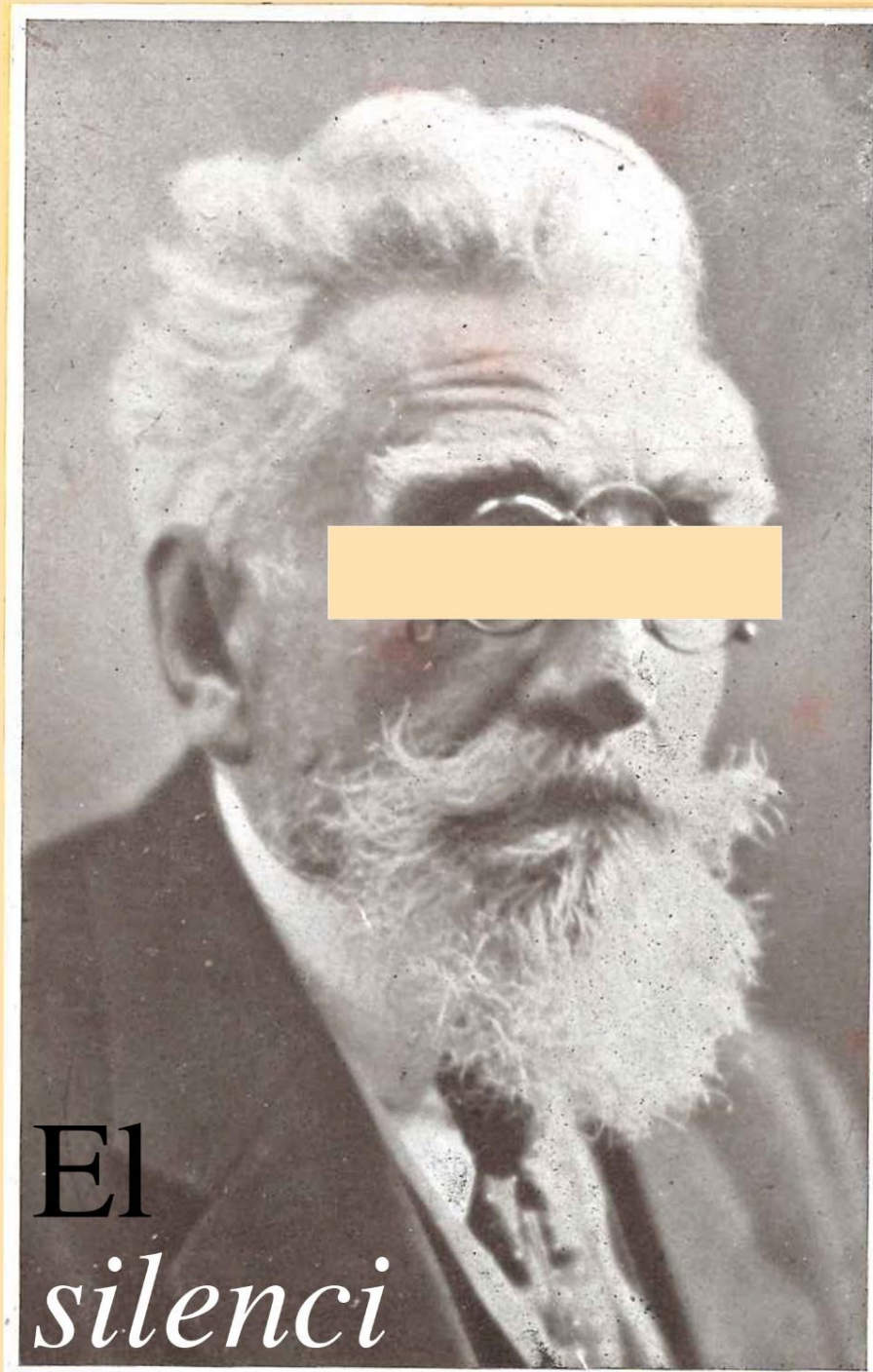


Júlia Barberà Miró



El
silenci

d'Agustí
Pisaca

Director
Antonio Monegal Brancos

2017-2018
NIA: 164772

Facultat d'Humanitats
Universitat Pompeu Fabra

Fot. ANTONI BORRELL I VIDAL

Portada i contraportada: Clàudia Barberà

El *silenci* d'Agustí Pisaca

Júlia Barberà Miró

164772

Dirigit per Antonio Monegal Brancos

Facultat d'Humanitats

Universitat Pompeu Fabra

Índex

Resum	5
Agraïments	6
Pròleg	7
I. Introducció	8
II. La reivindicació de la fotografia com a art	10
III. Agustí Pisaca	17
IV. Aproximació a la seva obra fotogràfica	25
a. Anàlisi fotogràfic	26
b. Síntesi de l'obra fotogràfica	37
V. Conclusions	42
Bibliografia	44
ANNEXOS	49
Annex A. Arbre genealògic	49
Annex B. Llistat de l'obra fotogràfica	50
Annex C. Catàleg d'obra	52
Annex D. Glossari fotogràfic	61
Annex E. Altres	62

Resum

Agustí Pisaca i Pujadas (1850-1918) va ser un fotògraf *amateur* barceloní de principis de segle. Seguint els passos del seu pare, va interessar-se per la fotografia artística i es va convertir, així, en un dels fundadors i impulsors del pictorialisme català gràcies a la seva exposició pionera a la Sala Parés l'abril de 1905. La seva producció fotogràfica la localitzem durant els primers quinze anys de segle XX en la que va arribar a ser conegut com un ferm defensor de la tècnica de la goma bicromatada.

Paraules clau: Agustí Pisaca, fotògraf *amateur*, fotografia artística, pictorialisme, Sala Parés, 1905 i goma bicromatada.

Resumen

Agustí Pisaca Pujadas (1850-1918) fue un fotógrafo *amateur* barcelonés de principios de siglo. Siguiendo los pasos de su padre, se interesó por la fotografía artística y se convirtió, así, en uno de los fundadores e impulsores del pictorialismo catalán gracias a su exposición pionera a la Sala Parés el abril de 1905. Su producción fotográfica la localizamos durante los primeros quince años de siglo XX en la que llegó a ser conocido como un firme defensor de la técnica de la goma bicromatada.

Palabras clave: Agustí Pisaca, fotógrafo *amateur*, fotografía artística, pictorialismo, Sala Parés, 1905 y goma bicromatada.

Abstract

Agustí Pisaca Pujadas (1850-1918) was an *amateur* photographer from Barcelona in the early 20th century. Following his father's steps he became interested in artistic photography, becoming one of the founders and promoters of catalan pictorialism thanks to his pioneer exhibition at Sala Parés in April 1905. His photographic production was made during the first fifteen years of the 20th century, when he became known as a firm defensor of gum bichromate technique.

Keywords: Agustí Pisaca, amateur photographer, artistic photography, pictorialism, Sala Parés, 1905 and gum bichromate.

Agraïments

Abans de començar, m'agradaria poder agrair el treball a totes les persones que m'han ajudat a tirar endavant la recerca, sigui aconseguint informació o a través del seu suport i acompanyament. És per això que encara que sigui impossible expressar el meu reconeixement a tothom, m'agradaria manifestar la meva especial gratitud a les següents persones: a la Begoña Forteza, de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, a la Carmen Casanova de l'Agrupació fotogràfica, al Sergio Fuentes de la Sala Parés, a la Marta Vives de l'Arxiu fotogràfic d'Igualada, a la Sílvia Domènech del Museu Picasso, l'Esther Alsina i el Salvador Tió.

També vull expressar el meu agraïment a la meva família, sobretot a la Clàudia i a l'Eloi, per la seva motivació i entusiasme constant, però també al suport incondicional dels meus amics que no s'han cansat de conèixer la història d'Agustí Pisaca. Per acabar, és important per a mi agrair aquest treball a la Dra. Núria F. Rius, que no només ha estat essencial per al meu creixement acadèmic, sinó que la seva confiança i entusiasme envers el projecte ha estat fonamental per poder-lo dur a terme.

