

Del minuterero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)

From the street photographer to the amateur. Anonymous practices in the first expansion of photography in Spain (1914-1939)

Núria F. Rius
Universidad Pompeu Fabra

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2016
Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 29-54
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.002>

RESUMEN

El presente artículo se propone una aproximación a las prácticas fotográficas anónimas, profesionales y amateurs, del período de entreguerras en España para desplegar un mapa analítico de nuevos productores, pragmáticas, y concepciones de lo fotográfico, así como problemas concomitantes de lo que puede ser considerada la primera extensión y normalización de la fotografía personal o doméstica en el país. Argumentaremos que el desarrollo de una práctica fotográfica trasciende las facilidades técnicas del propio desarrollo científico-técnico al tratarse de una cultura eminentemente urbana. Participe de una red de referentes, discursos, imaginarios y prácticas vinculadas con la clase, el género, la edad, las geografías emocionales de la ciudad y el ocio. En consecuencia, hablaremos de prácticas fotográficas que van más allá del campo de la memoria para abrazar otras áreas como el juego, la demostración de afecto, la evasión o la comunicación.

PALABRAS CLAVE

Fotografía ambulante. Minuterero. Cinetrista. Fotomatón. Fotografía doméstica. “Sociedad-cultura” de masas. Nuevos agentes fotográficos.

ABSTRACT

This paper focuses on anonymous photographic practices, both professional and amateur, in Spain during the inter-war period. This seeks a map of new agents, practices and different photographic meanings and experiences in a historical moment that we can consider as the first massive extension and normalisation of personal and domestic photography. We shall argue that the spread of photographic practice does not only follow technological improvements, being part of urban culture. Photographic practices take part of a network of references, discourses, imaginaries and habits linked with class, gender, age, emotional geographies of the city and leisure. In consequence, we discuss photographic practices that transcend memory in order to embrace other areas such as games, affects, leisure and communication.

KEY WORDS

Street photography. ‘Minuterero’. ‘Cinetrista’. Photobuzz, domestic photography. Mass society and culture. New photographic agents.

Introducción¹

El campo de estudio teórico e historiográfico de la fotografía en España no es nuevo, pero sí joven. A pesar de que su inicio cogió impulso en la década de 1980, es de manera más reciente que la labor investigadora de académicos, archiveros, fotógrafos y conservadores está dando un estímulo renovado en numerosos nodulos de estudio como son la fotografía del siglo XIX, sobre todo en el ámbito del retrato, el pictorialismo de 1900, el fotoperiodismo de los años 1920-1930 y la Guerra Civil o el primer franquismo, entre otros temas². En este contexto de crecimiento científico particular de España, destaca, no obstante, una urgencia. Nos referimos a la fotografía personal, doméstica o, también llamada, vernácula, ya sea producida por un fotógrafo profesional o por un aficionado.

Por su pertenencia al mundo de las imágenes, se ha tendido a constreñir la fotografía o bien en sus aspectos formales y su dimensión conceptual, asociados al campo del arte, o bien a su instancia documental e informativa³. Una apreciación sesgada (o bien documento o bien obra de arte) que ha contribuido a arrinconar aquella producción más mundana del campo fotográfico como son las imágenes de álbumes y cajas de zapatos del común de la sociedad. La fotografía personal o doméstica no participa de los códigos estéticos del arte. Tampoco de la épica informativa del fotoperiodismo ni del documentalismo callejero, los géneros propiamente fotográficos más reconocidos e institucionalizados. En el caso de la de aficionado, no es fruto del conocimiento profundo de la tecnología y la química. Ni de un dominio del equilibrio y la composición visuales. Sin embargo, participa de todos y cada uno de estos factores. Es decir, las instantáneas personales poseen unos códigos estéticos que las hacen reconocibles a la vez que operan como documento; son fruto de una tecnología cambiante según las épocas, como lo son también de unos imaginarios y códigos socio-culturales que ayudan a entender quiénes las produjeron, sus métodos de representación y las implicaciones afectivas personales.

A nivel internacional, el reconocimiento epistemológico de la fotografía personal y los marcos teóricos y líneas de aproximación conceptuales con que abordarla no han dejado de abrirse y ramificarse en las últimas décadas. Los estudios de la memoria y la identidad, los estudios de género, los postcoloniales o los de la ciencia, tecnología y sociedad (CTS), en un entrecruce de disciplinas como la antropología, la sociología o la geografía cultural, entre otras, han contribuido a la articulación de nuevas aproximaciones y lecturas de la práctica fotográfica. Ahora, son más complejas e inclusivas, alejadas del paraguas de la historia del arte, marco dominante hasta finales del siglo XX. En consecuencia, están también al margen de nociones como la de autoría, en favor de otros conceptos tales como agencia, prácticas encarnadas o relacionales⁴.

¹ Este artículo es una parada en el camino de una investigación más amplia iniciada a finales de 2015, con la colaboración de Jordi Calafell (Arxiu Fotogràfic de Barcelona). Unos primeros resultados fueron exhibidos, en forma de muestra, en el Centre Cultural Casa Elizalde (Barcelona, mayo-junio de 2016); también en forma de comunicación: “The Spanish Civil War and domestic photography. Between a sense of history and a will of normal everydayness”, en el congreso internacional *Photography and Anthropology* (PHRC, De Montfort University, Leicester, junio 2016) y “The Spanish Civil War and domestic photography. Youngsters, leisure and postmemory”, en el *4th International Conference of Photography & Theory (ICPT2016). Photography and the everyday* (International Association of Photography & Theory, Nicosia, diciembre 2016). Esta investigación no sería posible sin la colaboración de familias que han prestado desinteresadamente sus fondos personales de los años 1920 y 1930. De entre ellas, queremos hacer especial mención a la familia Mas Marsell, Piqué y Vilà. También nuestro más sincero agradecimiento a la Profesora Elizabeth Edwards (PHRC), a la historiadora Teresa Ferré, del colectivo Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ), a los también historiadores Jep Martí y Salvador Tió, y al coleccionista Artur Cañigüeral. En el ámbito académico, dicho trabajo se inscribe en el grupo de investigación INVBAC (HAR2013-42987-P) de la Universidad Pompeu Fabra (UPF).

² Para una revisión reciente de la historiografía fotográfica española véase María ROSÓN, “Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España”, en A. Molina (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2016, pp. 293-326.

³ Sobre la articulación y consolidación de unos criterios de valorización de la producción fotográfica véase, por ejemplo, Christopher PHILLIPS, “The Judgment Seat of Photography”, *October*, vol. 22 (1982), pp. 27-63.

⁴ Véanse, a modo de ejemplo, Christopher PINNEY, *Camera Indica: the social life of Indian photographs*, London, Reaktion Books, 1997; Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts, Harvard



Fig. 1. "El ciutadà davant l'objectiu", en *Imatges*, 9, 15-10-1930.

El presente artículo se propone una aproximación a las prácticas fotográficas anónimas del periodo de entreguerras en España para desplegar un mapa analítico de nuevos productores, pragmáticas, y concepciones de lo fotográfico, así como problemas concomitantes o derivados de lo que puede ser considerada la primera extensión y normalización de la fotografía personal o doméstica en el país (fig. 1). Los datos y argumentos que expondremos en el presente artículo son el resultado de combinar la investigación cuantitativa con fuentes primarias y una aproximación teórica desde la perspectiva antropológica y materialista que defiende una comprensión de la fotografía más allá de su instancia visual. Esto es, como un complejo

University Press, 1997; Geoffrey BACHEN, *Each Wild Idea. Writing photography history*, Cambridge, London, MIT Press, 2000; Martha LANGFORD, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Album*, Montreal, McGill Queen's University Press, 2001; Gillian ROSE, *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, Farnham, Ashgate, 2010; Catherine ZUROMSKIS, *Snapshot Photography: The Lives of Images*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2013; Annabella POLLEN, *Mass photography: collective histories of everyday life*, London, New York, Tauris, 2016. Mención aparte merecen los trabajos de Elizabeth Edwards, numerosos e incisivos en la materialidad de la imagen y la instancia relacional de la fotografía y a quien citaremos debidamente a lo largo del artículo. En España, debemos referenciar trabajos seminales como: Antonio CEA GUTIÉRREZ; Carmen ORTIZ GARCÍA; Cristina SÁNCHEZ-CARRETERO (ed.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005; Pedro VICENTE (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, La Oficina, 2012; María ROSÓN, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (Materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid, Cátedra, 2016; Mónica ALONSO RIVEIRO, "La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la Guerra Civil española", *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13 (2016), pp. 31-55; o Inés PLASENCIA, "Fotografía en Guinea Ecuatorial en la época colonial: imagen, opinión pública e identidades", Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

proceso cultural encarnado por sus actores, en el que se entrecruzan los marcos comunes de pensamiento, sentir y actuar de un tiempo y espacio concretos, la experiencia corporal y sensorial de los agentes implicados en el acto de fotografiar, así como los valores asociados al propio lenguaje fotográfico y las lógicas económicas de la industria.

En relación a la fotografía personal, el artículo distingue entre los agentes productores ajenos al núcleo del retratado y los fotógrafos aficionados, activos en este mismo núcleo. Así, en la primera parte del análisis se estudiará la emergencia de nuevos agentes ambulantes y sistemas mecánicos de retratar. Intentaremos argumentar que esta emergencia responde no sólo a aspectos técnicos y económicos de la industria sino, sobre todo, a una asociación de nuevas experiencias con el acto de fotografiarse, ahora más distendidas y vinculadas al desarrollo de una vida urbana y ociosa en el espacio público. En la segunda parte, se abordará la aparición de los fotógrafos aficionados. Analizaremos su multiplicación y emancipación como consecuencia, por un lado, de una industria fotográfica que desarrolla un mercado de consumo más amplio e inclusivo, en cuanto a género y edades; por el otro, de la normalización del ecosistema visual gracias a la prensa gráfica y el cine del periodo y, finalmente, por una nueva disposición fotográfica que va de la mano de un proceso de transformación cultural interclasista de la sociedad urbana en lugares como Madrid y Barcelona.

