

Una aproximación al pictorialismo en Cataluña. Cuerpo, alegoría y paisaje en la fotografía de Vilatobà, Pla Janini, Masana y Casals Ariet

An approach to Catalan Pictorialism. Body, allegory and landscape in Vilatobà's, Pla Janini's, Masana's and Casals Ariet's photography

AUTORA:

Cristina Ribot Bayé
Universitat de Girona

RESUMEN

En este artículo se pretende investigar y profundizar en la fotografía pictorialista, o pictorialismo, en Cataluña, donde llegó tarde, a partir de la obra fotográfica de cuatro figuras relevantes del período: Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana y Josep Maria Casals Ariet. Dada la escasa historiografía que se ha dedicado a estudiar la producción artística de estos cuatro fotógrafos catalanes, en estas páginas se va a rescatar su obra del olvido para después hacer una interpretación y aplicar una nueva mirada, con una metodología concreta basada en la perspectiva de género. En esa dirección, se va a hacer una diagnosis de las fotografías de estos autores en función de tres motivos muy recurrentes en la iconografía del movimiento pictorialista, ya sea entorno a las nociones de cuerpo, alegoría y paisaje. A lo largo de esta investigación se hará evidente cómo la fotografía pictorialista catalana bebe de las fuentes de la pintura y literatura simbolistas europeas, herederas directas del

ABSTRACT

The aim of this article is to provide an in-depth analysis of Catalonia's pictorialist photography, which came late in chronological terms, through the works of four important photographers of the period (1890-1960): Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana and Josep Maria Casals Ariet. Despite a lack of historiography and bibliography for the works of these Catalan photographers, on these pages we will rediscover their artistic creations by taking a new look at and conducting a new interpretation of them on the one hand, and analysing their images by means of a methodology based on gender studies on the other. Thus, the article will strive to dissect their photographs, which contain three different key elements very common in Occidental Pictorialism: male and female bodies, symbolic allegories and urban and rural landscapes. Through this research, we expect to prove that Catalan pictorialist photography stems from Romanticism and European Symbolist painting

romanticismo, así como, en algunos casos, absorbe otras temáticas y recursos del clasicismo y academicismo pero también del impresionismo de raíz francesa. A partir de un análisis detallado se intentará descifrar las distintas simbologías que se encuentran en las imágenes de estos cuatro autores pioneros del movimiento pictorialista en Cataluña.

and literature. However, in some cases the most direct influences are subjects or formal aspects deriving from other cultural and artistic movements, such as Classicism, Academicism and French Impressionism. By conducting an in-depth analysis, it will be necessary to decode and understand the different symbols and subtle messages that appear in these four Pictorialism photographers' images in Catalonia.

Palabras clave: alegoría; cuerpo; fotografía; paisaje; pictorialismo; pintura

Keywords: allegory; body; landscape; painting; photography; Pictorialism

1. INTRODUCCIÓN

Con el propósito de ahondar en el movimiento pictorialista que tuvo lugar en Cataluña entre 1890 y 1960, este artículo pretende comprender la obra de cuatro fotógrafos capitales del período: Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana y Josep Maria Casals Ariet. A partir de un análisis minucioso de sus fotografías, se realizará una interpretación de sus imágenes de más relevancia y de temáticas más frecuentes, especialmente en aquellas donde se detecten analogías con ciertos movimientos artísticos europeos, como el romanticismo, el simbolismo, el clasicismo, el decadentismo o el impresionismo. Paralelamente se efectuará un análisis de los motivos iconográficos más recurrentes en sus obras adoptando una perspectiva de género.

A menudo se ha considerado el pictorialismo como una imitación superficial de la pintura. No obstante, su intención real fue alcanzar el mismo estatus que la pintura, la escultura, la arquitectura, es decir, el Arte. En diferentes contextos, la fotografía pictorialista quiso ser denigrada por sus detractores para evitar que subiese ese eslabón que la diferenciaba de las Bellas Artes. Quizás por este motivo el pictorialismo ha sido un campo poco estudiado, especialmente en el contexto español y catalán. En ese sentido, resulta difícil encontrar estudios entorno a la fotografía pictorialista en Cataluña. Cabe esperar hasta la década de 1990 para empezar a ver alguna publicación general al respecto, como el catálogo de exposición *La fotografía pictorialista a Espanya: 1900-1936* (1998).

Eso no obstante, desde entonces no ha habido más publicaciones de ámbito general sobre el pictorialismo español y catalán. En lo que refiere a los cuatro fotógrafos de este estudio, hay que mencionar las siguientes publicaciones, la mayoría nacidas a raíz de exposiciones temporales en los años 90: *Exposició de fotografies de Joan Vilatobà Figols* (1977), *Joan Vilatobà: 1878-1954* (1996), *Joan Vilatobà* de Josep Casamartina (2013); *Joaquim Pla Janini*

(1995); *Josep Masana 1892-1979* (1994); y, finalmente, *Casals i Ariet: el darrer clàssic* (1994). Quizás el hecho de que la Primavera Fotográfica de Barcelona de 1994 fuese la última en celebrarse puede explicar por qué estos trabajos se realizaron a lo largo de esta década.

Una veintena de años más tarde, este artículo pretende recuperar la figura de estos cuatro maestros de la fotografía contemporánea catalana, sin enfatizar su gusto por lo arcaico ni alegar a su predilección por temas cronológicamente superados. El estudio, más bien, quiere situar la obra de estos creadores en la dimensión que les pertenece a partir de una perspectiva de raíz feminista que permita aportar nuevos enfoques para hacer florecer nuevas significaciones de sus fotografías.

2. METODOLOGÍA

Aplicando la perspectiva de género y partiendo de las hipótesis planteadas, la metodología para la realización de este artículo se ha basado, primeramente, en la revisión de la bibliografía publicada sobre el pictorialismo en Cataluña (libros, catálogos de exposición, revistas, fotografías) en bibliotecas y archivos. En segundo lugar, se ha efectuado una síntesis y selección de la historiografía utilizada para después dar paso a la redacción de los contenidos. Finalmente, se ha realizado una selección de fotografías de Vilatobà, Pla Janini, Masana y Casals Ariet para analizarlas detenidamente y establecer vínculos artísticos y estéticos con el arte precedente o coetáneo.

3. RESULTADOS

La fotografía pictorialista

Hubo un tiempo en el que la Fotografía quiso asemejarse a la Pintura. Corría el año 1869 cuando H. P. Robinson escribió su ensayo *Pictorial Effect in Photography*, bautizando así la fotografía pictorialista, más conocida como pictorialismo. En su obra, nacida en un ambiente anglosajón, el autor combatía, en una temprana edad de la fotografía, la acusación hacia ésta de ser una simple imitadora de la realidad (Zelich, 1998: 15)¹. Empleando la expresión “*pictorial photography*”², Robinson quiso reivindicar la fotografía, que ambicionaba conquistar el mundo del Arte y empezaba a encaminarse hacia nuevos lugares no tan propios de su naturaleza, como la imitación de formas y contenidos característicos de otras disciplinas artísticas (Formiguera, 1995: 15).

El pictorialismo, pues, fue una corriente fotográfica con pretensiones artísticas, que se desarrolló mundialmente aunque sus focos principales fueron Europa³, Estados Unidos⁴ y Japón, entre la década de 1880 y el final de la Primera Guerra Mundial⁵. En realidad su origen se explica a partir de la aparición, en 1888, de una pequeña cámara fotográfica con carrete que permitía tomar centenares de fotografías a diferentes públicos. Este aparato de gran accesibilidad empezó a ser comercializado por Georges Eastman, fundador de Kodak, y disfrutó de una proyección mundial rápida y eficaz reuniendo enormes cantidades de curiosos y aficionados.

Esta nueva situación supuso para los fotógrafos profesionales un antes y un después en la historia de la fotografía, viéndose obligados a elevar la categoría del medio fotográfico a un nivel decididamente artístico (Formiguera, 1996: 8-9), con el fin de evitar ser considerados fotógrafos vulgares como lo eran los más amateurs. Por otro lado, la potencialidad de la fotografía pictorialista como obra única sin posibilidad de reproducción⁶, así como la incorporación de temáticas, escenas y contenidos propios de la pintura, hicieron equilibrar la balanza entre el arte de la fotografía y de la pintura. En definitiva, la fotografía no quería tanto calcar una pintura así como conseguir el mismo estatus que ella (Formiguera, 1996: 11).