Sant Just Desvern, juny de 2018

Pròleg

La recerca que es presenta a continuació va néixer en el marc de l'assignatura *Art del segle XIX* impartida per la Dra. Núria F. Rius, durant el curs acadèmic 2016-2017. Era la primera vegada, al llarg de tot el grau, que se'ns plantejava el repte d'iniciar un treball de recerca en tots els sentits. La Dra. Núria F. Rius va ser qui ens va proposar, a la meua companya Maria Barrull i a mi, diversos artistes que encara no comptaven amb cap monografia aparent i, finalment, el fotògraf Agustí Pisaca va ser el nostre objecte d'estudi a realitzar. Al llarg de l'assignatura, va sortir una petita proposta que es va convertir en l'inici d'aquest Treball de Fi de Grau.

El present projecte és el resultat de tot un any de recerca i d'aprenentatge en el camp de la investigació històrica. Ha sigut un treball que contínuament ha anat creixent, ja que en gairebé tots els moments on em dedicava a fer recerca sempre hi havia un fil o altre per on estirar i continuar. Fet que ha provocat que la motivació i les ganes de descobrir fossin molt altes al veure que Pisaca fou una figura rellevant en l'època. Per altra banda, en endinsar-me en una investigació des dels inicis m'ha permès conèixer com funciona una recerca i construir-me un bagatge sobre un conjunt ampli de coneixements i, evidentment, apropar-me al món de la fotografia, el qual m'era desconegut.

I. Introducció

Aquest treball parteix, pròpiament, d'un silenci entorn la figura del fotògraf Agustí Pisaca i Pujadas. Un silenci marcat per la manca d'interès i per l'oblit dels historiadors cap a la fotografia artística. Per aquest motiu, té com a principal objectiu l'estudi del fotògraf barceloní, el qual va desenvolupar-se en el marc del moviment pictorialista de principis de segle XX. Seguint aquesta línia, el silenci inicial s'ha vist trencat per tres qüestions de fons que configuren l'estructura de la recerca: qui va ser i en quin context localitzem la figura d'Agustí Pisaca; quin és el seu llegat en la història de la fotografia; i, per últim, com és que hi va haver una manca d'interès pel moviment artístic i, conseqüentment, per Pisaca.

El treball s'estructura en tres punts consecutius i relacionats entre ells: en primer lloc, una contextualització del moviment artístic del pictorialisme i la seva introducció a Catalunya, en la que se situa Pisaca com a impulsor del moviment. En segon punt, pròpiament la figura del fotògraf barceloní on es plasma tota la seva producció artística. I, per últim, l'aproximació i l'anàlisi de la seva obra fotogràfica. A través d'aquest recorregut, s'entén que per Pisaca la fotografia va passar a ser un objecte estètic i no una simple representació de la realitat. En aquest sentit, les preguntes inicials es converteixen en tres elements transversals presents al llarg de tot el conjunt del treball i que marquen des d'un inici la metodologia per desenvolupar-lo.

Per aquest motiu, davant d'un autor que malgrat ser mencionat en les obres de referència del període pictorialista català i espanyol, no havia estat objecte d'un estudi en profunditat, la metodologia per a la realització del treball s'ha basat: en primer lloc, en la revisió de la bibliografia publicada sobre el pictorialisme a través de llibres, però, principalment, s'ha elaborat a partir de fonts primàries. En aquest sentit, tant les revistes de l'època com els catàlegs d'exposicions han tingut un paper fonamental. Per això, la consulta a biblioteques i arxius com la Biblioteca del MNAC, la Biblioteca Nacional d'Espanya, l'Arxiu Nacional de Catalunya, la Reial Acadèmia de les Belles Arts de Sant Jordi, l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona i d'Igualada i, fins i tot, el Registre Civil han sigut institucions claus per poder desenvolupar el següent treball. En segon lloc, s'ha efectuat una síntesis i selecció de la historiografia utilitzada per a la redacció dels continguts. I, finalment, s'ha realitzat una selecció concreta de fotografies per analitzar-les i establir vincles estètics amb els moviments artístics precedents i contemporanis de l'època.

És per això que, la intenció principal al llarg del treball ha estat entendre la figura d'Agustí Pisaca com la finestra o també podríem dir, fins i tot, el "trampolí" a través del qual

ha permès arribar a altres qüestions com la del pictorialisme català, la importància de les exposicions de l'època o els espais de publicació com les revistes de fotografia. Cada nova informació i referència sobre la seva activitat, cada nova fotografia, han estat l'impuls necessari i imprescindible per seguir buscant i per començar a intuir que Pisaca fou una figura rellevant i important en la seva època. Les noves dades que s'anaven trobant progressivament van anar prenent forma i permetent establir una cronologia i un recorregut per la seva producció fotogràfica. En aquest sentit, tot i que l'objectiu de la recerca era descobrir la rellevància del fotògraf barceloní en la seva època i donar resposta a l'oblit del moviment pictorialista i, concretament, el d'Agustí Pisaca, ha estat l'excusa també per aproximar-me a la investigació pròpiament acadèmica.

II. La reivindicació de la fotografia com a art

A finals del segle XIX, en el context de les aparicions de nous dispositius tecnològics, la fotografia se situa entre dos camins ben diferenciats: per una banda, trobem una industrialització massiva d'aquesta i, per l'altra, un conjunt de fotògrafs aficionats que comencen a allunyar-se de la tècnica més estandarditzada i a defensar un cert estatus artístic de la fotografia. És per aquest motiu que les obres d'aquests *amateurs* s'entenen i tenen sentit dins de la concepció de la *fotografia artística* o *fotografia d'art*¹. Per això, aquest segon grup el podem classificar dins del corrent artístic que s'inicià a finals del segle XIX, anomenat pictorialisme.

El pictorialisme sorgí a Europa, concretament, s'inicià a Viena l'any 1891 amb la creació de l'associació Camera Club i també, a Londres, on sorgiren les figures més representatives del moviment, les quals s'agruparen al grup The Brotherhood of the Linked Ring. L'associació britànica inicià les seves exposicions l'any 1893, en les que s'hi representaven les característiques estilístiques que remetien a l'associació Pre-Raphaelita Brotherhood, on la bohèmia, el misticisme i el simbolisme eren les idees centrals. Més tard, es fundà l'associació Photo-Club de París, a càrrec de figures importants com Robert Demachy i Constant Puyo. Va sorgir com a reacció de la Société française de Photographie i amb l'objectiu principal de reconèixer la fotografia com a art. És en aquest context quan una de les revistes més influents de l'època, *The Studio*, afirmava que: “la fotografia acaba de quedar establecida para siempre como un medio de expresión artística”². Com a moviment internacional que era, ràpidament, es va difondre per Europa i Nord Amèrica. En el canvi de segle, els Estats Units va tenir un paper molt actiu i rellevant, és en aquest context on trobem la figura clau del moviment, Alfred Stieglitz, els mitjans de difusió, com la revista *Camera Work* i, evidentment, la creació de l'associació Photo-Secession a càrrec, entre d'altres, de Clarence Hudson White.

Els orígens de la paraula pictorialisme confirmen el sentit del moviment fotogràfic. El terme prové de l'expressió anglesa *pictorial photography*, en la qual *pictorial* és un qualificatiu derivat de la paraula *picture*, és a dir, imatge o quadre, i no pas pintura, que la llengua anglesa es diu *painting*. Per aquest motiu, traduccions com ara “fotografia pictòrica”, “fotografia

¹BALDOMÀ SOTO, M. *Josep Esquirol, fotògraf d'Empúries*, Arxiu Fotogràfic del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, 2012, p. 9.

²GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos. *Arte y fotografía (I). El siglo XIX*, en SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.) *Historia general de la fotografía*, Ediciones Cátedra, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2007, p. 242.

pintoresca” o, fins i tot, “pictoricisme” són errònies. En aquest sentit, s’ha d’entendre que la presència de la paraula *picture* fa referència a l’objectiu principal del moviment artístic, és doncs, entendre la fotografia com una imatge entre les altres imatges³.

En aquest context, es feia referència a la fotografia pictorialista com “fotografia artística”, d’“art fotogràfic” o de “fotografia d’art”, va ser el 15 d’octubre de 1925⁴ quan per primera vegada, el fotògraf barceloní Rafael Areñas utilitzà el terme “fotografia pictorial” en el marc de la “Conferència sobre *Fotografía Pictorial*”:

Es fotografía pictorial la que, sin despreciar aquellas reglas, lleva impreso algo del espíritu del artífice y, por lo tanto, transmite la emoción que siente el que la ejecuta. [...] La pictorial, que se basa en la transmisión de la impresión recibida, como toda obra de arte, hace que domine la parte de interés del objeto, haciendo perder los detalles inútiles y confundiendo ciertos valores para hacer con ellos una masa que equilibre o complemente el objeto principal.⁵

No sempre va haver-hi unanimitat entorn del concepte de fotografia artística. Durant les primeres dècades del segle XX, sorgí un debat, que va ser present a tot el pictorialisme internacional, sobre la confrontació entre la fotografia directa versus la fotografia manipulada, és a dir, la polèmica entre els “puristes” i els defensors de la intervenció manual de l’autor. En aquest sentit, els pictorialistes com Pisaca o Miquel Renom utilitzaven tècniques pigmentàries per intervenir en el procediment manual de la fotografia; en canvi, García de la Puente i Ortiz Echagüe no manipulaven la fotografia, ja que utilitzaven la tècnica del carbó directe. Tot i que el debat durés anys, es va abandonar quan tant la fotografia directa i la manipulada van ser admeses dins del caràcter artístic de la fotografia.

Per altra banda, era present en l’època un altre debat entorn al concepte de fotografia artística. És el que es va produir entre, d’una banda, els que defensaven el tema fotografiat, i, conseqüentment, la història, la literatura, la mitologia que envoltava l’obra fotogràfica i, de l’altra, els que opinaven que era el procediment de manipulació directa el que proporcionava el caràcter artístic i la capacitat de la fotografia d’anar més enllà d’una simple reproducció mecànica⁶. En aquest sentit, “la intervenció de la mà de l’autor individualitzava i

³ MÉLON, M. *Historia de la Fotografía* dirigida per J. C. Lemagny i A. Roullé, en *La fotografía pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació “la Caixa”, 1999, p. 13.

⁴ “Conferencia sobre “Fotografía Pictorial”, *Butlletí de l’Agrupació Fotogràfica de Catalunya*, 25 de setembre, Any 1, núm.2, p. 7.

⁵ AREÑAS, R. “Fotografía Pictorial. Resumen de la conferencia dada por el Sr. Areñas en la Agrupación Fotográfica de Catalunya”, *El Progreso Fotográfico*, núm. 67, gener 1926, p. 2-3.

⁶ ZELICH, C. “La fotografía pictorialisme a Espanya, 1900-1936”, en *La fotografía pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació “la Caixa”, 1999, p. 15.

personalitzava cada imatge de tal manera que deixava de ser una mera descripció per esdevenir una evocació de sentiments i d'impressions"⁷. Per això, Constant Puyo, un dels membres del Photo-Club de París, afirmava: "Aquest automatisme es presenta com l'adversari que hem de vèncer (...) Si l'aparició del procediment a la goma ha constituït un esdeveniment en certa manera capital és perquè gràcies a ella, per primera vegada podíem escapar de l'automatisme"⁸.

Per tant, com a reacció a l'aparició de la càmera Brownie de Kodak l'any 1888, el pictorialisme

cercava l'expressió creativa basada en l'experiència més espiritual del subjecte, recreant-se en les al·legories, en les composicions dramatitzades, i especialment en la seva translació formal a través de procediments pigmentaris, tècniques on la intervenció manual és molt significativa.⁹

Per aquest motiu, la seva pràctica implicava la utilització de tècniques i materials com les gomes bicromatades o bromolis¹⁰, conegudes com a "processos nobles"¹¹, atès que "pretenien alliberar la imatge fotogràfica de la reproducció de la realitat i explorar noves formes d'expressió"¹². Seguint aquesta línia, s'entén com els pictorialistes creien que la fotografia no plasmava fets objectius i de caràcter documental de la realitat, sinó que a través de la fotografia es creava una nova realitat:

This was a reality that could only be made to exist in a photograph, experienced through the photographer's own vision and sublimated and brought into existence by his mastery of the specific technology. The Technology served the photographer, not the other way round. The camera was merely the implement used to transfer the photographer's impressions of these facts, a wide variety of lenses, negatives and manipulated techniques and prints.¹³

⁷ ZELICH, C. *Ibidem*.

⁸ PUYO, C. article publicat a *La Revue Photographique* dins de Zelich, C. "La fotografia pictorialisme a Espanya, 1900-1936", en *La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació "la Caixa", 1999, p. 15.

⁹ BALDOMÀ SOTO, M. *Ibid.* p.9.

¹⁰ Veure l'annex, p. 61.

¹¹ BALSELLS, D. "Fotografia catalana", en *Fotografia catalana contemporània. Dels anys 70 fins l'actualitat*. Fundació Lluís Carulla, Barcelona, 2012, p. 13.

¹² MONREAL, LL. "Presentació", en *La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació "la Caixa", 1999, p. 11.

¹³ ROBERTS, P. "Alfred Stieglitz, 291 Gallery and Camera Work", en *Camera Work. The complete Illustrations 1903-1917*, Taschen, 1997, p. 10.

Així doncs, amb la utilització dels procediments artesanals que implicava una manipulació directa de l'obra pretenien arribar a transformar cada fotografia en una obra única i original deixant enrere la idea d'obra reproductiva. Aquest caràcter plàstic s'adequava perfectament a la temàtica que realitzaven, atès que s'inspiraven en l'estètica preraphaelita, és a dir, composicions bucòliques, dones amb llargues túniques, nimfes al bosc, temes històrics, inspiracions literàries, pintura de gènere amb escenes familiars, temes en relació a la religió, etc. Per poder plasmar tots els motius iconogràfics presents a la fotografia artística de l'època, es van influenciar amb el naturalisme i l'impressionisme, però, sens dubte, el seu punt de referència estètic va ser el simbolisme i, per tant, l'exploració de l'inconscient¹⁴. En aquest sentit, com afirma Cristina Zelich el que “defineix el simbolisme és la voluntat de transcendir el tema per arribar a un missatge: el raig de sol que es filtra a través dels arbres representa la Divinitat, de la mateixa manera que les dones retratades són un símbol de la Bellesa”¹⁵.

Seguint aquesta línia, s'ha d'entendre el pictorialisme com un moviment de renovació i ruptura que legitimava la fotografia moderna. Però tenint present que aquesta legitimació es pot comprendre també des d'una perspectiva elitista. És a dir, davant l'estandardització tecnològica, el pictorialisme proposa un seguit de procediments tècnics que remetien al treball manual de la pintura i als paradigmes estètics de l'art modern basats en la figura del geni romàntic¹⁶. És potser per aquest motiu que la resposta de la societat envers la fotografia artística no va ser unànime. Segons la historiadora Marie-Loup Sougez, “la iconografia pictorialisme fue acogida favorablemente por la sociedad de la época que le reconoció el carácter artístico al que apuntaba”¹⁷. En canvi, Anne Hammond afirma que “el pictorialisme fotogràfic no gaudeix de gaire bon predicament, a causa de les seves connotacions de romanticisme buit i d'imitació superficial de la pintura”¹⁸. Sigui com sigui, concretament, en el cas espanyol la fotografia entesa com a art arribà en un cert retard i topà, això sí, amb resistències dels estils artístics tradicionals. Segons Zelich, “no seria just parlar de rebuig, però

¹⁴ MONREAL, Ll. “Presentació”, en *La fotografía pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació “la Caixa”, p. 11.

