



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE

Editado por Eduard Cairo y Tomas Macsotay Bunt

THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART

Edited by Eduard Cairo y Tomas Macsotay Bunt

EXPERIENCIAS INMERSIVAS Y NACIÓN: LA FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA AMATEUR EN CATALUÑA 1900-1936

IMMERSIVE EXPERIENCES AND NATION: AMATEUR STEREOSCOPIC PHOTOGRAPHY IN CATALONIA 1900-1936

Núria F. Rius¹

Recibido: 15/05/2021 · Aceptado: 07/09/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30842>

Resumen²

Entre 1900 y 1930, la fotografía amateur se extendió de forma notoria en Cataluña. Esta extensión tuvo particular arraigo entre las clases acomodadas que encontraron en la fotografía y el excursionismo una forma de compromiso con la nación. En la articulación entre fotografía y nación jugó un papel capital el formato estereoscópico, muy popular entonces. Este permitía la toma de fotografías dobles que gracias al uso de un visor ofrecían una profunda experiencia de inmersión, transparencia y tránsito físico. El artículo interroga los procesos de construcción de la cultura visual nacional no solo en términos de la instancia productiva de la fotografía amateur sino, también, en su instancia observacional y experiencial, que pone el cuerpo en el centro de los procesos de construcción de las identidades nacionales y subraya el papel relevante que tuvo el amateurismo fotográfico en el catalanismo cultural.

Palabras clave

Fotografía Amateur; Estereoscopía; Experiencia Inmersiva; Identidades Nacionales; Catalanismo Político y Cultural; Imagen y Cuerpo

Abstract

Between 1900 and 1930, amateur photography spread notoriously in Catalonia. This extension had particular roots among the wealthy classes who found a form of commitment to the nation in photography and hiking. In this articulation, between photography and nation, the stereoscopic format, which was very popular at the

1. Universitat Pompeu Fabra. C. e.: nuria.rius@upf.edu; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-4331-5323>>

2. Este artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación *Prehistorias de la instalación: del interior eclesiástico barroco al interior moderno*, Tomás McSotay (Investigador Principal), [AEI/FEDER, UE-PGC2018-098348-A-100Z]. Queremos transmitir nuestro agradecimiento a Berenguer Vidal (Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya), a Pep Parer Farell (investigador y conservador independiente), a Núria Gil y Clara Beltrán (investigadoras académicas), así como a los descendientes de Felicià Solsona y Matz.

time, played a capital role. Stereoscopic allowed the taking of double photographs that, thanks to a viewfinder, offered a profound experience of immersion, transparency and physical transit. The article interrogates the processes of construction of national visual culture not only in terms of the productive instance of amateur photography but also in its observational and experiential instance, which places the body at the centre of the processes of construction of national identities and underlines the relevant role that photographic amateurism played in cultural Catalanism.

Keywords

Amateur Photography; Stereoscopic Photography; Immersive Experience; National Identities; Political and Cultural Catalanism; Image and Body

.....

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la relación entre fotografía estereoscópica, turismo y construcción de imaginarios estéticos y nacionales ha gozado de numerosas aportaciones académicas. La mayoría de ellas se han elaborado desde tres perspectivas principales: 1) prestando atención a la dimensión comercial y económica de esta industria; 2) analizando las diferentes retóricas visuales y discursos de poder que en ella se inscriben y 3) analizándola desde una comprensión genealógica y cultural del dispositivo tecnológico y sus modos de ver que parecen guardar estrechas relaciones con otros medios visuales como el cine. De forma transversal, existen una serie de problemáticas que son analizadas de forma recurrente: por un lado, la experiencia visual inmersiva a la que invita el formato estereoscópico y sus efectos en el cuerpo del observador/a, y, por el otro, la comprensión del paisaje, en tanto que objeto habitual de este tipo de fotografía, como un dispositivo construido e ideológico.

En el presente artículo planteamos un análisis de la fotografía estereoscópica que, integrando conceptos y argumentos de las perspectivas teóricas mencionadas, no obstante, centra su atención en el ámbito de la fotografía amateur. Es decir, que más allá de la estereoscopía entendida como un bien de consumo de gran éxito comercial desde mediados del siglo XIX, afronte este formato como el más usado y recurrente en el amateurismo fotográfico burgués desde 1900 y hasta 1930³. En ella, operan las ya citadas dimensiones comerciales, discursivas y tecnológicas, pero esta plantea también nuevas problemáticas como son: los juegos de identificación del amateur con la fotografía y el grupo sociocultural al que pertenece, así como los vínculos sensitivos y afectivos con los que desarrolla su afición y que encarnan un conjunto de valores asociados a la clase, al género y a la identidad nacional y para los cuales el cuerpo juega un papel central. Es decir, el ámbito amateur permite abordar la estereoscopía no desde una instancia meramente receptiva sino desde una posición activa, compleja y plural del sujeto que es a la vez, productor y consumidor de la imagen.

El desarrollo de una práctica fotográfica amateur estrechamente vinculada a la estereoscopía fue común en diferentes países, del mismo modo que podemos afirmar que en ella se enmarcan procesos de identificación práctica y afectiva muy parecidos. El desarrollo del amateurismo fotográfico y del régimen visual propio de la estereoscopía son productos de la modernidad industrial y del desarrollo de un sujeto cívico, eminentemente urbano, que se identifica tanto con los discursos nacionales de su propio país como con el espíritu cosmopolita y *globe trotter* propio del espíritu expansionista, de origen occidental, sobre el resto del mundo. De este modo, nos planteamos dirigir la investigación preguntándonos por los usos y efectos

3. De forma común, se ha afirmado que alrededor de 1930 se produce una muerte súbita del formato, después de décadas de éxito comercial. Véase, por ejemplo, CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador*. Murcia, Cendeac, [1990] 2007; y FOWLE, Jib: «Stereograph and the standardization of Vision», *Journal of American Culture*, 17:2 (1994), pp. 89-93. Sin embargo, en los últimos años se ha reconsiderado esta ‘muerte’ del formato gracias a una comprensión genealógica de la estereoscopía con la realidad virtual y las experiencias inmersivas 3D digitales de la contemporaneidad. Véase GUREVITCH, Leon & ROSS, Miriam, «Stereoscopic media: Scholarship beyond booms and busts», *Public*, 24:47 (2013), pp. 83-93.

de la fotografía estereoscópica amateur en el contexto del desarrollo de las identidades nacionales europeas y, en concreto, en el contexto del estado nación de España.

Nos centraremos en el ejemplo del amateurismo fotográfico en Cataluña, sobre todo vinculado a la práctica del viaje recreativo, en forma de excursionismo regional y turismo cosmopolita y, por lo tanto, encarado a la experiencia y visualidad del paisaje. Lejos de entender que existe una distinción política con el resto de las regiones españolas, abordaremos el caso catalán como un exponente destacado de una lógica fotográfica vinculada a la construcción de identidades políticas y sociales, producto de los nacionalismos europeos originarios del siglo XIX y de los regionalismos con los que se construye la idea del estado nación español en el seno de este mismo marco europeo. También, de la propia significación adquirida por la tecnología fotográfica, cargada alrededor de 1900 de fuertes valores sociales, políticos, culturales, estéticos y epistemológicos. Abordaremos una lectura conjunta de la práctica amateur que, además de fotografías, trabaja con prácticas, emociones, discursos e imaginarios identitarios que son parte estructural y estructurante de la propia afición.

A pesar de que el amateurismo de inicios del siglo XX usaba también otros formatos como las placas 13 × 18 cm, comunes en las cámaras llamadas «de campo» o *detectives*, o las 9 × 12 cm, prestaremos especial atención a la estereoscopía por ser el formato más recurrente y común entre los amateurs gracias a su capacidad precisamente por crear experiencias inmersivas de la realidad e implicar el cuerpo de forma radical. En definitiva, nos centraremos en el estudio del vínculo entre fotografía, estereoscopía, territorio y cuerpo, entendiendo este último como un lugar preeminente en la producción y encarnación de la nación.

Argumentaremos que:

1. La práctica fotográfica amateur no se reduce a la toma de la fotografía, sino que abraza un conjunto de prácticas, ejercicios y experiencias que van desde la preparación del viaje o excursión y la manipulación del material fotográfico en distintas fases hasta el visionado propiamente del material y el cuidado del archivo personal.

2. El ejercicio fotográfico está imbuido de un fuerte componente corporal y emocional, en una red en la que se activan instancias heterogéneas. Así, la fotografía no es el resultado de esta red de instancias sino una tecnología activa y partícipe de su provocación y conducción. Dentro del vasto campo de la fotografía, en concreto, el formato estereoscópico conlleva una serie de vínculos con el cuerpo y la emoción que le son específicos y que tienen que ver con la experiencia inmersiva de la realidad.

3. La práctica fotográfica amateur participa de diferentes juegos identitarios y de pertenencia: por un lado, la pertenencia a la nación de la fotografía, por el otro, la pertenencia a la nación catalana, ambas productos transnacionales y dependientes de los procesos definitorios de la modernidad. Fruto de estos mismos procesos, comprendemos la fotografía como una práctica cultural que es constituyente del campo formativo del cuerpo social y, en estos juegos identitarios, la fotografía estereoscópica no es en vano el formato más recurrente, ubicuo y pertinente para

la experiencia ideal del espacio y el tiempo de la nación imaginada. Es decir, fuera precisamente del espacio y del tiempo real y concreto de la contemporaneidad (por ejemplo, de los cambios acarreados por la industrialización o por los fuertes conflictos sociales existentes entonces en Barcelona).

