profesionales como aficionados que “a fin de aumentar las colecciones que se propone editar [Concesionaria Gráfica de la Exposición Internacional], todos los días, de 4 a 6 de la tarde, admitirá ofertas de clichés representando motivos y aspectos distintos de la Exposición, los cuales habrán de ser presentados con una prueba directa sobre papel” (*La Vanguardia*, 19.07.1929, 9).

Lo que se define aquí es un espacio liminal entre la producción profesional y la *amateur*, entre el régimen comercial, artístico y el afectivo, donde cualquier aficionado con-

tiene el potencial de convertirse en sujeto constructor de narrativas visuales para su uso público. Esta comprensión y aprovechamiento del motor productivo del aficionado se enmarca en el plan de explotación de la ciudad como destino turístico, que emergió a principios de siglo y tuvo en la exposición de 1929 uno de sus hitos. Se trata de una lógica común del período, tanto en lo que atañe a las propias posibilidades de la fotografía de aficionado como a la propia promoción turística de Barcelona, y por extensión Cataluña y un cierto sentir de catalanismo cultural, mediante la fotografía. Lo ilustra, por ejemplo, el artículo “Foto Turística”, publicado en el primer número de la revista *Art de la llum* en junio de 1933. En él se defendía la promoción de este tipo de fotografía dado su “alt valor d’expansió cultural.” Es decir, que los aficionados constituían un motor de generación de imágenes que, dedicando parte de su tiempo en la producción de fotografías de las “belleses geogràfiques i urbanes de la nostra terra”, podían constituir una colección destinada a la propaganda y divulgación del turismo en Cataluña, de la que luego se beneficiarían instituciones como la Generalitat de Catalunya. En una lógica parecida, la Sociedad de Atracción de Forasteros organizaría desde 1930 concursos fotográficos tanto para profesionales como *amateurs*, dentro de su programa de divulgación y lo que podemos denominar consumo del territorio, prestando una atención particular a la Barcelona antigua, la Barcelona moderna y los paisajes de Cataluña, y cuyas fotografías ganadoras pasarían a ser propiedad de la Sociedad para su libre reproducción (*La Vanguardia*, 04.01.1930, 21; *La Vanguardia*, 28.03.1931, 9). Mientras que en 1934 el periódico *El Día Gráfico* impulsaría el magno concurso *Catalunya 1934*, que aglutinó más de seiscientos fotógrafos y fotógrafas *amateurs* y alrededor de 2.000 imágenes, que debían ingresar en el fondo del Institut d’Estudis Catalans con el objetivo de legar una documentación histórico-documental del país y “que transita de l’objecte museístic –pertanyent a l’àmbit de la recreació estètica– a l’objecte d’arxiu –per la seva funció instrumental i descriptiva–” (Baldomà, 19).

En conclusión, los diferentes ejemplos mencionados parecen evidenciar una dinámica circular entre sujetos fotógrafos, organismos y entidades, tanto públicas como privadas, en vistas a la contribución y reafirmación, entre unos y otros, directa o indirectamente, de la Ciudad ideal y de la Cataluña-ciudad. Ideales urbanos y cívicos que encontraron en la fotografía de aficionado un terreno fecundo para su materialización práctica y visual y en el que los aficionados, consciente e inconscientemente, tomaron parte activa desde su experiencia identitaria, es decir, con el desarrollo, una y otra vez, de la percepción dual entre la experiencia individual y única, pero a la vez, de fenómenos y escenarios de lo mismo. La fotografía no sólo toma formas locales específicas, sino que “produces localities, that create and negotiate individual stories” (Sandbye, 3). No nos referimos aquí sólo a una asunción racional y deliberada, sino también a una comprensión del acto fotográfico desde su instancia más fenomenológica y en la que paisaje urbano, discursos, emoción y actividad se conectan con cuerpos, movimiento e ideas de localidad e imaginación ciudadana y nacional en tanto que experiencia material vivida (Edwards 2014, 178).

5. La asunción de una cultura fotográfica desde la emancipación tecno-cultural y la sociabilidad

Las cuantiosas noticias publicadas en prensa entorno a la actividad fotográfica de la ciudad arrojan inmediatamente un dato: las secciones fotográficas en entidades cívicas de Barcelona fueron profusas. De carácter múltiple y diverso, la fotografía se connaturalizó a menudo bajo la forma de “sección” o “agrupación” fotográfica, pero en el seno de entidades tan dispares como ateneos obreros, partidos políticos, *casals*, orfeones, centros

excursionistas o católicos, así como asociaciones de deporte, además de las entidades independientes y exclusivamente fotográficas como la Agrupació Fotogràfica Saint-Victor o la Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC). Según Baldomà:

Aquest engranatge planteja un teixit de practicants –fonamentalment associatiu però no de manera exclusiva– que es deriva directament de la realitat social del país, de tal manera que la pràctica fotogràfica d’aquells anys és intensa però heterogènia. Així [...] el perfil de l’amateur arriba a agrupar fotògrafs amb diferents interessos i capacitats [...] (Baldomà, 5).