La plataforma de lanzamiento de los pictorialistas tuvo lugar en 1891 en el Camera Club de Viena, donde se celebró la primera exposición de fotografía "artística", dando lugar a la práctica y difusión del pictorialismo (Formiguera, 1996: 11-12). No obstante, los obstáculos fueron varios y los representantes de las conocidas Bellas Artes se enfurecieron al darse cuenta de la voluntad de la fotografía de equipararse a ellas (Formiguera, 1994: 7). Lejos de reivindicar la innovación del método fotográfico, los fotógrafos emularon la pintura para ser juzgados bajo los mismos patrones estéticos, provocando su obra fuese malinterpretada por su presunta actitud imitadora⁷. La finalidad de estos pioneros fue pues, aún con una técnica depurada, producir verdadero Arte.

En seguida se hizo latente la actitud contraria del pictorialismo hacia la fotografía más académica, a través de su renuncia a la simple imitación de la pintura. En este sentido, los pictorialistas quisieron reafirmarse como artistas conforme a las teorías decimonónicas del romanticismo, destacando su sensibilidad e inspiración y subordinando los conocimientos técnicos de la fotografía. Para lograr su objetivo, realizaron un tipo de imágenes desenfocadas, buscando efectos imprecisos, y eligieron temáticas próximas a las de sus predecesores impresionistas. Les fascinó capturar días nublados, lluviosos o nevados, y figuras femeninas, ya que creían que sus formas e indumentarias les permitían trabajar con mayor potencialidad la borrosidad.

La utilización de cámaras con filtros, pantallas y otras herramientas, del mismo modo que la modulación de las luces y sombras en las imágenes, ayudaban a encontrar esa opacidad anhelada. Para lograr ese efecto visual, era de gran importancia el soporte, consistente en un tipo de papel especialmente adecuado para ser manipulado, en el que era añadido carbón, bromóleo⁸, goma bicromatada y otros pigmentos en las emulsiones, buscando efectos similares a los dibujos y grabados. De ese modo era prácticamente imposible realizar copias seriadas de las imágenes originales. Una vez se exhibían, las fotografías eran enmarcadas con las mismas molduras de las pinturas antiguas.

El pictorialismo arraigó profundamente en la Inglaterra victoriana, donde era concebido como una interpretación poética de la realidad (Fontcuberta, 1990). Sus componentes reivindicaron la figura de su precedente Julia Margaret Cameron, que unas décadas atrás había producido un tipo de fotografías que, a primera vista, parecían pinturas prerrafaelitas en blanco y negro. Con el establecimiento, en 1892, de la primera organización que quiso elevar la categoría de la fotografía, llamada Linked Ring, encabezada por Henry P. Robinson, George Davison y Alfred Maskell, fueron numerosos los fotógrafos que se inscribieron en el grupo británico: Frank Sutcliffe, Frederick H. Evans, Alvin Langdon Coburn, Frederick Hollver, James Craig Annan, entre otros.

En Francia, el movimiento fue liderado por Constant Puyo y Robert Demachy, quienes fundaron en 1894, junto a Maurice Bucquet, el Photo-Club de París. En Estados Unidos, Alfred Stieglitz convirtió el pictorialismo en su trabajo y obsesión. En 1902 fundó un grupo llamado Photo-Secession en Nueva York, que acogería a los fotógrafos Gertrude Käsebier, Eva Watson-Schütze, Alvin Langdon Coburn, Edward Steichen o Joseph Keiley. No obstante, el pictorialismo en Estados Unidos también dio frutos en Boston, con F. Holland Day; en Ohio, con Clarence H. White; y también en California y en Seattle, donde se crearon el California Camera Club y el Southern California Camera Club, y el Seattle Camera Club, respectivamente.

La fotografía pictorialista sobrevivió hasta finales de la Primera Guerra Mundial, dando paso a las vanguardias europeas. En España, en cambio, se dilató en el tiempo. El aislamiento de la Guerra Civil y las condiciones sociales y políticas del momento provocaron que el pictorialismo llegara y se marchara tarde, poniendo fin hacia la década de 1960 (Formiguera, 1994: 7-8)⁹. Autores como José Ortiz Echagüe o Inocencio Schmidt de las Heras fueron dos de los mejores representantes del movimiento, aunque también había Carlos Iñigo, Manuel Renon, Joan Vilatobà o Antonio Cánovas. La escasa voluntad innovadora y crítica de los autores ayudó a consolidar el tradicionalismo acorde con el régimen fascista.

En Cataluña sucedió lo mismo. El pictorialismo llegó y se fue tarde. Los primeros pasos sucedieron a partir de 1900 y hasta la década de 1960¹⁰, en un contexto donde el arte fotográfico era emergente y libre de limitaciones técnicas del pasado, aún estando condicionado por un círculo artístico que le negaba su potencialidad creativa. Dentro de la generación de fotógrafos que buscaban la dignificación artística de la fotografía en Cataluña, se encontraban varios autores, pero entre los representantes se contaban Joan Vilatobà, Josep Masana, Joaquim Pla Janini y Josep Maria Casals Ariet. Además de estos, motivo de estudio en este artículo, había otros de importantes como Claudi Carbonell, Joan Porqueras o Narcís Ricart.

Según Pere Formiguera, estudioso de algunos de estos fotógrafos pictorialistas catalanes, la obra de estos autores no difería mucho de la fotografía pictorialista internacional en lo que refiere a los aspectos más básicos:

De la pintura manlleva els paisatges i les escenes rurals característics de l'Escola de Barbizon, els efectes de broma, pluja o contrallum de l'impressionisme, i el misticisme i els aspectes al·legòrics propis del simbolisme. Però a tot això afegeix aquest caràcter noucentista, que possiblement esdevé el tret diferenciador més important respecte al pictorialisme espanyol i internacional. (Formiguera, 1995: 16)

Los pictorialistas catalanes: Vilatobà, Pla Janini, Masana y Casals Ariet

Joan Vilatobà Fígols (Sabadell, 1878 – 1954) fue uno de los principales fotógrafos representantes del pictorialismo español. En 1898, en vez de realizar el servicio militar, se exilió con su hermano Josep y el pintor Miquel Renom. Vivieron unos años en Tolosa y en París, donde descubrió la obra de los pictorialistas que entonces dominaban el panorama artístico europeo. Desde Francia pudo realizar algunos viajes, especialmente en París y en Alemania, donde conoció al Dr. Schmidt, que se convertiría en su maestro e introductor en el mundo de la fotografía artística (Formiguera, 1996: 13).

En 1901 Vilatobà regresó a Sabadell y abrió un taller de fotografía, realizando mayoritariamente fotografías de estudio con composiciones románticas de figuras, utilizando diferentes técnicas, como el bromóleo, la goma bicromatada y el carbón transportado. Durante los primeros años del siglo xx participó en exposiciones fotográficas en Barcelona y Madrid y obtuvo diversos premios en certámenes fotográficos. Pero su gran reconocimiento llegó con la exposición de 1919 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y el año siguiente en las Galerías Laietanes de Barcelona, donde destacaron sus fotografías rematadas en carbón. A partir de 1931 se dedicó exclusivamente a la enseñanza de dibujo y pintura en su taller particular y en la Escola Industrial d'Arts i Oficis de Sabadell.

Joaquim Pla Janini (Tarragona, 1879 - 1970) fue un médico jubilado prematuramente en 1931 para dedicarse plenamente a la fotografía. Pla Janini fue fiel a los principios del pictorialismo fotográfico, aún cuando resultaban anticuados. Por eso se le considera miembro de la segunda generación pictorialista en Cataluña, ya que fundó en 1923, junto a Josep Demestres, Salvador Lluch y Claudi Carbonell, la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, de la que fue presidente entre 1927 y 1930 (Zelich, 1998: 21). Publicó en revistas como *El Progreso Fotográfico*, *Lux* o *Art de la llum*, y participó en numerosos salones nacionales e internacionales, obteniendo diversos reconocimientos. Su obra nos habla de religión, familia, costumbrismo y naturaleza muerta.

Pla Janini tenía un dominio extraordinario de las técnicas pigmentarias, que le habían hecho ganar merecidos reconocimientos entre las comunidades fotográficas catalanas, españolas e internacionales. Hasta tal punto que su estudio en la Vía Laietana de Barcelona, era visitado frecuentemente por fotógrafos consagrados que querían intercambiar impresiones con él, principiantes que le pedían consejo o sencillamente querían verle trabajar (Formiguera, 1995: 19). Fue un maestro en la utilización de técnicas de manipulación fotográficas, como el bromóleo transportado, muy común en el pictorialismo (Zelich, 1998: 15-16; Formiguera, 1995: 15).