A lo largo del artículo, argumentaremos que el desarrollo y normalización de una cultura fotográfica en el periodo de entreguerras, que consiste en saber fotografiar y saber ser fotografiado, trasciende las facilidades técnicas del propio desarrollo científico-técnico. A nuestro entender, una nueva tecnología al alcance, como fue entonces la fotografía instantánea, no supone, como consecuencia inmediata y sin mediación, la normalización de su uso. Por el contrario, intentaremos demostrar que se trata del desarrollo de una cultura eminentemente urbana y participativa, implícitamente, de una red de referentes, discursos, imaginarios y prácticas vinculadas con la clase, el género, la edad, las geografías emocionales de la ciudad y el ocio. En consecuencia, hablaremos de prácticas fotográficas que van más allá del campo de la memoria para abrazar otras áreas como el juego, la demostración de afecto, la evasión o la comunicación.

En conclusión, en este artículo planteamos la siguiente pregunta investigadora: ¿Qué perfil de personas encarnan los nuevos fotógrafos profesionales y aficionados y qué patrones visuales, así como circunstancias y experiencias socio-afectivas, contribuyen a construir su método de representación fotográfica en el contexto de la primera extensión masiva de las cámaras para aficionados en el periodo de entreguerras? En relación con esto, otras cuestiones demandan ser indagadas: ¿Cómo se activan y desarrollan los procesos de aprendizaje del acto de fotografiar y ser fotografiado?, ¿en qué espacios y situaciones se activa el interés fotográfico?, ¿quién lo ejecuta?, ¿cómo se da el conocimiento compartido del acto fotográfico?, ¿qué rol juegan los medios de comunicación y la industria fotográfica en la extensión de la cultura fotográfica y la construcción de unas retóricas visuales particulares? Finalmente, ¿a qué necesidad social, psicológica, afectiva y cultural responde el hacerse una fotografía?

No tenemos todavía todas las respuestas. Nuestro objetivo es aproximarnos a estos interrogantes poniendo sobre la mesa diferentes problemas que funcionan aquí como síntomas o líneas de fuerza. Estos son (1) la expansión de una oferta ambulante y mecánica fruto de nuevos significados y usos de lo fotográfico; (2) la fotografía como una nueva práctica en la emergencia de la sociedad-cultura de masas; (3) el rol educativo de medios de comunicación y manuales técnicos; (4) las diferencias en la pragmática fotográfica según las diferencias socio-culturales; (5) los niños y los jóvenes como nuevos agentes fotográficos.

Fotografía, ambulancia y las transformaciones del retrato fotográfico en el primer cuarto del s. XX

Desde la introducción y desarrollo del mercado fotográfico en España en el paso de 1840 a 1850, el ejercicio dominante estuvo circunscrito al negocio del retrato. Así fue desde los primeros daguerrotipos hasta la normalización de las llamadas *cartes-de-visite* en 1860 y la multiplicación de formatos y precios

en el último cuarto de siglo. No obstante, en la década de 1880 la implementación del procedimiento de las placas al gelatino-bromuro permitió obtener fotografías instantáneas y, por lo tanto, liberar la cámara del trípode. También, hizo factible la producción de negativos prefabricados a escala industrial. Una posibilidad que dejaba atrás la, hasta entonces, dependencia del laboratorio para el preparado de éstos inmediatamente antes de su uso. Dicho conjunto de facilidades (instantaneidad, movilidad de la cámara y material prefabricado a escala industrial) incrementó las posibilidades visuales y profesionales de la fotografía. Así lo demuestra, de forma paradigmática, la emergencia de la figura del fotoperiodista o el mayor impacto de la fotografía en el campo científico desde 1890. En cuanto al fotógrafo hegemónico hasta el momento, el retratista, dicha atomización de opciones no supuso su destierro sino su transformación profunda en términos de estatuto profesional, actividad comercial y competencia laboral.

En los años 1905 y 1908 se celebraron en Madrid y Valencia, respectivamente, las primeras asambleas de fotógrafos profesionales de España, a la vez que se empezaban a fundar agrupaciones patronales de retratistas, hasta entonces inéditas. Estos movimientos asociativos respondían a la necesidad de afrontar un mapa comercial inmerso en rápidos y profundos cambios. No sólo crecía el número de galerías de retrato en las ciudades⁵ sino que, por un lado, se inauguraban nuevos establecimientos de fotografía automática en tanto que precedentes del fotomatón; y por el otro, aparecían sin cesar nuevos fotógrafos ambulantes que, con una cámara de cajón y sin necesidad de estudio, comenzaban a ocupar de forma notoria la vía pública de ciudades, así como el espacio de ferias y zonas de recreo, en la playa o en el campo.

¿Qué entendemos por fotógrafo ambulante en este periodo de la historia? La primera acepción del término es, de hecho, concomitante a la propia difusión de la tecnología fotográfica. Desde los inicios, a mediados del ochocientos, el retrato fue practicado por fotógrafos ambulantes que saltaron de ciudad en ciudad, luego de pueblo en pueblo, para dar un servicio que por aquel entonces no gozaba de la ubicuidad actual. La ambulancia era, así, el modo para trazar las líneas de difusión y homogeneización de un producto cultural de la modernidad como era la fotografía (fig. 2). Sin embargo, creemos que es necesario considerar ciertas diferencias entre esta primera ambulancia, de tipo distribuidor, y que se mantendrá a lo largo de la primera mitad de 1900, al que emerge a finales del siglo XIX con nuevos procedimientos y soportes como el ferrotipo y luego la tarjeta postal. Un ambulante que ocupa, normalmente, espacios ya inmersos en la cultura fotográfica y que viene a ofrecer un servicio comercial y representacional inédito. Por lo tanto, un ambulante que trasciende el simple ir de un lugar a otro para ramificarse en diversas modalidades de fotógrafo. Es aquí donde situamos a los nuevos retratistas: el minuterero y el cinetrista. Dos categorías cuyos fotógrafos son, mayoritariamente, anónimos.

El fotógrafo minuterero y la autonomía laboral

Los minutereros fueron los primeros y más populares fotógrafos ambulantes del país. Se caracterizaron por situarse al aire libre, en emplazamientos relativamente fijos y su nombre proviene de la supuesta capacidad de producir, revelar y entregar, en pocos minutos, un retrato fotográfico. A simple vista, su única diferencia con el retratista de galería era el trabajo con una cámara de trípode en el espacio abierto, aunque solía hacerlo siempre en lugares sensibles dentro del imaginario urbano del ciudadano o del turista: alrededor del monumento a Colón, en Plaza Cataluña, Tibidabo, Parque Güell o enfrente del Arco de Triunfo en Barcelona; en la Plaza Mayor, Recoletos, Salón del Prado o Retiro, entre otros muchos lugares de Madrid (fig. 3). ¿De dónde surgía su carácter ambulante, entonces? El minuterero desplegaba y recogía el negocio cada día, sin poder poseer precisamente una arquitectura fija, aunque sí lo hacía administrativa-

⁵ Sólo en la ciudad de Barcelona se multiplicaron el número de galerías de retrato alrededor de 1900, rozando el centenar, al compás del crecimiento de la ciudad con los espacios urbanos incorporados en Gràcia, Sants, Sant Andreu, etc. Véase Núria F. RIUS, *Pau Audouard. Fotografía en temps de Modernisme*, Barcelona, UB et al., 2013, pp. 239-245, 270-281.



Fig. 2. Portada de *La Ilustración*, 5-11-1884.



Fig. 3. Fotógrafo aficionado desconocido, Minutero en el Parc Güell, c. 1930. Colección particular.

mente como veremos. Además, muchos de estos minutereros se desplazaban en temporada de estío en zonas de ocio, diversión y descanso, como las playas o las ferias. Por lo tanto, seguía, en parte, los movimientos migratorios de la población urbana y la incipiente cultura del veraneo.

El trabajo con fuentes primarias, como la prensa de la época o incluso las mismas fotografías, demuestra que este tipo de fotógrafo era una realidad consolidada ya en 1910 y que vivió su expansión entre las décadas de 1920 y 1930. La misma investigación, no obstante, también permite ver cómo, indagando en prensa con un aparato nominal más amplio (fotografía rápida, fotografía al minuto, fotógrafo de calle, etc.), aparecen datos que nos obligan a recular en el tiempo. Primero hacia 1890, en un terreno aparentemente diferenciado como es el de las máquinas automáticas de retratar, pero también, remotamente, a la de 1880, momento de difusión del retrato en ferrotipo en España. En este sentido, podemos afirmar que el minutero es el resultado de entrecruzar, por un lado, la fotografía instantánea y el material de la tarjeta postal, más rápida y, sobre todo, económica. Pero por el otro, el concepto de una fotografía en “un minuto”, expresión que no es exclusiva ni originaria del fotógrafo minutero de postales, sino del ferrotipo y, más tarde, de las máquinas automáticas y semi-automáticas de retratar.

Como muchos historiadores han señalado, el procedimiento del ferrotipo, normalmente una simple hoja de metal lacada de negro, es el antecedente primigenio de la fotografía económica y rápida del retratista ambulante. Así, por ejemplo, en el caso de Barcelona, las primeras noticias de fotografía en ferrotipo fechan de mediados de 1881. La rapidez en la ejecución (cinco o seis minutos), la cantidad de imágenes (9

pruebas del tamaño de un sello) y el módico precio (1 peseta) son aspectos vitales del fotógrafo ambulante que aparecería poco tiempo después⁶.