4. El amateur, habiendo naturalizado unos discursos históricos y culturales sobre la nación, reforzada por una economía visual que circula a su alrededor de forma reiterativa, orienta su ejercicio fotográfico a la recreación de lugares, arquitecturas, tipos populares y puntos de vista que ya conoce y que le son familiares. Detrás de este ejercicio opera la imaginación histórica, que le empuja a reconocer en aquello que fotografía el vínculo con su pasado colectivo; a la par del sentimiento de pertenencia local, que le empuja a sentirse parte de esta misma colectividad en el presente; finalmente, opera el compromiso de ser parte de una nación, la amateur, que con su ejercicio fotográfico está construyendo la nación cultural gracias a la entonces creencia en un proyecto fotográfico destinado a registrar y archivar todo tipo de bellezas de Cataluña (naturales, artísticas y signos populares y folclóricos). Por lo tanto, el sentido de la práctica fotográfica está en la recreación y la acción física, sobretodo, centrada en la observación tipo *pinhole*, basada en poner el cuerpo dentro de la imagen a través del acercamiento del ojo al agujero del visor.

Los casos de estudio de los que partimos proceden del archivo fotográfico del Centre Excursionista de Catalunya (CEC), cuyos fondos están digitalizados en el portal Memòria Digital de Catalunya. También, del estudio monográfico del empresario agrícola y fotógrafo amateur, Felicià Solsona y Matz (1879-1955), de cuyo domicilio en Cervera tuvimos acceso en 2018 y 2019⁴.

2. EXPERIENCIAS INMERSIVAS, IDENTIDADES NACIONALES Y TECNOLOGÍAS DE LA IMAGEN Y DEL AFECTO

Nuestra investigación se sustenta en un marco teórico formado, principalmente, por tres sub-áreas de estudio histórico y teórico: por un lado, la articulación entre tecnología, viaje y experiencias inmersivas en el siglo XIX; por el otro, la relación entre visualidad y construcción de identidades nacionales y, finalmente, la dimensión material y afectiva de la fotografía.

El ámbito de los estudios literarios dedicados a la época victoriana inglesa del siglo XIX ha sido muy fructífero en el análisis sobre la articulación entre cultura occidental, tecnología, visualidad y viaje. A pesar de la amplitud de este ámbito, es posible detectar una serie de conceptos y problemas que suelen señalarse de forma recurrente y transversal, a pesar de abordar objetos específicos de estudio que son

4. Él y su familia solían pasar largas estancias en Barcelona, pero su actividad amateur se concentra, sobretodo, en su localidad natal, Cervera, donde se encontraba Can Solsona, la casa familiar. Su caso es el de un amateur de provincias que, no obstante, mantiene un fuerte vínculo con la capital catalana.

diferentes entre si. El primero es la relación estricta entre la concepción y el desarrollo científico del siglo XIX y las lógicas culturales coetáneas, aparentemente en polos equidistantes. No obstante, se ha puesto de manifiesto la codependencia mutua de los dos ámbitos, ciencia y cultura, que se manifiesta en conceptos y metáforas interdependientes. Según Richard Menke, al hablar de la comunicación en red en la era victoriana, las nuevas tecnologías de la revolución industrial no solo son en si mismas parte de la cultura que las ha generado y usado, sino que estas actúan sobre la propia cultura y la remodelan⁵. Así, de alguna forma, el medio tecnológico no puede distinguirse de su mensaje ya que está construido en base a la definición, valores y usos con que le ha otorgado el mismo contexto cultural que luego comunicará y transmitirá. No es solo la definición de la información, sino el modo de transmitirla. Un modo que, a su vez, resignifica el contenido. En nuestro caso, veremos como es indisoluble el modo con el que se concibe el uso y la práctica de la fotografía, la estereoscopía y su tridimensionalidad, con el tipo de imágenes que se producen, paisajes y arquitecturas de la nación.

Otro término recurrente precisamente es el de redes de comunicación. De nuevo según Menke, las redes de comunicación «encouraged a wider impression of new contiguities and expanding relations, a sense that the stream of communication itself both produced and embodied human interconnection»⁶. En nuestro estudio, veremos como la noción de red (a nivel espacial, visual y social) es fundamental para la diseminación de ideas, imágenes y cuerpos de la nación y su articulación mediante la práctica fotográfica amateur, sobre bases grupales como los centros excursionistas y su aparato logístico: secciones de fotografía, boletines, exposiciones, conferencias, etc. Finalmente, nos ha sido de mucha utilidad el trabajo de Alison Byerly sobre la relación entre literatura y viaje con una serie de tecnologías complejas que buscan provocar intensas experiencias estéticas y vivificantes. Especialmente el desarrollo de su marco teórico ha sido la base para establecer las relaciones entre estereoscopía y realidad virtual entendiéndola como un proceso y tránsito continuo, basado en la interacción y manipulación del dispositivo por parte del observador, que opera de forma constante entre la realidad de la casa y aquello plausible y real de la imagen inmersiva⁷.

En lo que se refiere a las relaciones entre visualidad e identidades nacionales, el trabajo de Lucila Mallart entorno al papel desarrollado por *La Ilustración catalana* y su imagenaria sobre la nación catalana es fundamental para nuestra investigación⁸. Mallart parte de la existencia de un inconsciente urbano que se construye mediante las transformaciones materiales, las identidades políticas y la visualidad. De esta triple articulación emerge un imaginario basado tanto en historicismos como en la modernidad, que se despliega, por ejemplo, en revistas ilustradas y otros soportes

5. MENKE, Richard: «The Victorian Novel and Communication Networks», en RODENSKY, Lisa: *The Oxford Handbook of the Victorian Novel*. Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 276.

6. MENKE, Richard: *op. cit.* p. 280.

7. BYERLY, Alison: *Are We There Yet?: Virtual travel and Victorian realism*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2016.

8. MALLART, Lucila: «Illustrated Media, the Built Environment and Identity Politics in fin-de-siècle Catalonia. Printing Images, Making the Nation», *Cultural History*, 4:2 (2015), pp. 113–135.

de imagen mecánica, de amplia difusión. Apoyándose en la teoría de la comunidad imaginada de Benedict Anderson, para Mallart estas imágenes, que parten de referentes concretos, constituirían el tránsito necesario para pasar de la nación imaginada a la nación real: una nación que se sustenta sobre la base de imágenes compuestas, aisladas, autonomizadas y que al distribuirse de forma continua contribuyen a la adquisición inconsciente de la pertenencia nacional del ciudadano. Las tesis de Mallart participan de una perspectiva teórica que adjudica a la visión un rol central en los procesos de construcción del civismo liberal y moderno que tuvo lugar en varias ciudades europeas. A nuestro modo de ver, la práctica fotográfica amateur constituye un ejercicio más en este engranaje: el amateur, ciudadano liberal y autoconsciente de su modernidad e identidad nacional, transita una vez tras otra entre la nación imaginada y la nación real, gracias a su propia producción fotográfica, sistemática y comprometida, y a una profunda experiencia encarnada que convierte el cuerpo en el lugar en el que arraiga la nación a través de la imagen. No será una casualidad que precisamente *La Ilustración Catalana* se convierta en 1903 en uno de los primeros periódicos locales en promover concursos fotográficos sobre la nación así como en publicar las imágenes producidas por autores amateurs⁹.

Un último aspecto por considerar en nuestro marco teórico es precisamente el conjunto de valores con que es definida y distribuida la tecnología de la fotografía y, en concreto, su dimensión relacional y afectiva que excede la simple instancia visual. Sin lugar a duda, los trabajos de Elizabeth Edwards son en este sentido el referente ineludible y, en especial, su libro *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*¹⁰. Para Edwards, la fotografía no es el resultado de interacciones sociales sino un agente activo que las impulsa y modela, gracias a un acercamiento muy influenciado por la teoría del actante-red de Bruno Latour. Según este acercamiento, todo –las cosas humanas y no humanas– existe gracias a las relaciones que las conectan permanentemente. Así, cuando el aficionado toma una fotografía, lo hace con valores y emociones sociales y culturales integradas. También, con conocimientos e ideas particulares sobre la fotografía. Al mismo tiempo, la fotografía en sí misma es una tecnología activada por todos los discursos sociales sobre para qué sirve y cuándo y cómo debe ser usada. Los sujetos que participan del impulso fotográfico también actúan con valores y emociones sociales y culturales integradas. También con conocimientos e ideas particulares sobre la fotografía. Esta red se amplía si prestamos atención al lugar: sus normas y discursos asociados, así como a las ideas y emociones particulares que tanto el fotógrafo como sus acompañantes tienen en ese lugar y en ese momento. En nuestro caso, entendemos que toda esta red de ideas, discursos y prácticas forman parte del proceso de imaginar, sentir y recrear la nación a través de la práctica fotográfica

9. *La Ilustració Catalana* inaugura así una genealogía de concursos fotográficos, promovidos por parte de la prensa local, que se extenderá con éxito hasta los años treinta como lo demuestra el fastuoso concurso «Catalunya 1934» impulsado por *El Día Gráfico*. Véase BALDOMÀ Soto, Montserrat: *Entre el noucentisme i la modernitat: el fons del concurs fotogràfic «Catalunya 1934» del diari El Día Gráfico a l'Arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, Diputació de Barcelona, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, 2017.

10. EDWARDS, Elizabeth: *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Durham, Duke University Press, 2012.

y que nos deben ayudar a comprender que la toma de la fotografía y el visionado están fuertemente atravesados por emociones y afectos entorno a su identidad y juegos de reconocimiento. Esta perspectiva ayuda a ver la interdependencia que hallamos entre el grupo que practica la fotografía (amateurs burgueses o profesionales liberales), el tipo de fotografía que produce (la costosa estereoscopía), sus referentes visuales (prensa ilustrada y álbumes gráficos del territorio) y los lugares a los que acude (Montserrat, Poblet, Ripoll y otros enclaves patrimoniales, a menudo de origen medieval). Una mirada holística sobre todos estos factores, y otros que detallaremos en el texto, se impone cuando se accede a materiales más allá de un fondo fotográfico concreto. En el caso de esta investigación, la preservación casi intacta del domicilio del amateur cervariense Felicià Solsona, un importante empresario agrícola y político, nos ha servido como laboratorio de estudio con el que comprender la malla que articula objetos, prácticas y discursos.