Josep Masana Fargas (Granollers, 1892 – Barcelona, 1979) fue otro fotógrafo representante del pictorialismo catalán, caracterizado por su gran versatilidad. En su obra existen cuatro tipos diferenciados de imágenes. Las dos primeras equivalen a su faceta de retratista de estudio, mientras que la tercera hace referencia a la fotografía publicitaria que desarrolló como vanguardista inquieto. Finalmente, en su última faceta, destacó como fotógrafo pictorialista. Es interesante ver como en sus fotografías late con fuerza una de las grandes pasiones de Masana: el cine. Además de fotógrafo, Masana trabajaba de exhibidor y era propietario de distintas salas cinematográficas, ocupación que daría origen a un tipo de fotografía suya más poética e imaginativa¹¹.

Los primeros pasos de Masana se produjeron una vez empezó a trabajar en Barcelona, a partir de 1921, después de abrir un taller en la capital catalana y empezar a retratar a actores y actrices y gente del mundo del espectáculo, como López Heredia, Blanca Negri o Tórtola Valencia. En octubre de 1924 decidió instalarse definitivamente en Barcelona, especializándose en retratos. Trabajó la iluminación, el atrezzo, dirigía las poses de los actores y actrices, a quien convertía en personajes bien contruidos... Sus conocimientos sobre el mundo del cine estimularon su imaginación y le ayudaron a encontrar soluciones ingeniosas y efectistas (Zelich, 1994).

Por último, Josep Maria Casals Ariet (Viladrau, 1901 – Barcelona, 1986) fue uno de los representantes tardíos del movimiento pictorialista en Cataluña. Fiel a sus orígenes, se especializó en el retrato de paisajes del interior de Cataluña y de alta montaña, enfocándose principalmente en la figura del artesano, aquella persona capaz de fabricarse su propio material cuando las circunstancias lo exigen, y del artista, que compagina su dedicación al arte con otros tipos de técnicas. Asimismo frecuentó el uso de la técnica del bromóleo transportado, una técnica de la que fue especialista y con la que obtuvo imágenes de alto contenido artístico, con una pátina de irrealidad y de apariencia similar a los grabados.

Cuerpo, alegoría y paisaje en el pictorialismo catalán

Cuerpo, alegoría y paisaje constituyen tres motivos que pululan por la obra de estos cuatro pictorialistas catalanes. Algunos creadores se centran más en la expresión del cuerpo masculino pero sobretudo del femenino. Otros, priorizan las simbologías alegóricas de trasfondo cristiano. Finalmente, algunos de ellos prefieren dar voz a la naturaleza, a los árboles, a los espacios urbanos y a otras arquitecturas marginales como los cementerios. Todos ellos revelan sus estrechas conexiones con la pintura del siglo XIX así como de su contemporaneidad. El objetivo no es imitar, sino alcanzar el parangone: la fotografía como la pintura.

El cuerpo y la mirada

A lo largo del siglo XIX, el mundo del arte abrió los brazos a un tipo de imaginaria de la mujer erotizada y estereotipada por parte del artista, que siempre era hombre (Pollock, 1992 a: 23). La mujer fue vista como un objeto sexual y pecaminoso dentro de una cultura falocéntrica donde la diferencia sexual estaba muy enraizada. Se configuró, pues, una dialéctica paradójica entorno a la mujer, que si bien por un lado no tenía derecho a hablar ni a actuar, por el otro aparecía en la representación artística como un simple cuerpo. La creación sucesiva de imágenes idealizadas de la mujer en este período dio como consecuencia la negativa del hombre artista a que la mujer tuviese un lugar en la cultura occidental (Pollock, 2009: 109).

La mirada, pues, constituyó un elemento característico y esencial de la era moderna, sobretudo a partir de la figura baudelaireana del *flâneur*¹². De ese modo se constituyó la práctica del voyeurismo como una de las más importantes en el fin de siglo francés y, por extensión, en el contexto occidental. No es extraño pues, que muchos artistas impresionistas convirtieran el acto de mirar en el aspecto central de su obra (Pollock, 1992 b: 119).

Así sucedió que el impresionismo empezó a aplicar una “tematización de la mirada [...] [que] abarca los límites mismos de la visión y los límites mismos de la pintura” (Stoichita, 2005: 12). Las imágenes veladas, inaccesibles, con obstáculos, encuadres arriesgados, y la apariencia del *non finito* a partir de pinceladas esbozadas e imprecisas... fueron características de la pintura moderna, obstaculizada según Stoichita. Aprovechando la situación social de la mujer, fueron muchos los artistas que optaron por convertirla en un objeto de deseo que debía ser mirado y admirado.

Ese mismo deseo de consumación a través de la observación del cuerpo femenino ocurrió también en el campo fotográfico, y llegó en Cataluña, que bebía a grandes sorbos del pictorialismo

nórdico. Entre ellos, Joan Vilatobà y Josep Masana fueron los que más explotaron el motivo del cuerpo femenino, aunque no los únicos. Josep Maria Casals Ariet realizó entorno el 1935 uno de sus pocos retratos de desnudos femeninos donde la metáfora de la mujer objeto se hace evidente [Fig. 1], a partir de un torso de bellas formas, con los senos descubiertos, y un rostro de expresión serena. Sus manos, cuyas palmas nos miran, ocultan los ojos de esta bella mujer, como metáfora de un ser que es mirado y deseado sexualmente pero que no puede mirar.



[Fig. 1 y 2] Josep Maria Casals Ariet, *Busto de joven*, hacia 1935. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Joan Vilatobà, *Sin título*, sin fecha. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

En el caso de Vilatobà, el cuerpo femenino aparece con una pátina más esteticista y próxima al Art Nouveau (Formiguera, 1996: 16). En los cuerpos de mujeres, Vilatobà se acostumbró a contrastar luces que caían en picado, vistiéndolos a veces con telas o paños armonizadores de ambientes y sabiamente colocados¹³ [Fig. 2]. El resultado era un cuerpo convertido en un objeto volumétrico y a veces escultórico. Se trataba, pues, de reflejar un ideal, una naturaleza divina, un cuerpo inaccesible y translucido, parecido al mármol. Sus teces suaves, sus formas redondeadas y sus mil y un matices de luz y oscuridad querían reflejar, según diría Joan Fontcuberta, un gusto por la transparencia en el autor (Fontcuberta, 2008 b: 159).



[Fig. 3] Josep Masana, *Sin título*, sin fecha. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Los desnudos femeninos de Vilatobà, de cierto gusto clásico, no están exentos de sensualidad; tampoco los de Josep Masana, que mantienen pocas analogías con los de Vilatobà¹⁴. En Masana hay numerosos ejemplos que testimonian su cercanía al academicismo y al clasicismo¹⁵, como su serie *Arte en el desnudo*, *Desnudo con una copia de la 'Venus de Milo'* o *Sin título* [Fig. 3]. Sin embargo, son sus desnudos masculinos los que reproducen mejor el gusto por la belleza clásica de los atletas griegos. Armados con arcos u otros objetos de competición deportiva, estos cuerpos son el reflejo de un ideal de belleza corpórea, escultórica¹⁶, que aún a principios del xx resiste, y que en la Alemania nazi es rescatado para enfatizar la superioridad de la raza aria.

En ese sentido, la sensibilidad de Masana se aproxima más a la del fotógrafo checo Frantisek Drtikol que al resto de pictorialistas catalanes (Zelich, 1994). En primer lugar, trabaja exclusivamente dentro del estudio; en segundo lugar, rechaza los procesos pigmentarios para retocar el negativo y aplicar virajes y coloración con anilinas en el positivo final. Finalmente, en su técnica se advierte la influencia determinante del cine expresionista alemán de Murnau o Fritz Lang, ya sea en la creación de sombras gigantescas o en juegos de luz que rodean el o la modelo. Para conseguir este efecto, el aceite untado en los cuerpos era un gran aliado, igual como era costumbre en los atletas griegos o en los personajes mitológicos de los filmes de la época.

El cine arraigó fuerte en la obra de Masana, hasta tal punto que buena parte de la temática de su fotografía considerada pictorialista está inspirada directamente en él. Su pasión por el cine lo llevó a fundar el 1935 el Cine Savoy en el Paseo de Gracia de Barcelona. A lo largo de los años veinte, tanto en Europa como en Hollywood, hubo una amplia lista de títulos bíblicos y leyendas medievales extraídos del romanticismo centroeuropeo: *La Reina Mora*, *Salomé*, *La Reina de Saba*, *Los Nibelungos*, etc. (Zelich, 1994).