Muchas entidades vieron la luz en estos años y se organizaron, a menudo, alrededor de la revista *Art de la Llum*, destinada al ámbito *amateur*, como era el caso de la Secció Fotogràfica del CADCI, la Secció Fotogràfica de l’Orfeó de Sans, la Agrupació Fotogràfica del Centre Excursionista de Gràcia, la Agrupació Fotogràfica Icària, la Agrupació Fotogràfica del Ateneu Obrer de Sant Martí, la Agrupació Fotogràfica Júpiter, la Secció Fotogràfica de La Falç o la Agrupació Fotogràfica del Partit Nacionalista Català. Muchas otras entidades operaban desde la adhesión periférica como la Agrupació fotogràfica Abad Oliva, la Agrupació Tres Torres de Sarrià, la Associació Íntima de Fotografia, la secció fotogràfica del Casal dels Lluïsos de Gràcia o la secció fotogràfica de la Unió Excursionista de Catalunya, entre tantísimas otras organizaciones.⁵ Otras coexistieron en Barcelona, a pesar de no guardar una vinculación directa con *Art de la llum*, como fue el caso de la secció de fotografia del Ateneu Popular Enciclopèdic, la del C[entro]. B[e-néfico]. S[ocial]. Parthenon, la de la Agrupació Excursionista Tagamanent, la del Casal Esquerra de Gràcia, la de la associación El Rebost o la del Centre Moral, ambas también en Gràcia, entre otros grupos fotográficos cuyas noticias se encuentran dispersas en la prensa generalista y especializada del período.

Esta red de espacios tenía su embrión en entidades burguesas del Ochocientos como el ya citado CEC, fundado en 1891 después de la fusión de la Associació Catalanista d’Excursions Científiques y la Associació d’Excursions Catalana, que desde sus inicios aglutinó una constelación de prácticas alrededor del conocimiento científico, histórico y territorial sobre Cataluña. Bajo el paraguas nacional-culturalista de la Renaixença, el CEC capitalizó el impulso del excursionismo y el ‘redescubrimiento’ tanto del patrimonio natural como artístico del país en lo que en realidad era una construcción colectiva y asumida de lo que Benedict Anderson (1983) acuñó como “comunidades imaginadas.” La cámara fotográfica acompañó y medió, desde los inicios, en este proceso social y emocional de los miembros del CEC con la búsqueda, reconocimiento e identificación con los lugares y los objetos que creían ser el germen y los orígenes de la nación catalana. Una práctica, vivida y proactiva de construcción de imágenes, que se desarrolló al compás de la propia difusión visual, e imaginarios nacionales, que propugnaron publicaciones ilustradas del último cuarto del siglo XIX como *La Il·lustració Catalana* (Mallart). Aunque la adopción e integración del dispositivo fotográfico fueron connaturales y lógicas a los propios valores implícitos en los objetivos programáticos del CEC, en 1904 se creó la Secció Fotogràfica.⁶ La fuerza motriz de la secció era congregar aquellos socios con interés

⁵ El rol de esta revista fue capital, no sólo por aglutinar en sus páginas impresas buena parte de la actividad *amateur* de la ciudad, sino también por impulsar iniciativas de encuentro y mancomunidad del mismo tejido asociativo. Lo ejemplifica su intervención en la organización de la Fiesta de la Fotografía, celebrada en la primavera de 1934.

⁶ La secció de fotografia del CEC se constituyó el 13 de diciembre de 1904, con una junta directiva formada por Cristòfol Fragonal, Pere Bonet, Manel Font y Torné, Lluís Llagostera y Lluís Batlle. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, enero de 1905, pp. 27-28.

tanto en el excursionismo y la fotografía y cuya actividad pudiera contribuir a constituir un archivo fotográfico compuesto por todos aquellos elementos naturales y patrimoniales de interés.

Poco antes, se había creado la sección fotográfica del Cercle Artístic (1902) que fue seguida, en 1905, de la homónima del Cercle Artístic de Sant Lluç bajo el impulso del artista Alexandre de Riquer. Tanto una entidad como la otra constituían los dos centros gravitatorios dominantes de la escena artística de Barcelona del cambio de siglo y su asunción de la cámara propugnaba una línea paralela de la concepción y uso de la fotografía en tanto que forma potencialmente artística, en la línea internacional del estilo pictorialista. Las diferentes actividades, como concursos y exposiciones, organizadas desde dichos círculos, buscaban promocionar y defender la potencialidad artística del medio fotográfico, toda vez que premiaban aquellas fotografías que reuniesen la condición de obra de arte (F. Rius 2013). Estos dos discursos, el exploratorio-científico y el artístico, apuntalaron el marco discursivo dominante sobre el uso de la fotografía en las entidades culturalistas y deportivas de principios del s. XX, pero como intentaremos argumentar, dicho marco pronto se hizo más complejo con el fortalecimiento de otros valores y usos de la fotografía, sobretodo en el ámbito de los ateneos obreros. Dos conceptos atravesarían ahora de forma contundente el marco: la sociabilidad y la emancipación tecno-cultural.

En el plano de la sociabilidad, todas las entidades, fuera cual fuera su naturaleza, siguieron un mismo patrón de desarrollo práctico y social para con la fotografía. La mayoría de las secciones fotográficas articulaban su actividad entorno a acciones colectivas como eran las excursiones fotográficas,⁷ las proyecciones de diapositivas con imágenes producidas por los socios o los encuentros destinados a consultas e intercambio de impresiones entre los miembros de la sección. Es decir, el ejercicio fotográfico no se circunscribía únicamente en la experiencia individual del sujeto-fotógrafo mas en la comunicación e intercambio de experiencias e ideas con los pares. También, en muchas ocasiones, actividades como las proyecciones fotográficas eran sesiones colectivas abiertas al público, en las que cualquier ciudadano interesado en fotografía podía acudir.

