

## LA FOTOGRAFIA A L'ÈPOCA DE LES *BELLEZAS* (1874 – 1877)

Les fotografies de Joan Martí publicades en els àlbums de *Bellezas* són testimoni d'un treball realitzat amb la finalitat d'obrir una via comercial en la difusió d'imatges de paisatges urbans, arquitectura i fins i tot objectes d'art. Els tres àlbums que es coneixen: Barcelona, Montserrat i Girona, foren probablement l'inici d'una empresa comercial d'abast incert. Al final, la producció es limità a aquests àlbums, que són una mostra notable de la fotografia d'exteriors de l'època. Per entendre'ls més enllà de la interpretació iconogràfica, es fa necessari un treball de contextualització històrica i de valoració estètica. És important conèixer les aventures empresarials en la comercialització d'aquest tipus de fotografies, el nivell de socialització de la fotografia en el país i l'evolució tecnològica d'aquests anys. La finalitat d'aquest text és explicar per una banda, com treballava Joan Martí i quines possibilitats i limitacions tenia per portar a terme els seus projectes, per l'altra, amb quins mitjans per a la difusió comptava la fotografia i amb quines altres imatges va conviure la fotografia dels anys 70 del segle XIX.

### **Les vistes fotogràfiques i les *Bellezas* del país**

La denominació de *Bellezas*, d'inspiració romàntica, dóna segell propi al treball divulgatiu que va fer Joan Martí dels monuments i paisatges de tres poblacions catalanes. Aquest treball cal entendre'l en el marc de la producció de vistes fotogràfiques que va caracteritzar l'aventura empresarial dels fotògrafs que a partir dels anys 1860 van sortir de l'estudi per captar i difondre aquelles imatges que consideraren més significatives per donar a conèixer el territori. Les possibilitats de negoci de la fotografia s'havien basat fins aleshores en el retrat d'estudi, que experimentà un procés de socialització ràpid i creixent. Així doncs, el retrat fotogràfic, que inicialment es féu amb la tècnica de la daguerreotípia i que quedà reservat quasi exclusivament a la burgesia, aconseguí popularitzar-se gràcies a l'evolució tècnica que suposà l'assoliment del negatiu amb placa de vidre. També tingué gran influència la possibilitat de realitzar còpies per contacte sobre paper. Les característiques d'aquests procediments, juntament amb el nou format de targeta de visita que patentà Disderi el 1854, permeteren posar la fotografia a l'abast del gran públic. Però la fotografia no apareixia en un terreny verge per a la imatge, ja que la pintura i sobretot el gravat

havien convertit la imatge en un element important per a la informació i la comunicació del coneixement. Aquesta circumstància portava a l'existència d'un públic àvid de rebre informació gràfica que li permetés eixamplar horitzons geogràfics i personals. La tècnica fotogràfica era la més adequada per assolir l'ideal positivista del coneixement objectiu de la realitat i així ho entengueren alguns fotògrafs que tragueren el laboratori de l'estudi per crear els seus catàlegs de monuments, vistes i obres d'art.

La possibilitat de realitzar treballs d'exteriors amb certes garanties propicià el surgiment d'un seguit de fotògrafs que amb objectius molt diversos realitzaren treballs de camp. És destacable en aquest sentit la labor dels primers fotògrafs de guerra, amb l'anglès Roger Fenton al capdavant, que crearen un treball gràfic per informar dels contingents bèl·lics. Fenton fotografià la reraguada de la guerra de Crimea, en una data molt temprana per a la fotografia, el 1855. També són destacables en aquests primers anys, els reportatges de la guerra civil americana fets per Mathew B. Brady entre 1861 i 1865. Aquests reportatges de guerra tingueren una clara voluntat informativa i d'aquesta manera la tècnica fotogràfica suplí la ploma del dibuixant, que fins aleshores havia assumit aquesta funció. De totes maneres, el trasllat d'aquestes imatges a la planxa del gravat era encara obligatori, ja que la fotografia no estava integrada en el procés d'impremta.