Observando las figuras bíblicas y de inspiración orientalista de Masana, se ve que el autor absorbe algunos aspectos del simbolismo plástico centroeuropeo. Tal es el caso de su serie de fotografías de Salomé [Fig. 4], donde el torso desnudo de una joven sensual exhibe la cabeza decapitada de San Juan Bautista sobre una bandeja reluciente. Masana busca el contraste entre *eros* y *thanatos*, la conexión estrecha entre la vida y la muerte, y enfatiza, como en la tradición cristiana, el poder malévolo de la mujer, portadora del hombre a la perdición y a la muerte. Su proximidad respecto a los simbolistas Gustave Moreau, Franz von Stuck, Lucien Lévy-Dhurmer o Gustav Klimt se hace evidente en estas fotografías, imprecisas pero con una nítida lección moral.

Aunque Masana refleja asimismo un gusto por el orientalismo, que lo acerca más aún al simbolismo de Moreau, hay en sus personajes femeninos una desnudez total del cuerpo, que a menudo no está ornamentado. El cuerpo, que adopta poses estudiadas, actúa de soporte donde se modulan las luces y sombras, que bañan las figuras volumétrica y delicadamente, asemejándolas a esculturas clásicas, plásticas y maleables, casi extraídas de un ideal de belleza apolíneo. En algunas fotografías el mundo clásico resurge a partir de la inclusión de referentes antiguos, como la Venus de Milo. En estas fotografías Masana mantiene más correspondencias con Drtikol, autor de una serie de desnudos próximos al Art Nouveau y al simbolismo.



[Fig. 4] Josep Masana, *Sin título [Busto de Salomé]*, entre 1920-1940. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

El cine no solo ejerció una gran influencia en la producción fotográfica de Masana sino también en la de Vilatobà (Formiguera, 1996: 16). Quizás una de las imágenes de Vilatobà que más reflejan este gusto por lo cinéfilo sea *¿En qué lugar del cielo te encontraré?* [Fig. 5], obra célebre, dramática, heroica y narrativa, donde la teatralidad y gestualidad de los personajes llevan la obra a asemejarse al cine mudo. Lo mismo sucede en *Entre la vida y la muerte* de Masana [Fig. 6], que parece ser una parodia de la fotografía de Vilatobà, y que, como indica su título, es también una representación alegórica de la pulsión entre *eros* y *thanatos*¹⁷.

En el afán del simbolismo, heredero del romanticismo, de buscar un escapismo de la cotidianidad, la muerte se representó como una liberación en la plástica y la literatura desde mediados del siglo XIX (Caparrós, 1999: 163). En 1857 se publicó *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, que invadió las consciencias masculinas con un gusto por un ideal de mujer de belleza artificial y fatal, sexualizado y escabroso. En esta recopilación de poemas, había uno, *Danse macabre*, donde se establecía una conexión entre la belleza, el mal y la muerte (Baudelaire, 1949: 29-30), una idea que Paul Verlaine acogería rápidamente bajo la noción de decadencia como el arte de morir bellamente.

En este período, el arte apostó por la representación de lo inquietante, es decir, la enfermedad, la muerte, las tinieblas, el demonio, el horror o el fantasma (Eco, 2010: 330). Acaeció el decadentismo, una corriente artística, literaria e intelectual caracterizada por el gusto por la decadencia y el sentimiento de fin de una época (Bornay, 2010: 103). La atracción por el



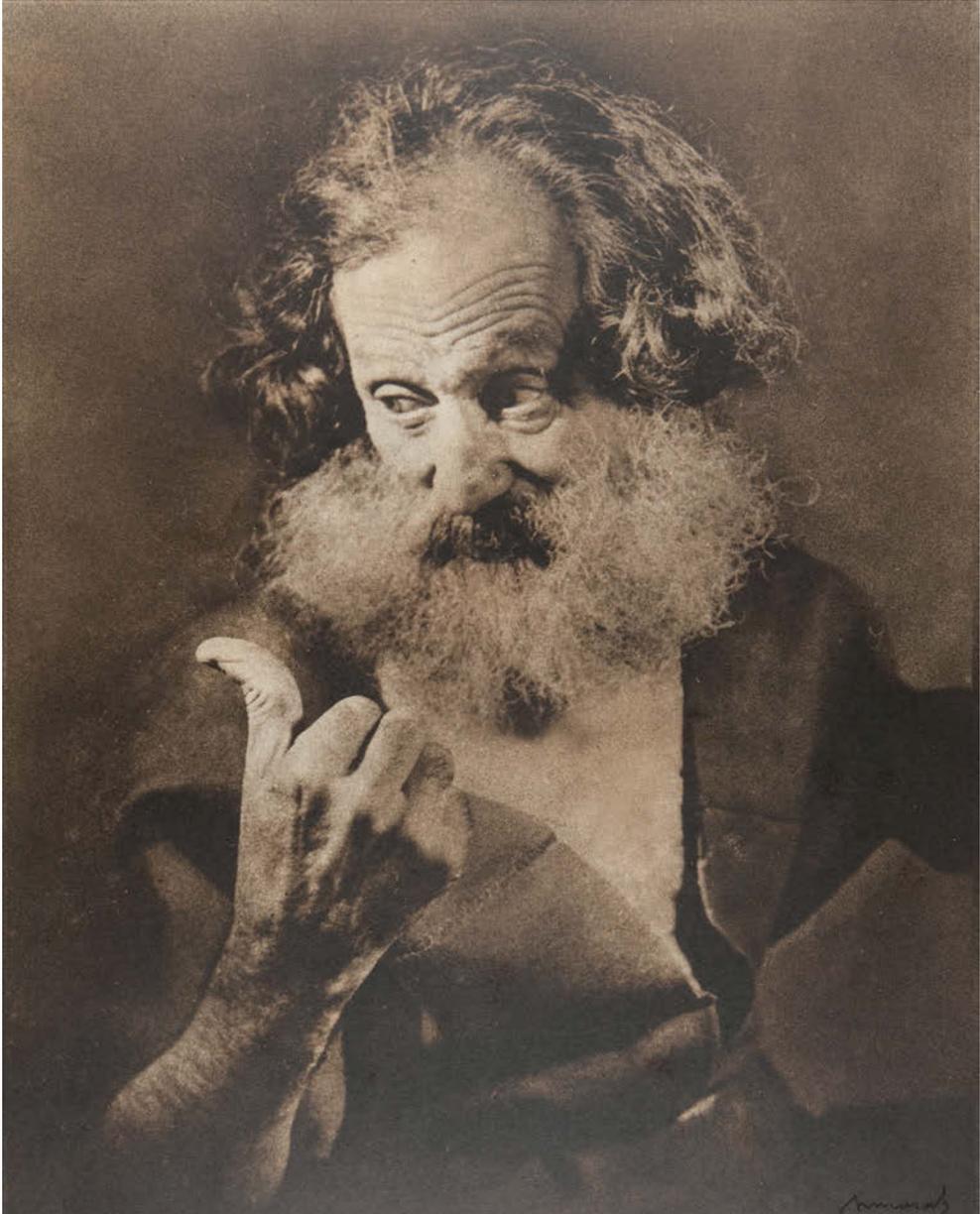
[Fig. 5 y 6] Joan Vilatobà, *¿En qué lugar del cielo te encontraré?*, hacia 1903-1905. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Josep Masana, *Entre la vida y la muerte*, entre 1920-1940. Flexichrome. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

gouffre y la muerte, junto con la misoginia y el miedo a la mujer, generó la asociación de ésta al cadáver. No sorprende pues la elección de Vilatobà por un tema simbolista decadentista como el amor y la muerte, blanqueando la piel de la modelo cadavérica, como si de una *femme fatale* se tratara¹⁸. Lo mismo ocurre en la obra de Masana, aunque la fotografía respira una frialdad más propia de hospital.

Si bien es cierto que en el fin de siglo francés, y concretamente entre los adeptos al decadentismo, hubo cierta fascinación hacia el mundo de ultratumba, también lo es que Joan Vilatobà desde su infancia Joan Vilatobà vivió muy de cerca el espiritismo, que a finales del siglo XIX tuvo una proyección social y política insólitas (Sala-Sanahuja, 1996: 25). Vilatobà creció en medio de esta “cultura de l'espiritisme, igualitària, republicana radical, anticlerical, a voltes vegetariana i esperantista” (Sala-Sanahuja, 1996: 25). Su padre Esteve fundó junto al ceramista Marian Burguès y el pintor Miquel Sallarès uno de los tres centros espiritistas que había en Sabadell entorno al año 1890, conocido como la Societat Espiritista la Fraternalitat, que ayudaba a enfermos y desvalidos.