Mención aparte merecen las exposiciones y los numerosos concursos fotográficos tanto para socios como aficionados en general de la ciudad, en los que a menudo, y de forma explícita, el fotógrafo profesional quedaba excluido.⁸ Cualquier ocasión era buena para organizar una competición para los socios y el conjunto de los aficionados de la ciudad: conmemoraciones fundacionales de las mismas entidades, fiestas mayores de barrio o festejos cívicos. Un hecho que pone de relieve el alto grado socializador de la misma práctica fotográfica y su concepción festiva y celebratoria entre los conciudadanos fotógrafos y la propia Barcelona, además del sesgo artístico que imperó en este tipo de manifestaciones. Estas competiciones-muestras seguían un patrón híbrido entre los antiguos salones y exposiciones de pintura del sistema académico de las artes y el sentido competitivo propio de una comprensión de la fotografía, también, como actividad deportiva. El

⁷ Es importante subrayar la reiteración de los mismos destinos, aun las diferencias entre los grupos, en lo que era una red ya establecida de lugares simbólico-identitarios como era el caso de Montserrat, Poblet, Viladrau o la Costa Brava, entre muchos otros.

⁸ Véase, por ejemplo, la convocatoria del concurso fotográfico organizado por el Ateneu Obrer Martinec en 1927: “Con motivo de celebrarse el IV aniversario de la sección excursionista de este Ateneo, la agrupación fotográfica, de acuerdo con ésta, organiza un segundo concurso y exposición de fotografías, sólo y exclusivamente para aficionados. Con este fin, se dirige un llamamiento a todos los que tienen vocación para éste arte; a todos aquellos que, no en pocos esfuerzos y buscando lugares bonitos de nuestra tierra, convierten en «obra» su colección, y practican esto como deporte sin pretensiones” (*La Vanguardia*, 05.06.1927, 15).

amateur debía presentar sus trabajos de forma anónima o bajo un pseudónimo, a menudo series de mínimo tres fotografías, y un jurado era el encargado de valorar los méritos técnicos y estilísticos de las fotografías. Las imágenes seleccionadas eran expuestas en muestras públicas y las recompensas solían oscilar entre premios económicos y premios materiales, además de los honoríficos.

Por numerosos, resulta complejo diseñar una relación de todos los concursos y exposiciones fotográficas que se impulsaron en Barcelona, desde entidades y empresas de la ciudad hasta aquellas fomentadas por ateneos populares y obreros, pasando por las exhibiciones impulsadas desde las agrupaciones fotográficas más destacadas como la AFC o la Agrupación Saint-Victor. Podemos afirmar sin vacilaciones que cada año se contaban por decenas. También, que esta cartografía expositiva era heterogénea y multidimensional, que iban desde los Salones Internacionales de Arte Fotográfico, como los de 1929 y 1933, hasta numerosas competiciones de barrio. Cabe señalar la colaboración común de las casas de material fotográfico de la ciudad, que a su vez se veían beneficiadas gracias a este entramado. Por ejemplo, para el concurso fotográfico organizado en 1924 por el Ateneo Obrero del Distrito Segundo (barrio de Sant Pere) entidades como la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona y casas como Industrias Fotoquímicas Garriga, Cosmos Fotográfico o Agfa, entre otras, contribuían con premios económicos y materiales tales como aparatos fotográficos, película, trípodes, además de vales para ampliaciones y otros servicios de laboratorio.⁹ Esta estructura brindaba la posibilidad de tener acceso a recursos materiales que, a su vez y en la mayoría de los casos, alimentaba la continuación del ejercicio fotográfico.

Todo este conjunto de actividades se sustentaba en una red de conceptos y valores comunes como el de concurso social, lucha, esfuerzo moral o valor artístico. Una heterogeneidad semántica que refleja la hibridez de campos y universos que se cruzaban en el ejercicio de la fotografía de aficionado y que abrazaban la sociabilidad, la superación individual y colectiva propia del deporte y, claro está, el desarrollo y demostración de un gusto estético-creativo. En este sentido, la asunción y ejercicio de la fotografía en el seno de estas entidades culturales y, en particular, en los ateneos de los distintos barrios de Barcelona, plantea una negociación con los discursos ideológicos y prácticos ejercidos desde la industria fotográfica. La concepción ‘comunal’ kodakista, aun manteniéndose, se ve modificada por las propias necesidades socializadoras, e incluso ideológicas, de los distintos grupos. La arquitectura grupal de la ‘familia’ se ve aquí reemplazada por lazos y complicidades existentes entre los miembros de las entidades que, dependiendo de la naturaleza de estas, podían ser complicidades vecinales, culturales o políticas.

En los inicios del s. XX, se crearon o expandieron numerosas cooperativas y entidades ateneístas en Barcelona, bajo un amplio elenco de tendencias y posicionamientos ideológicos y prácticos (republicanos, catalanistas, socialistas, populares, etc.), en lo que era una línea continuadora y creciente de la gestación de entidades científicas, culturales y obreras del siglo anterior. La historiografía entorno a las relaciones entre clase, cultura y conflicto, parafraseando a Chris Ealham, de la Barcelona de la primera mitad del s. XX han tenido en el estudio de los ateneos uno de sus centros de atención primordiales (Solà; Arnabat & Ferré; Aisa; Marín; entre otros), entendiendo estos como elementos estructurales de la creciente esfera pública proletaria en la ciudad y sus barrios (Ealham, 41) y como entidades que articularon el tejido social y cultural de la Cataluña civil antes del estallido de la guerra (Aisa, 31). Por un lado, los ateneos populares ofrecían servicios y facilidades como podía ser la venta cooperativista de comida. Por el otro, constituían espacios de ocio asequible

⁹ Véase la convocatoria del concurso en *La Vanguardia*, 05.06.1924, 8.

para sus miembros, con el desarrollo de actividades en el ámbito cultural –música, teatro, etc.– y finalmente de deporte, con una especial relevancia de la práctica del excursionismo fuera de Barcelona, en la costa o en la montaña. A medio camino entre lo cultural y lo deportivo, la difusión del conocimiento y el ejercicio fotográfico también ocupó un espacio entre las numerosas actividades destinadas a la emancipación de sus miembros.