¹⁵ ZELICH, C. “La fotografía pictorialisme a Espanya, 1900-1936”, en *La fotografía pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació “la Caixa”, 1999, p. 19.

¹⁶ BALSELLS, D. “Notas sobre la exposición”, en *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Lunwerg Editores, SA., 2002, p. 347.

¹⁷ SOUGEZ, Marie-Loup. “Fotografía 1900-1940: Temas y tendencias”, en *Idas y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*. Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, junio-julio 1984, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos; [concepción y comisariado: Joan Fontcuberta], p. 14.

¹⁸ HAMMOND, A. “Fotografía pictorialisme europea entorn del 1900”, en *La fotografía pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació “la Caixa”, 1999, p. 27.

sí de manca de consideració envers un mitjà de qual només s'apreciava el potencial reproductor¹⁹.

Per tant, entendre la fotografia com a art implica, en el fons, humanitzar-la. Però, encara que es deixi enrere la fotografia aplicada o científica, paradoxalment, la forma d'humanitzar la creació fotogràfica és a través de procediments tècnics. Seguint aquesta línia, podem concloure bàsicament quatre punts fonamentals: en oposició a la fotografia com a mimesis de la realitat s'afirma una fotografia com una experiència espiritual i estètica; en oposició a la fotografia com un document s'afirma la fotografia de creació; en oposició a una fotografia funcional s'afirma una fotografia impulsora de la llibertat creadora; en oposició a una fotografia de consum s'afirma la noblesa i la dignitat dels procediments fotogràfics²⁰.

Amb referència a la introducció del pictorialisme a Catalunya, com s'apuntava anteriorment, arribà amb un cert retard, però es prolongà, a diferència d'altres països europeus, fins a la segona meitat del segle XX²¹. En aquest sentit, la introducció del procediment de les gomes bicromatades a Catalunya és confusa i hi trobem dues hipòtesis: l'any 1903, el barceloní, Antonio Sánchez Larragoiti, ric empresari i aficionat a la fotografia, fou el primer autor que publicà una goma bicromatada a la revista espanyola *La Fotografía práctica*²². L'any 1905, va ser un any important per a la fotografia artística espanyola per diversos esdeveniments. Un dels més destacats, fou la realització del primer certamen nacional sobre els processos pigmentaris, i, en especial èmfasis, la introducció de la goma bicromatada. L'exposició fou impulsada i organitzada per Sánchez Larragoiti i s'elaborà a la galeria del fotògraf professional Pau Audouard. La segona hipòtesi fa referència a la figura d'Agustí Pisaca i Pujadas com l'introducció²³ i impulsor del pictorialisme a Catalunya, concretament, durant la segona quinzena d'abril quan realitzà una exposició amb quaranta-

¹⁹ ZELICH, C. *op. cit.*, p. 16.

²⁰ FONTCUBERTA, J. "El pictorialismo y el sustrato fotográfico", en *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, Gustavo Gili, 2008, p. 305-306.

²¹ GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, "El dilatado Pictorialismo español", en *Arte y fotografía (I). El siglo XIX*, en SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.) *Historia general de la fotografía*, Ediciones Cátedra, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2007, p. 254.

²² *La Fotografía práctica*, febrer, 1903, p.7. Al final del capítol, "Procedimiento a la goma bicromatada" d'Antonio Sánchez Larragoiti, es menciona que en el mateix any, l'aficionat Conde Agüera i Carlos Iñigo van practicar el procediment de les gomes a Madrid.

²³ Joan Fontcuberta afirma en *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004* que l'introducció de les gomes bicromatades a Espanya fou Agustí Pisaca: El pictorialisme "retomaba el ideario estético de los fotógrafos preraphaelistas ingleses, añadiéndole una serie de factores relativos a la aparición en escena de nuevas técnicas de positivado artesanal: la goma bicromatada primero —introducida en España por un tal Pissaca—, más tarde el bromóleo y ya en los años veinte el bromóleo transportado", p.108.

dues fotografies elaborades amb gomes bicromatades a la Sala Parés de Barcelona²⁴. Va ser una exposició completa atès que mostrava un gran ventall de temes fotografiats: arquitectura, paisatge, figura i retrats. El gran valor de l'exposició fou el fet que per primera vegada es varen mostrar fotografies que s'allunyaven dels procediments tècnics coneguts fins aleshores i, en aquest sentit, la figura de Pisaca va ser una figura clau:

Al felicitar á dicho señor por su trabajo, nuestro principal objeto es el de animarle con nuestro modesto pero entusiasta aplauso á seguir la áspera senda que ha emprendido, deseando tenga en ella numerosos imitadores, agradeciendo al propio tiempo su amabilidad, que nos ha permitido reproducir alguna de sus gomas.²⁵

L'exposició a la Sala Parés va ser un punt d'inflexió per la fotografia artística a Catalunya perquè a partir de l'aportació de Pisaca es començà a difondre els nous procediments tècnics de la goma bicromatada. És doncs en aquest context que la pròpia revista *La Fotografía* es pregunta: “¿Servirá la manifestación del Sr. Pisaca como punto de partida que señale una nueva aurora en la fotografía artística de nuestro país? Mucho celebraríamos que así fuese”²⁶.

A partir d'aquesta primera exposició, la premsa fotogràfica va començar a publicar articles, principalment tècnics, sobre els procediments fotogràfics com el de la goma bicromatada. No obstant, la repercussió més important de la premsa va recaure en les opinions envers el component estètic de la goma. A partir d'aquest moment i com s'ha apuntat anteriorment, s'originà un debat entre els que acollien i els que rebutjaven els nous procediments fotogràfics. Les ferotges crítiques feien èmfasi sobretot a l'excés i abús de la intervenció manual fet que provocava l'acabament de la pròpia goma bicromatada²⁷. Per aquest motiu, té cabuda la publicació de l'esquela de mort de la “Gomita bicromatada y flou”²⁸ a la revista *La Fotografía*. En aquest context, s'entén que els pictorialistes catalans prestessin poca atenció al procediment de la goma, exceptuant, sobretot, el seu impulsor Agustí Pisaca.

²⁴ F. RIUS, N. *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, Université Sorbonne-Paris IV, École doctorale VI, 2006-2008, p. 391.

²⁵ *La Fotografía práctica*, maig, 1905, p. 187.

²⁶ *op. cit.*, p. 191.

²⁷ ALONSO LAZA, M. *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)* Tesis doctoral dirigida por: Carlos Reyero Hermosilla. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Arte, 2004, p. 376-377.

²⁸ Veure l'annex, p. 61.

El desenvolupament del pictorialisme es va produir contemporàniament a l'impressionisme, al simbolisme, al naturalisme i, fins i tot, a les primeres avantguardes. És important destacar que en el mateix moment històric que es desenvolupa el pictorialisme a Catalunya trobem el moviment artístic del noucentisme. A partir del 1906, les arts catalanes evolucionaren influenciades pel noucentisme, “doctrina cultural y política a la vez que anteponía la cultura a la naturaleza, la norma a la anarquía y la reflexión a la espontaneidad”²⁹.