No obstante, Vilatobà no hubiera podido producir fotografías fascinantes a los ojos de los amantes de la necrofilia si desde 1850 no hubiera existido una tradición de fotografía espiritista (Fischer, 2004: 29), una corriente occidental encabezada por Boursnell, Mumler o Reimers. Este tipo de fotografías, más conocidas como escotografías, se tomaban en la oscuridad gracias a una nueva cámara, Kilian, destinada a capturar los seres del ultramundo. En la Francia de 1880 la fotografía ocultista fue objeto de muchos amateurs que experimentaban con el medio fotográfico (Chéroux, 2004: 52). La difusión de estas imágenes era amplia, hecho que conduce a pensar en el influjo que debieron de tener en fotógrafos como Vilatobà.

En relación a los retratos que hicieron estos pictorialistas catalanes, resultan de gran interés los que Vilatobà hizo de hombres de edad avanzada, como el que aparece en *¿En qué lugar del cielo te encontraré?*, que aportan una nota trágica a la imagen. Este tipo de retratos, al igual que los que realizó Josep Maria Casals Ariet [Fig. 7] representan el lado más dramático



[Fig. 7] Josep Maria Casals Ariet, *Hombre con barba*, hacia 1935. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

e introspectivo de los fotógrafos. ¿Qué quieren representar a través de estas figuras de miradas realzadas y gestos determinantes? ¿Acaso la soledad trágica? ¿La muerte cercana? Estas escenas auténticas parecen ser extraídas de algunos lienzos de Caravaggio, con sus contrastes lumínicos y luces sabiamente repartidas, que obligan al espectador a leer la imagen en una dirección concreta.

Además, en estos retratos de ancianidad se hace evidente el gusto por lo barroco a través de la gestualidad teatral y la expresión grotesca de los individuos, como ocurre en *Retrato de pareja* o en *Ahogando pesares* de Vilatobà. Estos personajes, tan típicos del arte modernista catalán, especialmente en Miquel Blay o Hermen Anglada-Camarasa, son el reflejo de la desesperación, de la muerte, del alcoholismo... Además, se aproximan vertiginosamente a la pintura velazqueña, especialmente en la obra *Sin título* de Vilatobà del Museu d'Art de Sabadell.

La reivindicación de la mujer española tuvo un gran interés para algunos pictorialistas catalanes¹⁹. Eso mismo sucedió en el caso de Josep Masana, que recibió una gran influencia de Velázquez, Marià Fortuny y sobretudo del andaluz Julio Romero de Torres. Entre sus últimas fotografías se encuentran majas y manolas españolas [Fig. 8] y algún que otro estudio realizado a partir del novedoso sistema *Flexichrome* de Kodak, aparecido en 1957²⁰. Su reivindicación de lo castizo, de lo andaluz, con sus majas coquetas, medio cubiertas con mantellinas negras, claveles en sus peinados, vestidos semitransparentes, pieles tostadas... configuran Masana, una vez más, como un fotógrafo con un amplio conocimiento del arte europeo de entre siglos²¹.



[Fig. 8] Josep Masana, *Sin título [Maja sentada con mantilla]*, entre 1920-1940. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

El recurso alegórico

Hay en la fotografía pictorialista catalana un segundo tipo de imágenes perteneciente a una dimensión de naturaleza simbólica y en la que se acentúa una disposición puramente artificial. Nos referimos a las alegorías, que según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* son aquellas “ficciones en virtud de las cuales un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente” (Diccionario, 2017). El recurso alegórico en el arte empezó a utilizarse muy temprano, aunque en el siglo XIX fue un asunto iconográfico recurrente.

Especialmente en la pintura simbolista europea de la segunda mitad del siglo XIX, cuyo objetivo era la representación de símbolos en detrimento de la realidad, apareció una fascinación por la muerte y el mundo del inconsciente, aquello invisible e irracional, incontrolable y misterioso; aquello que presuntamente no se ve pero se percibe. El arte pues trató de ser un poco más sensorial e intuitivo, dando frutos a obras visionarias como las de William Blake o Odilon Redon. Y eso lo absorbió una parte importante del movimiento pictorialista.

En el pictorialismo catalán, quien profundizó más en los motivos alegóricos y simbólicos fue Joaquim Pla Janini. En su pictorialismo coexisten dos aspectos opuestos (Lemagny, 1995: 10)²²: des de un naturalismo sólido que aparece en fotografías como *El cazador*, con su técnica depurada²³, pasando por la nitidez de algunos paisajes boscosos o cementerios, hasta llegar a *La ninfa del fuego*, *Las parcas* o *La hora del fantasma*. Pla Janini regresó al clasicismo, en pleno contexto *noucentista* en la Cataluña de inicios del XX, cuando “los retratistas dotaron a las composiciones de esquemas helenísticos, y los fotógrafos artísticos crearon escenas alegóricas que recordaban a una Grecia idealizada” (Fontcuberta, 2008 b: 50).

Es en este último bloque fotográfico de Pla Janini donde el espectador termina más perturbado. Los personajes dantescos, ubicados en medio de una grandeza salvaje, marítima, en espacios inaccesibles y desolados, recrean una atmosfera de simbolismo lírico. En ese sentido destaca una serie que inició entorno a 1915, *Las parcas*. Igual que la pintura simbolista europea, en esta obra Pla Janini tomó un tema mitológico clásico: las Parcas, tres deidades hermanas y ancianas (Cloto, Láquesis y Átropos), encargadas de hilar, devanar y recortar el hilo de la vida del hombre. En el tríptico fotográfico de Pla Janini aparecen más de tres, pero la referencia mitológica es irrefutable, así como su carácter fantasmagórico y misterioso relacionado con el mundo de la muerte.

Para la realización del tríptico, Pla Janini vistió y convirtió a sus amistades más próximas en figuras alegóricas de la muerte, para después fotografiarlas en calitas desiertas de la Costa Brava. Se trata de imágenes que contienen una atmosfera densa, que recrean ambientes de ultratumba, con un secretismo y misticismo propios del simbolismo europeo, que propugnaba el conocimiento del mundo interior, el recogimiento silencioso y la meditación, así como el éxtasis dionisiaco en su lado más opuesto (Formiguera, 1995: 21). En palabras de M^a. Teresa Blanch, esas parcas son “una fantasmagoría horripilante y al mismo tiempo poética de la muerte” (cit. en Fontcuberta, 2008 a: 53).

En la primera imagen del conjunto, aparecen tres figuras cubiertas con sábanas blancas, ocultando su rostro; a los pies de la parca central, en primer término, yace el cuerpo de un ser



[Fig. 9] Joaquim Pla Janini, *La hora del fantasma*, sin fecha. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

desnudo, presumiblemente un hombre, que parece inerte. En la segunda imagen, destaca una figura blanca de pie, triunfante, encima de las rocas, mientras más abajo se ven los cuerpos de tres seres masculinos y femeninos, también muertos, tirados encima de las rocas más próximas al agua. Finalmente, en la última fotografía, aparecen cinco figuras espectrales, iguales que las otras, acomodadas en su isla de los muertos; en el horizonte, entre roca y roca, emerge una silueta de una parca que es iluminada por el resplandor del atardecer, como símbolo de la llegada de la muerte.

El carácter misterioso de estas obras de gusto romántico, mayoritariamente conseguido gracias al excelente uso del bromóleo, hace considerar a Pla Janini un fotógrafo esencialmente pictorialista. Hay una cercanía importante entre estas fotografías con algunas pinturas de Arnold Böcklin, especialmente su serie *La isla de los muertos*. Las múltiples versiones del suizo representan una diminuta barca distante conducida por un remero blanco, quizás Caronte, que cruza una amplia extensión de agua hacia una isla rocosa. Acompañando las figuras, hay un objeto, quizás un ataúd. La conexión entre ambos continúa especialmente en *La hora del fantasma* [Fig. 9], donde una figura fantasmagórica erguida navega con su barca en medio del mar.