3. POR AMOR A LA FOTOGRAFÍA Y A LA NACIÓN

En ocasiones anteriores, hemos analizado el desarrollo de una cultura fotográfica personal, doméstica y amateur en Cataluña en el primer tercio del siglo XX, de forma inter-clasista, pero bajo distinciones claras de intencionalidad y adscripción política y de clase¹¹. En el presente estudio, nos centramos en el amateurismo extendido sobretodo entre la burguesía industrial y los profesionales liberales. A diferencia de la afición fotográfica, el término «amateur» lo usamos para referirnos a sujetos que se dedican y se comprometen con la práctica fotográfica de forma sostenida en el tiempo, invirtiendo esfuerzos y recursos económicos y exigiéndose un progreso en su dominio técnico y estético. Motivo por el cual, normalmente, el amateur no actúa aislado sino en el seno de grupos y clubes culturales e, incluso, específicamente fotográficos, como fue el caso del CEC y su sección de fotografía, creada en 1904 (FIGURA 1).

A pesar de que algunos de estos amateurs más significados han sido objeto de estudios monográficos, como son el caso de Josep Salvany, Antoni Amatller, Carles Fargas i Bonell o Juli Soler¹², en ellos opera un esquema compartido tanto a lo que

11. F. Rius, Núria: «Del minutero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 28 (2016), pp. 29-54; F. Rius, Núria: «La fotografía de aficionado en la Barcelona de preguerra. Identidades, prácticas y negociaciones culturales», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*. Dosier: ORAZI, Verónica (ed.), *Representar la identidad: intersemioticidad y transmedialidad en la cultura española contemporánea*, 13 (2018), pp. 34-58; SIMÓN, Juan Antonio: «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía amateur: el caso de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona», en HERNÁNDEZ, Sonsoles (ed.), *La sensibilidad de la metrópolis moderna*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, (en prensa).

12. ARMENGOL, Assumpta & MARCO, Ricard: *Josep Salvany i Blanch: fotografies 1910-1926*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1998 (seguido años después de otras exposiciones y publicaciones sobre el mismo autor); NARANJO, Juan: *El museu domèstic. Un recorregut per les fotografies d'Antoni Amatller*. Barcelona, Fundació 'la Caixa', 2002; MARCO, Ricard & RIERA, Mercè: *La mirada del viatger. Balears 1900-1935*. Barcelona, Espai Mallorca, 2009; los monográficos editados en 2011 por Prames y en CEC dedicados a Carles Fargas y Juli Soler Santaló; véase también BARNADAS, Ramon: *Fotògrafs viatgers (1876-1936). L'àlbum d'Ulisses*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2012; GOÑI, Xavier (coord.): *El Pirineu estereoscòpic de Josep Forns i Olivella. Fotografies dels anys 20 i 30 del segle XX*. Lleida, Garsineu Edicions, 2019; BADA, Albert: «El acceso de la clase media a la fotografía a través de la estereoscopía. El



FIGURA 1. CARLES FARGAS, EXCURSIONISTAS DE LA SECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA EN MOIÀ, C. 1920. AFCEC

se refiere a condiciones de posibilidad como a identidades con las que se reconocen y de las que participan. Desde una perspectiva socioeconómica, cultural y de género, los amateurs del CEC y Felicià Solsona son hombres de posición acomodada, a pesar de que tenemos constancia de la participación de mujeres –normalmente esposas e hijos de dichos socios– en las actividades fotográficas de las entidades excursionistas y fotográficas¹³. Este perfil coincide con la definición de Brenton J. Malin al referirse a la cultura estereoscópica norteamericana de 1900 como blanca y de clase media, centrada en un sujeto altamente tecnificado, que asocia la estereoscopía al desarrollo también intelectual, cultural y moral de este mismo sujeto¹⁴. La adscripción de los amateurs a un espacio social determinado no es baladí, puesto que su práctica fotográfica responde a una identidad de clase que se distingue de la clase obrera y que, además, a nivel político, se inscribe en el catalanismo de la Lliga Regionalista, del orden y el civismo, que le permite distanciarse de la ciudadanía de origen migrante¹⁵. Según Pierre Bourdieu y Alain Darbel, esta ‘amor’ por la cultura, que nosotros focalizamos en el amateurismo fotográfico, lejos de tratarse de un ‘descubrimiento’ o encuentro azaroso, se sustenta en el reconocimiento previsible

caso de Josep Majó Payés», en *III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (en prensa). Actualmente, el Museu Comarcal de Cervera, bajo la coordinación de Núria Gil y Clara Beltrán, está preparando un estudio monográfico sobre Felicià Solsona en: *La Casa Solsona. Una joia modernista a Cervera* (en prensa).

13. Tenemos constancia de la implicación de fotógrafas amateurs en entidades como el CEC gracias a testimonios gráficos o de su participación en exposiciones, como la «Exposición femenina» celebrada en mayo de 1920 en la sede del mismo CEC. No obstante, sus fondos no han llegado a la institución o cabe la posibilidad de que hayan quedado diluidos en los fondos de titulación masculina.

14. MALIN, Brenton J.: «Looking White and Middle-Class: Stereoscopic Imagery and Technology in the Early Twentieth-Century United States», *Quarterly Journal of Speech*, 93:4 (2007), pp. 403-404.

15. Los juegos identitarios y de diferenciación articulados a través de la fotografía los encontramos en otros contextos. Retomando el caso norteamericano estudiado por Malin, es la noción racial de «blanco», en la sociedad norteamericana industrial de 1900, fruto de fuertes olas migratorias, el eje articulador de estos juegos de distinción. Véase MALIN, *op. cit.*, pp. 407-408.

entre un grupo social determinado y unas prácticas culturales cuyos códigos prácticos y simbólicos les pertenecen, porque han sido creadas justamente para el. Hablamos de una complejidad y refinamiento técnico y estético, cuya adquisición se produce tanto en espacios institucionalizados como fuera de ellos, pero que, en todos los casos, su capacidad de distinción con unos sujetos y reconocimiento con otros es claramente comprensible para los que serán sus usuarios¹⁶. Esta distinción y reconocimiento opera en un doble plano: en el del amateurismo fotográfico y en el de la identificación nacional.

La fotografía, desde sus inicios, contó con practicantes amateurs, pero no fue hasta finales del siglo XIX que tuvo lugar su extensión y popularización, gracias a una serie de mejoras en los procesos fotoquímicos, que permitieron la consecución de la instantaneidad fotográfica, y a la proliferación de cámaras portátiles de diversa complejidad técnica. Fruto de estos avances, se desarrollará un mercado destinado al simple aficionado ocasional, para quien se comercializan cámaras y materiales fotoquímicos ya preparados de forma simplificada, rápida y a menudo más económica. Por oposición y distinción, se desarrollará en paralelo un mercado destinado al aficionado amateur, más sofisticado y exigente con la propia práctica y, en consecuencia, con los recursos y materiales. En Barcelona a principios de 1900 es notable el crecimiento de establecimientos comerciales especializados en fotografía, entre los que destacan Cosmos Fotográfico, la casa Cuyàs y la Baltà i Riba. El ejercicio de los amateurs del CEC y de Felicià Solsona sobrepasa la simple producción de imágenes y abraza las tareas de laboratorio, de estudio técnico y estético del arte, así como el visionado doméstico de su propia obra. A él van destinados manuales, revistas y folletos especializados, diversidad de marcas y alternativas materiales, a las que el amateur responde con esmero y dedicación¹⁷. Lo demuestran, por ejemplo, sus propias libretas de apuntes que dan prueba de la posición proactiva del amateur en su aprendizaje, desarrollo y mejora de la afición gracias a una mejor comprensión de las relaciones entre lugares específicos (paisajes, patios interiores, iglesias, etc.), estaciones y meses del año, condiciones meteorológicas y su consiguiente relación entre datos de tiempo de exposición y funcionamiento de la cámara fotográfica.

En el caso de Solsona, pudimos estudiar un cuaderno elaborado por él bajo el título de «Fotografia (Per Cervera)» en la que detalla informaciones específicas para la toma de fotografías en su tierra natal y alrededores. Un objeto que ilustra el metodismo y la exhaustividad característica de este tipo de fotógrafo¹⁸. Las anotaciones ponen en relación el tipo de material fotográfico usado, una cámara estereoscópica francesa Cornu Ontoscope de principios de 1920, objetivos de la casa alemana Zeiss, placas Wellington extrarápidas para hacer los negativos y placas Ilford para los

16. BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, Paidós, [1969] 2003.

17. Sobre el desarrollo del mercado fotográfico en España y, en especial, de las publicaciones para amateurs véase INSENER, Elisabet: *La fotografía en España en el periodo de entreguerras: notas y documentos para una historia de la fotografía en España*. Girona, CRDI, 2000.

18. Características muy similares pueden observarse en libretas, cuadernos y documentos manuscritos de amateurs del CEC como sucede con el médico Josep Salvany, cuya documentación se preserva en la Biblioteca de Catalunya. Véase una reproducción en MARCO, Ricard & RIERA, Mercè: *op. cit.*, p. 23.

positivos; la relación entre apertura del diafragma y velocidad del obturador de acuerdo con las condiciones lumínicas; e información técnica sobre revelado y positivado. Al final, el mismo amateur anota diferentes espacios y composiciones para fotografiar Cervera:

«pati interior fosc / Carrer vell molt estret fosc / Monument conjunt (fosc, clar, sol i ombra, ple sol) / Detall arquitectònic (fosc, clar) / Gran plaça / Panorama gran ciutat (amb arbrada) / Interior molt fosc / Retrat a l'aire lliure / Vista de riu / Escenes platja / Marina endins».