Este tipo de prácticas con el ferrotipo, en establecimiento o en ambulancia, nos describen un marco emergente cuyo motor era la apertura del mercado fotográfico en términos de público y fabricación: más personas retratables en el menor tiempo posible. Dicha lógica de producción y oferta no hizo más que crecer y tentar diversas fórmulas a lo largo de 1880, sobre todo, desde la Exposición Universal de 1888. Una de las que se ensayaron con motivo del evento fue la Báscula fotográfica automática, ideada por el catalán Joan Cantó. Se trataba de una máquina pionera a nivel internacional que buscaba realizar, mediante un sistema interno automático accionado por una moneda, la producción de retratos fotográficos. A pesar de su fracaso, desde entonces no cesaron de aparecer nuevas propuestas tecnológicas precedentes del fotomatón, como el Fotógrafo Automata de Antonio Duran (1891) (fig. 4), basadas en el uso de ferrotipos y destinadas a un público cada vez más autónomo en el proceso de elaboración del retrato⁷.

Sabemos que la vigencia de estos aparatos se mantuvo al menos hasta principios de 1900 y que fue común, bajo la forma de instalación y atracción, en ferias para elaborar lo que ya en prensa se denominaba “retratos al minuto” o “fotografías al minuto”, como un género identificable y distinto del retrato común de estudio (fig. 5)⁸. No sólo en cuanto a tiempo, sino sobre todo en cuanto a estatuto del fotógrafo y del momento fotográfico. Es decir, la dificultad tecnológica para conseguir una total autonomía mecánica acabó imponiendo la presencia de un fotógrafo que manipulara la cámara⁹, a la vez que este tipo de fotografía económica se asociaba cada vez más al juego y a la diversión.

El advenimiento de la tarjeta postal alrededor de 1900, combinada con el uso del gelatino-bromuro, sustituyó progresivamente el ferrotipo originario de 1880, y en esta combinación de factores, entre ferrotipo, fotografía pretendidamente automática y la tarjeta postal, emergió de manera específica el fotógrafo minuterero. Un fotógrafo que se encontraba a medio camino entre el autodidactismo y el aprendizaje en galerías de retrato y que, o por voluntad de autonomía del fotógrafo o por despido laboral, se resituaron en la calle¹⁰. Precisamente, su aparición chocó de manera frontal con el tejido de estudios fotográficos, inmersos de por sí en una crisis de modelo a principios del siglo XX. Las primeras referencias a estos nuevos fotógrafos ambulantes provienen, no por casualidad, del ámbito patronal de las galerías de retrato. Un ejemplo de ello sería la batalla librada por la Unión de Fotógrafos de Barcelona, creada en 1920, y que centró sus esfuerzos en hacer desaparecer, y luego limitar, la multiplicación de unos fotógrafos que, en términos de tarifa industrial, no estaban autorizados para producir fotografía¹¹.

⁶ Véase, por ejemplo, la crónica de la *Renaixensa*, 15 de julio de 1881, p. 4407.

⁷ Salvador Tió, “El fracaso de The Automatic Photograph Company, origen de la cámara Minuterera”, en *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2015, pp. 309-319.

⁸ *El mundo científico*, 1 de diciembre de 1906, p. 11.

⁹ Tió, 2015, pp. 315-316.

¹⁰ Sabemos que en Madrid algunos fotógrafos, como Ramón López o Emeterio Viray, llegaron incluso a ser oficiales en estudios de la ciudad, pero a raíz de una huelga del año 1913 fueron despedidos. Véase su testimonio en F. AGUIRRE PRADO, “Un oficio callejero. Fotógrafos al minuto”, *Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1928, p. 9.

¹¹ Véase la carta de Aníbal Barón, presidente de la UFB, dirigida al Ayuntamiento de Barcelona y reproducida en *Lux. Revista mensual de Arte Fotográfico*, septiembre-diciembre de 1920, p. 5: “[Se instalan] per a certs carrers, plaçes [sic] o vies més cèntriques, un veritable aixam d’ambulants fotogràfs que pagant sols una Patent de 3a classe que sols permet la reventa de postals impreses o en fotografia, estampes i altres grabats similars, emprò no autoritza la confecció de les mateixes, i per lo tant sense cap altre tribut fan fotografies a tothom perjudicant aixís en gran manera als que degudament matriculats forment part del Gremi de Fotogràfs d’aquesta Ciutat”. / “[Se instalan] por ciertas calles, plazas o vías más céntricas, un verdadero enjambre de ambulantes fotógrafos que pagando solo una Patente de 3a clase que solo permite la reventa de postales impresas o en fotografía, estampas y otros grabados similares, no obstante, no autoriza la confección de las mismas, y por lo tanto sin ningún otro tipo de tributo hacen fotografías a todo el mundo perjudicando así en gran medida a los que debidamente matriculados forman parte del Gremio de Fotógrafos de esta Ciudad”. Salvo indicación al respecto, todas las traducciones son de la autora. Véanse otras peticiones al con-



Fig. 4. A. Duran, Proyecto para el aparato Fotógrafo Automata, 1891. AMCB [2-D-10-C-14878].



Fig. 5. L. Canut, Retrato de un grupo, ferrotipo, c. 1890-1900. Colección particular.

En el polo opuesto, cabe mencionar la atención que dichos fotógrafos ambulantes despertaron en la prensa generalista de la época. Su carácter cada vez más mundano y alineado con las transformaciones de las prácticas y los ritmos vitales en espacios como Barcelona o Madrid pueden explicar las numerosas referencias a los minutereros en la prensa gráfica del periodo de entreguerras como *Estampa*, *Crónica* o *Nuevo Mundo*. La mirada hacia ellos como profesionales pintorescos y románticos los convertía en un objeto atractivo para incluirlos en la narración, común en la época, del perfil cotidiano de la ciudad y sus personajes característicos o singulares. Estas crónicas, muchas de las cuales parten del testimonio o entrevista a los minutereros del momento, son una fuente documental importante para obte-

sistorio, como por ejemplo no conceder permisos a minutereros que se situasen en emplazamientos próximos a galerías fotográficas en *Gasetta municipal de Barcelona*, nº 8, 28 de febrero de 1927, p. 174.

ner información del perfil del fotógrafo, de su *modus operandi* y de sus ganancias económicas¹². Sobre todo, si tenemos en cuenta que el espacio ocupado por el minuterero, la industria de la calle, sin reconocimiento y a menudo al margen del circuito administrativo legal, lo mantenía fuera de las noticias de la prensa informativa diaria. Es, por ejemplo, gracias al reportaje que se le dedica al minuterero madrileño Antonio Pérez, instalado en el Retiro, que podemos documentar que uno de los primeros minutereros activos en Madrid, según su testimonio, fue un barcelonés, de nombre desconocido, que trabajó con una “máquina cañón”¹³.

Mediante estos reportajes, que en parte marcan el pulso de la relevancia mediática de los nuevos fotógrafos, sabemos también que los minutereros debían solicitar un permiso al correspondiente ayuntamiento para operar en el espacio público, normalmente al precio de 8 pesetas. Solicitudes que quedan recogidas en las respectivas gacetas municipales mediante las cuales podemos recuperar algunos nombres¹⁴. En el caso de Barcelona, a modo de ejemplo, los de Ángel Lafuena, Josefa Sola Benseny, Max Willmann, José de la Rosa Giménez, Basilio Capilla Font o Víctor Vegas Reyes, a quienes se les concedió licencia para trabajar en las Ramblas, en las Corts, en el Paseo de la Aduana o en la Calle Conde del Asalto, enfrente del Funicular de Montjuïc¹⁵. La mejor época para retratar era primavera y verano, siendo el agosto el mes reservado para las ferias en los pueblos y la playa. Según testimonios recogidos por los reporteros de la época, el momento económico más esplendoroso del minuterero fueron los inicios de 1920. No obstante, al final de la década el número de fotógrafos se había multiplicado en las grandes ciudades. Así, sólo en Madrid estaríamos hablando de un centenar de minutereros, con unos precios relativamente parecidos, alrededor de 50-60 céntimos media postal, 75 céntimos-1 peseta la postal entera¹⁶.

Los fotógrafos minutereros tuvieron sus estructuras asociativas, como la *Asociación de fotógrafos minutereros y similares de Barcelona y su radio*. Entre sus miembros, por ejemplo, estaba Pere Riera, tesorero de la asociación y minuterero del monumento a Colón¹⁷. También tenían sus competencias laborales internas y no es de extrañar encontrar peticiones para regularizar el oficio, por ejemplo, estableciendo la edad mínima de cuarenta años y concebir la fotografía minuterera como una opción laboral para la vejez del fotógrafo profesional¹⁸.

Finalmente, una característica que creemos fundamental recuperar aquí para entender el estatuto de este nuevo fotógrafo y su producto visual es la permanente consideración pública del minuterero como un fotó-

¹² Nos referimos, por ejemplo, a los reportajes “¡Quieto un momento!”, *Nuevo Mundo*, 30 de noviembre de 1928, p. 39; AGUIRRE PRADO, 1928, pp. 8-9.; *Imatges*, 13, 20 de agosto de 1930, p. 8; TISNER, “Trenta minuts de conversa amb un ‘minuter’”, *Mirador*, 15 de febrero de 1934, p. 2; *Solidaridad Obrera*, 26 de noviembre de 1937, p. 3.

¹³ “Retratos al minuto [...]”, 1928, p. 39. Seguramente, el testimonio se refiere a una cámara tipo Wonder-Photo Cannon, de la Chicago Ferrotipe Company. Alrededor de 1910 se anunciaba en prensa y, en el caso de Barcelona, sus aparatos eran comercializados por J. Vallhonrat.