Más allá de sus analogías con la pintura simbolista nórdica, hay en estas imágenes espectrales de Pla Janini otras similitudes con las pinturas simbolistas modernistas de algunos artistas catalanes, como los miembros del Cercle de Sant Lluç, como Joan Brull, Adrià Gual, Josep Maria Tamburini o Alexandre de Riquer (Formiguera, 1995: 21). En lo que refiere al terreno de

la fotografía, hay una estrecha relación entre estas obras de Pla Janini con algunas del norteamericano Arthur F. Kales, fotógrafo publicista que, sin embargo, fundó por su cuenta la Camera Pictorialists en Los Angeles. Su obra *The 39 steps* recoge sin duda el simbolismo misterioso de la iconografía de la pintura simbolista europea.



[Fig. 10] Joaquim Pla Janini, *Mariposas de la caridad*, sin fecha. Bromóleo transportado sobre papel con retoques de acuarela y lápiz de color. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Pla Janini fue también autor de otras fotografías de trasfondo simbólico, aunque en este caso aparece una vinculación estrecha con el cristianismo. Así lo ejemplifican obras como *Misericordia*, *Señor*, *La última oración*, *Obra de misericordia*, *Visita al señor obispo* o *Barrio Gótico*. También *Mariposas de la caridad* [Fig. 10], donde se enfatiza la ligereza de las figuras, no solamente a partir del título, sino también por el tratamiento etéreo y volátil en unas mujeres caritativas que se asemejan a mariposas por su cualidad de huidizas²⁴. Esta imagen tiene un trasfondo religioso evidente, que asimila esas figuras a almas o ángeles que cuidan de la población. Un rol social que, asimismo, estaba inevitablemente asociado a la mujer.

Paisajes de luces y sombras

Uno de los géneros preferidos del movimiento pictorialista internacional fue el paisaje, natural y urbano, casi siempre envuelto en un halo de neblina. En “las fotografías de escenas silvestres [...] la luz caída sobre el follaje de los árboles confería a la fotografía una atmosfera pictórica” (Tausk, 1978: 17). Gracias a los efectos atmosféricos, pues, se acentuaba en la fotografía de paisajes cualquier elemento que pudiera aportar un toque romantizante al asunto, que se hizo visible en el pictorialismo en Cataluña.

Representante tardío del pictorialismo catalán, Josep Maria Casals Ariet hizo del paisaje y del mundo rural catalán los ejes centrales de su trabajo, acercándose a la concepción bucólica de los paisajistas de la Escuela de Olot, y en especial al pintor Joaquim Vayreda. Sus paisajes se caracterizan por un detallismo y un clasicismo depurados, cuyas atmósferas románticas son inseparables de toda tradición: “*les constants poètiques i espirituals de totes i cada una de les obres de Casals són un magnífic exemple d'aquest esperit de recerca romàntica del Paradís perdut tan propi del pictorialisme fotogràfic*” (Formiguera, 1994: 9).

Con esa concepción estética, su vocación fotográfica empezó temprano. De adolescente se dedicó a la captura de bonitas instantáneas de su Osona natal, así como del Pirineo, de la comarca de la Garrocha o del Ampurdán [Fig. 11]. Casals Ariet estaba enamorado de estos paisajes, de modo que en esas imágenes primerizas late esa relación intrínseca entre el autor



[Fig. 11 y 12] Josep Maria Casals Ariet, *Paisaje*, sin fecha. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Joaquim Pla Janini, *Escucharon a Chopin*, 1961. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



[Fig. 13 y 14] Joaquim Pla Janini, *Cementerio de Lloret*, sin fecha. Bromóleo sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Santiago Rusiñol, *Entrada al cementerio de Sóller en la noche*, 1896. Óleo sobre tela. 75,5 x 91,5 cm. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.278. Fons d'Art Diputació de Girona (Fot. Rafel Bosch)

y la naturaleza. El bromóleo matiza y nubla ligeramente sus paisajes, ofreciendo ese toque nostálgico y bucólico tanpreciado entre los pictorialistas. En ese sentido, se palpa la concepción bíblica inherente a esos paisajes, de tristeza después de la actitud pecadora de la humanidad (en ese caso entendida como mujer) tras haber dejado escapar el paraíso terrenal²⁵. En su madurez, ya con su estudio barcelonés, se asoció a la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, fundada por Pla Janini, entre otros. Seguramente a raíz de eso surgió la amistad entre ambos fotógrafos. Eso se refleja en sus imágenes, que manifiestan ciertas analogías. Pla Janini destacó en gran parte por sus fotografías de paisajes (Zelich, 1998: 22), en cuyos se vislumbra un aire romántico, un lirismo que persiste entre 1930 y 1940. Maestro del bromóleo, su larga serie de paisajes, de una sensibilidad exquisita, evocan la tranquilidad y el silencio. En una entrevista, dijo que “la naturaleza no habla, pero tiene luz, color y formas. Lo más difícil es darse cuenta de esto y ser capaz de transferirlo al papel” (cit. en Fontcuberta, 2008 a: 52).

En los paisajes rurales de Pla Janini el eco simbolista resuena intenso. Tal es el caso de *Escucharon a Chopin* [Fig. 12], donde el fotógrafo juega con una sinestesia entre música y fotografía, interpretando visualmente aquellas impresiones que le causaron las melodías de Frédéric Chopin. Los árboles, retorcidos, cobran vida y se tiñen de cierta tristeza, como si las composiciones sonoras del maestro les hubieran dejado una profunda huella de tragedia. En primer término, a la derecha, un árbol de cuyo tronco parece emerger un rostro de perfil, con su ojo medio abierto, su nariz puntiaguda y su boca serena. Su expresión parece de una introspección total. A su alrededor, los otros troncos parecen moverse retorcidos al ritmo de las melodías que hasta poco sonaron.

En cambio, cuando la arquitectura se asoma en los paisajes de Pla Janini, como en algunas escenas urbanas, calles de pueblo desiertas o cementerios aislados, las imágenes pierden en imaginación lo que ganan en soledad, misterio y melancolía. Eso mismo ocurre en *Calle blanca*, *El porche*, pero sobretudo en *Ruinas históricas* o *Cementerio de Lloret* [Fig. 13]. Si bien en *Ruinas históricas* acudimos a una especie de fantasmagoría, con sus piedras inmemoriales, sus árboles balanceándose y sus nubes hechiceras, en el otro se respira cierta

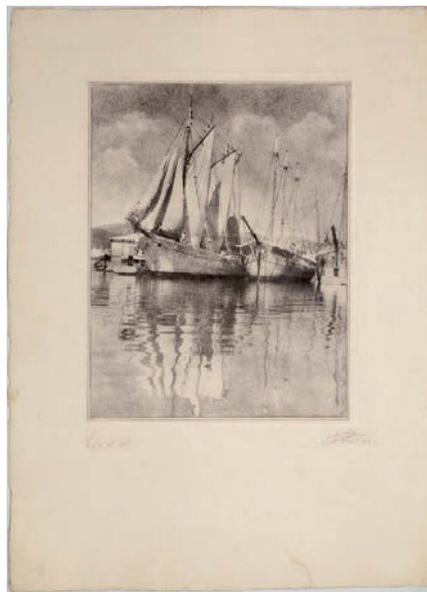
tranquilidad con un cementerio amurallado y coronado por cipreses. Una vez más surge el gusto por lo decadente simbolista, aproximándose a la pintura de matices románticos de Urgell y Rusiñol [Fig. 14].

Hubo también entre los paisajes urbanos pictorialistas

un número sorprendentemente elevado de fotografías de veleros, de temas portuarios y de otros motivos en los que sobre una superficie acuática flota en el aire como un halo de neblina, el cual cumplía la función de dispersar la luz en el sentido de la fotografía artística impresionista. (Tausk, 1978: 17)

Joaquim Pla Janini, además de producir una importante serie fotográfica de paisajes naturales y urbanos, tomó varias escenas de entornos portuarios a mediados de su carrera. Entre 1935 y 1936 viajó dos veces a la isla de Ibiza. Sus estancias dieron lugar a una serie fotográfica de paisajes marineros, creando una poética pura de la imagen, sin caer en un mero anecdotismo (Formiguera, 1995: 21). Estas imágenes, junto a las del puerto de Barcelona, conforman sus fotografías más documentales, aunque en realidad no fuera la voluntad del autor.

Por otro lado, estas fotografías portuarias reflejan ya no tanto una interrelación tardía con el romanticismo, sino más bien con la estética impresionista, ya sea por su temática así como por su luminosidad rebotante. Sus *Velas al sol* [Fig. 15] ya nada tienen que ver con las espectrales parcas de la década de 1910; ahora son astilleros, puertos, o grupos de marineros arreglando sus barcos o discutiendo en la playa. Ciertamente es que cuando penetra esa nueva estética más documental y menos romántica y subjetiva, llega la hora de despedir el pictorialismo.