Los amateurs del CEC y el propio Solsona encontrarán en el formato estereoscópico la respuesta a sus expectativas técnicas, estéticas y políticas. La estereoscopia se había popularizado en la segunda mitad del siglo XIX gracias al desarrollo de un potente mercado comercial europeo y americano en el que destacaban casas como Léon & Lévy, la London Stereoscopic and Photographic Company o Underwood & Underwood, además de numerosos productores locales. El mercado de la estereoscopia se basaba en la producción profesional de extensas colecciones fotográficas más o menos recurrentes, tanto de Occidente como de las África y Asia colonial¹⁹. Era un negocio que se desarrollaba sobre un negocio anterior: el de las vistas ópticas que desde el siglo XVIII habían ofrecido la imagen de distintas ciudades europeas con representaciones del espacio fuertemente fugadas y cuyo visionado debía realizarse con el uso de una lente y un espejo que al mirar a través producían la sensación de profundidad e inmersión²⁰. Por lo tanto, existe una genealogía de tecnologías inmersivas que acercan al observador a su fusión con la realidad imaginaria, es decir, con la creencia de la realidad en sí misma. Para Gurevitch, la emergencia del negocio de la fotografía estereoscópica se debe a la triangulación entre industria, consumo y espectáculo²¹. Este último elemento distinguiría de manera clara la estereoscopía de la fotografía bidimensional del mismo período.

Procedente de Francia, la fotografía estereoscópica para uso amateur gozó de mucha popularidad en Cataluña desde principios de 1900. Las motivaciones precisamente entorno a la percepción y representación del espacio de la nación que, como veremos, subyacían en la cultura excursionista local encontraron en el régimen visual de la estereoscopía la forma de articular realidad e imagen del modo más verosímil posible.

19. Según Leon Gurevitch, se pueden clasificar en los siguientes grupos temáticos: grandes empresas y maquinaria industrial; representaciones magníficas de la naturaleza; grandes ciudades y sitios arqueológicos; los nuevos descubrimientos botánicos y del mundo animal; la explotación de recursos naturales del capitalismo industrial y del imperialismo y, finalmente, lo que el autor denomina los 'sujetos del capitalismo industrial'. GUREVITCH, Leon: «The stereoscopic attraction: Three-dimensional imaging and the spectacular paradigm 1850-2013», *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19:4 (2013), pp. 396-405.

20. Nos referimos a dispositivos como el Zograscopio o la Caja óptica, el Tutilimundi o el Cosmorama. Sobre la introducción de estas tecnologías en España véase, por ejemplo, VEGA, Jesusa: *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Editorial CSIC, 2010; o CUENCA, Celia: «La linterna mágica en Barcelona: las fantasmagorías del óptico Francisco Dalmau (1844-1848)», *Fonseca, Journal of Communication*, 16 (2018), pp. 101-114; CUENCA CÓRCOLES, Celia; «El Viaje Óptico por España de Onofre Alsamora. Vistas ópticas y espectáculos visuales de la Barcelona del siglo XIX», en PONS BUSQUET, Jordi & QUINTANA MORRAJA, Angel (coord.), *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema, 1895-1920*. Girona, Fundació Museu del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol, 2018, pp. 369-380.

21. GUREVITCH, Leon: «The stereoscopic attraction...», p. 401.

El amateurismo fotográfico podemos considerarlo como una nación dentro de la nación. De acuerdo con Robert Stebbins, son practicantes de un ocio serio que llevaba el mismo grado de esfuerzo y exigencia que los profesionales, pero con una búsqueda más social y personal relacionada con la organización, la comunidad, el estilo de vida y la cultura²². Si los amateurs catalanes suelen operar de forma adscrita a entidades culturales y excursionistas, esto supone que a menudo sus aprendizajes y debates entorno a lo fotográfico y entorno a lo nacional se desarrollan en estos espacios sociales compartidos, de forma pareja. El mismo CEC, cuyas bases fueron creadas en 1876²³, marca el modelo de organización práctica de este catalanismo vinculado al excursionismo científico y recreativo, que aglutinará a su alrededor agentes sociales y culturales de primer orden local. Su ejemplo fue seguido a lo largo del territorio, mediante la creación de instituciones similares o de intereses compartidos: centros excursionistas, ateneos, centros de lectura u orfeones, entre otros. Según Joan Prat, en un inicio la práctica del excursionismo arrancó en el ámbito urbano para, luego, extenderse rápidamente a lo largo de todo el territorio catalán. De este modo, a inicios del siglo XX se multiplicaron agrupaciones y entidades excursionistas, bajo un marcado interés investigador alrededor de la nación. Este fenómeno fue posible, sostiene Prat, gracias al proceso de sacralización tanto del espacio como del tiempo mediante el cual los sujetos de la *Renaixença* pudieron obtener la conciencia histórica de pertenecer a una idea de pasado, de orígenes e historia del grupo al que pertenecían²⁴.

Desde la creación del CEC, la fotografía amateur tuvo un papel central en el estudio y registro de las bellezas naturales y restos arquitectónicos medievales. Sucedío lo mismo paralelamente en la Escola Provincial d'Arquitectura de Barcelona, donde de forma afín al CEC, arquitectos como Elies Rogent, Lluís Domènech i Montaner o, más tarde, Josep Puig i Cadafalch invirtieron esfuerzos en estudiar la arquitectura románica catalana apoyados en la práctica fotográfica amateur²⁵. Según Ramon Barnadas, la actividad de entidades como el CEC se desarrolla de forma liminal entre el conocimiento científico y el ocio del excursionismo y el viaje, manteniendo el CEC importantes relaciones con otras entidades políticas, culturales y empresariales como el Ayuntamiento de Barcelona, el Institut d'Estudis Catalans o la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona.

La creación de su propia sección de fotografía tenía como propósito fundamental el hecho de impulsar un vasto archivo que recopilara fotografías de las bellezas

22. STEBBINS, Robert A.: *Amateurs, professionals and serious leisure*. Montreal & Londres, McGill-Queen's University, 1992.

23. El CEC es el resultado de la fusión, en 1891, por un lado, de la Associació Catalanista d'Excursions Científiques (1876) y de la Associació d'Excursions Catalana (1878). BARNADAS, Ramon: *op. cit.* 2012, p. 10-11.

24. PRAT, Joan: «La construcció dels referents catalans». En CARBONELL I CURELL, Anna, ABAD I CARILLA, Montserrat & DE RIQUER, Borja: *Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. La consolidació del món burges 1860-1900*. Barcelona, Encyclopédia Catalana, 1996, p. 311.

25. Sobre los primeros usos de la fotografía en la Associació Catalanista d'Excursions Científiques (1876) y de la Associació d'Excursions Catalana (1878), puede consultarse F. Rius, Núria: *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Publicacions i Edicions UB, 2013; GRANELL, Enric & ANTONI, Ramon: *Lluís Domènech i Montaner: Viatges per l'arquitectura romànica*. Barcelona: COAC Publicacions, 2006; MALLART, Lucila (coord.): *Josep Puig i Cadafalch. Visió, identitats, cosmopolitisme*. Mataró, Ajuntament de Mataró, Direcció de Cultura, 2018.

naturales y arquitectónicas del país. La mayoría de las fotografías iban a ser producidas por sus socios aficionados. El resultado fue un dispositivo archivístico autónomo que replicaba otros proyectos culturales y políticos de la época como el Arxiu Mas, dirigido por el fotógrafo Adolf Mas²⁶. La sección de fotografía reunió a decenas de aficionados proactivos con este envite, entre los que se contaban empresarios y comerciantes, arquitectos, médicos, botánicos, ingenieros, así como algún trabajador de «cuello blanco», y el fondo fotográfico amateur del CEC actualmente reúne más de 100.000 fotografías²⁷. Los amateurs se percibían a ellos mismos y a sus compañeros de sección como sujetos activos en el estudio y construcción de la nación catalana moderna, desde un profundo sentimiento de compromiso e identificación con el proyecto. Solían participar en las actividades de la asociación, como cursos, conferencias y salidas al campo o a la ciudad de Barcelona²⁸. Iban juntos de excursión, experimentaban colectivamente este imaginario histórico de un pasado catalán compartido, se identificaban a la par con este patrimonio y, sobretodo, en grupo lo retrataban con sus cámaras. Lo que significa que todo aquello que visitaban bajo el marco político y cultural del CEC era, también, aquello que fotografiaban.

La idea del archivo nacional, generado gracias a la fuerza amateur, reverbera en diferentes ocasiones y da prueba de esta confianza en una cierta idea de práctica programática. Un ejemplo es la conferencia que en 1908 pronunció Jeroni Martorell, responsable de la sección de arquitectura del CEC y futuro responsable del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de Catalunya, quien animaría a sus consocios fotógrafos a elaborar cooperativamente un «Inventari gràfic de Catalunya», bajo la proclama: «haureu fet [...] obra científica y obra patriòtica»²⁹. Así pues, la dimensión comunitaria y grupal activa y es mediadora tanto de la experiencia fotográfica como la experiencia de la nación, siendo ambas concomitantes.

Esta autonomización e institucionalización estrictamente fotográfica se concatena, por lo tanto, con la organización cultural que se estructura alrededor de lo que Jo Labanyi ha descrito como el debate y discusión pública de la nación en el siglo XIX. En España, el proceso interno de formación de la nación en el siglo XIX fue paralelo a otros procesos similares en diferentes estados europeos, tanto en el plano político como cultural. De acuerdo con Labanyi, la formación de la nación no solo pasa por el espacio legislativo del estado sino también por la esfera cultural pública, en su debate y discusión, puesto que la propia idea de nación es correlativa al debate entorno a ella³⁰.