Més enllà d'aquesta vocació informativa, el registre fotogràfic fou utilitzat per donar a conèixer ciutats i països, des d'un vessant arquitectònic, artístic, paisatgístic i també antropològic, en un moment en què la burgesia introduïa la pràctica del turisme com a activitat de lleure i en què el gran públic descobria en certa manera la diversitat cultural i social del planeta. Aquest és l'àmbit de treball en què se situen diferents autors de l'època. Entre ells, són destacables les figures de Jean Laurent a Espanya i la dels germans Allinari a Itàlia. Ambdós crearen empreses d'èxit destinades a comercialitzar les vistes de diferents indrets dels respectius països. Jean Laurent, fotògraf d'origen francès, s'instal·là a Madrid i es decidí per l'explotació comercial de vistes fotogràfiques. S'associà amb el fotògraf Martínez Sánchez i viatjà per tota la península (també a Portugal) per tal d'elaborar un catàleg de vistes i monuments de tot el territori. Els milers de plaques que formaren el seu arxiu foren àmpliament difoses i constitueixen un testimoni de primer ordre per conèixer l'Espanya del segle XIX.



Vista de Girona, 1867. Fotografia de José Martínez Sánchez, editada per Jean Laurent y Cía.

El treball de *Bellezas* de Joan Martí, caldria situar-lo en aquesta mateixa línia, encara que l'abast del projecte té una altra dimensió en tots sentits. D'entrada, sabem que l'àlbum de Barcelona, de 1874, tingué una bona acollida, però res fa pensar que Martí iniciés amb aquest treball una empresa de divulgació fotogràfica en l'àmbit català. L'àlbum següent, de 1875, sobre Montserrat, té una concepció ben diferent i està inspirat en l'iconografia sobre el lloc sagrat que havia creat el romanticisme, fet que l'allunya del monumentalisme i dels paisatges urbans de l'àlbum de Barcelona. La continuïtat en aquest àlbum, el trobem amb el de Girona, encara que aquest presenta la singularitat d'incloure tot un seguit d'imatges del tresor de la Catedral. Aquestes imatges provenen de l'encàrrec directe que va rebre per part del Capítol de la Catedral, que acordà contractar el fotògraf en el moment en què s'assabentaren de la seva visita a la ciutat. La inclusió d'aquestes imatges del tresor responen doncs a una circumstància especial, fet que fa pensar que no existia un projecte ben definit per a la creació d'àlbums monumentals de les ciutats catalanes, o, si més no, que la voluntat de l'empresa no era prou ferma com per dur-la a terme al marge d'altres esdeveniments. L'àlbum de Girona tingué també una bona sortida comercial i fou ben acollit per la societat gironina. De totes maneres, el projecte no tingué continuïtat i malgrat el reclam que en algun moment es produí per part de la premsa, els àlbums de Tarragona i de Lleida no es van arribar a fer. D'haver estat així, les *Bellezas* serien ara un meravellós mostrari dels monuments i paisatges de les capitals catalanes de l'època i haurien adquirit un corpus que acostaria més Joan Martí a la línia de treball de fotògrafs com Laurent o els Allinari, en l'àmbit català i en un projecte de concepció més singular.

La presentació d'aquestes fotografies és també destacable. Joan Martí optà per mostrar les imatges en uns àlbums bellament decorats, obra de l'editor Pere Vives. S'oferia doncs un producte de gran qualitat, amb còpies a l'albúmina de 12x16 sobre

un suport secundari de cartró i disposades en un àlbum amb tapes de pell i lletra daurada. En definitiva, era un producte de certa noblesa, de consum restringit. Per compensar-ho, Martí completà l'estratègia comercial amb la venda de làmines soltes que es podien comprar periòdicament i que acabaven completant l'àlbum que opcionalment es podia enquadrar en funció de la solvència o l'atreviment de les economies familiars.