[Fig. 15] Joaquim Pla Janini, *Velas al sol*, 1948. Bromóleo transportado. MMB, Museu Marítim de Barcelona

4. DISCUSIÓN

En el inicio del artículo se explicaba el propósito de adentrarse en el pictorialismo en Cataluña a partir de los fotógrafos Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana y Josep Maria Casals Ariet. A lo largo de la investigación, se han podido comprobar las influencias directas del romanticismo, simbolismo, academicismo, clasicismo e impresionismo en la producción fotográfica de estos cuatro autores. Además, se ha realizado un análisis con una mirada de género, especialmente en el subapartado “El cuerpo y la mirada”. En lo que refiere al resto de motivos iconográficos, como la alegoría y el paisaje, se han podido establecer conexiones estrechas entre las obras de estos autores y las de otros artistas y fotógrafos predecesores o del momento.

La autenticidad de los resultados expuestos es fiable, dadas las consultas bibliográficas y documentales que se han realizado para el estudio y que figuran en el apartado de “Referencias bibliográficas”. La interpretación de las fotografías analizadas se ha movido dentro de un marco bien definido, ya que las concepciones estéticas del pictorialismo están bien establecidas y son las mismas que en los casos europeo y norteamericano. El artículo, pues, aporta una nueva mirada en el campo de la fotografía pictorialista en Cataluña, aunque, por cuestiones de extensión, no se ha podido analizar con su debida profundidad.

5. CONCLUSIONES

El pictorialismo en Cataluña fue más importante de lo que la historiografía ha considerado hasta día de hoy. El movimiento arraigó durante mucho tiempo en la zona, concretamente entre los años 1890 y 1960, y cuatro de sus principales representantes fueron Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana y Josep Maria Casals Ariet. Sus producciones fotográficas se encuentran en la línea iconográfica de la pintura simbolista europea, pero también absorben algunas temáticas y recursos del romanticismo, academicismo, clasicismo y impresionismo artísticos.

Sus elementos iconográficos se resumen principalmente en tres motivos: cuerpos humanos, alegorías y paisajes. Si bien mientras en “El cuerpo y la mirada” se realiza una aproximación feminista, en “El recurso alegórico” y “Paisajes de luces y sombras” el foco se ha puesto más bien en las analogías visuales de las fotografías así como la descodificación de las distintas simbologías construidas.

Quizás la escasa historiografía sobre el tema haya convertido la fotografía pictorialista en un asunto anecdótico y merecedor de una pobre atención, además de ser considerado un movimiento demasiado ambicioso por querer asemejarse a la pintura. No obstante, el pictorialismo en Cataluña tuvo creadores de mérito, que dieron lugar a fotografías de calidad y que, antes que imitar a la pintura, nacieron con el objetivo de ser verdaderas obras de arte. Las distintas publicaciones que a lo largo del decenio de 1990 surgieron entorno al pictorialismo catalán y algunos de sus miembros, carecen de un análisis profundo y de una perspectiva moderna y actual. Es por este motivo que se precisaría de una actualización del análisis y la valoración histórica de sus obras, además de la localización y la realización de

catálogos razonados de estos fotógrafos con el fin de conocer y divulgar las obras de estos representantes capitales de la fotografía catalana de la primera mitad del siglo xx.

6. NOTAS

1. En realidad se menciona por primera vez “fotografía pictorial” en un texto de 1926 de Rafael Areñas, donde diferencia la fotografía clásica de la pictorial o artística (Zelich, 1998: 13-14). No fue, sin embargo, hasta los años setenta cuando esta terminología empezó a emplearse a partir de historiadores extranjeros como Newhall o Gernsheim.
2. “Pictorialismo” deriva del término “*picture*”, es decir, “imagen”, “cuadro”, “fotografía”, y no de “*paint*” o “pintura”. La expresión “*pictorial photography*” vendría a ser lo que hoy consideramos como “fotografía artística”, en oposición a los otros usos de la fotografía, ya sea documental, fotoperiodismo, publicidad, etc. (Fontcuberta, 1990).
3. En Europa fueron los clubes y agrupaciones fotográficos Camera Club de Viena, Photo Club de París, The Linked Ring en Londres, Association Belge de Photographie y Gesellschaft zur Forderung der Amateur Photographie en Alemania. En Norteamérica lo fue el Camera Club de Nueva York. Estos grupos organizaban exposiciones y salones fotográficos y reunían fotografías seleccionadas entre la producción internacional (Formiguera, 1996: 12).
4. En 1896 aparecieron en Estados Unidos los primeros museos dedicados a la fotografía. En 1905, la madurez del pictorialismo llegó con la apertura de la galería 291 en Nueva York, gestionada por los miembros de la Photo Secession y entre quienes se encontraban Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Gertrude Käsebier o Clarence White (Formiguera, 1996: 12).
5. Según Petr Tausk, el pictorialismo europeo empezó en 1890 y perduró hasta la década de 1930, aunque su apogeo tuvo lugar en los años 1910 (Tausk, 1978: 24).
6. El filósofo Walter Benjamin decía que una característica de la pintura era que no estaba en condiciones de tener distintos sujetos receptores a la vez (Benjamin, 1983: 59). Eso explicaría la voluntad del pictorialismo de mantener la unicidad y singularidad de cada fotografía como una obra de arte.
7. El término “pictorialismo” se ha confundido frecuentemente con “pictoricismo” o “imitación de la pintura”, consideración dada gracias a algunos fotógrafos aparentemente pictorialistas que tomaron como modelo diferentes pautas de la pintura más académica (Fontcuberta, 1990). Aunque aparentemente fuera un instrumento teórico de renovación, el movimiento desembocó a menudo en un academicismo camuflado inspirado en la pintura prerrafaelista, simbolista o romántica (Fontcuberta, 2008 b: 158). Ante todo, los referentes de la época eran exclusivamente pictóricos y, por lo tanto, el proceso de imitación de la pintura en la fotografía era inevitable (Formiguera, 1995: 15).
8. El bromóleo era un antiguo procedimiento fotográfico considerado como impresión noble para los pictorialistas, muy utilizado durante la primera mitad del siglo xx. Consistía en el blanqueamiento de una copia fotográfica de bromuro de plata para después ser impregnada con pigmentos al óleo.
9. Algunos especialistas consideran que el pictorialismo tardano ha sido víctima de un desprestigio que en numerosas ocasiones se ha convertido en una burla despiadada

- (Formiguera, 1995: 19). El origen burgués de sus componentes, la opción para formas más académicas y su voluntad artística, fueron los principales motivos que llevaron a ridiculizarlo. No obstante, en la década de 1990 se empezó a reconsiderar.
10. En 1915 en Barcelona apareció la revista *Lux*, la primera en el ámbito catalán que defendía la fotografía como arte. Se publicó hasta 1922 (Zelich, 1998: 17).
 11. El gusto por el cine en los fotógrafos del momento no era extraño: la primera proyección realizada en Barcelona, en diciembre de 1896 por los hermanos Lumière en el estudio Napoleón, suscitó el interés e interrelación de ambas disciplinas artísticas (Zelich, 1994).
 12. La obra literaria *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire predicaba la necesidad de pasear y agudizar la mirada en la vida moderna y urbana, y tuvo una influencia capital en muchos pintores del momento. Baudelaire se constituyó como ejemplo paradigmático de *flâneur*, aquel paseante que devoraba visualmente los signos de la ciudad, los aparadores de los comercios y las mujeres de las calles (Baudelaire, 1995). Fue seguido por pintores impresionistas que paseaban, buscaban con la mirada y representaban después en sus lienzos el objeto de deseo (Clark, 1999: 21).
 13. En los desnudos pictorialistas fue muy común la interpretación romántica: “Con el fin de eliminar toda apariencia de un efecto naturalista del cuerpo desnudo, se inventaron unas poses artificiales, de impresión decorativa, cuyo efecto todavía se acrecentaba más adornando a los modelos con tejidos” (Tausk, 1978: 19 y 21).
 14. No obstante, y según Fontcuberta, Vilatobà es un pictorialista de primera hornada, mientras que Masana lo es de segunda (Fontcuberta, 2008 b: 159).
 15. De hecho en el pictorialismo europeo y hasta la Primera Guerra Mundial, hubo un evidente retorno al clasicismo y un gusto por la Antigüedad (Fontcuberta, 2008 a: 50).
 16. Según Fontcuberta, Josep Masana refleja en sus desnudos un gusto por la corporeidad, retratando “seres humanos escultorizados, convertidos en bronce densos y bruñidos” (Fontcuberta, 2008 b: 158).
 17. Vilatobà restituye en sus imágenes ideas a partir de objetos o personas de carne y hueso (Sala-Sanahuja, 1996: 22). Por eso utiliza el recurso alegórico; emplea una realidad artificial donde se encuentran columnas, cortinajes, pedestales, mesas ovales, balaustradas, jarras, bancos, flores y, en resumen, todo el mobiliario de una escenografía del todo ideal.
 18. En la literatura simbolista decadentista, las comparaciones de las partes del cuerpo femenino con el alabastro, la nieve, las piedras preciosas y otros motivos mayoritariamente inorgánicos, contribuyeron a la consolidación del prototipo de mujer de belleza mortífera (Benjamin, 2009: 107).
 19. Una parte del pictorialismo español absorbió el ideario de la Generación del 98, apostando por un regeneracionismo, un interés etnográfico y antropológico, una búsqueda de la esencia de España a través de sus tipos humanos, tradiciones y paisajes. Hubo un gusto por lo regional español, encabezado por los fotógrafos García de la Puente, Ortiz Echagüe o el Conde de la Ventosa (Zelich, 1998: 19). En el caso catalán, además de Masana, Pla Janini se centró en tipos humanos muy en boga en el arte del siglo XIX y principios del XX, como los gitanos o los religiosos.
 20. El Flexichrome es un sistema de obtención de imágenes positivas, precursor del Dye-transfer, a partir del cual una imagen en blanco y negro se blanquea y se colorea manualmente utilizando tintes químicos que dan unas gradaciones de color según la gama de grises del original.