¹⁴ No podemos detenernos en este aspecto, pero si poner sobre la mesa que, como complemento a la prensa gráfica y a las gacetas municipales, es importante tener en cuenta la información de corte administrativo. Sobre todo, aquella que hace referencia a las licencias y pagos. Los primeros datos de 1900 describen una suerte de vacío administrativo. En un primer momento, los minutereros adquieren patentes en tanto que “Vendedores de estampas con o sin marca” [Epígrafe 11, Clase 2ª, Tarifa 5ª], en lugar de “Fotógrafos o establecimientos fotográficos”. No obstante, algunas confusiones empujaron la revisión de esta industria hasta declararla “Fotógrafos en ambulancia” y proponer de incluirla en la tarifa de la sección 2ª, Tarifa 5ª. Véase *Gaceta de Madrid*, nº 215, 2 de agosto de 1904, p. 399.

¹⁵ Véanse los diferentes ejemplares de la *Gaceta municipal de Barcelona*, sección “Hacienda”. También el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona conserva algunos expedientes como el de Joan Saldes y su petición para trabajar en el Parque Güell. “[Solicitud de] Joan Saldes per fotografia ambulanc en el Parc Güell”, AMCB, Negociado de Urbanización y Reforma, Expediente 202/42, 1930.

¹⁶ Partimos de datos extraídos de la crónica de AGUIRRE PRADO, 1928, pp. 8-9.

¹⁷ Sacamos la referencia de TISNER, 1934, p. 2.

¹⁸ *Idem*.



Fig. 6. Minutero desconocido, Retrato de un grupo en el parque de atracciones del Tibidabo [Barcelona], c. 1920. Colección particular.



Fig. 7. Minutero desconocido, Retrato de un grupo, [n. d.]. Colección particular.

grafo sin necesidad de conocimientos ni experiencia, cuya fotografía es vulgar y fruto de la incultura (figs. 6 y 7). Características que, por el lado de la industria fotográfica, fueron promocionadas como valores beneficiosos puesto que la fotografía resultaba ahora abierta y accesible para un nuevo profesional autónomo e independiente (sin patrón), con aspiraciones económicas. Este fue el discurso de la publicidad de la Wonder Photo-Cannon¹⁹ o de la compañía Lascelle, de Nueva York, que desde 1914 inició una fuerte campaña publicitaria en las páginas de *Mundo Gráfico*, *La Actualidad* o *El Imparcial* con reclamos como “Trabajaré cuando quiera, donde más le convenga y siempre tendrá dinero disponible y los medios de hacer grandes ganancias”²⁰.

¹⁹ Véanse los anuncios en *La Vanguardia*, 25 de agosto de 1910, p. 12; 27 de abril de 1911, p. 16: “El ‘Wonder Photo-Cannon’ hace ocho retratos en UN MINUTO listos para llevarse. No se requiere experiencia ni cuarto oscuro. [...] Conseguirá usted hacerse INDEPENDIENTE comprando nuestro ‘Cañón Maravilloso’. [...] Podrá usted hacer retratos sin necesidad de ser fotógrafo. No hay mejor negocio para ganar dinero, concurriendo á fiestas mayores, ferias, carnavales y á toda clase de fiestas al aire libre”.

²⁰ *Mundo gráfico*, 28 de enero de 1914, p. 30. En los reportajes antes mencionados es posible encontrar lecturas parecidas por parte de los propios minutereros, como: “Yo [Antonio Pérez, minutero del Retiro] empecé al servicio de un profesional [...] pero como odio la disciplina y me encanta la vida andariega, me decidí por el arte libre [...]. No se gana como para ir en *taxi*, pero sí lo suficiente para tirar de la vida sin sobresaltos”. *Nuevo Mundo*, 30 de noviembre de 1928, p. 39.

Es decir, la fotografía ambulante abrió un espacio laboral autónomo, sin más dependencia que el correspondiente permiso municipal. La escasa economía material que requería el oficio, en un momento, no obstante, de clara expansión del consumo fotográfico, convirtió la fotografía de calle en una oportunidad laboral, permitiendo al minuterero introducirse en un tejido de venta ambulante, por otro lado, emergente en ese periodo²¹. Del mismo modo, y a pesar del mercado de máquinas existente, muchos minutereros se construían sus aparatos solos o con la ayuda de algún ebanista. Seguramente por eso, buena parte de la circulación comercial de máquinas minutereras se desarrolló en el espacio de venta particular de los periódicos, numerosos a partir de 1920 en diarios generalistas.



Fig. 8. [Fotografía de un cinetrista], en *La Vanguardia*, 21-1-1931.

Finalmente, esta conciencia por lo laboral coexistió con las preocupaciones adquiridas por los mismos trabajadores de los estudios fotográficos quienes a partir de 1914-1918 empezaron a agruparse y unir intereses de lucha. Este fue el caso, por ejemplo, del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos de Barcelona, aunque agrupaciones similares tuvieron lugar en Bilbao o Madrid, a través del Gremio de Fotógrafos o la Asociación “Arte Fotográfico”²². Movimientos asociativos que se desarrollaron en paralelo a los iniciados a principios de siglo por los mismos patrones de las galerías de retrato. En una suerte de rizo dentro del fenómeno de la fotografía popular, estos últimos optaron también por ocupar la calle.

Los fotógrafos cinetristas y las máquinas de fotomatón: repetición, automatismos y una demanda fotográfica tácita

Los primerizos minutereros se beneficiaron de una cultura del retrato de estudio ya instaurada para desplazar la acción fotográfica hacia espacios reconocibles o pintorescos (merenderos, parques, monumentos públicos, etc.), o en otros casos con telones pintados (avionetas, golondrinas, transatlánticos). Sin embargo, los procesos de modernización de la ciudad no consistieron sólo en un espacio urbano más denso en población sino, también, de ritmo progresivamente más acelerado. Dentro de esta lógica, apareció alrededor de 1930 el cinetrista. Un fotógrafo ambulante equipado con una cámara de cine de trípode, ubicado en transitadas avenidas, que fijaba su atención en el viandante dinámico²³. Su objetivo era congelar el movimiento del transeúnte al grito de “foto, foto, foto”, en tres secuencias, y en 24h o 48h entregar las imágenes al precio de una peseta o peseta y media (figs. 8 y 9).

²¹ Chris EALHAM, ““La lucha por la calle’: la venta ambulante, la cultura de protesta y la represión en Barcelona (c. 1930-1936)”, *Ayer*, nº 81 (2011), pp. 173-205.

²² *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, julio de 1919, pp. 219-220.

²³ Varios periódicos informan de su aparición, modo de trabajo y los conflictos que generan en términos de derecho de imagen. Véase, por ejemplo, *La Vanguardia*, 21 de enero de 1931, pp. 2-3.



Fig. 9. Cinetrísta desconocido, Retrato de viandante desconocido, c. 1930. Colección particular.



Fig. 10. Cinetrísta desconocido, Retrato de viandantes desconocidos, c. 1930. Colección particular.

En contraposición a la autonomía laboral y el espacio marginal característicos del minuterero, el cinetrista solía ser un fotógrafo enviado por estudios o establecimientos de la industria fotográfica. Era un representante en la calle que permitía a estos comercios extender su acción más allá de los límites de la tienda y ocupar, ellos también, el cada vez más relevante espacio público. El carácter de empleado del cinetrista refuerza su condición de fotógrafo anónimo, puesto que en su caso ni tan siquiera la documentación administrativa municipal permite recuperar los nombres de quienes ejercieron este oficio. Solamente, y en raras ocasiones,

las marcas en los laterales de las fotografías dan a conocer el establecimiento matriz como, por ejemplo, Foto Óptica S. A. de la calle Pelayo de Barcelona, uno de los más recurrentes.

El modus operandi del cinetrista consistía en una elección libre del transeúnte que resultaba fotografiado sin su permiso. Lo que, en la prensa del periodo, se resumiría con el grito de “¡Acabamos de ‘filmar’ a usted!”²⁴. No obstante, una vez hechas las imágenes, al retratado se le ofrecía un cartón que le servía de vale de compra, en caso de estar interesado en la adquisición del retrato en el establecimiento matriz. Se trataba, entonces, de una producción que se ofrecía, en lugar de ser solicitada, dando por tácita la demanda, el deseo de ser fotografiado. Esta práctica acarreó diversos artículos en prensa sobre el conflicto que dicha anticipación retratística suponía, precisamente porque se entendía que violaba el derecho a la intimidad y anonimato del transeúnte²⁵.

No obstante, y a juzgar por los fondos personales que hemos podido consultar, el cinetrato fue, sin lugar a dudas, uno de los formatos de retrato más comunes en la década de 1930. Su oferta consistía en una evolución de la carte-de-visite de 1860. Es decir, se trataba de una serie de retratos o fotogramas con distintas posiciones del viandante y con una actitud más natural y dinámica que la propia de las galerías de retrato. La copia final se realizaba, también, en el económico papel postal y por poco más de una peseta el retratado tenía a su disposición tres imágenes que o bien podía mantener como unidad, en forma de secuencia cinematográfica, o bien podía recortar y separar en diferentes entidades visuales (figs. 10 y 11).

Con una lógica parecida, basada en la multiplicación icónica, el fotomatón de origen norteamericano se introdujo en España prácticamente de forma sincronizada a la aparición en la calle del cinetrista²⁶. No obstante, el fotomatón de la década de 1930 es parte de una genealogía de máquinas, procedimientos, con acción humana o sin ella, que le antecedieron desde 1888 y que, hemos visto, guarda una relación directa con la fotografía minuterera. Así, el fotomatón, una cabina-estudio que mediante la introducción de una ficha o moneda elaboraba automáticamente una serie de retratos en papel directamente revelados y positivados, es la madurez tecnológica de procedimientos previos como los ferrotipos automáticos. Es la fotografía anónima y, además, automatizada. Pero la cultura fotográfica doméstica que se está extendiendo a principios

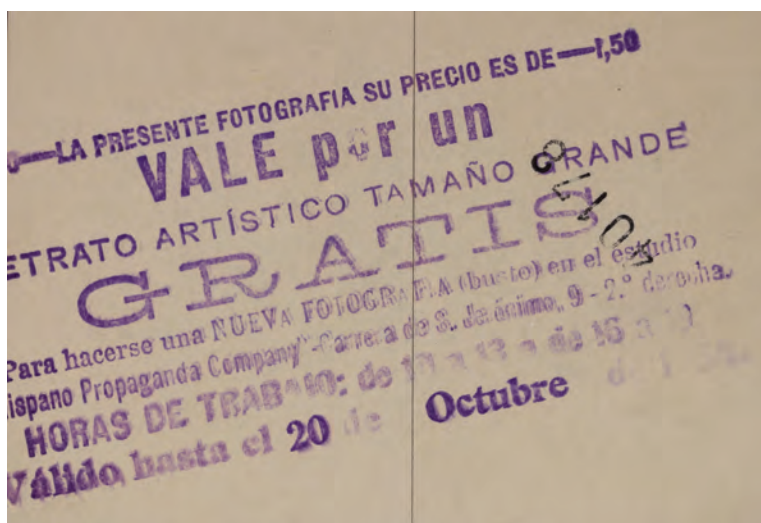


Fig. 11. Dorso de dos fotografías de cinetrato, 1934. Colección particular.