26. PERROTTA, Carmen: «L'Arxiu Mas de Barcelona. L'ull, la càmera i l'art espanyol», *Locus Amoenus*, 16:1 (2018), pp. 251-72; PERROTTA, Carmen: *De la toga a la càmera fotogràfica. Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico.* (Tesis doctoral inédita), UB, 2018.

27. Sobre la configuración del archivo fotográfico del CEC y su estructura social, en particular de la sección de fotografía véase MURIEL, Susanna: «Arxiu Fotogràfic del CEC», en MURIEL, Susanna & TÉLLEZ, Núria: *Guia dels Arxius històrics de Catalunya, vol. 9.* Barcelona, Generalitat de Catalunya - Departament de Cultura, 2011, pp. 23-264.

28. Ejemplo del carácter programático del proyecto del CEC es la cuenta exhaustiva de todas sus actividades, incluidas las de la sección de fotografía, en su boletín oficial. Pueden consultarse todos los números en el depósito digital de documentos de la Universitat Autònoma de Barcelona en <https://ddd.uab.cat>.

29. Citado en BOADAS, Joan: *Fotografia en temps de Noucentisme.* Girona, Ajuntament de Girona, 2018, pp. 32-33.

30. LABANYI, Jo: «Relocating Difference: cultural history and modernity in late nineteenth-century Spain», en EPPS, Brad & FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.), *Spain beyond Spain. Modernity, Literary History, and National Identity.* Lewisburg, Bucknell UP, 2005, pp. 168-176.

En este proceso de formación de la(s) nación(es), la imaginería fotográfica y la propia práctica amateur participan de una malla cultural formada por otros objetos como la literatura realista, la prensa y las revistas ilustradas, los trabajos en historia y geografía nacional, además de la pintura del período (de paisaje e historia, sobretodo). Una entidad como el CEC emerge en una red de sociedades culturales y científicas que se propagaron alrededor de la segunda mitad del siglo XIX en España como agentes activos en este debate de la nación. El objetivo de la institución era, de forma vinculada al movimiento cultural de la *Renaixença*, estudiar y promover la historia y la cultura catalanas. A pesar de inscribirse en el nacionalismo catalán y de operar en un espacio de debate al margen, este nacionalismo, como el vasco o el gallego, es parte integrante de una definición plural y diversa de la misma nación española.

4. PINTORESQUISMO, TRÁNSITO INMERSIVO Y CUERPO

El fotógrafo amateur es productor y consumidor al mismo tiempo, opera desde el espacio de la generación de imágenes sin dejar de ser un ávido consumidor de estas mismas, hecho que conduce su elaboración fotográfica no tanto hacia una representación de lo que ve sino a la recreación de lo que ya ha visto, por lo tanto, que espera ver y, finalmente, reconocerse en ello. De acuerdo con Danielle R. Raad, hablamos de una «visión colectiva» cuyo poder puede, entre otras acciones, nacionalizar³¹.

El desarrollo de una esfera fotográfica amateur va de la mano de una educación de la mirada y del gusto estético hacia la detección, lectura y emoción con ideas entorno a la naturaleza y el paisaje de la nación. Esta educación se adquiere gracias a diferentes objetos culturales que eran consumidos por los mismos amateurs de forma que contribuyeron a estructurar su doble disposición fotográfica y nacional. Nos referimos, sobretodo, a prensa gráfica, a revistas especializadas en fotografía, a libros de geografía e historia de Cataluña, así como a guías turísticas del territorio. En el caso de Felicià Solsona, en su despacho cohabitaban los utensilios y colecciones fotográficas con su biblioteca. En ella todavía hoy se encuentran ejemplares de la colección *Àlbum meravella. Libre de prodigis d'art i natura*. Esta era una colección publicada en los años treinta y que agrupaba imágenes y descripciones sobre diferentes zonas de Cataluña, entre ellas las leridanas, que son las que más interesaban a Solsona. No por casualidad, la colección contaba con el patrocinio del Centre Excursionista Barcelonès, entidad creada en 1909 a imagen y semejanza del CEC. Entre los libros y otros documentos, se encontraba también el catálogo comercial de la casa Baltà i Riba, *Secció d'estereoscòpia i projeccions clixés «Arxiu Mas»*, con una lista de 5.000 imágenes de diferentes ciudades, vilas y monumentos del país.

Todo este conjunto de fuentes de información transmite una representación y descripción del paisaje que se articula a través de una red de categorías estéticas que, a su vez, son producto de la invención del pintoresquismo del ochocientos

31. RAAD, Danielle R.: «The power of collective vision: landscape, visual media, and the production of American mountains», *Journal of Cultural Geography*, 38:1 (2020), pp. 102-122.

en el excursionismo de élite inglés. La práctica de un excursionismo local en Inglaterra, con el pretexto de salir de la ciudad y descubrir el paisaje rural todavía ajeno a las transformaciones de la revolución industrial, se acompañó del uso, entonces muy popular, de artíluguos llamados *Claude glasses* o *Lorrain mirror*. Se trataba de artíluguos formados por vidrios tintados o lentes ahumadas, de pequeñas dimensiones, similares a las de un cuaderno. El uso de estos dispositivos permitía observar un fragmento de la naturaleza de tal modo que, gracias a los vidrios tintados intercambiables, podía modificarse su percepción con tonos más cálidos o fríos. También, el espejo ahumado facilitaba la copia del paisaje por parte de dibujantes amateurs. Según Bertelsen, podemos ver estos artíluguos como objetos que transitan de un modelo de visión cartesiano, que separa netamente sujeto y objeto, con un modelo de visión moderno que se basa en una cadena de disruptores entre el acto de ver y la visualidad, entre el referente y su representación³². En esta relación entre percepción y creación, opera lo que Ann Birmingham ha descrito como una paradoja, esta es la experiencia de individualidad y unicidad en la percepción-creación del paisaje que coexiste con la experiencia de la convencionalidad y la conformidad³³. En todos los casos, es la acción de generar la imagen la que vehicula percepción, imaginación, emoción e identificación (FIGURA 2).



FIGURA 2. ROSENDE FLAQUER, RETRATO DE LLUÍS CARRERAS, AMIGO DE LA FAMILIA FLAQUER I GIL, 1914. AFCEC

En este sentido, podemos comprender la práctica fotográfica amateur, aplicada al excursionismo, como una actualización tecnológica de una práctica cultural previa, ahora normalizada y asumida como parte del entretenimiento y desarrollo

32. BERTELSEN, Lars Kiel: «The Claude glass: A modern metaphor between word and image», *Word&Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 20:3 (2004), p. 189.

33. BERMINGHAM, Ann: *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley, University of California Press, 1986. En esta genealogía de artíluguos se halla también la cámara lúcida, usada por William Henry Fox Talbot antes de la invención del procedimiento fotográfico del talbotipo.

cívico de la población urbana acomodada. La descripción de Joan Santamaría, en su célebre serie de artículos «Visions de Catalunya» para el periódico de La Lliga Regionalista *La Veu de Catalunya* es ilustrativo de esta correlación entre naturaleza, paisaje y dibujo:

[...] es perfila amb una nitidesa tan transparent i amb un relleu tan precís que us fa el mateix efecte que si el miréssim a través dels vidres d'un verascop. Altrament, l'aire és sempre tan pur, quiet i esbandit en aquestes clofetes de muntanya, d'aquestes muntanyes petites, suaus i gracioses, totes annarades d'aigua i toves de sauló, que els més mínims accidents resalten de ben lluny amb un dibuix perfecte [...]³⁴.

Desde los espejos de Claude, se produce una relación cada vez más estrecha entre percepción (cuerpo) y representación (imagen). La fotografía estereoscópica es quizás un buen ejemplo de la relación contigua entre ojo, máquina e imagen, desde su toma gracias a un aparato binocular *verascope* hasta su visionado mediante el también binocular visor estereoscópico.

La mayoría de los fondos fotográficos del CEC y el de Felicià Solsona siguen un patrón territorial común. Por un lado, hallamos las fotografías que hablan del territorio del fotógrafo, sobretodo aquellos que son profesionales liberales o industriales agrícolas, que proceden de pequeñas localidades, como sucede con Cervera y las tierras de Lleida en Solsona³⁵. Por el otro, hallamos la cartografía catalana común en el seno de la burguesía: áreas rurales, montañosas y costaneras como son los Pirineos, la zona del Garraf y la Costa Brava. Si atendemos la instancia productiva vemos como las descripciones que hemos podido encontrar en relatos y prensa del periodo, presentan la relación entre el amateur, el *verascope* y el paisaje como insistente, programática y casi compulsiva:

«No donem moment de repòs als nostres verascops, recorrent en tots sentits la reduïda placeta que constitueix el cim de la muntanya»; «Separat un xic de la comitiva, amb el verascop anava completant el meu arxiu de records tarragonins, fins a esgotar l'stock de plaques»; «¡Bon parell de companys tinc per a pujar muntanyes a peu! L'un senyor metge, no pensa més que en treura vistes ab son verascop y en aixó n'és talment mestre; l'altre, el senyor Ciervo, de Barcelona, està molt enfeinat sempre en escriure targetes postals»; «Altrament la verascop no para d'anar en doina. Si un reconet es bell, l'altre de més enllà encara el supera, si un detall us emociona, el següent us deixa embadalit. Jo no he vist enllloc un poble tan net i plàcid com aquest d'Artà»³⁶.

34. SANTAMARÍA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10274, 9 de mayo de 1929 (edición mañana), p. 5.

35. Gracias a trabajos de investigación de enfoque local, poco a poco se van conociendo más fondos fotográficos de amateurs del territorio catalán. Véase, por ejemplo, Goñi, Xavier (coord.): *Fotografía en relieve. La fotografía estereoscópica de Lleida (1895-1960)*. Lleida, Garniseu Edicions, Xarxa de Museus de les Terres de Lleida i Aran, 2015; DURO, Conxi: «El Mataró de fa cent anys. El fons fotogràfic Pinea del Museu Arxiu»: *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 128 (2020), pp. 7-25.

36. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 175, agosto de 1909, p. 233; SAGARRA, Aguilar de: «El millor és callar», *La Academia Calasancia*, 798, 1 de enero de 1926, p. 32; SANTAMARÍA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10203, 14 de febrero de 1929 (edición mañana), p. 5; SANTAMARÍA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10607, 5 de junio de 1930 (edición mañana), p. 5.

También, como un ejercicio de concentración y dedicación obstinada, que va al encuentro de la imagen ya conocida y esperada:

«Un parell de vailets havien anat seguint tot el meu treball, i més d'un cop havia hagut de fer-los un signe amb la mà per tal que fugissin del camp d'abast de l'aparell. [...] -Fugiu nois d'aquí! Que no veieu que feu nosa? -vaig fer jo mig molestat»; «[...] m'he aturat a seure'm un piló de pedra de la plaça, he desenfundat el verascop, he esperat bella estona la presència d'alguna ànima vivent que vingués a infondre una mica de calor i de dolcesa a aquest lloc balb i desert, il·luminat per un sol de color de caoba i m'ha calgut tornar a desar la màquina: anar-me'n. si es moi. si és decebut»³⁷.

Ariella Azoulay argumenta que la desvinculación de la mano con la producción de la imagen implica que el fotógrafo ve el mundo *a través* del visor de la cámara y que dicha mediación supone una pérdida del lugar y, que, de forma correlativa, la fotografía resultante, y su circulación y diseminación, supone la pérdida del original³⁸. Para Azoulay en este ver sin tocar, la cámara no opera como un visor sino como una vitrina autónoma, como lo es también el museo. Es decir, un espacio vacío en el que se encuentra un objeto convertido ahora en imagen de mercancía. A pesar de que las ideas de Azoulay proceden de un contexto de estudio muy diferente al del presente artículo, su comprensión sobre la autonomización de la imagen según la mediación tecnológica opera de igual modo en el caso amateur. Aquí, la imagen del territorio se produce en el encuentro entre el ojo y el visor del *verascope*, en ese espacio autónomo llamado fotografía y en el que, bajo una organización formal más o menos unitaria, se desprende el referente para transformarse en un fragmento de la nación, en su imagen.

Si bien la podemos encontrar en formato bidimensional en su uso para publicaciones de la época, la fotografía estereoscópica estaba pensada para ser visionada con el auxilio de un aparato especial, bien con un visor portátil bien con un aparato de gran formato, destinado a ocupar una habitación de la casa, como sucede en Can Solsona donde el antiguo despacho del amateur está presidido por un *Taxiphote* y diversos archivadores de persianas, repletos de bandejas clasificadoras con placas estereoscópicas³⁹. El *Taxiphote* del francés Jules Richard se convertiría desde 1890 en uno de los visores más famosos. En el mercado existían varios modelos, los que contaban con un mecanismo más sencillo y los más sofisticados. Disponía de una base que servía para situar el depósito de fotografías que se querían visionar, mediante unos cajones internos y bandejas clasificadoras, con una capacidad máxima

37. SAGRADA, Aguilar de: *op. cit.*; SANTAMARÍA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10203, 14 de febrero de 1929 (edición mañana), p. 5.

38. AZOULAY, Ariella: *Death's showcase. The power of image in contemporary democracy*. Cambridge, Massachusetts, London, MIT, 2001.

39. En el despacho de Solsona se hallan unas sesenta bandejas clasificadoras con capacidad cada una de ellas para custodiar 25 placas. A este material, cabe sumar las cuantiosas cajas de cartón con más placas almacenadas. En total, se calcula que en esta estancia se preservan unas 2.000 fotografías. De hecho, este despliegue material formaba parte de la propia afición, como lo prueba que la misma casa *Taxiphote* contaba en su catálogo con un amplio abanico de objetos y complementos para el universo estereoscópico que sobrepasan la imagen para dirigirla hacia una concepción global de archivo doméstico mediante bandejas clasificadoras o armarios especiales, entre otros objetos.

para 300 fotografías. El aparato tenía un sistema mecánico interno que permitía el paso de una imagen a la otra, en secuencias de acuerdo con la agrupación hecha por las mismas cajas clasificadoras. También disponía de varios mecanismos de ajuste, como el interocular del visor o el enfoque de las lentes. El *Taxiphote*, del mismo modo que hacían todos los visores estereoscópicos comunes, permitía una experiencia óptica de gran verosimilitud con el mundo físico, y propiciaba la visualización de las imágenes con sensaciones de relevo y profundidad, es decir, en tres dimensiones. La persona que miraba a través de este aparato se sumergía, con una profunda sensación física de inmersión espacial, en el seno de las imágenes, que provocaban una experiencia intensa de realismo y de presencialidad, también de inmediatez y transparencia.

El visionado de las fotografías estereoscópicas se equivalía a un viaje virtual cuya forma común es la repetición y aquello predecible, bajo la estructura de itinerario en el que se inserta el cuerpo. Según Alison Byerly, el movimiento es fundamental para crear la sensación de inmersión⁴⁰ y, en la experiencia estereoscópica, como en la literatura, el hecho de poder estar en dos sitios a la vez –en la realidad y en aquello *real*– refuerza la sensación de absorción. Para Byerly, «*the Virtual is trying to get somewhere*», de un modo similar a la idea de la nación imaginada de Anderson: que la realidad virtual involucra la transformación de una experiencia imaginada a una percepción de experiencia física⁴¹. El mecanismo del visor estereoscópico es crucial para la experiencia inmersiva puesto que permite pasar de una fotografía a otra, de progresar en el espacio y navegar de forma fluida y continua en la nación gracias a la manipulación del objeto, de su interacción que permite al observador tomar una posición activa en esta experiencia. Si bien la preponderancia de la experiencia visual es incuestionable, esta se encuentra íntimamente vinculada a la experiencia aptica, al movimiento del cuerpo que acciona la palanca de cambio y al sonido de la mecánica del aparato. Nos sitúa entonces en una experiencia visual donde interactúan imagen, tacto y sonido y que es fruto de un proceso de sofisticación tecnológica propia de la cultura visual e inmersiva del siglo XIX⁴² (FIGURA 3).

La cohabitación común en una misma casa o estancia del *Taxiphote* con visores estereoscópicos portátiles, tal y como sucede en Can Solsona, evidencia la ubicuidad de la afición, así como también su carácter colectivo, puesto que era común que se visionaran diferentes fotografías al mismo tiempo: unas, con el *Taxiphote*; las otras, con los visores portátiles. El visionado de las fotografías en tiempo de ocio doméstico familiar y social solía producirse acompañada de la conversación, la

40. BYERLY, Alison: *op. cit.*, p. 13.

41. BYERLY, Alison: *op. cit.*, p. 16.

42. Sobre esta sofisticación tecnológica que sobrepasa la centralidad visual de origen cartesiano para apelar una dimensión corporal más compleja y espectacular véanse, por ejemplo, los estudios de HUHTAMO, Erkki: *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, The MIT Press, 2013; HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: «The 1900 World's Fair or the attraction of the senses», *The Senses and Society*, 10:1 (2015), pp. 39-51; «Beyond the visual: panoramic attractions in the 1900 World's Fair», *Visual Studies*, 32:4 (2017), pp. 359-370; También algunos estudios procedentes del ámbito de la literatura como: LINLEY, Margaret & COLLIGAN, Colette: *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century. Image, Sound, Touch*. London: Routledge, [2011] 2016.

rememoración, y el comentario estético con los demás⁴³. Del mismo modo como había sucedido con anterioridad con la experiencia del visionado de las vistas ópticas en ferias populares: acompañado de la narración del feriante que contribuía a crear significado complementario al de la imagen –e, incluso más que la imagen en si. No se trataba de ver una imagen, sino de volver a estar allí, de experimentar de nuevo la comunidad, tanto fotográfica como nacional. En definitiva, las imágenes que nos han llegado de personas visionando estereoscopía suelen representar escenas grupales en las que a pesar de que el visor es de uso individual, se deduce que a su alrededor se intercambian impresiones, recuerdos y otro tipo de comentario. También lo argumenta de este modo Leon Gurevitch quien, en su caso, toma como ejemplo la pintura de Jacob Spoel, *Looking Through the Stereoscope* (c. 1860)⁴⁴.



FIGURA 3. CARLES FARGAS, JURADO DEL CUARTO CONCURSO DE ARTE FOTOGRÁFICO EN LA TORRE DE PINS D'OR, C. 1936. AFCEC

5. DE CASA A LA NACIÓN

Una dimensión crucial para comprender el grado de implicaciones que podemos hallar entre la práctica fotográfica amateur y la construcción de identidades nacionales es la material. Es decir, más allá de las imágenes, debemos preguntarnos por el conjunto de aparatos, accesorios, utensilios, objetos de almacenaje, así como uso de las fotografías y prácticas comunicativas, escritas y orales, que se activan en relación con la afición. Si la fotografía amateur estereoscópica no es una simple afición, sino que requiere un alto compromiso económico, técnico y logístico, la casa del amateur se convierte de este modo en un dispositivo complejo que hace posible este engranaje: en ella se idea, se produce, se difunde y se preserva la nación.

43. Los descendientes de Felicià Solsona todavía hoy recuerdan como, siendo niños, las placas estereoscópicas eran motivo de juego familiar y pasatiempo, junto al cine doméstico Pathé-Baby.