En aquest context, Pisaca fou un dels impulsors i introductors del pictorialisme a Catalunya l'any 1905, però no serà fins ja entrats ens els anys vint quan trobarem un apogeu de la fotografia pictorialista. És en aquesta segona generació quan sorgeixen les primeres associacions d'aficionats de fotografia i trobem artistes com Vilatobà, Pla Janini, Francesc Gimeno i Rafel Areñas, considerat un dels fotògrafs més important de l'època. El moviment no va aconseguir una estabilitat fins l'any 1923 amb la creació de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, fundada per Claudi Carbonell, Josep Demestres, Salvador Lluch i Joaquim Pla Janini, i de l'Agrupació Fotogràfica d'Igualada, l'any 1930, a càrrec de Ramon Godó, Josep Maria Lladó, Josep Pomés, Josep Castell Tort, Lluçia Procopi i Celestí Riba. A més, cal considerar altres focus d'activació fotogràfica com la Sociedad Fotogràfica de Zaragoza, nascuda l'any 1923 i l'associació del Foto Club de València, l'any 1928, a càrrec de Vicente Peydró. Les agrupacions fotogràfiques eren nuclis que perpetuaven l'ideari del moviment pictorialista i, sobretot, tenien la capacitat d'influenciar l'opinió pública i d'arbitrar el prestigi o desprestigi dels fotògrafs. En definitiva, els foto-clubs eren els qui proporcionaven el mercat i la massa de lectors a través de revistes especialitzades³⁰. És en aquesta època quan van néixer un gran nombre de revistes fotogràfiques com *Criterium*, *La Revista Fotográfica*, *El Progreso Fotográfico*, *Foto* o *Art de la llum*.

²⁹ FONTCUBERTA, J. “Fotografía española en el siglo XX. El pictorialismo”, en *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, Gustavo Gili, 2008, p. 359.

³⁰ FONTCUBERTA, J. “El pictorialismo y el sustrato fotográfico”, en *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Lunwerg Editores, SA., 2002, p. 82.

III. Agustí Pisaca

En aquest context, trobem la figura d'Agustí Pisaca i Pujadas, un fotògraf *amateur*, que va néixer a Barcelona el 12 de juny de 1850 i que morí a la mateixa ciutat, el setembre de 1918, a causa d'una *diabetis sacarina*, coneguda també com a *sacarina mellitus*³¹. La seva mare era Esperanza Pujadas i el seu pare Carlos Pisaca, que, tot i ser nàutic de professió, era aficionat a la fotografia. Es va casar amb Àngela Aleu i varen tenir quatre fills: Manuel, Encarnación, Mercedes i Dolores³². Pisaca seguirà els passos del seu pare interessant-se per la fotografia artística i convertint-se, així, en un dels impulsors del pictorialisme català. La seva obra fotogràfica la localitzem durant els primers quinze anys del segle XX. El fet que fos un fotògraf *amateur* implica que tot i formar-se en estudis artístics, la fotografia no era el seu ofici principal. En aquest sentit, s'entén que l'any 1897, creés una companyia mercantil "A. Pisaca y C" de vins, licors i conserves³³.

Per altra banda, sabem que s'involucrà en l'àmbit de la llengua catalana, ja que participà econòmicament, l'any 1902, en el Consistori dels Jocs Florals de Barcelona i fou adscrit al diari de *La Veu de Catalunya*³⁴. Sent habitual en els fotògrafs aficionats de l'època, va formar-se a l'Escola de Belles Arts de Barcelona en el marc dels estudis "Enseñanzas de aplicación". Ara bé, la seva formació no va ser completa, ja que només es té constància que es matriculà a l'assignatura "Geometría del dibujante" durant el curs escolar de 1862-1863³⁵.

Pisaca és conegut a l'època com un "polemista terrible y en sus discusiones pone la vehemencia de los veinte años"³⁶, però, sobretot, per oposar-se a la fotografia automàtica:

Siente horror por los procedimientos automáticos, y su mejor blasón, me decía un día, es no haber impresionado nunca un bromuro. Para él, el único procedimiento que existe es el de la goma: el aceite, dice ni como reconstituyente. A pesar de su gran educación, desprecia, fotográficamente hablando, a todos los que no rinden culto al pigmento y a la brocha. Marea a los fabricantes de papeles buscando granos y textura especiales, y no les suelta hasta que ha conseguido su ideal.³⁷

³¹ Registre civil de Barcelona, núm. 2083, Agustín Pisaca y Pujadas.

³² Veure l'annex, p. 49.

³³ *La Vanguardia*, 26 de juny, 1897, p. 6.

³⁴ *La Veu de Catalunya*, novembre de 1902, p. 4.

³⁵ *Libro de Matrícula de la Enseñanza de Aplicación de los cursos de 1860 a 1864*, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

³⁶ *Lux. El arte fotográfico*, núm. 30, octubre, 1916, p. 6.

³⁷ *Ibid.*

Tot i que va començar utilitzant la tècnica del col·lodió humit³⁸, la seva fotografia va trobar refugi principalment en l'ús de la tècnica de la goma bicromatada i és per aquest motiu que freqüentava els establiments del fotògraf Francesc Arenas de la plaça Regomir de Barcelona.

Juntament amb fotògrafs com Josep Esquirol, Joan Vilatobà o Pere Casas Abarca, va ser una de les figures més destacades pel que fa al desenvolupament del pictorialisme a Catalunya. La difusió d'aquest nou corrent artístic s'estenia com a preludi de la legitimació de la fotografia moderna i va tenir cabuda, principalment, en els salons, tant nacionals com internacionals. I és que Pisaca va exposar tant a nivell nacional, en les exposicions de Barcelona, Gijón, València, però, també a nivell internacional, en les grans exposicions de Birmingham, Marsella i Torí³⁹.

És important relacionar la seva dimensió de fotògraf aficionat amb l'estètica de les seves obres fotogràfiques. Com s'apuntava anteriorment, Rafael Areñas, afirma que la fotografia artística és aquella que “lleva impreso algo del espíritu del artífice”, i, en aquest sentit, les obres de Pisaca, juntament amb els fotògrafs *amateurs* que entenien la fotografia des d'un punt de vista lúdic, consideraven que “les imatges portaven el segell del temperament de l'artista i del desinterès del propi món de l'art, enfront de la rutina comercial característica del retrat fotogràfic, terreny en què es trobaven limitats els professionals del període”⁴⁰.

La seva obra fotogràfica la coneixem, bàsicament, a través de les revistes de l'època, ja que eren els espais expositius que acollien l'exhibició de la producció fotogràfica dels aficionats i mitjançant les quals s'organitzaven concursos i mostres. En aquest sentit, la primera notícia sobre fotografia que tenim de Pisaca és a través de la revista *La Fotografía*, l'any 1904, com a conseqüència del concurs de fotografia que es va realitzar a Barcelona. S'hi van presentar 1226 fotografies, per 161 expositors, tots ells de gran qualitat o “según dijeron, mucho bueno y muy artístico”⁴¹. En aquest concurs, Pisaca va guanyar per la seva obra *Manolo* el diploma honorífic extraordinari pels seus nous procediments d'impressió fotogràfica, és a dir, l'ús de la goma bicromatada.

³⁸ Veure l'annex, p. 61.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ GARCÍA FELGUERA, M. Santos, F. RIUS, N. “«Posa't tranquil i deixa't retratar»: La fotografia entre diversió i obligació”, en *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*. Barcelona, Publicacions i Edicions UB, 2012, p. 191.

⁴¹ *La fotografía: revista mensual ilustrada*, núm. 33, Madrid, juny, 1904, p. 14.