L'àlbum era en aquests moments un format que es podia utilitzar per a presentar aquest tipus d'imatges, encara que no el més emprat, ja que la venda d'imatges soltes era més assequible i podia adreçar-se al gran públic. En aquest sentit, el format de targeta de visita, extensament utilitzat per al retrat, serví també per a la difusió de vistes. També és el cas de les vistes estereoscòpiques, que tingueren un gran èxit, ja que se sumava a l'interès de descobrir nous llocs, el fet de poder visualitzar-los en tres dimensions, un fet del tot impactant per a l'espectador del moment. En aquests anys es realitzaren nombroses sèries de fotografies estereoscòpiques i tingueren una presència destacada en el mercat de la imatge. Amb els anys, les postals fotogràfiques i sobretot les fotomecàniques, s'acabaren imposant com a format de presentació de vistes, encara que la seva aparició és uns anys posterior. Coneixem, per exemple, que l'àlbum *Bellezas de Gerona* fou imprès en format postal, relligat i utilitzant la tècnica de la col·lotípa. Es tracta però d'un producte derivat que s'allunya enormement de l'excel·lència de l'àlbum original, encara que el preu de compra era molt inferior, fet que el convertia en objecte de consum popular.

Les fotografies de Joan Martí constitueixen un testimoni excepcional de les ciutats de Girona i Barcelona en un moment de canvi. La modernitat portaria a la transformació urbana de les ciutats, conseqüència de l'enderrocament de muralles i baluards, l'arribada del ferrocarril, la industrialització o l'arquitectura del ferro. Són gairebé el darrer testimoni d'una societat que volia abandonar, no sense dificultats, l'antic règim. Però aquestes imatges són també un testimoni excepcional de la fotografia d'àlbum a Catalunya. De fet, els àlbums de *Bellezas* són els únics que es creen amb la voluntat de donar a conèixer el patrimoni arquitectònic i artístic català. N'existeixen alguns de concepció similar, però són àlbums que compaginen la imatge amb el text i on, a més, les imatges són el resultat de la reproducció d'impremta, fetes amb la tècnica de la fototípa. És el cas de l'Àlbum Pintoresch-monumental de Catalunya, sobre vistes, monuments i paisatges de Barcelona, Vic, Breda, Sant Cugat, Vilassar, Gavà, Terrassa, etc. Amb aquest títol se'n feren dues col·leccions, el 1878 i el 1879, la segona amb imatges diferents i en format més gran, de 23x30 (la primera eren de

15x22). L'autor d'aquestes imatges, publicades per l'Associació Catalanista d'Excursions Científicas fou Heribert Mariezcurrena i l'impressor Eusebi Riera. Existeixen també àlbums monogràfics, amb una vocació i una inspiració ben distinta. És el cas de l'àlbum de l'Exposició Industrial de 1877, del mateix Martí, o de l'àlbum del port de Barcelona, fet amb albúmines de gran format (30x40), i el de l'Exposició Universal de Barcelona, fet amb fototípies (ambdós de 1888), del millor reputat Audouard.

### **El treball de Joan Martí en els anys del col·lodió**

Joan Martí i els fotògrafs contemporanis van viure una època de successives revolucions tecnològiques. Els avenços en òptiques i en química van permetre a la fotografia multiplicar les seves funcions i donaren més opcions de treball al fotògraf i, sobretot, van suposar l'ampliació del públic consumidor d'imatges fotogràfiques. En tots aquests progressos hi ha dos fets determinants: d'una banda, el fet de reduir el temps d'exposició de minuts a segons i, de l'altra, el fet de permetre la realització de nombroses còpies sobre paper a partir d'una matriu. Parlem doncs de progressos decisius per a la implantació de la fotografia com a tècnica dominant en la creació d'imatges.