Buena parte de las secciones fotográficas organizaron cursos tanto teóricos como prácticos en fotografía e incluso instalaron sus propios laboratorios. Este fue el caso, por ejemplo, del *Esbart fotogràfic* del Ateneu Popular Enciclopèdic (AEP) que, sólo un año después de su constitución en 1916, ya disponía de laboratorio propio.¹⁰ También contaban con un laboratorio el Ateneu Popular de Gràcia, o el Ateneu Obrer de Sant Martí, además de la “Secció de Fotografia i Muntanya” del Casal d’Esquerra de Gràcia o la sección de fotografía del Partit Nacionalista Català, entre otras entidades. El CADCI, por su parte, que había fundado su Sección Especial de Fotografía en 1913, bajo la sección de Instrucción e integrada por primeras espadas del mundo profesional de la fotografía como Pere Català Pic, también construyó un laboratorio en 1914, entre otras iniciativas como organizar concursos, excursiones y conferencias (Lladonosa i Vall-llebrera, 418, 749). Editó, además, uno de los manuales fotográficos de referencia del período, como fue el caso del libro *Curs de fotografia* (1921) escrito por el industrial de productos químicos Rafel Garriga e ilustrado por el prestigioso retratista y fotógrafo pictorialista Rafel Areñas Tona.¹¹

Si bien las secciones fotográficas precedentes del Cercle Artístic y del Cercle Artístic de Sant Lluc ya habían impulsado sendos laboratorios y la programación de clases teóricas y técnicas, la disposición de laboratorios propios en los ateneos, *casals* y cooperativas suponía dos beneficios, ahora explícitos. Por un lado, el laboratorio se convertía a veces en espacio de aprendizaje para los socios noveles, gracias a la ayuda y soporte de los veteranos. A menudo, la transmisión de conocimientos se activaba mediante clases técnicas de preparación, papeles o revelado.¹² Por el otro, la posibilidad de revelar y elaborar copias fotográficas por cuenta propia economizaba enormemente los costes. Gracias al trabajo de Aisa (330), sabemos que en el mismo AEP por 10-15 céntimos era posible contar con 100 centímetros cúbicos de revelador y que por otros 15 céntimos el socio podía hacer uso libremente de la ampliadora del laboratorio.

Una de las funciones principales de los ateneos era la del empoderamiento cultural que se traducía en la formación de bibliotecas, salas de lectura, cafés y auditorios, entre otras instalaciones. La formación de los miembros, y la consecución de su propia autonomía en el conocimiento de distintas áreas científicas y humanistas, respondía a la creencia de que este era el camino para hacer frente a la hegemonía capitalista (Ealham, 41). El impulso en pro de una autonomía fotográfica, tanto en el plano económico como técnico, convivió con los puntales discursivos que hemos mencionado al principio. Los ateneos y las cooperativas buscaban en la fotografía, del mismo modo que en otras áreas culturales

¹⁰ No obstante, ya en el curso 1912-1913, el grupo fotográfico de la Sección de Ciencias del AEP proyectaba la necesidad de crear un laboratorio propio: “Habiendo notado esta Sección la mucha afición que en Barcelona existe a la fotografía, y las deficiencias con que la mayoría de sus aficionados tienen que operar, hemos concebido la idea de formar un laboratorio fotográfico [...] Periódicamente se darán cursos de fotografía teórica y práctica, cursillos de fotografía en colores y conferencias sobre dichos temas” (Aisa, 436-437).

¹¹ El CADCI se significó por entablar relaciones de colaboración con algunos de los fotógrafos más relevantes de la época como el mismo Rafael Areñas o Miquel Renom, ambos discípulos del retratista Pau Audouard y destacados fotógrafos de la corriente artística del Pictorialismo, quienes pronunciaron distintas conferencias.

¹² Véase la crónica sobre la Sección Fotográfica del Ateneu Obrer de Sant Martí en *Full oficial del Dilluns*, 23.07.1934, 5.

como podían ser las bellas artes, la música, la literatura o el teatro, una formación emancipadora de sus miembros que, en el caso concreto de la cámara, les acercara al campo estético-intelectual del arte. Así, por ejemplo, la sección de fotografía del AEP animaba a sus socios a alistarse al *Esbart Fotogràfic* proclamando que “s’engresquin avui com a senzills afeccionats i que esdevinguin demà veritables artistes” (Aisa, 331).¹³

No obstante, y a pesar de tratarse siempre de la misma tecnología, el modo de ejercer la práctica fotográfica en el seno de los ateneos y cooperativas vivió un desarrollo práctico distinto a los mencionados hasta el momento. La modificación era connatural a los modos diferenciados de socialización en el seno de los ateneos y de activar prácticas que, aun siendo originariamente burguesas, su concepción, materialización e impacto respondían a las necesidades inter-grupales de las clases obreras cuya movilidad social, como ya hemos apuntado antes, era casi inexistente. Esta variación del ejercicio fotográfico es claramente visible en la producción de fotografías con motivo de la celebración de excursiones grupales. De nuevo, si bien los ateneos también practicaban el excursionismo en los mismos emplazamientos que las clases acomodadas de Barcelona, la motivación guardaba otras implicaciones. Para estos, el excursionismo permitía salir de la opresión urbana –física y discursiva–, ganar un contacto directo con la naturaleza, además de facilitar espacios para la discusión política, el juego y el desarrollo socio-afectivo (Ealham, 41). Las fotografías preservadas subrayan estas distinciones. Por un lado, las imágenes destacan por el carácter grupal de la representación de los sujetos, con composiciones visuales complejas que permitieran el encuadre de todos los participantes. Además, es común ver en las fotografías símbolos políticos y culturales que los propios fotografiados se esfuerzan por visibilizar. Finalmente, resulta obvio que la ratio entre personas y cámaras era menor que en otros espacios sociales, aunque esto no era un impedimento para promover el acceso a la auto-representación mediante la producción de copias y su distribución entre los miembros del grupo.