21. Hubo desde la era romántica una recreación del mito de una Andalucía oriental donde supuestamente habitaban toreros, ladrones, gitanos y mujeres castizas, majas coquetas, pícaras y alegres. Fueron muchos los artistas que plasmaron en el arte del siglo XIX y principios del XX el tópico de la mujer española, andaluza, castiza y seductora.
22. Según Lemigny y Perego, “*el desig d’experimentació incessant el porta a poc a poc cap al camí de la imitació: del naturalisme a l’impressionisme, del lirisme romàntic al simbolisme; en resum, del secessionisme al cubisme*” (Lemagny, 1995: 10). Su obra, pues, se debate entre la tradición y la modernidad, motivo por el cual no es coherente considerar a Pla Janini exclusivamente un pictorialista.
23. En las primeras fotografías de Pla Janini se hace evidente su firme voluntad artística: escenas de género, temas rurales idealizados y naturalezas primitivas (Formiguera, 1995: 20). Emplea títulos, algunos irónicos, que parecen extraídos de obras de algunos artistas catalanes del momento, como Josep Llimona, Joaquim Renart, Miquel Blay, Enric Clarasó o Dionís Baixeras. A modo de ejemplo: *El último momento, Tarde dorada, Pastor de antaño*, etc.
24. En el arte simbolista decadentista, la alusión de la mujer animal fue frecuente. Tanto en el arte como en la literatura, a finales del XIX las asociaciones entre mujeres y animales aumentaron considerablemente, dando lugar a complejas caracterizaciones psicológicas elaboradas dentro de una estructura profundamente patriarcal (Dijkstra, 1986: 288). El tópico de la mujer mariposa arraigó en el consciente colectivo.
25. Las imágenes de la tradición literaria y pictórica de la pastoral, remiten a un sentimiento de melancolía, ya que reflejan la pérdida de la armonía primigenia del hombre en la naturaleza (Jiménez-Blanco, 2007: 371).

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Baudelaire, C. (1949). *Journaux intimes. Fusées, mon coeur mis à nu*. París: J. Corti.
- [2] Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba: CajaMurcia.
- [3] Benjamin, W. (1983). *L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62.
- [4] Benjamin, W. (2009). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- [5] Bornay, E. (2010). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- [6] Caparrós, L. (1999). *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada.
- [7] Chéroux, C. (2004). La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction. En *Le troisième oeil. La photographie et l’occulte* (pp. 45-71). París: Gallimard.
- [8] Clark, T. J. (1999). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton: Princeton University Press.
- [9] Alegoría. (2017). En *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española. Accesible en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.
- [10] Dijkstra, B. (1986). *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Nueva York: Oxford: Oxford University Press.
- [11] Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.

- [12] Fischer, A. (2004). 'Photographies du merveilleux'. Frederik Hudson et les débuts de la photographie spiritiste en Europe. En *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte* (pp. 29-44). París: Gallimard.
- [13] Fontcuberta, J. (1990). Fotografia i Modernisme. En *El Modernisme*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- [14] Fontcuberta, J. (2008 a). Pla Janini: eje de la fotografía catalana (1906-1936). En *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004* (pp. 49-61). Barcelona: Gustavo Gili.
- [15] Fontcuberta, J. (2008 b). Masana, fotógrafo. En *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004* (pp. 157-162). Barcelona: Gustavo Gili.
- [16] Formiguera, P. (1994). Josep Maria Casals i Ariet. El darrer clàssic. En *Casals i Ariet, el darrer clàssic* (pp. 7-9). Vic: Fundació "la Caixa".
- [17] Formiguera, P. (1995). Joaquim Pla Janini: La fotografia apassionada. En *Joaquim Pla Janini* (pp. 13-23). Barcelona: Fundació La Caixa: Lunwerg Editores S.A.
- [18] Formiguera, P. (1996). Joan Vilatobà. Mestre pictorialista. En *Joan Vilatobà, 1878-1954* (pp. 8-17). Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.
- [19] Jiménez-Blanco, M. D. (2007). El noucentisme. Palpitaciones del tiempo. En *Estudios de Historia del Arte en honor de Tomàs Llorens* (pp. 367-386). Madrid: Antonio Machado Libros.
- [20] Lemagny, J.-C., y Perego, E. (1995). Una figura de la fotografía europea: el català Pla Janini. En *Joaquim Pla Janini* (pp. 9-11). Barcelona: Lunwerg Editores: Fundació "la Caixa".
- [21] Pollock, G. (1992 a). Degas/Images/Women; Women/Degas/Images: What Difference Does Feminism Make to Art History?. En Kendall, R., y Pollock, G. (eds.), *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision* (pp. 22-39). Londres: Pandora.
- [22] Pollock, G. (1992 b). The Gaze and the Look: Women with Binoculars – A Question of Difference. En Kendall, R., y Pollock, G. (eds.), *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision* (pp. 106-130). Londres: Pandora.
- [23] Pollock, G. (2009). Visió, veu i poder: històries de l'art feministes i marxisme. En Faxendas, L. (comp.), *Feminisme i història de l'art* (pp. 103-134). Girona: Documenta Universitaria: Universitat de Girona.
- [24] Sala-Sanahuja, J. (1996). Una filla de gegants. Nota sobre la fotografia de Joan Vilatobà. En *Joan Vilatobà, 1878-1954* (pp. 18-27). Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.
- [25] Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela.
- [26] Tausk, P. (1978). *Historia de la Fotografía en el siglo xx. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [27] Zelich, C. (1994). Josep Masana. Del classicisme a l'avantguarda. En *Jospe Masana 1892-1979*. Barcelona: París: Centre d'Arts Santa Mònica: Centre d'Études Catalanes.
- [28] Zelich, C. (1998). La fotografia pictorialista a Espanya, 1900-1936. En *La fotografia pictorialista a Espanya, 1900-1936* (pp. 13-25). Barcelona: Girona: Fundació "la Caixa".

CURRICULUM VITAE. CRISTINA RIBOT BAYÉ

CRISTINA RIBOT BAYÉ. Doctora en Historia del Arte y Máster en Iniciación a la Investigación en Humanidades por la Universitat de Girona. Beca 8 de marzo con el proyecto “Viatgeres a la Girona dels segles XIX i XX”. Miembro del proyecto de investigación “Imágenes y contraimágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas”, dirigido por Xavier Antich. Documentalista de la exposición “Prudenci Bertrana, pintor” (Md’A, 2017), y comisaria de “Girona als ulls de les viatgeres (s. XIX i XX)” (MHG, 2015) y “Identitat augmentada” (Md’A, 2014). Ha trabajado en la gestión de archivos fotográficos de diversos fondos municipales.