Des del vessant tecnològic, es pot afirmar que Joan Martí va viure de ple en l'època del col·lodió humit i aquest fet té moltes connotacions importants a tenir en compte a l'hora de valorar el seu treball. D'entrada, representa el pas del negatiu en paper que ofería el cal·lotip, al negatiu en vidre, per bé que ja hi havia un precedent de pocs anys abans que fou el negatiu a l'albúmina. Aquest tingué poc arrelament per diferents motius, però sobretot pel llarg temps d'exposició que requeria. La placa de vidre amb negatiu suposava una millora molt significativa en la definició de la imatge final, cosa que no aconseguia el negatiu sobre paper. A més, no patia el desgast d'aquest en la realització de còpies positives sobre paper. En definitiva, ofería una millor capacitat per realitzar còpies fotogràfiques. També suposava una reducció important en el temps de captura i, tot i que no aconseguia plenament la instantaneïtat, sí que permetia la realització de treballs d'exterior amb poc moviment.

L'adopció del col·lodió humit representava, no obstant, un gran contratemps per als fotògrafs. La preparació de les plaques negatives s'havia de fer al moment de realitzar la fotografia, i el posterior revelat del negatiu havia de ser immediat. Aquesta

incomoditat intrínseca al procediment representava un considerable esforç en el treball d'estudi, encara que gens comparable amb l'heroïcitat que suposava el desplaçament a l'exterior. Fotografiar fora de l'estudi comportava carregar amb tot el laboratori. Aquesta circumstància ens ha donat les imatges més poètiques dels fotògrafs, però per als professionals de l'època fou més aviat un patiment. Sabem de fotògrafs que es desplaçaven amb carros o grans motxilles, tot depenent sovint de l'envergadura de l'expedició. La raó per la qual calia treballar amb un marge de temps tan breu està en les característiques del col·lodió, una matèria viscosa obtinguda a partir de la dissolució de nitrat de cel·lulosa en alcohol i èter, que s'utilitzava per sostenir les sals de plata en la superfície plana i transparent del vidre. La preparació era llarga i consistia bàsicament en escampar el líquid sobre el vidre, que després era sensibilitzat amb sals de plata i exposat a la llum a l'interior de la càmera. Un cop obtinguda la imatge, es procedia al revelat i finalment s'envernissava. Tot plegat s'havia de fer en un temps molt breu (uns sis minuts), ja que quan el col·lodió s'asseca es torna impermeable i perd les seves virtuts com a emulsió fotogràfica.

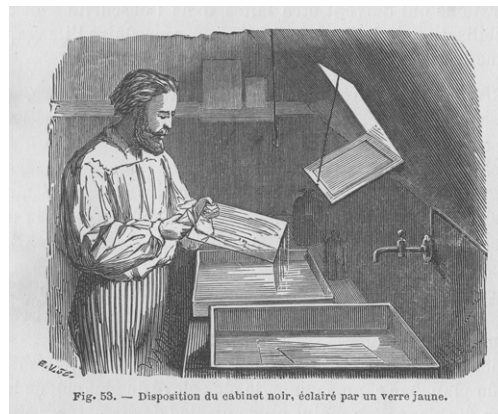


Fig. 53. — Disposition du cabinet noir, éclairé par un verre jaune.  
Revelat de plaques al col·lodió humit en un laboratori.  
(Monckhoven. Traité général de photographie. 1873)

Malgrat aquest inconvenient, el procediment va triomfar per les característiques que ja hem comentat, va desplaçar tècniques precedents, com el daguerreotip o el cal·lotip i es va imposar a tècniques contemporànies, com el negatiu sobre vidre a l'albúmina. Per això es pot dir que els anys compresos entre 1855 i 1880 són pròpiament els del col·lodió humit, que no es veuria desplaçat fins cap a 1880 per la placa seca. Aquesta placa al gelatinobromur reduí encara més el temps de captura fins arribar a mil·lèsimes de segon i aconseguí finalment la captura del moviment, el que es coneix com a instantaneïtat. Els negatius al gelatinobromur van permetre l'entrada de les plaques negatives a la indústria, ja que es podien preparar amb antelació al seu ús i es podien revelar també amb posterioritat a la captura de la imatge.