Fig. 8. Autor desconocido, Miembros de la cooperativa Flor de Maig, c. 1930. Colección particular.

Atendiendo las implicaciones identitarias, la introducción de la fotografía de aficionado –y su estudio historiográfico– en el ámbito de los ateneos resulta capital puesto que

¹³ Los discursos entorno al posicionamiento de la práctica fotográfica y los valores culturales asociados a ella eran ubicuos y comunes en distintos espacios fotográficos de Barcelona. Un ejemplo de esta adaptabilidad del discurso es el Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos, formado por profesionales que, de forma concomitante al impulso y crecimiento de las secciones fotográficas de aficionado, apelaba a la formación artística como una salida a la explotación laboral a la que se veían sometidos los trabajadores de la industria fotográfica barcelonesa, entonces en plena expansión. Véase F. Rius (2013, 282-285, 287).

esta ofreció alternativas de auto-representación enfrente de una ciudad, y de un patrimonio fotográfico que nos ha llegado hasta hoy, que por su desarrollo circular entre discursos, espacios y grupos sociales relacionados entre sí, negaba la existencia de la ciudad subalterna y, por ende, las tensiones y la conflictividad social de la Barcelona de entreguerras. Así, la fotografía de aficionado propia de los ateneos supone, desde la perspectiva contemporánea, una grieta frontal en el juego de espejos característico de la producción fotográfica de las clases media y burguesa.

6. Epílogo: transferencias y remediaciones tecnológicas y representacionales en la fotografía de aficionado

Hasta ahora hemos analizado las relaciones entre práctica fotográfica e identidades en la Barcelona de entreguerras, atendiendo los ejes analíticos del discurso cívico-burgués y las posibilidades emancipadoras y socializadoras de la cámara en entidades culturales, deportivas y ateneos obreros de la ciudad. No queremos dejar de abordar, aunque sea de forma sumaria, las relaciones identitarias del propio lenguaje fotográfico personal del periodo en relación a otros medios visuales y sonoros anteriores y contemporáneos a la fotografía, así como a distintas formas de representación vinculadas a la práctica gimnástico-deportiva y que parte de la ciudadanía hizo cohabitar con su propia afición a la fotografía. La fotografía personal se constituye así en una suerte de territorio de recepción, hibridación o remediación de formas y motivos de representación ajenas y propias al campo fotográfico. En parte, porque la ciudadanía que adquiere cámaras es también aquella que va al estudio del fotógrafo retratista, al cine, e incluso que compra aparatos cinematográficos amateurs y radios. También, la que consume la prensa gráfica del periodo, en un momento de profundas renovaciones del lenguaje fotoperiodístico. Se trata de una ciudadanía-fotógrafa, y consumidora de imágenes en general, que desarrolla sus habilidades y predilecciones representacionales al compás de su propia tecnologización, con unos medios que no sólo operan en la instancia visual, sino también en la auditiva o la narrativa, además de la ideológica. La fotografía personal del periodo, a pesar de su diversidad, suele manifestar de forma constante y repetitiva esta heterogeneidad y entrecruce de imaginarios, tecnologías y prácticas deportivo-culturales en una dinámica a veces transartística y transhistórica.



Fig. 9. Fotógrafo aficionado desconocido, Minutero en el Parc Güell, c. 1930. Colección particular.

Por un lado, la misma genealogía fotográfica de la cultura del retrato aporta uno de los sustratos básicos de estos modos de representación, que a su vez es deudora de la tradición pictórica. El retrato estático, originariamente en el interior del estudio o galería del fotógrafo, facilita unos códigos de presentación para los individuos, solos o en grupo, atendiendo a disposiciones y objetos que aludían a posiciones de clase, género y generación. Esta cultura visual se traslada, a principios de 1900, al espacio privado o doméstico del fotógrafo o los fotografiados, desplazando de este modo la estandarización espacial y objetual del estudio en favor de un momento fotográfico más personal e íntimo, aunando en la dimensión individual y biográfica de los sujetos. Todavía en el eje genealógico del retrato, la aparición y multiplicación del formato postal y el universo visual del paisaje –urbano, rural o marítimo– en el cambio de siglo, colisionó con la propia cultura retratística del Ochocientos dando lugar a unos nuevos modos de consumir imágenes personales ahora bajo la forma del retrato ambulante o al minuto en áreas monumentales o de ocio de la ciudad o en las afueras. En el caso de Barcelona, el Monumento a Colón, las Ramblas o el Parc Güell se constituyeron como las áreas predilectas de estos nuevos fotógrafos, al compás de la propia constitución de dichos espacios en áreas centrales para el ocio y la salud afectiva de las familias y grupos de amigos. No por casualidad, buena parte del ejercicio fotográfico de aficionado del período, como hemos visto, se activa y se ejerce en los mismos emplazamientos en los que se ubican los fotógrafos minutereros y producen sus imágenes, a menudo, divertidas y afectuosas. Finalmente, a principios de 1930, y bajo la influencia técnica y visual del cine, el retrato al aire libre mutó al retrato dinámico y en movimiento del cinetrista, quien retrataba a los transeúntes con una cámara cinematográfica en las avenidas más transitadas de la ciudad, como las mismas Ramblas, el Paseo de Gracia o la Diagonal. Estas prácticas fotográficas se desarrollan no sólo por crecientes facilidades técnicas propias de la fotografía sino, sobretudo, por la apertura y heterogeneización de los significados vinculados a lo fotográfico que, en parte, se construyen y se fortalecen al compás de otros cambios semánticos y prácticos del espacio público y privado, además de la coalición de la fotografía con otras tecnologías e imaginarios (F. Rius 2016):



Fig. 10. Retrato cinetrista, c. 1930. Colección particular.