44. GUREVITCH, Leon: «The stereoscopic attraction...», p. 399.

La dimensión de la fotografía amateur es procesual y el acto de documentarse, preparar el material antes de la excursión, el revelado posterior, archivado y visionado es parte de este proceso que adquiere su sentido en el hacer, en la materialidad, en la gratitud y placer de lo conseguido por uno mismo mediante su destreza y manualidad. Así lo prueba el hecho de que, a pesar de encontrarse en el mercado numerosas fotografías profesionales de los escenarios de la nación, es el amateur quien toma su propia fotografía, aunque esta sea siempre la misma y desde el mismo punto de vista que el cualquier otro amateur (FIGURA 4)⁴⁵. Puesto que es el acto, en su despliegue performativo y encarnado, donde se imagina y se vive la nación. En definitiva, la fotografía estereoscópica amateur abarca diferentes procesos de preparación, producción, revelado, almacenaje y visionado del material visual y es el proceso en si en el que se despliega el conjunto de afectos identitarios como amateur y como ciudadano. De nuevo, Can Solsona es un buen laboratorio de análisis, que ofrece ejemplos de artilugios y métodos de trabajo.



FIGURA 4.1. FERRAN DAMIANS, CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE POBLET, VISTA DES DEL LAVATORIO, 1919. AFCEC



FIGURA 4.2. JOSEP DOMENECH SÀBAT, CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE POBLE, C. 1922-1934. AFCEC

45. Un hecho similar sucede con la fotografía de turismo que responde, también, a la otra cara de la identidad nacional: el cosmopolitismo internacional. En el caso de Felicià Solsona son reseñables las colecciones de imágenes tomadas en Francia, Italia y Suiza con atención tanto hacia el paisaje, el urbanismo como al arte. Responden a los emplazamientos marcados por la agenda del turismo recreativo de cada zona.

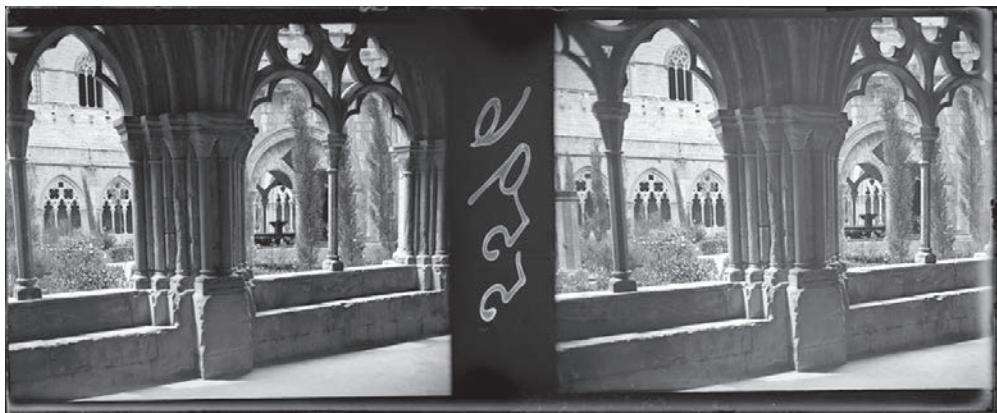


FIGURA 4.3. CARLES FARGAS, ARCO DEL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE POBLET, 1935. AFCEC



FIGURA 4.4. MANUEL GENOVART, CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE POBLET, 1928. AFCEC

Si prestamos atención a la elaboración del material fotográfico en si mismo, las placas estereoscópicas de vidrio se dividían entre placas para tomar los negativos y placas para hacer los positivos, se vendían en cajas que rondaban aproximadamente las 4 pesetas. Las placas se insertaban en aparatos fotográficos especiales para este tipo de fotografía. Estaban equipados con un doble objetivo: uno tomaba la fotografía equivalente al ángulo de visión del ojo derecho mientras que el otro hacia lo propio de forma equivalente al ojo izquierdo. El cliché final era un negativo de vidrio que contenía dos imágenes prácticamente iguales, con la única diferencia del ángulo de visión. El negativo, una vez revelado, se copiaba mediante contacto con otra placa de vidrio de las mismas dimensiones con el fin de obtener la copia positiva. Esta última sería la utilizada para visionar la imagen gracias al uso de los visores especiales que permitirían ver una sola fotografía final con efecto de profundidad gracias a la fusión visual de las dos imágenes de la placa.

Así pues, el amateur interactúa con distintos artilugios como son cubetas y pinzas para el revelado, farolillos de papel y capuchas de vidrio de color inactínico (rojo) para iluminar el laboratorio, escurridores de madera para el secado de las placas o los chasis para la elaboración de las copias mediante contacto, tal y como hallamos

en el fondo Solsona. En otras ocasiones, el amateur relega este proceso a servicios profesionales de fotografía que, no en vano, funcionan también como espacios de discusión e intercambio fotográfico. Es decir, que su rol tampoco es meramente pasivo, sino que constituye otro agente participativo de la nación fotográfica. Al proceso de elaboración material, se acompaña un ejercicio de notación detallada y profusa de cuestiones técnicas, materiales, temáticas y estéticas. Las cajas y las placas se numeran, se marca el nombre del fabricante del material, se toma nota de las referencias técnicas y documentales que ya hemos explicado con anterioridad.

No solo son las operaciones de laboratorio las que constituyen la dimensión procesual de la fotografía, sino también todo tipo de operaciones destinadas a construir un auténtico archivo de la nación, autoconstruido y autosuficiente, en el espacio de la casa. En el caso de Felicià Solsona, su domicilio en Cervera contaba con diferentes estancias dedicadas a la labor fotográfica del amateur. Por un lado, en las golfas se almacenaban los materiales del laboratorio, mientras que en el sótano se hallaban los archivadores de madera, en forma de caja, diseñados para el almacenaje y clasificación de las placas estereoscópicas negativas con su respectivo espacio de papel para anotar cada una de las referencias según el número de placa. Los positivos de estos negativos solían guardarse en el despacho del amateur o en la sala de estar, en la zona visible y visionable, junto a la biblioteca de libros con la que dialoga la autoproducción (FIGURA 5).



FIGURA 5. EMILI ULLÉS I DAURA, RETRATO DE UN HOMBRE Y UNA MUJER AL LADO DE UN VISOR ESTEREOSCÓPICO, C. 1900-1920. AFCEC

Sucede a menudo que, entre las fotografías de un fondo amateur específico, encontramos placas de origen comercial cuya presencia parece responder a algún vacío visual de la nación en la producción personal del fotógrafo. Casas como el Arxiu Mas, antes citada, contaban con amplios catálogos de vistas de monumentos, objetos artísticos, bellezas naturales y poblaciones que se podían adquirir con el fin de completar el propio archivo, de dotarlo de unidad y consumar la representación de la nación.

Es importante atender también a la circulación de las imágenes, puesto que los modos y contextos de recepción son parte significante de la imagen y su vínculo con los imaginarios identitarios. El amateurismo serio permite al fotógrafo jugar con diferentes modos de visibilidad y significación: desde el salón o estancia doméstica destinada a biblioteca y fotografías hasta la exhibición en las salas de exposición del CEC, pasando por la publicación de las imágenes en el boletín de la entidad y en libros⁴⁶, la participación en los concursos ya mencionados, e incluso el intercambio de imágenes con otros colegas. Estos espacios están interconectados y son constitutivos de la nación, como lo están también las imágenes que produce con aquellas que ya ha visto con anterioridad en prensa, libros y álbumes gráficos; así como con las que producen el resto de socios amateurs. En definitiva, la casa del amateur evidencia la materialidad en red y la concatenación de discursos, imágenes y prácticas que circulan de forma transversal por diferentes espacios, objetos y sujetos.

6. CONCLUSIÓN

El estudio de fondos fotográficos elaborados por autores amateurs, así como el acceso a sus colecciones materiales y espacios de trabajo, revela la dimensión compleja y relacional de la práctica fotográfica. Lejos de tratarse de una simple afición propia del progreso tecnológico de la modernidad, esta se define y se extiende de forma estrechamente vinculada a discursos sobre la nación, la condición social y la idea de la fotografía de excursionismo, en la que operan las nociones de registro y archivo. Su desarrollo está sujeto a una red social y cultural en la que los participantes se identifican a través de instituciones cívicas y culturales, prensa y proyectos editoriales, imaginarios visuales y territoriales, así como el propio mundo naciente del amateurismo fotográfico: una nación dentro de la nación.

En esta construcción y vivencia de la nación, mediada por el ejercicio de la fotografía amateur, juega un papel relevante el formato estereoscópico y su capacidad para producir experiencias inmersivas. La simulación de profundidad, así como el despliegue de las imágenes en secuencias y colecciones, gracias al soporte tecnológico de los visores y sus complementos de almacenaje, propician viajes virtuales que centran el cuerpo de forma radical en ese ver, casi tocar, la nación imaginada y recreada en fotografías. También, el espacio de la casa del amateur

46. Es el caso de amateurs destacados como el industrial Francesc Blasi o el chocolatero Carles Fargas i Bonell. Véase MURIEL, Susanna: *op. cit.*, p. 77, 116.

deviene un auténtico engranaje de diseño, producción e inmersión del territorio y los afectos vinculados a este, del amateur al resto de familiares.

Finalmente, a pesar de la experiencia única y personal de la nación a través de la fotografía que vivieron cada uno de estos amateurs, dicha experiencia es comuna y reiterativa. Las fotografías resultantes no dejan de ser, la mayoría de las veces, una imagen de una imagen, fruto de la sedimentación visual que pasa de la cultura impresa a la producción de fuerza vernácula en la esfera personal y doméstica y pone de manifiesto el importante rol jugado por la imagen y la visualidad en la construcción de marcos de pensar y sentir. Esto quiere decir que todavía hoy cuando se recurre a estas imágenes entendidas como documentos históricos, geográficos o etnográficos objetivos seguimos operando desde esta sedimentación visual, sancionando un régimen visual que no deja de estar situado en términos de clase, de cultura y de género.

REFERENCIAS

ARMENGOL, Assumpta & MARCO, Ricard: *Josep Salvany i Blanch: fotografies 1910-1926*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1998.