El col·lodió com a substància fou la base del procediment negatiu explicat, però també s'utilitzà per a altres procediments fotogràfics, entre ells, l'ambrotip i el ferrotip. Aquests procediments directes de càmera aconseguien una imatge única, sense possibilitats de reproducció. L'ambrotip era, de fet, un negatiu al col·lodió subexposat que amb la inclusió d'un fons negre permetia veure la imatge en positiu. Anava encapsulat o emmarcat i estigué destinat a competir amb el daguerreotip, sobretot amb preu, ja que malgrat tenir una estètica externa similar era més econòmic. Sembla ser que ambdós procediments foren utilitzats per Joan Martí en els seus retrats d'estudi. Pel que fa al ferrotip, aquest partia dels mateixos principis que l'ambrotip, però s'obtenia directament sobre una placa de llautó lacada amb negre. Era un procediment econòmic àmpliament utilitzat pels fotògrafs ambulants.

També s'utilitzà el col·lodió per a còpies positives sobre paper, amb el que es coneix com a aristotip al col·lodió, encara que és un procediment que apareix uns anys més tard, el 1880, gairebé al mateix moment que ho feu l'aristotip a la gelatina. Ambdós procediments corresponen ja a una altra època, en què la fabricació industrial de papers i plaques de vidre havia suplantat en bona part el treball més artesanal dels fotògrafs dels anys precedents. Per tant, aquestes no podien ser les còpies positives que utilitzà Joan Martí per als àlbums de les *Bellezas*. Aquests àlbums es feren amb còpies a l'albúmina i, en el cas de Girona, també s'utilitzaren les còpies al carbó, encara que únicament per a l'edició especial que serví per obsequiar al Papa Pius IX.



Laboratori per a còpies positives

(F. Dillaye. La théorie, la pratique et l'art en photographie. [190-]).

Les còpies a l'albúmina són el procediment positiu que dominà en l'època del col·lodió. Per a la seva realització calia papers molt fins que eren albuminats, és a dir, banyats per una cara amb una solució de clara d'ou fermentada i sal. L'albúmina és el component que actua com a aglutinant de la imatge, li dóna brillantor i en millora la definició i el contrast. Un cop sensibilitzats amb sals de plata, els papers es podien guardar en capsos i ja estaven a punt per a ser utilitzats. Llavors, la imatge s'obtenia per contacte directe del paper amb la placa de vidre del negatiu que s'exposaven al sol

per obtenir la còpia positiva sobre paper que habitualment era virada a l'or. La tendència d'aquests papers a enrotllar-se obligava a enganxar-los sobre un suport secundari de cartró. De fet, les còpies positives a partir de negatiu es feren de manera similar amb tots els procediments fins que s'inventaren els papers de revelat, el 1885. L'èxit del paper albuminat provocà que ja des de 1860 hi haguessin fàbriques dedicades a la preparació del paper, encara que el fotògraf havia de sensibilitzar-lo en el moment de l'ús. El paper a l'albúmina sensibilitzat no s'aconseguí fins a principis dels anys 70 i el seu ús es veié bastant limitat als fotògrafs amateurs, ja que els professionals continuaren majoritàriament amb la pràctica de sensibilitzar els propis papers en el moment de l'ús.

Malgrat l'èxit aclaparador d'aquest procediment, l'albúmina presentà sempre l'inconvenient de ser poc estable. Aquests problemes de conservació es coneixien des del moment inicial. Per això sorgiren altres procediments que utilitzaren la seva capacitat de permanència com a principal reclam. És el cas del carbó, un procediment pigmentari de gran estabilitat i bellesa plàstica que utilitzà Joan Martí. Almenys tenim notícia de l'àlbum de Girona amb què s'obsequià al Papa.