²⁴ *Blanco y Negro*, 10 de agosto de 1930, pp. 23-24.

²⁵ Véase, por ejemplo, *idem*.

²⁶ Véase Celia VEGA, “Orígenes del fotomatón en España (1888-1929)”, *Revista General de Información y Documentación*, 24, 2, 2014, pp. 310-311.



del s. XX tiene un pilar que es el que sustenta su dimensión social y comunicativa: la copia y la reproducción (fig. 12)²⁷.

¿Cómo aprendió la ciudadanía a convivir con el cinetrista o a fotografiarse en un espacio completamente automático como el fotomatón? Las secuencias captadas por los cinetratos ilustran, en muchos casos, la reacción consciente y la actitud proactiva de los ciudadanos frente de la cámara. Esto es, las miradas hacia el objetivo, en el momento de percatarse de la presencia del fotógrafo o, de forma casi automática, el esbozo de una sonrisa e, incluso, la expresión de muecas divertidas. También, el detenerse para posar de forma estática, con un gesto que demuestra la naturalización de la cultura de la pose del retrato de estudio. Todo este conjunto de reacciones prueba, en cierto modo, la adopción y asunción de una serie de códigos de comportamiento y auto-representación distintos a la cultura fotográfica del siglo precedente, ahora más ubicua, normalizada e integrada a la propia cultura urbana.

En lo que se refiere al fotomatón, a lo largo del siglo XIX, la difusión de las novedades tecnológicas relacionadas con la fotografía tuvo en la prensa no especializada su primer espacio de visibilidad, explicación y, podríamos incluso denominarlo, educación del ciudadano. En tanto que medio de comunicación de masas, la prensa mediaba entre industria, mercado y clientes, con una sociedad mayoritariamente analfabeta en conocimientos científico-técnicos, pero cada vez más avenida a la cultura del fotografiarse²⁸. A la divulgación de la prensa, se sumaba la propia orientación ejercida por las empresas explotadoras del invento. Las cabinas de fotomatón contaban con un personal que guiaba y asistía a los clientes (fig. 13)²⁹. Sin embargo, no podemos caer en la idea de la monitorización completa por parte de la industria, puesto que no podemos tampoco obviar la cultura fotográfica cada vez más arraigada en las sociedades urbanas, especialmente en cuanto a la cultura del retrato y la pose, como hemos visto con el cinetrista.

Fig. 12. Retrato de dos mujeres por sistema automático, [n.d.]. Colección particular.

²⁷ El sentido de reproducibilidad de la fotografía personal no es nuevo del siglo XX. El formato de la carte-de-visite, cuyo éxito comercial se extendería a lo largo de todo el siglo, supuso la madurez del concepto y práctica de la fotografía doméstica: por un precio más módico a los formatos anteriores y con posibilidad de obtener varias copias de una misma imagen, la fotografía entra entonces en un circuito de circulación, intercambio y comunicación en la esfera familiar y social más próxima. De aquí el nacimiento de los álbumes familiares como espacio de recolección y encuentro.

²⁸ Véase por ejemplo la educación ejercida por *La Vanguardia*, 13 de febrero de 1929, p. 11: “Figúrese usted una especie de cabina telefónica. Entra usted, se sienta sobre un taburete giratorio e introduce en una ranura una ficha que le habrán entregado. Inmediatamente la cabina queda invadida de una potente luz blanca. Entonces durante el transcurso de diez y seis segundos, puede usted hacer con la cabeza los gestos o movimientos que guste. Al apagarse la luz abandone usted la cabina y, a los ocho minutos, por una ranura colocada al respaldo de la misma, sale una cinta con seis fotografías suyas, magníficas, perfectas, inmejorables, en seis posiciones diferentes. / De las seis fotografías puede usted escoger la que prefiera y, por un precio reducido [...]”.

²⁹ VEGA, 2014, p. 325.

Transformación de los agentes productores y apertura de los valores del retrato fotográfico

Con la aparición de estos fotógrafos ambulantes y sistemas automáticos, numerosas voces tomaron parte en lo que era de por sí un debate de intereses comerciales y legitimación cultural de la propia práctica fotográfica. Ya hemos visto algunas de ellas. No obstante, creemos que merece la pena recuperar y singularizar la de Rafael Garriga. Este, industrial de productos químicos para la fotografía de estudio y minutería, defendería en 1930 en la revista *El progreso fotográfico* que, a pesar de la competencia económica ejercida por “estas máquinas automáticas o estos cine-retratos, [...] no hay que olvidar tampoco que gran parte de las fotografías que se hacen por tales sistemas no se harían ya que el hacerse depende de la facilidad del momento”³⁰.

A nuestro entender, la “facilidad del momento” es uno de los conceptos centrales. Es decir, la cultura fotográfica generalizada en el periodo de entreguerras no reside en los aspectos de calidad estética ni de durabilidad icónica (como podía ser el caso del retrato del siglo XIX) sino en el instante presente (fig. 14). Esto supone, dicho con otras palabras, un cambio de concepción de la práctica fotográfica, de un imaginario estético de la corrección y la solemnidad del momento retratístico a otra más rápida, cambiante, informal, incluso anónima. Eran características que estaban definiendo también entonces el ejercicio de la fotografía personal y doméstica de aficionado, como veremos, y que desde una visión integral responden a las transformaciones de los modos de vida, donde el flujo y el dinamismo son nuevos puntales, y del refuerzo de la condición de producto de consumo de la propia práctica fotográfica.

Si observamos el tipo de fotografías surgidas de estos ambulantes y fotomatones, así como su posterior circulación, es posible detectar un cambio sustancial en el modo de relacionarse con la cámara y en el significado y uso otorgado a los propios retratos. A pesar de que podría reducirse el impacto de los minutereros o cinetristas en el acceso a la fotografía que facilitaron a ciudadanos con menos recursos económicos, lo cierto es que las implicaciones fueron mayores y más complejas. Todos los ciudadanos, sin distinción socio-cultural, acudían a estos ambulantes. Incluso aquellos que poseían una cámara. Porque su valor no residía sólo en lo monetario sino en una nueva asociación entre práctica fotográfica y experiencia. Los ambulantes y las máquinas automáticas ofrecían un espacio para lo fotográfico menos severo y en las antípodas de los códigos rígidos del estudio. Por el contrario, en la calle el retrato era, a menudo, objeto de una decisión aparentemente espontánea, de un momento efímero, en situaciones distendidas y en geografías altamente emocionales para el ciudadano como las plazas, los jardines públicos o los paseos y ramblas de la ciudad. También, y de forma particular, los parques de atracciones o el zoológico. Lugares orientados hacia el pasatiempo familiar distendido, aunque ideológicamente semantizados, donde era posible experimentar la comunicación y orientación de valores relativos a la educación, el género o la clase social y en los que la fotografía funcionaría como ligadura y sanción³¹. En definitiva, muchas de las fotografías de calle suelen ser el retrato de la amistad, del asociacionismo, del noviazgo, del modelo familiar normativo o de la infancia.

Todas estas modificaciones tuvieron lugar, en paralelo y no por casualidad, a la emergencia del fotógrafo aficionado y su gramática visual. Ambos eran consecuencia de causas tecnológicas, económicas y culturales, para con la fotografía, semejantes a los nuevos sistemas de retratar. Su acción fotográfica, como veremos a continuación, es la otra cara de una misma moneda.

³⁰ R. G[ARRIGA], “Consideraciones acerca la fotografía profesional en los momentos actuales”, *El progreso fotográfico*, XI, 125, noviembre de 1930, p. 243.

³¹ Bonnie C. HALLMAN, S. Mary P. BENBOW, “Family leisure, family photography and zoos: exploring the emotional geographies of families”, *Social & Cultural Geography*, vol. 8, nº 6 (2007), pp. 871-888, <http://dx.doi.org/10.1080/14649360701712636>



Fig. 13. Reportaje sobre el aparato Fotodin, en *Estampa*, 4-6-1929.



Fig. 14. Minutero desconocido, Recort de la Font del Alba, c. 1910. Colección particular.

La emergencia del fotógrafo aficionado

El estudio de la fotografía de aficionado en el periodo de entreguerras merecería un espacio discursivo propio y aparte. No obstante, queremos desplegar aquí algunos problemas puntuales relativos a esta nueva cultura fotográfica y sus posibilidades de agencia en el ejercicio de la auto-representación, con los que completar esta mirada analítica sobre la apertura y normalización de la fotografía en el periodo de entreguerras.