AZOULAY, Ariella: *Death's showcase. The power of image in contemporary democracy*. Cambridge, London, MIT, 2001.

BADA, Albert: «El acceso de la clase media a la fotografía a través de la estereoscopía. El caso de Josep Majó Payés», en *III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (en prensa).

BALDOMÀ SOTO, Montserrat. *Entre el noucentisme i la modernitat: el fons del concurs fotogràfic «Catalunya 1934» del diari El Día Gráfico a l'Arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL), 2017.

BARNADAS, Ramon: *Fotògrafs viatgers (1876-1936). L'àlbum d'Ulisses*. Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, 2012.

BARNADAS, Ramon; ROMA I CASANOVAS, Francesc: *Seduït per valls i cims. Fotografies de Juli Soler i Santaló (1865-1914)*. Zaragoza: Prames, CEC, 2011.

BERMINGHAM, Ann: *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley, University of California Press, 1986.

BERTELSEN, Lars Kiel: «The Claude glass: A modern metaphor between word and image», *Word&Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 20:3 (2004), pp. 182-190.

BOADAS, Joan: *Fotografia en temps de Noucentisme*. Girona, Ajuntament de Girona, 2018.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, Paidós, [1969] 2003.

BYERLY, Alison: *Are We There Yet?. Virtual travel and Victorian realism*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2016.

CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador*. Murcia, Cendeac, [1990] 2007.

CUENCA CÓRCOLES, Celia: «La linterna mágica en Barcelona: las fantasmagorías del óptico Francisco Dalmau (1844-1848)», *Fonseca, Journal of Communication*, 16 (2018), pp. 101-114.

CUENCA CÓRCOLES, Celia: «El Viaje Óptico por España de Onofre AlsamoraVistas ópticas y espectáculos visuales de la Barcelona del siglo XIX», en PONS BUSQUET, Jordi & QUINTANA MORRAJA, Angel (coord.), *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema, 1895-1920*. Girona: Fundació Museu del Cinema - Collecció Tomàs Mallol, 2018, pp. 369-380.

DURO, Conxi: «El Mataró de fa cent anys. El fons fotogràfic Pinea del Museu Arxiu»: *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 128 (2020), pp. 7-25.

EDWARDS, Elizabeth: *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Durham, Duke University Press, 2012.

F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografía en temps de Modernisme*. Barcelona, Publicacions i Edicions UB, 2013.

F. RIUS, Núria: «Del minutero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 28 (2016), pp. 29-5.

F. RIUS, Núria: «La fotografía de aficionado en la Barcelona de preguerra. Identidades, prácticas y negociaciones culturales», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*. Dosier: ORAZI, Verónica (ed.), *Representar la identidad: intersemioticidad y transmedialidad en la cultura española contemporánea*, 13 (2018), pp. 34-58.

F. RIUS, Núria: «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía amateur: el caso de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona», en HERNÁNDEZ, Sonsoles (ed.), *La sensibilidad de la metrópolis moderna*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, (en prensa).

FOWLE, Jib: «Stereograph and the standardization of Vision», *Journal of American Culture*, 17:2 (1994), pp. 89-93.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos; F. RIUS, Núria: *Xocolata, ciutat i 'pantorrillas'. Fotografies de Carles Fargas i Bonell (1912-1938)*. Zaragoza: Prames, CEC, 2011.

GOÑI, Xavier (coord.): *Fotografia en relleu. La fotografía estereoscópica de Lleida (1895-1960)*. Lleida, Garniseu Edicions, Xarxa de Museus de les Terres de Lleida i Aran, 2015.

GOÑI, Xavier (coord.): *El Pirineu estereoscòpic de Josep Forns i Olivella. Fotografies dels anys 20 i 30 del segle XX*. Lleida, Garsineu Edicions, 2019.

GRANELL, Enric & ANTONI, Ramon: *Lluís Domènech i Montaner: Viatges per l'arquitectura romànica*. Barcelona: COAC Publicacions, 2006; MALLART, Lucila (coord.): *Josep Puig i Cadafalch. Visió, identitats, cosmopolitisme*. Mataró, Ajuntament de Mataró, Direcció de Cultura, 2018.

GUREVITCH, Leon & ROSS, Miriam, «Stereoscopic media: Scholarship beyond booms and busts», *Public*, 24:47 (2013), pp. 83-93.

GUREVITCH, Leon: «The stereoscopic attraction: Three-dimensional imaging and the spectacular paradigm 1850–2013», *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19:4 (2013), pp. 396-405.

HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: «The 1900 World's Fair or the attraction of the senses», *The Senses and Society*, 10:1 (2015), pp. 39-51.

HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: «Beyond the visual: panoramic attractions in the 1900 World's Fair», *Visual Studies*, 32:4 (2017), pp. 359-370.

HUHTAMO, Erkki: *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, The MIT Press, 2013.

INSENDER, Elisabet: *La fotografía en España en el periodo de entreguerras: notas y documentos para una historia de la fotografía en España*. Girona, CRDI, 2000.

LABANYI, Jo: «Relocating Difference: cultural history and modernity in late nineteenth-century Spain», en EPPS, Brad & FERNÁNDEZ, Luis Cifuentes (ed.), *Spain beyond Spain. Modernity, Literary History, and National Identity*. Lewisburg, Bucknell UP, 2005, pp. 168-176.

LINLEY, Margaret & COLLIGAN, Colette: *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century. Image, Sound, Touch*. London: Routledge, [2011] 2016.

MALIN, Brenton J.: Looking White and Middle-Class: Stereoscopic Imagery and Technology in the Early Twentieth-Century United States, *Quarterly Journal of Speech*, 93:4 (2007), pp. 403-424.

MALLART, Lucila: «Illustrated Media, the Built Environment and Identity Politics in fin-de-siècle Catalonia. Printing Images, Making the Nation», *Cultural History*, 4:2 (2015), pp. 113-135.

MALLART, Lucila (coord.): *Josep Puig i Cadafalch. Visió, identitats, cosmopolitisme*. Mataró: Ajuntament de Mataró, Direcció de Cultura, 2018.

MARCO, Ricard & RIERA, Mercè: *La mirada del viatger. Balears 1900-1935*. Barcelona: Espai Mallorca, 2009

MENKE, Richard: «The Victorian Novel and Communication Networks», en RODENSKY, Lisa: *The Oxford Handbook of the Victorian Novel*. Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 276.

MURIEL, Susanna: «Arxiu Fotogràfic del CEC», en MURIEL, Susanna & TÉLLEZ, Núria: *Guia dels Arxius històrics de Catalunya, vol. 9*. Barcelona: Generalitat de Catalunya - Departament de Cultura, 2011, pp. 23-264.

NARANJO, Juan: *El museu domèstic. Un recorregut per les fotografies d'Antoni Amatller*. Barcelona, Fundació 'la Caixa', 2002

ORAZI, Verónica (ed.), *Representar la identidad: intersemioticidad y transmedialidad en la cultura española contemporánea*, 13 (2018), pp. 34-58

PRAT, Joan: «La construcció dels referents catalans». En CARBONELL I CURELL, Anna, ABAD I CARILLA, Montserrat & DE RIQUER, Borja: *Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. La consolidació del món burgès 1860-1900*. Barcelona: Encyclopèdia Catalana, 1996, pp. 289-311.

PERROTTA, Carmen: «L'Arxiu Mas de Barcelona. L'ull, la càmera i l'art espanyol», *Locus Amoenus*, 16:1 (2018), pp. 251-72.

PERROTTA, Carmen: *De la toga a la cámara fotográfica. Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico*. (Tesis doctoral inédita), UB, 2018.

RAAD, Danielle R.: «The power of collective vision: landscape, visual media, and the production of American mountains», *Journal of Cultural Geography*, 38:1 (2020), pp. 102-122.

SAGARRA, Aguilar de: «El millor és callar», *La Academia Calasancia*, 798, 1 de enero de 1926, p. 32.

SANTAMARÍA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10203, 14 de febrero de 1929 (edición mañana), p. 5.

SANTAMARÍA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10274, 9 de mayo de 1929 (edición mañana), p. 5.

SANTAMARÍA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10607, 5 de junio de 1930 (edición mañana), p. 5.

SIMÓN, Juan Antonio: «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía amateur: el caso de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona», en HERNÁNDEZ, Sonsoles (ed.), *La sensibilidad de la metrópolis moderna*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, (en prensa).

STEBBINS, Robert A.: *Amateurs, professionals and serious leisure*. Montreal & Londres, McGill-Queen's University, 1992.

VEGA, Jesusa: *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid, Editorial CSIC, 2010.

VV.AA.: *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 175, agosto de 1909.



AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier por Eduard Cairo y Tomás Macsotay Bunt: El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte · The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art

15 EDUARD CAIROL Y TOMÁS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)

Introducción · Introduction

25 NAUSIKÄ EL-MECKY

Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro

53 TOMÁS MACSOTAY BUNT

La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork

85 ISABEL VALVERDE ZARAGOZA

La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture

115 RAFAEL GÓMEZ ALONSO

La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art

137 SERGIO MARTÍNEZ LUNA

Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities

161 NÚRIA F. RIUS

Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936

189 ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN

Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity

211 JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA

Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas

237 EDUARD CAIROL

Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

257 DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ · Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinarity» of Christo and Jeanne-Claude

281 SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE MARTÍNEZ

Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*

303 JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO

Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda

341 DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO

Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher

357 PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR

La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

381 PABLO OZCÁRIZ-GIL

La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Magdal, *Iudea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Magdal, *Iudea/Syria Palaestina*)

397 JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ

Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval

419 JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)

Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval

441 MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS

En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authories.

469 MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO

Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imaginería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA

Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR

Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO

El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA

Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS

On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA

In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO

MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA

GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI

COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA

FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO

DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*