El lenguaje fotográfico personal del período de entreguerras recoge otras influencias y referencias representacionales, procedentes de ámbitos visuales y prácticos ajenos a la misma fotografía de retrato, pero pertenecientes a los medios de comunicación de masas. Una primera influencia capital es la ejercida por las nuevas retóricas visuales desarrolladas desde el fotoperiodismo profesional, que inundaron las páginas de las entonces pujantes revistas y semanarios gráficos del período como *Imatges* (Barcelona), *Estampa* o *Crónica* (Madrid). La generación de fotoperiodistas que desarrolló su actividad a lo largo de los años 1920 y 1930 impulsó la renovación del lenguaje fotoperiodístico, en parte, porque tenían que hallar su especificidad comunicativa enfrente de la rivalidad que le planteaba el nuevo medio radiofónico. De ahí emergieron nuevas morfo-sintaxis visuales, más dinámicas, incluso espectaculares, que dirigieron su atención no sólo a la actualidad política y social, sino también a la información de aspectos más mundanos y sociales alrededor de personajes públicos como actores, músicos o deportistas, además de los mismos políticos. Por su parte, el cine fue otro medio de comunicación de masas que irradió una fuerte influencia a base de imaginarios narrativos, a menudo, procedentes de otras culturas como la norteamericana. Las imágenes de cowboys, gánster o de personajes populares como Charles Chaplin son luego asumidas y recreadas por numerosos aficionados barceloneses. En este sentido y de acuerdo con Francesc Espinet (16-17), los medios de comunicación ejercieron una fuerte influencia en la actitud de las personas, el desarrollo de modos de vida, el gusto e incluso su formación, siendo los niños los que más y mejor naturalizaron estos imaginarios y estructuración de valores.

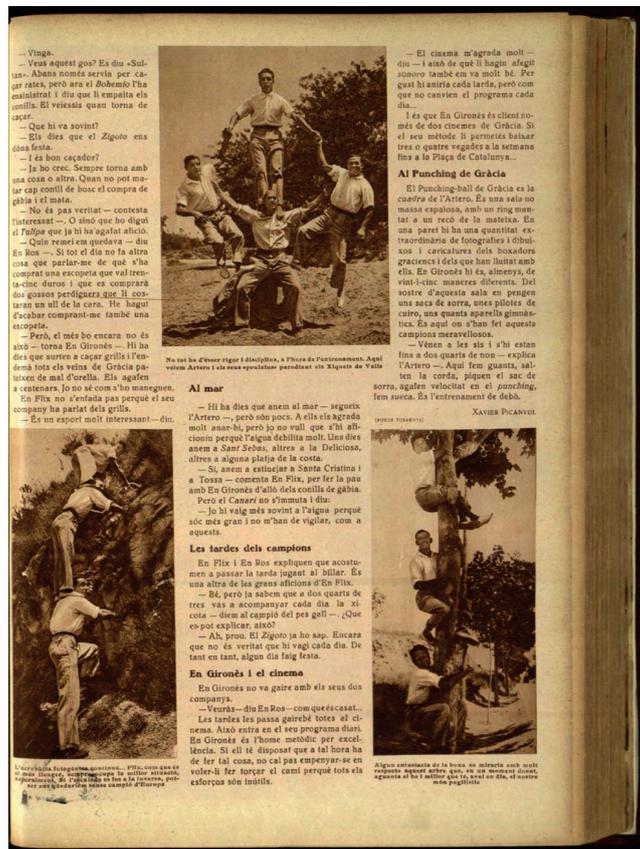


Fig. 11. Reportaje dedicado a los boxeadores Flix, Gironès y Ros. Publicado en *Imatges*, 06.08.1930. Biblioteca de Catalunya.

Para terminar, el culto a la gimnasia conformó otro nódulo de influencia para la representación fotográfica del aficionado. Muchas de las fotografías en grupo de familiares y amigos se diseñan desde la puesta en escena de construcciones escenográficas o atléticas. En España, la relevancia e institucionalización del deporte y la gimnasia, en su articulación con nuevas preocupaciones pedagógicas y asociaciones, así como la introducción de una cultura del ocio vinculada al ejercicio corporal, mediante por ejemplo espectáculos acrobáticos, tuvo su primer desarrollo singular en el último cuarto del s. XIX bajo la influencia de países como Gran Bretaña. Si bien ya entonces se comprendió la práctica gimnástico-deportiva como motor para la regeneración física, moral e intelectual de los jóvenes, la difusión de la cultura deportiva y del deporte de masas después de la Primera Guerra Mundial derivó hacia una vinculación ideológica del deporte con “la defensa de un modelo de sociedad democrática, republicana y catalanista, [que] permitió que el fenómeno deportivo llegase a sectores sociales tradicionalmente alejados” (Pujadas; Santacana, 153).



Fig. 12. Maria Teresa Mas Marsell, Retrato de su hermano pequeño trepando un árbol, 1936. Colección particular.