La fotografía fue concebida como un medio de uso mundano ya en 1839, cuando desde Francia el *saint-simonien* y político de la oposición en la Cámara de Diputados, François Arago, lideró la adquisición estatal y difusión internacional del daguerrotipo, la primera tecnología fotográfica comercializada³². Desde entonces, la industria no cesó en su empeño por mejorar las posibilidades mecánicas y económicas de la fotografía en términos de rapidez y accesibilidad. La consecución de la instantaneidad

³² Núria PEIST, Núria F. RIUS, “The photographic and its mediatory system: artistic, technical and commercial values at the dawn of photography”, *Espacio Tiempo y Forma*, serie 7, nº 1, 2014, pp. 109-128.

y la placa seca prefabricada en el último cuarto del siglo XX abrió las puertas también al fotógrafo aficionado sin conocimientos científico-técnicos, puesto que a su disposición se construyó una red de establecimientos destinados al abastecimiento y revelado de negativos. A pesar de dichas técnicas y un progresivo abaratamiento del material, la práctica fotográfica de aficionado era, a inicios del siglo XX, sobre todo una cuestión cultural.

Eminentemente urbana y burguesa, la fotografía fue practicada en sus inicios por las clases sociales acomodadas. Son un ejemplo los fotógrafos amateurs del Centre Excursionista de Catalunya, destacada institución de montañismo en Barcelona, muy vinculada al conocimiento y difusión del territorio y la cultura catalana y que contaba con una sección fotográfica de la que formaron parte industriales y profesionales liberales con fuerte poder adquisitivo y alto conocimiento de la técnica, los materiales e incluso de composición artística³³.

En el periodo de entreguerras la reconfiguración social y cultural de la nueva sociedad de masas en ciudades como Madrid o Barcelona amplió los límites del ejercicio fotográfico. Es un buen ejemplo el caso de esta última y la emergencia de una nueva cultura urbana articulada desde el interclasismo³⁴. La capital catalana dobló su población gracias a una inmigración rural que se desplazó del campo a la ciudad y se convirtió así en la primera ciudad española con un millón de habitantes. Dejaba atrás la ciudad modernista del ochocientos para abrirse a la sociedad de masas del Noucentisme. A pesar de las diferentes clases sociales y sus tensiones internas, la cultura catalana fue articulada desde los códigos de la burguesía³⁵. El deporte o el entretenimiento al aire libre, en la playa o la montaña, y, claro está, el ejercicio fotográfico, constituían algunos de estos signos de avance y autonomía social. No es una casualidad, en este sentido, que desde 1925 se multiplicaran los métodos ambulantes y mecánicos para acceder a la auto-representación, así como que se ampliase la oferta de cámaras fotográficas, progresivamente más asequibles. Se trataba de un cruce de posibilidades: por un lado, de una industria fotográfica por entonces en plena expansión tanto en Estados Unidos como en Europa³⁶ y, por el otro, de una extensión interclasista de la práctica de la fotografía, más allá de la burguesía, pero sin dejar de ser intrínsecamente burguesa.

¿Quiénes fueron los fotógrafos, muchos hoy desconocidos en el propio seno familiar, de la primera ola de imágenes de aficionados en el periodo de entreguerras? No sugerimos con esta pregunta la necesidad de rescatar nombres como autores singulares olvidados, sino la de trazar los perfiles potenciales de aquellos que entendieron la práctica fotográfica como un ejercicio de emancipación socio-cultural, a la vez que una herramienta al servicio del juego y la comunicación afectiva intergrupala. Porque si hasta entonces sólo unos cuantos habían podido tener acceso a la fotografía, ahora ésta se abre como una práctica al alcance de grupos sociales más modestos, e incluso, más jóvenes, con una mayor flexibilidad en cuanto a género. Nos referimos en muchos casos a comerciantes, oficinistas, empleados y a los niños de la familia que inician su propio proceso de agencia visual. Este conjunto de fotógrafos se distinguirá del amateur con pretensiones técnico-estéticas por su conocimiento fotográfico funcional y práctico y por el fuerte carácter doméstico de su producción visual y difusión posterior. Es un ejemplo de cómo ahora la fotografía se sitúa en una intersección ambivalente. Si bien aumenta el número de personas con acceso a la tecnología y su

³³ Nos referimos a fotógrafos como Josep Salvany Blanch, Carles Fargas Bonell, Joan Nonell Fabrés o Lluís Llagostera, entre muchos otros, que tuvieron en la fotografía estereoscópica su soporte fotográfico principal. Por su perfil alto en conocimientos fotográficos y por su ocupación de espacios culturales legitimados como el CEC, muchos de estos autores ya han sido objeto de estudio mediante libros o exposiciones.

³⁴ Enric UCÉLAY DA CAL, *La Catalunya populista: Imatge, cultura i política en l'etapa republicana, 1931-1939*, Barcelona, La Magrana, 1982, pp. 58-60.

³⁵ Por un lado, porque las clases dominantes promocionaron el avance social como método por el cual reforzar los límites de los diferentes espacios socio-económicos. Por el otro, porque el deseo de las clases populares de defenderse y auto-afirmarse requería adoptar modelos burgueses de organización, comportamiento y gusto. Véase DA CAL, 1982, p. 60.

³⁶ Véase John TAYLOR, "Kodak and the 'English' Market between the Wars", *Journal of Design History*, vol. 7, nº 1 (1994), pp. 29-42, <https://doi.org/10.1093/jdh/7.1.29>

uso para la auto-representación, no debemos perder de vista que este acceso se produce y se desarrolla dentro de unos límites semánticos y pragmáticos construidos, que son los que definen la propia tecnología y el lenguaje.

Para comprender la adquisición de competencias fotográficas en el sí de la sociedad española de entreguerras es fundamental acercarnos a los espacios y canales de conocimiento fotográfico. Estos no son siempre explícitos y concretos, ya que como argumenta Karen Cross, el aprendizaje fotográfico suele adquirirse de forma indirecta y de un modo casi inconsciente³⁷. Se trata de una red dispersa y dinámica de referencias en la que participaron medios de comunicación, la industria fotográfica, la pragmática profesional e, incluso, artística, entre otros agentes.

Transferencias y negociación de los métodos representacionales: la prensa gráfica, los manuales comerciales y posibilidades tecnológicas

En el análisis de la extensión de la fotografía de aficionado en España se impone abrir el campo de estudio hacia el desarrollo y madurez de la cultura de masas y sus canales de constitución y difusión. El trabajo de Francesc Espinet dedicado a la recepción de lo que él denomina, como una unidad, la “sociedad-cultura” de comunicación de masas en Cataluña entre 1888 y 1939 es fundamental para nuestro trabajo³⁸. Este autor aborda el papel de los medios de comunicación, como la prensa, el cine o la radio, en tanto que agentes socializadores, constructores de sentido y de representaciones simbólicas para la nueva sociedad de masas. Es decir, una sociedad urbana, con una población en vías de alfabetización y formación profesional, con nuevas costumbres de vida y consumo estandarizadas, participe de una cultura mundial y, en definitiva, con una “opulencia” del mercado de la información y la comunicación³⁹. Es en el espacio de la ciudad, constituido por diferentes grupos sociales, donde se desarrolla una red cultural compleja, según Espinet, de intercambio, punto de encuentro y oposición, manifestándose así “formes culturals [...] de manera objectiva, subjectiva, assimilada, rebutjada, etc.”⁴⁰. Como argumenta el propio autor, uno de los aspectos fundamentales a trabajar es el espacio de la audiencia y su modo de recepción⁴¹. La premisa de partida es considerar los medios de comunicación como herramientas que tienen una incisión muy fuerte, aunque no única ni exclusiva, en la formación y desarrollo de los modos de vida, el gusto y la actitud de las personas. Son medios que construyen imaginarios y estructuran valores (figs. 15 y 16).

Si fijamos nuestra atención en la prensa de la época podemos observar cómo en el periodo de entreguerras los periódicos gráficos se multiplicaron al compás de una mayor definición y profesionalización del género del fotoperiodismo. Así lo han estudiado recientemente los investigadores del colectivo Observatori de la Vida Quotidiana⁴². De acuerdo con ellos, ya desde la Dictadura de Primo de Rivera se desarrolló un lenguaje fotográfico moderno previo a la Guerra Civil. Todavía con cámaras de placas, los

³⁷ Karen CROSS, “Training the eye of the photographer: the education of the amateur”, *Visual Studies*, vol. 29, nº1 (2014), pp. 68, <http://dx.doi.org/10.1080/1472586X.2014.862996>

³⁸ Hacemos nuestro el concepto de Espinet “sociedad-cultura de comunicación de masas” que él mismo define como: “una societat on predomina la cultura dels mitjans de comunicació de masses, en una societat de masses on la comunicació és hegemònica com a element cultural, una comunicació de masses que centra la cultura de la societat” / “una sociedad donde predomina la cultura de medios de comunicación de masas, en una sociedad de masas donde la comunicación es hegemónica como elemento cultural, una comunicación de masas que centra la cultura de la sociedad”. Francesc ESPINET, *Notícia, imatge, simulacre. La recepció de la societat de comunicació de masses a Catalunya, de 1888 a 1939*, Bellaterra, UAB, 1997, p. 35.

³⁹ *Ibidem*, pp. 35-37.

⁴⁰ “formas culturales [...] de manera objetiva, subjetiva, asimilada, rechazada, etc.” *Ibidem*, p. 37.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 16-17.

⁴² Roger ADAM, Andrés ANTEBI, Teresa FERRÉ, Pablo GONZÁLEZ, *Repòrters gràfics. Barcelona 1900-1939*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2015.



Fig. 15. Revista *Imatges*, 7, 23-7-1930.



Fig. 16. Autor desconocido, Mª Teresa Mas Marsell en Castelldefels, 1936. Colección particular.

fotoperiodistas fueron apropiándose de las páginas de periódicos como *Estampa*, *Crónica* o *Imatges*, donde perfilaron su especificidad narrativa frente de la competencia informativa de la radio. Buscaban un grado de espectacularidad visual, además de glorificar ciertos mitos como políticos, deportistas o actores. De aquí proceden las imágenes dinámicas, del instante central de una acción y lo que en la época algunos llamaban “acrobacia fotogénica”⁴³. Resulta novedoso también el giro hacia la representación del ámbito doméstico y la intimidad de los personajes públicos, además de una mayor visibilidad de la mujer o los niños.