### **L'època de la imatge**

Les imatges de les *Bellezas* de Joan Martí són de caire naturalista. La seva singularitat està en el fet d'utilitzar la tècnica fotogràfica per a tals representacions. Les vistes paisatgístiques i arquitectòniques són habituals en l'època però sovint les trobem representades per gravats i pintures. Estem doncs en un moment en què la imatge té una important presència social i la fotografia és una de les tecnologies utilitzades.

La fotografia representa la conquesta de l'aspiració secular de reproduir la naturalesa de manera mecànica. El recorregut per a tal fita arrenca pràcticament des de l'Antiguitat, però és sobretot a partir del Renaixement quan el progrés tècnic esdevingué més notable, amb l'evolució de les òptiques i la implicació en aquest procés de personalitats com Leonardo da Vinci, que utilitzava la càmera obscura. El coneixement assolit en física permetia, ja almenys des del segle XV, la reproducció d'imatges a través de dispositius òptics, i a finals del segle XVIII els avenços de la química, protagonitzats pels científics Thomas Wedgwood i Humprey Davy, permetien la fixació d'imatges, encara que sense possibilitat de permanència. Faltava doncs la fixació permanent de la imatge perquè la reproducció mecànica de la naturalesa



esdevingués un fet. Això s'aconseguí al segle XIX i per diferents mitjans. Louis-Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot, Hippolyte Bayard i altres presentaren els seus respectius descobriments, que amb diferents tècniques i denominacions iniciaven el camí de la fotografia.

La fotografia tingué ben aviat un fort arrelament social i en pocs anys experimentà una evolució vertiginosa, superant en cada moment les limitacions tècniques que li impossibilitaven una major expansió. La nova tècnica es posava al servei de la societat liberal burgesa i s'adequava perfectament als valors emergents.

Però el segle XVIII i sobretot el XIX havien estat propicis a la profusió d'imatges i, en aquest sentit, la fotografia s'integrava i s'adaptava a una cultura visual ja existent. La pintura, els espectacles òptics i sobretot els gravats havien configurat a través de diferents mitjans un imaginari col·lectiu per al món occidental de l'època. D'entrada doncs, la fotografia es posà al seu servei, n'adoptà els codis i hi convisqué.

La formació de la cultura visual que servia de plataforma a les representacions naturalistes del XIX tingué el seu origen possiblement en la idea de l'art descriptiu. Aquest es diferenciava de la idea clàssica de l'art narratiu del Renaixement, centrat en la representació significativa d'accions basades en els textos dels poetes i per tant amb una finalitat principalment narrativa. L'art descriptiu, en canvi, es basava en una representació exhaustiva de la naturalesa, amb molta exactitud. És el que se sol denominar, de manera imprecisa, com a art realista, que recorda la manera de representació dels fotògrafs.

Aquest art descriptiu és el que es desenvolupà principalment a Holanda en el segle XVII, encara que no de manera exclusiva. Participaren d'aquesta noció autors com Vermeer, Caravaggio o Velázquez. En tot cas, la qüestió primordial rau possiblement, en el fet que les imatges participen d'una cultura visual, en contraposició a la més estesa cultura textual. Suposa, doncs, una nova manera d'entendre el món, en què la vista i la representació estan per sobre de la lectura i la interpretació. Aquesta tradició pictòrica tingué el recolzament de la ciència i les noves tecnologies que convertiren les imatges en vehicles vàlids per a la transmissió del coneixement del món. A Holanda, les imatges experimentaren una gran proliferació per diversos mitjans (llibres, tapissos, parets, etc.) i la cultura visual esdevingué quelcom fonamental en la vida de la societat. El món s'explicava a través d'imatges i la identitat holandesa quedava reflectida en la seva producció pictòrica.