Un any més tard, Pisaca realitzà la seva famosa exposició de més de quaranta obres a la Sala Parés de Barcelona que es considerà com el punt de partida per al desenvolupament del pictorialisme a Catalunya. La revista *La Fotografía* fa ressò de l'exposició de Pisaca, però menciona a Carlos Pisaca enlloc d'Agustí, s'ha entès que podria haver estat un error de la pròpia revista⁴²:

En cuanto á gomas bicromatadas, ni usted, Sr. Cánovas, ni yo, ni nadie, hemos visto nada que ni á cien leguas se aproxime á las treinta y tantas que ha presentado el Sr. D. Carlos Pisaca, aficionado de corazón, de inmenso talento artístico y demostrador de una paciencia á prueba de paciencias. [...] Hay un auto-retrato prodigioso, unas cabezas de viejo desgredado, en cuyo elogio no sé qué adjetivos emplear, varias composiciones artísticas, reveladoras de un fotógrafo artista de primer orden.⁴³

Pisaca va començar a difondre les seves fotografies artístiques en diferents espais durant l'any 1907. Primer de tot, va enviar informació sobre les seves exposicions a la revista *La Fotografía*⁴⁴ dirigint-se al director Antonio Cánovas. En aquest sentit, s'entén la importància de les revistes per donar a conèixer la figura de nous artistes i per compartir les noves tècniques i estils de l'època. El mateix any, participà en una primera exposició de caire més *amateur* a “Ca l'Esteve”, Figueras y Successors de Hoyo⁴⁵, en la qual s'hi veuen reflectides les intencions del corrent pictorialisme en contra de la fotografia automàtica, ja que,

gairebé la mecànica del procediment desapareix davant del segell personalíssim que'ls hi ha sabut comunicar l'autor, qui ab retocs destrament aplicats ha suavisat obscurs, ha armonisat mitges tintes y ha matisat exquisidament lo conjunt de sos temes que son en general models artístics y escenes vessantes de vida y d'hermosa realitat.⁴⁶

El crític artístic E. Batlle de la revista *El Diluvio* subministra una detallada ressenya sobre la mostra de Pisaca als salons de la “Casa Esteve y Figueras”, en la que afirma que:

Para llegar a esos resultados que el señor Pisaca expone no se obtiene sin una serie de estudios primeramente del carácter y patina de las obres de arte y después de las manipulaciones que pueden sufrir las placas sensibles a la luz [...] La realidad fría que

⁴² ALONSO LAZA, M. *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)* Tesis doctoral dirigida por: Carlos Reyero Hermosilla. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Arte, 2004, p. 376.

⁴³ *La fotografía: revista mensual il·lustrada*, núm. 45, Madrid, juny, 1905, p. 12.

⁴⁴ En *La fotografía: revista mensual il·lustrada*, núm. 65, Madrid, febrer 1907, Pisaca informa sobre una nova exposició de gomes però no s'especifica quina ni a quin espai es va realitzar: “Hemos recibido una artística tarjeta postal, reproducción de una goma original de Pisaca, en cuyo reverso se dice á nuestro Director: «Inaugurada Exposición de gomas bicromatadas. —Pisaca.— Del 1 al 15.»”, p. 8.

⁴⁵ *La Il·lustració catalana. Revista setmanal il·lustrada*. núm. 195, Barcelona, 1907, p. 125.

⁴⁶ *Ibid.*

puede dar un objetivo caro que detalle los objetos con una precisión inconcebible no será nunca asequible a producir la emoción estética que al verdadero *amateur* de refinado gusto artístico producen los trabajos fotográficos como los trabajos que el señor Pisaca presenta en casa los señores Esteva y Figueras.⁴⁷

El mateix any, exposà al Círculo Ecuestre de Barcelona⁴⁸ i en el concurs-exposició que s'organitza a Haro, a La Rioja, per la Societat de Amigos de Haro⁴⁹. Dos anys més tard, l'any 1909, col·laborà en una de les exposicions més importants a nivell fotogràfic d'Espanya: l'Exposició fotogràfica de Gijón. En aquesta mostra es discutí amb gran profunditat el concepte de fotografia i es plantejà, també, la seva aproximació a les belles arts. Són aquestes les raons que portaren a qüestionar què és l'art i la relació que té amb la fotografia. Un dels objectius de l'exposició era la demostració del “adelanto de la fotografía artística”⁵⁰ i la seva gran consideració, ja que en aquesta disciplina “el artista se inspira en la naturaleza, pero no la copia, yá veces la mejora: ésto es el arte y ésto existe en la fotografía”⁵¹. En aquesta mostra de fotografia pictorialista, Pisaca presenta sis obres: *Música*, *Cabeza de mujer*, *Religiosa*, *Descanso del artista*, *Marina* i *Taller de Modistas*⁵², aquesta última, premiada amb la medalla de bronze dins l'apartat de composició fotogràfica⁵³. Tot i el seu reconeixement, fou criticat per les grans dimensions de les seves obres, tal i com mostra la premsa de l'època: “en trabajos más pequeños hubiera obtenido un triunfo, pues la mayor facilidad en la manipulación y despojo de las pruebas le hubiera consentido el sacar más partido de sus clichés”⁵⁴.

És en aquest mateix any 1909 on es localitza el vincle entre la Societat Artística i Literària de Catalunya amb Pisaca, ja que col·laborà en la X Exposició de la Societat Artística i Literària⁵⁵. La mostra es realitzà a la Sala Parés i participà, juntament amb altres fotògrafs com Casas Abarca, exposant dotze gomes fotogràfiques⁵⁶. A finals d'any, Pisaca formà part del jurat de la VI Exposició Internacional d'art de Barcelona⁵⁷ en nom de la Societat Artística

⁴⁷ *El Diluvio*, núm. 32, febrer, 1907, p. 2-3.

⁴⁸ FONTBONA, F. *Repertori de catàleg d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002, p. 82.

⁴⁹ *La fotografía: revista mensual il·lustrada*, núm. 65, Madrid, abril, 1907, p. 8.

⁵⁰ *La fotografía: revista mensual ilustrada*, núm. 96, Madrid, setembre, 1909, p. 354.

⁵¹ *op. cit.*, p. 355.

⁵² Veure l'annex, p. 50.

⁵³ *La fotografía: revista mensual ilustrada*, núm. 95, Madrid, agost, 1909, p. 4.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ ALSINA, E. *La Societat Artística i Literària de Catalunya (1897-1935). Exposicions, crítica i col·leccionisme d'art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2015. p. 712.

⁵⁶ *La Veu de Catalunya*, novembre de 1909, p. 2.

⁵⁷ *La Vanguardia*, 6 de desembre, 1909, p. 2.

i Literària. Va ser una exposició important que se celebrà al Palau de les Belles Arts i fou organitzada per l'alcalde Josep Collasso i Gil.

Durant l'estiu de 1910, participà en l'Exposició Nacional de València⁵⁸, la qual va ser un punt d'inflexió per la popularització del procediment de la goma bicromatada a Espanya. Malgrat l'èxit obtingut a València pels fotògrafs a la goma i que l'exposició fos qualificada com d'"apoteosis de la goma", aquest procediment va anar perdent popularitat a partir de 1910 a favor d'altres mètodes més flexibles⁵⁹. En l'exposició, Pisaca li premiaren la fotografia titulada *Òrfenes*⁶⁰, amb el diploma d'honor i la medalla d'or, a més d'una compensació econòmica de cinc-centes pessetes. L'obra és un clar exemple de fotografia artística elaborada amb goma bicromatada. Alhora, es pot observar que no es tracta d'una obra espontània sinó d'una composició molt pensada. S'intueix la recerca d'una experiència més espiritual del subjecte que observem a través de l'ús de models.

Tot i els bons resultats, la crítica de l'obra de Pisaca no va ser unànime. En l'article "Algo más sobre la Exposición Nacional de Valencia" de la revista *La Fotografía* el crític artístic J. Grollo mostra el seu desacord envers les obres de Pisaca, atès que afirma que totes presenten la mateixa tonalitat grisa i defectes tècnics, i qüestiona el fet que només utilitzi la goma bicromatada com a procediment tècnic:

Porque si sus fotografías se distinguen prontamente, sin que vea como mi amigo Sr. Castedo que dominan ellas la energía y la plasticidad, y observo que tienen todas una misma entonación, siempre muy gris, que todas son igualmente pobres de valores, y que si se distinguen, aun sin ver la firma, es porque con monotonía aplastante y sin que sirva á darlas carácter distinto la diversidad de los asuntos, ofrecen todas un mismo aspecto que en vez de avalorar el conjunto entiendo que lo perjudica en gran manera.⁶¹

Aquesta crítica artística envers Pisaca i l'exposició és important, ja que, per una banda, mostra una nova opinió, en aquest cas, no massa favorable, sobre les obres de Pisaca i, per l'altra, permet conèixer els títols d'altres fotografies que va exposar com *Dulce sueño*, *Phrine*, *Creyente* i *Un golfó*.