En el otro extremo de esta absorción visual, cabe mencionar la enseñanza mediante las revistas y los manuales para aficionados procedentes del mercado. Según Elisabet Insenser, de 1914 a 1939 se publicaron 23 revistas fotográficas entre Madrid y Barcelona, siendo sensiblemente mayor el número de publicaciones en esta última⁴⁴. De manera global, el número duplicaba la cantidad de revistas editadas en España en el medio siglo anterior, e incluso resultaría comparativamente mayor que en el franquismo, signo del fuerte impulso de la fotografía de aficionado, concomitante al desarrollo de la industria de consumo en el primer cuarto del siglo XX.

No podemos perder de vista las distinciones existentes en el seno del propio ámbito amateur. Diferencias que se aprecian no sólo en las imágenes sino también en los discursos promovidos por la

⁴³ *Imatges*, 6 de agosto de 1930, p. 14.

⁴⁴ Elisabet INSENER, *La fotografía en España en el periodo de entreguerras: notas y documentos para una historia de la fotografía en España*, Girona, Curbert Comunicació Gràfica, 2000, p. 22.

propia literatura comercial del mercado fotográfico de entreguerras. El propósito para el uso de la tecnología, la identidad en tanto que fotógrafos amateurs, así como el tiempo y el dinero invertidos en la práctica fotográfica determinan y contribuyen a definir el tipo de fotógrafo y su modo de producir⁴⁵. Así, la literatura destinada al aficionado se distingue, por primera vez, entre el profesional, el amateur con aspiraciones culturales y técnicas, y el aficionado doméstico. Obviamente, estas categorías no siempre corresponden después a su práctica estricta e inamovible, puesto que, a menudo, se trata de espacios de circulación. Justo de manera transversal se hayan las revistas comerciales impulsadas por marcas como Kodak y Agfa que no sólo ofrecen un repertorio de temas fotografiables sino también instrucciones de buena postura o la conveniencia de la mujer y el niño en coger la cámara. Entre revistas, catálogos y manuales se propone un espacio y unas directrices de acción que, si bien encontramos correspondidos con regularidad en las fotografías personales, no siempre explican el total de las imágenes. Por un lado, porque no todos los nuevos fotógrafos atienden a estas instrucciones, a la vez que muchos están influenciados por el ecosistema visual promovido, como hemos visto, por los medios de comunicación.

Este es un punto en el que detenerse puesto que dos concepciones opuestas han copado la manera de entender el rol de la industria: como democratizadora o, desde la visión de John Tagg, como “concentración de poder, posición y control que caracteriza la estructura en la que la fotografía no profesional era un elemento subordinado”⁴⁶, desde la posición de poder ocupada por un aparato formado por el Estado y la industria en el paradigma productivo del capitalismo. No obstante, esta consideración simplifica dos aspectos de la práctica fotográfica. Por un lado, la autonomía del lenguaje según las posibilidades dadas por la propia tecnología y química. Por el otro, los referentes culturales de las personas, previos a la realización de una imagen, adquiridos mediante medios de comunicación de masas como son el cine o la prensa gráfica, pero también procedentes de la cultura popular y el juego.

Teniendo esto en mente, un aspecto fundamental del estudio del desarrollo de la habilidad fotográfica son los errores. Numerosos y en aumento, según la práctica fotográfica de aficionado crece: desenfoces, fotografías movidas, desdoblamientos, superposiciones, el dedo en el objetivo. Como afirma Clément Chéroux, son considerados errores, claro está, en relación a un marco normativo preestablecido⁴⁷. Lo ejemplifican la auto-sombra del fotógrafo (fig. 17), desaconsejada por los manuales, pero una reiteración constante en las fotografías personales, que permitía al productor integrarse en la imagen⁴⁸, o el error de paralaje (fig. 18). Es decir, el desajuste existente entre el visor de la cámara (y, por lo tanto, lo que entra en el encuadre) y lo que realmente capta el objetivo. Así, la mayoría de fotografías de los años 1920 y 1930 con retratados con las cabezas cortadas no son el resultado de una desconsideración del fotógrafo sino la falta de capacidad de corrección de un error provocado por la propia tecnología.

Una misma tecnología, diferentes narrativas: disposiciones culturales, género e infancia

Una de las características fundamentales de la fotografía personal y doméstica es que, a pesar de ser el resultado de la implementación de la fotografía instantánea, sus temas y puntos de vista son repetitivos y redundantes, lejos de toda arbitrariedad productiva. Además, no se trata sólo de un ecosistema visual colectivo sino también de un sentido social compartido de los espacios, objetos y situaciones. Es, según Elizabeth Edwards, el encuentro entre lo cognitivo, lo físico y lo emocional reproducido fotográficamente.

⁴⁵ David BUCKINGHAM, Maria PINI, Rebekah WILLET, “‘Take back the tube!’: The discursive construction of amateur film and video making”, *Journal of Media Practice*, vol. 8, n° 2 (2007), pp. 190-191, http://dx.doi.org/10.1386/jmpr.8.2.183_1

⁴⁶ John TAGG, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, (1988) 2005, p. 31.

⁴⁷ Clément CHÉROUX, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2003, p. 41.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 72.



Fig. 17. Josep Albert Navarro, Retrato de familia con auto-sombra, c. 1930. Arxiu Municipal de Valls.

te. Así, las fotografías pueden ser entendidas como “*historical statements*” y de ahí su valor colectivo, a pesar de su lógica de producción individual y particular⁴⁹.

Las imágenes domésticas son fotografías todas ellas similares, pero ligeramente diferentes⁵⁰, y tal distinción la establecen las personas, su disposición socio-cultural, además de los lazos afectivos entre ellas y la manera con que los llevan a la práctica. La similitud se halla en el contexto histórico en que han sido producidas y el imaginario colectivo del momento que posibilita, a la vez que limita, cada imagen, como un denominador común. De esta manera, el valor de la fotografía reside en el diálogo singular-colectivo. Por un lado, en la experiencia y el relato individual, a menudo en la mirada anónima; pero por el otro y de manera equilibrada, en el contexto normativo, el consenso y el conformismo que caracteriza un cuerpo social y sus tensiones internas. En definitiva, la fotografía personal es un artefacto subjetivo, emocional, incluso corporal, pero por encima de todo relacional entre personas, ideas, acciones y objetos con que éstas se sitúan en un espacio y tiempo y se reconocen o se distinguen del resto⁵¹.

Dicho esto, las imágenes realizadas en este periodo presentan diferencias notables en términos de sintaxis visual. Si bien al inicio de este segundo apartado argumentábamos que la práctica fotográfica respondía en un principio a la sensibilidad burguesa y que su extensión entre los diferentes espacios sociales

⁴⁹ Elizabeth EDWARDS, “On and About: Photography, Topography and Historical Imagination”, en O. Shevchenko, (ed.), *Double Exposure: Memory and Photography*, New Jersey, Transaction Publishers, 2014.

⁵⁰ Geoffrey BACHEN, “Les snapshots”, *Études photographiques*, 22, 2008, [en línea], <http://etudesphotographiques.revues.org/999> / [Consulta: 15 de septiembre de 2016].

⁵¹ Sobre la dimensión relacional de la fotografía véanse Elizabeth EDWARDS, “Photographs and the sound of history”, *Visual Anthropology Review*, vol. 21, n° 1-2 (2006), pp. 27-46; Karen CROSS, “The Relational Amateur”, *Either/And: Reconsidering amateur photography*, 2013, [en línea], <http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/relational-amateur/> / [Consulta: 15 de septiembre de 2016].



Fig. 18. Autor desconocido, Estudiantes en la Universidad de Barcelona, c. 1936. Colección particular.

se explicaba por una promoción de avance y autonomía de clase, lo cierto es que las fotografías varían según quién y con quién se toma la imagen. ¿Qué es lo que activa esta diferencia? ¿Una cultura visual distinta según la clase social? Nosotros no lo creemos, por todo lo argumentado anteriormente. Por el contrario, defendemos que es en las formas de organización social con las que se llevan a cabo aquellas actividades fotografiables las que establecen el patrón visual. De este modo, aunque la actividad sea la misma (una salida de excursión, por ejemplo), las clases sociales medias-altas ejercen ésta mediante la estructura de la familia, mientras que las clases trabajadoras tienden a hacerlo con miembros, por ejemplo, de cooperativas a las que pertenecen (fig. 19). En consecuencia, las fotografías de estos últimos son mucho más grupales, también porque la economía material establece una ratio menor entre cámara y número de personas.

Las diferencias de organización social afectan igualmente a las distintas etapas de la vida. Los testimonios personales con los que Francesc Espinet elaboró su investigación demuestran, de manera redundante, como periódicos y películas eran productos de consumo habituales de los más pequeños. Éstos, nacidos la mayoría alrededor de la Primera Guerra Mundial, fueron los que más y mejor absorbieron el ecosistema comunicativo de masas que se expandió en paralelo a su propio crecimiento. En consecuencia, si retomamos aquí el rol activo de los medios de comunicación en la construcción de una arquitectura de valores comunitarios, podemos afirmar que, entonces, los jóvenes del periodo tuvieron en estos medios un espacio y una influencia para el desarrollo de su sensibilidad y visión de mundo⁵². A su vez, dichos canales de influencia se sumaron a otras prácticas comunes en la época como eran el excursionismo y las colonias con

⁵² ESPINET, 1997, p. 179.