Les noves tecnologies a què fèiem referència són principalment els sistemes basats en lents que aparegueren a partir del Renaixement, d'entre els qual la càmera obscura i la càmera lúcida foren els que tingueren més predicament. Aquestes càmeres permetien reduir les escenes que es volien captar, al mateix temps que en mostraven tota la seva llum i el color. La seva evolució fou clau per a l'assoliment de la tècnica fotogràfica, i la seva utilització assentà les bases d'una nova manera de veure el món, que s'estenia al món occidental de manera aclaparadora, primer per mitjà del gravat i posteriorment per mitjà de la fotografia.

La càmera obscura consisteix en una caixa amb un orifici a través del qual passen els raigs reflectits d'un objecte, la imatge del qual apareix invertida a l'altra cara de la caixa. El fet clau pel desenvolupament d'aquest dispositiu òptic cal situar-lo a la segona meitat del segle XVI quan, amb tota seguretat, s'havia incorporat ja la lent convexa a l'orifici. El científic Constantin Huygens, el 1622, tingué una reacció molt similar a la que provocà el naixement de la fotografia uns segles després: "És impossible expressar la seva bellesa amb paraules. L'art de la pintura ha mort, donat que això és la pròpia vida, o quelcom més elevat si trobéssim una paraula per definir-lo".

De totes maneres, és difícil establir quins pintors feren ús de la tecnologia, ja que està escassament documentat. Com s'ha dit, les pintures holandeses d'aquesta època, pels seus extraordinaris efectes de naturalisme espacial i atmosfèric, tenen la precisió pròpia de l'ús d'aquests aparells.

A principi del segle XIX aparegueren múltiples aparells òptics, però el que tingué més arrelament, tot i l'habilitat que requeria el seu ús, fou el de la càmera lúcida, invent de William Hyde Wollaston,. L'aparell consisteix en un prisma amb dues superfícies reflectores que trasllada una imatge de l'escena en angle recte als ulls de la persona que controla l'aparell. John Herschel, un dels destacats personatges implicats en l'invent de la fotografia, utilitzà habitualment aquest aparell, com també ho féu el mateix Talbot, encara que aquest últim amb resultats poc satisfactoris.

Podem dir que la pintura establí unes bases sòlides en el que fou una manera determinada de representar la realitat. Aquesta idea de la pintura, iniciada al segle XVII, evolucionà de manera paral·lela al progrés científic i tecnològic, fins arribar al seu punt àlgid amb l'assoliment de la tècnica fotogràfica. Aquesta fita tindria una especial

incidència en les arts plàstiques, que d'aquesta manera es veieren alliberades de l'ideal naturalista i es pogueren orientar cap a altres camins més propers a l'ànima i a l'esperit.

Es pot considerar, doncs, que la pintura estableix molts dels canons que defineixen la fotografia i que marcà algunes de les pautes en què es basà la fotografia en els seus primers anys d'existència. Des del punt de vista tècnic, la càmera obscura dóna lloc al quadre amb perspectiva, al diorama i a la fotografia, encara que la càmera és només una de les moltes causes de la fotografia. Barthes, per exemple, apunta que possiblement sigui més essencial l'aportació de la química. Però també des del punt de vista conceptual. Aaron Scharf, en referència a la influència de la pintura, escriu: "Quasi totes les característiques definibles de la forma fotogràfica són ja visibles en l'obra d'alguns pintors anteriors a la invenció de la fotografia".

Però ni la pintura ni la fotografia dels primers temps podien aconseguir per si soles universalitzar el consum d'imatges. De fet, la presència social de la imatge no esdevingué un fenomen de masses fins al segle XVIII i sobretot el segle XIX, i això es produí, entre altres raons, per motius tecnològics. Per això és important conèixer quins foren els assoliments científics que transformaren el context comunicatiu de l'antic règim.