⁵⁸ *La fotografía: revista mensual ilustrada*, núm. 107, Madrid, agost, 1910, p. 6.

⁵⁹ KING, S. C, "El impresionismo fotográfico en España", *Archivos de la Fotografía*, vol. IV, n°1, Zarautz: Photomuseum, 2000, p. 53.

⁶⁰ PISACA, A, *Òrfenes*, 12x17cm, 1910, Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

⁶¹ *La fotografía: revista mensual ilustrada*, núm. 109, Madrid, octubre, 1910, pp. 403-408.

Seguint aquesta línia, trobem una altra fotografia del mateix any que no s'exposà a València, sinó que la localitzem en un context musical. Es tracta de la portada de l'obra musical *Encore je t'aime: valse double boston pour piano*⁶² de Clifton Worsley, pseudònim de Pere Astort i Ribas. S'observa en la fotografia un diàleg amb l'estil artístic preraphaelita de finals de segle XIX, a causa de la presència abundant d'aigua i vegetació que permet que s'hi respiri l'aire transcendental propi del corrent artístic anglès.

Entre el 1910 i el 1913 exposà diverses vegades al Saló Fayanç Català. L'any 1911 mostrà⁶³, concretament, les obres *Quants Deus hi ha?* i *La professó de Rexach*. La valoració que li fa la crítica se centra en la semblança de la seva obra amb la pintura a l'oli. És per això que diu: "Son realment fotografies de art, en les que la fotografia hi intervé lo menys possible"⁶⁴. La darrera exposició al Fayanç Català s'inaugura el 15 de maig de 1913 i hi participen juntament amb Pisaca altres cultivadors de l'art fotogràfic poc coneguts com Martí Olivares, Sebastián Jordi Vidal, Antonio Borrell, Joaquim Morelló, José Poquet i Miquel Renom. És molt interessant la ressenya que dedica el diari *El Poble català* a Pisaca, en la que emfatitza sobretot la voluntat de la fotografia artística de transmetre emocions i allunyar-se del caire documentalista:

Realment, poques vegades l'art de la fotografia havia assolit un major grau de bellesa i d'encís com el que en mans del senyor Pisaca es [...] d'admirar en l'exposició del Fayans.

Allí es veuen veritables quadres, allí els procediments industrials han lograt una emoció que no sempre es troba en els fruits de la imaginació dels artistes pròpiament anomenats. Taques d'una simplicitat meravellosa, efectes lluminosos, humans i sobris, que causen l'il·lusió i recorden el misteri dels grans mestres de la pintura. Molts dels nostres artistes tindrien d'anar-hi a donar una miradeta a l'exposició Pisaca. Aprendrien a col·locar i a no donar un excessiu valor a lo que s'anomena sentit poètic que moltes vegades no es altra cosa que'l coneixement de l'ofici per a saber sintetitzar, davant del natural, i extreuren lo que sols interessa i lo que pot causar una sensació espiritual.

⁶²WORSLEY, C [ASTORT RIBAS, P]. *Encore je t'aime. Valse double boston* de Clifton Worsley, Sociedad Anónima Casa Dotesio, núm. 20263, 1911.

⁶³*La Il·lustració Catalana. Revista setmanal il·lustrada*, núm. 396, Barcelona, 1911, p. 24.

⁶⁴*Ibid.*

En Pisaca amb les seves “gomes” ha fet per l’art quelcom més que lo que lo que molts intenten.⁶⁵

L’any 1912, exposà a la Sala Parés ocupant un lloc preferent, amb les obres *Modelo*, *Cabecita* i *Marina*, presentada anteriorment a l’Exposició de Gijón. En aquest mateix any, col·laborà a “Una exposición sin premios ni jurados” organitzada pel fotògraf aficionat Sebastián Jordí a la sala d’exposicions de la casa Reig de Barcelona⁶⁶. En l’exposició s’hi reuniren els procediments artístics més moderns, tot i que hi havia obres elaborades amb goma bicromatada, la tinta grassa s’havia convertit en el procediment més utilitzat pels fotògrafs estètics. Pisaca va presentar diverses gomes, però el crític artístic Luis de Val de *La Fotografía* no el va valorar favorablement, ja que considerava que les fotografies a l’oli eren de qualitat superior: “Sin embargo, se nota... que son más los buenos aceitistas que los buenos gomistas”⁶⁷. És important l’èxit que començava a tenir la tècnica de la tinta grassa per sobre d’altres procediments, fet que provocà un desafiament i, finalment, l’eliminació de la goma bicromatada. Malgrat, el poc prestigi que van tenir les fotografies a la goma de l’exposició, la crítica permet conèixer que Pisaca s’influencià de Frédéric Dillaye per elaborar les seves obres fotogràfiques basades en la tècnica de l’aquarel·la bicromatada:

Del Sr. Pisaca, lo único aceptable, es una gitana. Por cierto que este señor, habiendo leído sin duda el artículo de Frédéric Dillaye (publicado ha poco en *La Mise au Point*), *L’aquarelle bichromatée*, y soñándole esto á cosa rica que no está al alcance de todas las fortunas intelectuales, rotula pomposamente sus gomas: *Acuarela bicromatada*.... ¡Y la acuarela no se ve por ninguna parte! [...] En lo expuesto por el *acuarelo-gomista* Sr. Pisaca, no hay, ni por casualidad, un blanco puro, ni la frescura y la transparencia de la acuarela: y en cuanto á la *Acuarela bicromatada á tres colores* creo sinceramente que los ha contado mal. Allí hay muchísimos más, y la modestia es buena, pero..... no tanto⁶⁸.

Però, la valoració respecte a l’obra de Pisaca no és unànime, ja que segons la crítica artística de la revista *El Diluvio* afirma: “Dignas de todo elogio son tan bien las obras del ya veterano fotógrafo artista señor Pisaca. Luchador infatigable de la fotografía, logra sus acuarelas bicromatadas en tres colores, que son un gran problema resuelto. Asimismo es notable en sus *gomas*”⁶⁹.

⁶⁵ *El Poble català*, 25 de maig de 1913, p. 4.

⁶⁶ *La fotografía: revista mensual ilustrada*, núm. 124, Madrid, gener, 1912, pp. 6-8.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *El Diluvio*, núm.1, gener, 1912, p. 22.

Després de morir, l'any 1918, les seves fotografies, però, no cauen en l'oblit i segueixen presents en tres exposicions més. El 1919 es podien trobar a la Sala Parés de Barcelona, juntament amb pintures a l'oli i aquarel·les de Juan Baixas, retrats d'Enrique Fló i aigües d'Estrany⁷⁰. Posteriorment, el 1920, es mostren obres seves a una de les exposicions que es van celebrar al Niu Artístic, en col·laboració de Renòm i Vilatovà⁷¹. El 1924 exposa, altra vegada, al Saló Fayanç de Barcelona; les crítiques que es feien de la seva obra l'elogiaven d'aquesta manera: "Sabe elegir los temas, agrupar las figuras, iluminarlas de modo interesante [...] La fotografía posee algo más que exactitud"⁷².

⁷⁰*La Vanguardia*, 3 de febrer de 1919, p. 7.

⁷¹*La Esquella de la torratxa: periòdic satíric, humorístic, il·lustrat y literari*, núm. 2168, 1920, p.571.