Fig. 19 Autor desconocido, Miembros de la cooperativa Flor de Maig en Montserrat, c. 1930. Colección particular.

los escultistas o las vacaciones en familia. Todos estos ejercicios estaban basados en una nueva cultura urbana del paisaje y de las igualmente nuevas prácticas pedagógicas procedentes de Europa que confiaban en una educación infantil en contacto directo con la naturaleza⁵³. En las fotografías que hemos podido consultar, parece imponerse una evidencia. El adulto, centro de la cultura fotográfica precedente, ha dejado paso a los niños. No sólo como objeto de representación sino también como agente, ahora, fotógrafo. Podemos afirmar, sin mucha vacilación, que desde finales de los años veinte tiene lugar una emancipación visual sin precedentes de los jóvenes, nuevos dueños y protagonistas de la cámara doméstica.

Es importante observar como este desplazamiento infantil de la cultura fotográfica es parte estructural de los propósitos comerciales de la industria fotográfica de principios de siglo, en conexión con los discursos dominantes entonces como los nuevos modelos educativos. Así lo ha estudiado Marc Olivier, en relación a la apropiación que hizo el empresario George Eastman de la casa Kodak del imaginario narrativo infantil de los Brownies⁵⁴. Unos duendes de origen folclórico irlandés que protagonizaron una serie de cómics impulsada por el escritor e ilustrador canadiense Palmer Cox en 1879. Dada su popularidad, Eastman lanzó sus cámaras Brownie en 1900, las primeras destinadas a los niños y que gozarían, también, de gran éxito en el mercado. Incluso en España, junto con otros modelos de cámaras, como lo demuestra la publicidad en prensa del periodo o los concursos infantiles que tenían en este tipo de cámaras fotográficas sus premios más cotizados. El discurso intrínseco en esta distribución de las Brownie era el valor edu-

⁵³ Josep GONZÁLEZ-AGÀPITO, *Tradició i renovació pedagògica, 1898-1939. Història de l'educació: Catalunya, Illes Balears, País Valencià*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 2002.

⁵⁴ Marc OLIVIER, "George Eastman's Modern Stone-Age Family. Snapshot Photography and the Brownie", *Technology and Culture*, vol. 48, n° 1 (2007), pp. 1-19, <https://doi.org/10.1353/tech.2007.0035>



Fig. 20. M^a Teresa Mas Marsell, *Hermano haciendo la voltereta*, 1934. Colección particular.

niños supervivientes supondrá la culminación del arquetipo de fotógrafo definido por Bourdieu en la década de 1960: hombre de edad media y clase media que recurre a la fotografía, un arte medio, como medio para mediar entre él y su nueva realidad familiar⁵⁶.

Aunque sea a modo de apunte, debemos mencionar a la mujer joven fotógrafa que emerge ahora y para ello es importante recurrir aquí al concepto “habitus” o disposición de Pierre Bourdieu y su relación con los diferentes estilos de vida. Porque a pesar de que la época está presa por una publicidad fotográfica destinada a la mujer, como nuevo cliente potencial del mercado, esto no equivale a una práctica doméstica equitativa en espacios de residencia ni generaciones. Para el sociólogo francés, la acción social y los esquemas de percepción y apreciación de las personas siguen una serie de disposiciones regulares que demuestran cómo, sin tener que responder a normas explícitas y externas a nosotros, nuestra conducta y carácter están en efecto “regulados”⁵⁷. Estas disposiciones socio-culturales, adquiridas mediante la experiencia, permiten agrupar agentes y modos de hacer también en el ámbito fotográfico. Así, si hablamos de la aparición de la joven fotógrafa en los años treinta, no sólo debemos prestar atención a la diferencia de género sino también al espacio social en el que se mueve y al capital económico y cultural que posee. Podemos pensar que no es posible la emergencia de la joven fotógrafa aficionada sin la emergencia de la cultura urbana y el nuevo protagonismo de los niños, a la vez que esta nueva fotógrafa parecería que es posible sobre todo en las clases media-alta, a juzgar por los testimonios y materiales que hasta ahora hemos localizado.

⁵⁵ Véase, por ejemplo, la publicidad en *La Vanguardia*, 4 de enero de 1931, p. 3, 24 de diciembre de 1935, p. 40. Kodak, situada en la Puerta del Sol de Madrid, vendía las cámaras Brownie desde 28 pesetas en 1931 y 12,90 pesetas en 1935. Por su parte, revistas infantiles como *Violet* sorteaban cámaras Kodak Vest-Pocket y Brownies en la década de 1920. Véase, *Violet*, n.º 338, 23 de junio de 1928, p. 199.

⁵⁶ Véase Pierre BOURDIEU, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, (1965), 2003.

⁵⁷ “El Habitus y el espacio de los estilos de vida”, en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Prisa Ediciones, (1979) 2012, pp. 199-295.

cativo del ejercicio fotográfico, como lo ilustra, por ejemplo, la publicidad de Kodak-Madrid: “Poniendo un ‘Brownie’ en manos de sus hijos, desarrolla en ellos su espíritu de observación y su gusto artístico”⁵⁵.

¿De qué se apropiaron estos niños fotógrafos? De todo el imaginario descrito anteriormente mediante los medios de comunicación tales como el mundo del deporte, sobre todo el ciclismo y el boxeo. También, de los estereotipos procedentes del cine por parte de actores y héroes ficticios como aventureros, vaqueros y gánsters, por ejemplo. Finalmente, de la propia práctica del excursionismo centrada, de forma redundante para con la fotografía, en la observación y aprehensión de la naturaleza. Temas que se irán modificando a medida que el niño se haga adulto. Hecho que coincidirá con la posguerra y el primer franquismo y para cuyos

Un ejemplo a citar es el de M^a Teresa Mas Marsell, hija de una familia barcelonesa poseedora de un negocio de productos de limpieza⁵⁸. De un total de siete hermanos, ella formaba parte del grupo de los más pequeños. Pero de entre los hermanos pequeños, M^a Teresa era la mayor y, en cierto modo, la líder. A pesar de los vaivenes económicos por la muerte prematura del padre, la familia Mas Marsell se movía en el espacio socio-cultural medio y había adquirido las prácticas interclasistas antes mencionadas: las vacaciones en la playa, la práctica de deporte como la bicicleta y la fotografía. El ejemplo singular se encuentra en el rol de la hija mediana, M^a Teresa como responsable de fotografiar a lo largo de los años treinta a sus dos hermanos pequeños (fig. 20). Son escenas de juego, desenfadadas, visualmente a menudo dinámicas, construidas en base a los códigos afectivos, incluso sentimentales, característicos de niños y adolescentes que todavía pertenecen al sector de la población joven, libre de compromisos familiares propios. Es esta estructura socio-normativa la que permite, en parte, una M^a Teresa fotógrafa. Sus clichés son, a la vez, el resultado de la experiencia corporal y emocional del tiempo libre y de recreo con sus iguales en el seno familiar.

Conclusión

Desde una perspectiva sistémica, el desarrollo de una agencia fotográfica en el periodo de entreguerras se produce gracias al entrecruce de factores que evolucionaron de forma conjunta. La emergencia de la “sociedad-cultura” de masas no determina la cultura fotográfica doméstica, pero la condiciona en tanto que ambos factores son fruto de la propia consolidación de la sociedad de masas y sus modos culturales, que son los que posibilitan, a su vez, la aparición de mecanismos automáticos o ambulantes de fotografiarse y, en consecuencia, la densificación fotográfica de los años 1920 y 1930. De manera igualmente entrelazada, se emancipan los jóvenes urbanos, no sólo como nuevos protagonistas de las imágenes. Ahora también como agentes productores de éstas. Por lo tanto, podemos concluir que se produce un ecosistema cultural y visual que permite una educación o adquisición de cultura fotográfica colectiva y anónima, pero con margen de negociación y agencia, posibilitada por diversos fenómenos simultáneos que son los que aquí hemos intentado sintetizar.

Finalmente, esta normalización de la cultura fotográfica colisionará con el estallido de la Guerra Civil española. Circunstancia que nos obliga a interrogarnos sobre el ejercicio fotográfico personal en tiempos de guerra y, en particular, sobre estos agentes anónimos, profesionales y aficionados, cuyas imágenes, por ahora, han quedado al margen de una historiografía que ha privilegiado, sin lugar a dudas, la autoría. ¿Podría esta completar, matizar e, incluso, contradecir el relato visual hegemónico y asimilado del conflicto bélico? El impulso y las líneas de tensión de la cultura fotográfica personal de entreguerras así lo sugieren, sólo tenemos que invertir investigación en ella.

NÚRIA F. RIUS (Barcelona, 1983) es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (Premio Extraordinario de Doctorado). Su tesis dedicada a la práctica fotográfica en Barcelona alrededor de 1900 derivó en la publicación *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme* (UB et al., 2013). Actualmente, por un lado, está trabajando las prácticas fotográficas domésticas, desde 1890 hasta el primer franquismo, con el objetivo de analizar las diferentes políticas visuales, así como las condiciones socio-culturales y tecnológicas de los usos de la fotografía en la emergencia y madurez de la cultura urbana y en la sociedad de masas. Por otra parte, está desarrollando una

⁵⁸ Las fotografías de M^a Teresa Mas Marsell fueron exhibidas en la exposición *Ens fem una foto? Fotografia domèstica als anys 30*, Jordi Calafell, Núria F. Rius (comis.), Barcelona, Centre Cultural La Casa Elizalde, Ajuntament de Barcelona, celebrada del 12 de mayo al 21 de junio de 2016.

investigación monográfica dedicada al cartelista y fotógrafo Carles Fontseré (1916-2007), en el marco de las transferencias culturales entre Nueva York y Barcelona. Ha realizado diversas estancias de investigación en París (Sorbonne-Paris IV 2008-2010) y Nueva York (NYU 2014, 2016). Actualmente trabaja en el proyecto europeo de investigación *I-Media Cities* (UB, Filmoteca de Catalunya) y el nacional *La invención de la ciudad: memoria, visibilidad y transferencia cultural en la Barcelona contemporánea*, bajo la dirección de los doctores Isabel Valverde y Toni Luna (Universidad Pompeu Fabra).

Email: nuria.rius@upf.edu