En las fotografías de aficionados, además de referencias al fútbol o al boxeo, destaca el recurso a la gimnasia de conjuntos que tuvo en la construcción de *falcons* (halcones) o *sokols* uno de sus juegos predilectos. Los *falcons* aunaban ejercicio físico, mediante complejas construcciones humanas, con el componente estético. Eran originarios de los grupos gimnastas checos independentistas *Sokol*, impulsados por el doctor Miroslav Tyrš en el contexto de confrontación entre checos y germanos en la región de Bohemia. Los *falcons* se caracterizaban por su naturaleza colectiva y la necesidad mutua, de unos con los otros, para la consecución de la forma final. Así, en lugar de promover la competitividad, se podía adquirir una perfección atlética mediante el equilibrio entre individuo y grupo. En la década de 1930, la Federació de Joves Cristians de Catalunya, una de las entidades deportivas juveniles más destacadas del país, introdujo estas formas gimnastas (Torrebadella i Flix, 26). El modelo *Sokol* reunía la promoción social del deporte con la defensa nacional y patriótica y su difusión en Cataluña queda patente cuando las propias imáge-

nes fotoperiodísticas de personajes destacados de la época se basaban en estas formas de representación, reforzando así modos de hacer comunes, transmediáticos e identitarios.

El ejemplo de los *falcons* integra de forma más amplia unos modos de representación generalizados, basados en la fotografía en grupo que buscaba un resultado estético mediante composiciones humanas. Nos referimos a distribuciones escalonadas de las personas, según su estatura, cadenas humanas mediante la sujeción por la espalda o distribución de los sujetos a modo de equipo de deporte, por citar sólo algunos ejemplos recurrentes en las imágenes. En todo caso, se trata de distribuciones que pueden entenderse como formas corporeizadas de marcos comunes de identidad, siendo el juego o la habilidad corporal un canal de expresión inconsciente e informal de hábitos y disposiciones socio-culturales e incluso nacionales (Edensor, 81).



Fig. 13. Fotógrafo aficionado desconocido, miembros de la familia Navarro ejercitando una forma *sokol*, c. 1930. Colección particular.

No podemos cerrar este apartado sin hacer hincapié en las transferencias de la fotografía de aficionado del período hacia otros lenguajes coetáneos. En concreto, queremos mencionar la transmedialidad entre el conjunto de prácticas que aquí hemos querido describir con el ejercicio del cine *amateur*. Una tecnología que, a pesar de tener menos presencia que la fotografía, encontramos desde 1920 y sobretudo a lo largo de 1930 entre algunas familias acomodadas y unos pocos trabajadores de *coll blanc* de la ciudad. Una tecnología nueva no implica, de forma mecánica, nuevos métodos de representación y si en Barcelona hubo una primeriza extensión del cine *amateur* esto fue posible por la preexistencia, sólida y arraigada, de una cultura fotográfica de aficionado. Esto ayuda a comprender el alto grado fotográfico de los filmes *amateurs* del período, que redundan en temas y métodos de representación ya mencionados: la Ciudad Ideal –con la Exposición Internacional de 1929, el excursionismo, el ámbito doméstico así como el juego comunicativo y afectivo con los pares.¹⁴ En todos ellos, sobresalen tanto la cultura fotográfica del retrato –con largas tomas de sujetos posando enfrente de la cámara– como la de la toma de vistas, urbanas o paisajísticas en las que, de nuevo, se activan los mismos mecanismos cognitivos, físicos, emocionales e identitarios ya mencionados entre el sujeto, la tecnología, el espacio y la acción.

¹⁴ Partimos del estudio que estamos realizando actualmente, en el marco del proyecto *I-Media-Cities* (UE, Horizon 2020), con el fondo de la Filmoteca de Catalunya y que comprende, entre las producciones *amateurs*, películas de familias como Andreu, Julià, Gorina, Amat, Calonge y Solsona, entre otras.

7. Conclusión

Las relaciones que se establecen entre la fotografía de aficionado y la construcción y desarrollo de identidades están sujetas a una negociación permanente entre imaginarios globales y particulares. Dicha negociación, a su vez, está sometida a una tensión constante entre discursos comerciales, tecnológicos, políticos, artísticos, locales y de clase. El conjunto de este juego de transferencias, adopciones y contra-prácticas son las que posibilitan y delimitan a la vez la fotografía de aficionado en su ejercicio e incidencia social e individual. Una mención especial merece la concatenación de estos factores con los procesos de nacionalización de la sociedad, ya sea en forma de cultura popular y vida cotidiana, en las geografías y paisajes ‘nacionales’ o en la performatividad de la identidad mediante formas rituales como fiestas, deportes, carnavales, etc.

Hemerografía y fuentes documentales

- Anuario Riera, Guía general de Cataluña.* Barcelona: Antonio López, 1896.
Anuario Riera. Guía general de Cataluña. Barcelona: Antonio López, 1916.
Art de la llum, 1933-1935.
Barcelona. Guía de la ciudad y de la exposición. Barcelona: Sociedad Atracción de Forasteros, 1929.
Full oficial del Dilluns, 1934.
La Vanguardia, 1920-1930.