D'entrada, el fet més transcendent fou l'evolució de les tècniques del gravat, especialment d'aquelles que aconseguiren, per les seves característiques, un arrelament social més important. Les diferents tècniques de gravat visqueren durant tot aquest període, però la litografia i la fusta "a testa" s'imposaren sobretot a partir de 1840 i fins a 1870. A partir d'aquesta data començà la progressiva substitució per les tècniques dels gravats fotomecànics que revolucionaren les arts del llibre.

L'adveniment de la litografia, inventada per Aloysius Senefelder entre 1797 i 1799, commogué la societat de final del segle XVIII. No es pot dir que la pedra litogràfica marqués un inici en l'era de la reproductibilitat de les imatges, però sí que dotava la imatge de moltes més possibilitats de difusió. Aquestes possibilitats es concretaren amb l'aparició del llibre romàntic, caracteritzat per la il·lustració del text amb imatges, que es desenvolupà principalment entre 1830 i 1860.

L'expansió de la xilografia en aquesta època, que es coneixia a Europa des del segle XV, responia també a qüestions tècniques. El gravat en fusta de finals del segle XVIII

experimentà un seguit de modificacions que el feren apte a les noves necessitats de la impremta. La innovació de la xilografia la protagonitzà Thomas Bewick, que canvià els tipus de fusta. A partir d'aleshores s'utilitzà principalment el boix (per la seva duresa) i el dibuix es féu a testa. D'aquesta manera, s'obtenia una qualitat molt superior. A més, a diferència de la litografia, la xilografia s'integrava a la tipografia en un sol procés d'impremta, fet que li atorgava grans avantatges. Quant a la impremta, en aquests moments comptava amb premses mogudes per l'energia del vapor, amb màquines de paper continu i noves tècniques d'entintat. Aquests canvis permetien una major producció i sobretot una reducció de despeses, tot i que el producte no era del tot econòmic.

Amb els anys però, i amb l'evolució tecnològica, la fotografia s'acabà imposant. Sobretot perquè permetia la captura automàtica i això possibilitava l'obtenció d'imatges fidedignes que constituïen un veritable certificat d'autenticitat pel públic. El grau elevat de realisme i la seva imparcialitat li atorgaren un estatus que fins aleshores havia estat reservat al gravat. No obstant això, la xilografia continuà present en aquests mitjans fins gairebé a finals de segle.



Premsa per a col·lotípies

(Monckhoven. *Traité général de photographie*. 1873)

Les tècniques fotogràfiques superaven, sense cap mena de dubte, les possibilitats de les tècniques de representació gràfica preexistents. Però donada l'existència d'un context cultural amb certa tradició en la comunicació gràfica, la fotografia s'adaptà d'entrada a uns canons visuals interpretatius que amb el temps anà modificant més d'acord amb la capacitat narrativa que li possibilitava la pròpia tècnica. De totes maneres, la introducció de la fotografia fou progressiva i d'acord amb l'evolució de les seves capacitats. La substitució de la xilografia per la fotografia en els mitjans informatius no es produí fins als anys 1880, quan la fotografia s'integrà a la impremta i assolí el repte de la instantaneïtat.

La desvinculació de la fotografia a les pautes del gravat no es produí doncs fins que les tècniques del fotogavat s'imposaren en la premsa il·lustrada. Malgrat que la reproducció fotomecànica es coneixia ja des de 1855 (amb la col·lotípic o fototípic), no fou fins a finals dels anys setanta del segle XIX quan la reproducció mecànica de la fotografia s'integrà al procés d'impremta. A partir d'aquest moment, el consum d'imatges fotogràfiques augmentà de manera important i la fotomecànica es convertí en una tècnica de reproducció absolutament dominant. L'àlbum fototípic Pintoresch-monumental de Catalunya (1878-1879), esmentat en aquest text, n'és un clar exemple.

David Iglésias Franch

Centre de Recerca i Difusió de la Imatge