Obras citadas

- Abelló, T. & J. Sobrequés. *Història de Barcelona*. Vol. 6. *La ciutat industrial*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana/Ajuntament de Barcelona, 1995.
- Adam, R., A. Antebi, T. Ferré & P. González. *Repòrters gràfics. Barcelona 1900-1939*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015.
- Aisa, F. *Una Història de Barcelona. Ateneu Enciclopèdic Popular (1902-1999)*. Barcelona: Virus Editorial, 2000.
- Arnabat, R. & X. Ferré. *Ateneus: cultura i llibertat: associacionisme a la Catalunya contemporània*. Barcelona: Federació d'Ateneus de Catalunya, 2015.
- Baldomà Soto, M. *Entre el Noucentisme i la modernitat: el fons del concurs fotogràfic "Catalunya 1934" del diari El Día Gráfico a l'Arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona-SPAL, 2017.
- Batchen, G. *Each Wild Idea. Writing Photography History*. Cambridge/London: MIT Press, 2000.
- Caralt, D. "Les nits de l'Exposició Internacional de 1929." *Barcelona. Quaderns d'Història: L'electrificació de Barcelona 1881-1935* 19 (2013): 261-283.
- Ealham, C. *Class, culture and conflict in Barcelona 1898-1937*. London/New York: Routledge, 2005.
- Edensor, T. *National Identity. Popular Culture and Everyday Life*. Oxford/New York: Berg, 2002.
- Edwards, E. "Objects of Affect: Photography Beyond the Image." *Annual Review of Anthropology* 41 (2012): 221-234.
- . "Out and About: Photography, Topography, and Historical Imagination." En O. Shevchenko. *Double Exposure: Memory and Photography*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2014. 177-209.
- Edwards, S. *Photography: A Very Short Introduction*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2006.
- Espinet, F. *Notícia, imatge, simulacre. La recepció de la societat de comunicació de masses a Catalunya, de 1888 a 1939*. Bellaterra: UAB, 1997.
- F. Rius, N. *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Edicions UB et al., 2013.
- . "Del minuterero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 28 (2016): 29-54.
- Fabre, J. & J. M. Huertas. *Burguesa i revolucionària. La Barcelona del segle XX*. [Barcelona]: Flor del Vent, 2000.
- Fontcuberta, J. "Fotografia catalana 1900-1940: el camí vers la modernitat." En *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*. Madrid/Barcelona: Lunwerg, 2000. 75-104.
- Giori, P. *Pere Català i Pic: fotografia, publicitat, avantguarda i literatura (1889-1971)*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 2016.
- Insenser, E. *La fotografia en España en el periodo de entreguerras 1914-1939*. Girona: CCG, CRDI, 2000.
- Knappett, C. "Photographs, Skeuomorphs and Marionettes: Some Thoughts on Mind, Agency and Object." *Journal of Material Culture* 7 (2002): 97-117.

- Lladonosa i Vall-llebrera, M. *El centre autonomista de dependents del comerç i de la indústria entre 1903 i 1923*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània, 1979.
- Mallart, L. "Prensa il·lustrada i construcció d'imaginariis nacionals a la Catalunya de finals del s. XX. «La Ilustració Catalana» com a cas d'estudi." En J. Capdevila, J. Soto & M. Lladonosa. *Imaginariis nacionals moderns: segles XVIII-XIX*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. 197-214.
- Marín, D. *Memòria històrica dels ateneus a Catalunya: un patrimoni de pràctica associativa i una història que cal rescatar*. Barcelona: Fundació Francesc Ferrer i Guàrdia, 2010.
- Navas i Ferrer, T. "La construcció simbòlica de una capital. Planeamiento, imagen turística y desarrollo urbano en Barcelona a principios del s. XX." *Scripta Nova* 493, 13 (2014): 1-18.
- Naranjo, J. *Les avantguardes fotogràfiques a Espanya, 1925-1945*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1997.
- Oyón, J. L. ed. *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras 1918- 1936*. Barcelona: CCCB, 1998.
- . "Una ciutat desigual." *Segle XX. Revista catalana d'història* 3 (2010): 179-191.
- Pasternak, G. "Photographic Histories, Actualities, Potentialities: Amateur Photography as Photographic Historiography." En A. Pollen & J. Baillie eds. *Reconsidering Amateur Photography*. Bradford: National Media Museum, 2012.
- Pujadas, X. & C. Santacana. "Prensa, deporte y cultura de masas. El papel del periodismo especializado en la expansión social del deporte en Cataluña hasta la guerra civil (1890-1936)." *Historia y Comunicación Social* 17 (2012): 141-157.
- Roca i Albert, J. *L'articulació social de la Barcelona contemporània*. Barcelona: Institut Municipal d'Història de Barcelona et al., 1997.
- Sánchez-Vigil, J. M. & M. Olivera Zaldua. "El establecimiento fotográfico y la revista *Instantáneas* de los hermanos Salvi Loscos. Documentación sobre el comercio, la industria y los modelos comunicativos en fotografía." *Documentación de las Ciencias de la Información* 40 (2017): 91-108.
- Sandbye, M. "Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how." *Journal of Aesthetics & Culture* 6, 1 (2014):1-17.
- Solà, P. *Ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939)*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1978.
- Taylor, J. "Kodak and the 'English' Market between the Wars." *Journal of Design History* 7, 1 (1994): 29-42.
- Termes, J. *La immigració a Catalunya i altres estudis d'història del nacionalisme català*. Barcelona: Empúries, 1984.
- Torrebadella i Flix, X. "L'Acadèmia d'Educació Física de Catalunya. Un intent per legitimar un espai institucional i doctrinal de l'educació física en la II República." *Apunts. Educació Física i Esports* 114 (2013): 23-35.
- Ucelay Da Cal, E. *La Catalunya populista. Imatge, cultura i política en l'etapa republicana (1931-1939)*. Barcelona: Els Orígens, 1982.
- Zelich, C. & A. Hammond. *La fotografia pictorialista a Espanya. 1900-1936*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1999.