⁷²*La Vanguardia*, 24 de maig de 1924, p. 2.

IV. Aproximació a la seva obra fotogràfica

Al llarg del procés d'investigació, l'aproximació a l'obra fotogràfica de Pisaca s'ha realitzat, mitjançant, l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona i l'Arxiu Fotogràfic Municipal d'Igualada, però, sobretot, a través de les revistes de l'època: *La fotografia pràctica*, *La fotografia: revista mensual il·lustrada*, *La Il·lustració catalana*, *La veu de Catalunya*, *Feminal* i *Lux. El arte fotogràfico*. A través de la recerca, s'ha aconseguit conèixer l'existència de trenta fotografies però, només quinze s'han pogut recuperar⁷³. Per poder estudiar l'obra fotogràfica en més profunditat se n'ha escollit sis, les quals marquen un punt d'inflexió per a la carrera fotogràfica de Pisaca, però, sobretot, representen els aspectes predominants del moviment pictorialista. És per això que són diversos els motius que han portat a l'elecció de les fotografies que han permès analitzar, detalladament, la seva obra.

En primer lloc, s'ha tingut en compte l'aspecte cronològic i, per això, s'han triat fotografies realitzades en diferents moments de la seva producció. Trobem l'anàlisi de dues fotografies, *Gitana* i *Paisaje*, publicades l'any 1905 en el marc de la primera exposició de gomes bicromatades a la Sala Parés de Barcelona; dues fotografies de l'any 1910, la portada de l'obra musical de Clifton Worsley i la fotografia *Òrfenes*, la qual té un paper rellevant, ja que, fou exposada en l'Exposició Nacional de València i guanyadora del diploma d'honor. A continuació, situem el retrat d'Isidre Nonell publicat l'any 1911 a *La Il·lustració Catalana*, i, finalment, la fotografia *ContraLux* publicada el 1916 a la revista *Lux*. Deixant a banda els motius cronològics, també s'ha tingut en compte a l'hora de fer la selecció l'espai a on s'han realitzat i la temàtica que presenten. Per aquest motiu, s'han analitzat dues fotografies a l'aire lliure, *Paisaje* i la portada musical, que permeten observar elements predominants del moviment pictorialista, i fotografies d'interior, les quals representen temàtiques més costumistes. Per últim, també s'ha tingut present a l'hora de l'elecció que hi hagués fotografies sense cap personatge, fotografies retrat i de conjunt.

⁷³ Veure l'annex, p. 50.

a. Anàlisi fotogràfic

Gitana

La *Gitana* surt publicada a la revista de l'època *Fotografia Pràctica* del maig de 1905 en l'article on s'explica la primera exposició de gomes bicromatades realitzada la segona quinzena d'abril a la Sala Parés. L'article no especifica que la fotografia es mostrés a l'exposició organitzada per Pisaca, però es pot intuir que formés part de les quaranta-dues obres exposades.

L'obra de la *Gitana* la situem dins del context de la reivindicació de la dona espanyola que va tenir cert interès per alguns pictorialistes espanyols i catalans com Joan Vilatobà o Carlos Íñigo.

Quant a la composició, observem que sobre un fons llis i neutre, destaca la figura d'una dona dempeus d'ètnia gitana. Presenta un rostre ovalat, llavis carnosos i el cabell fosc ben recollit. Vestida amb una faldilla clara i llarga i coberta per un xal que el deixa caure pels seus braços. La seva mirada directa a la càmera i la posició dels braços provoquen certa solidesa i força a la fotografia.

La tècnica utilitzada ha estat la de la goma bicromatada, la qual permet la manipulació de la imatge final intervenint sobre la superfície, el color i el contrast, provocant l'efecte de carbonet. Pel que fa a la posició de la càmera respecte al subjecte de la fotografia, es pot observar que es tracta, clarament, d'un pla general, però lleugerament picat perquè s'observa gran part del terra. Per això, la fotografia està feta sense angulació, atès que la càmera està situada a l'altura del rostre del subjecte. Quant a l'òptica, es pot intuir que Pisaca en fes ús d'una de 35 mm, ja que el resultat final correspon a la visió humana. És a dir, es podria afirmar que utilitza una òptica naturalista perquè no s'allunya del que els ulls humans poden



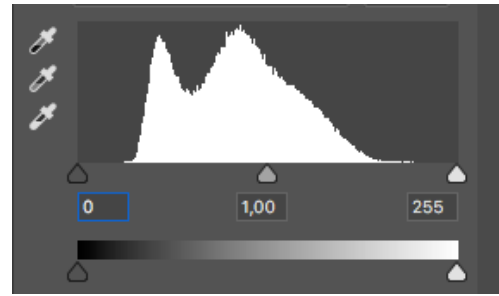
PISACA. A, *Gitana*, *La Fotografia pràctica*, maig, 1905.

arribar a veure. Observant aquestes característiques, la profunditat de camp és bastant elevada, ja que el fons de la fotografia és nítid i el personatge, la gitana, no es mostra aïllat.

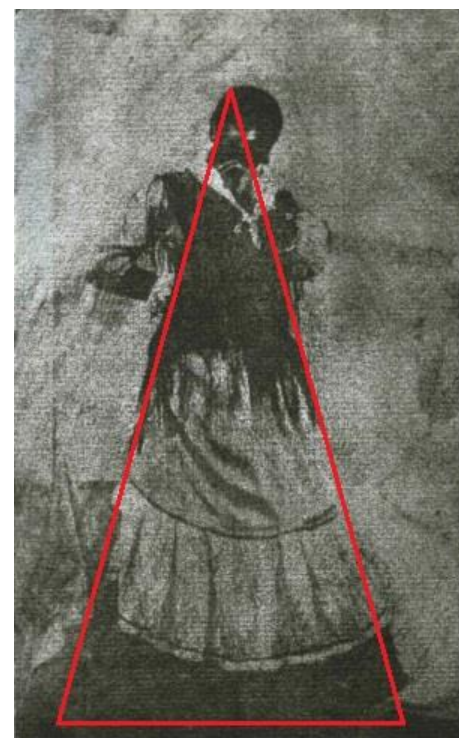
Amb referència a la il·luminació, la fotografia juga amb poc contrast, ja que no hi ha ni blancs ni negres absoluts. L'histograma de la fotografia, tot i que és aproximat, ja que no disposem dels originals, permet comprovar que no hi ha contrast. L'obra està composta, bàsicament, per una tonalitat grisa emfatitzada per la manipulació que implica l'ús de la tècnica de la goma bicromatada. A través de les ombres del nas, del palmell de la mà esquerra i de la faldilla, s'observa que la fotografia ha estat realitzada per un únic punt de llum i amb una angulació frontal-prozenital.

La fotografia ha estat realitzada en format vertical en la que el subjecte està centrat tant en l'eix vertical com en l'horitzontal, originant una estructura triangular emfatitzada per la forma de campana de la faldilla. El terra ocupa un terç de la fotografia fent que ressalti la faldilla, un dels elements més destacats de l'obra. Per últim, es pot dividir la fotografia en quatre franges horitzontals que alternen colors foscos i clars (terra-faldilla-xal-fons) generant el ritme visual de la fotografia.

La figura femenina és molt present en l'obra de Pisaca i en la majoria de pictorialistes de l'època. Tot i que dins del pictorialisme és corrent la temàtica de la figura femenina entesa com un objecte de desig, en el cas que ens pertoca, Pisaca ha introduït una nova temàtica de marginació



Histograma, *Gitana*



molt típica de finals del segle XIX: les gitanes. El tema de les gitanes permet comprendre el vincle entre el pictorialisme espanyol i els cercles intel·lectuals vinculats a la generació del 98, que emfatitzaven les escenes rurals i pretenien expressar el caràcter essencial del paisatge i dels costums⁷⁴. És en aquest context on podem situar la temàtica de les gitanes expressada per Pisaca.

Per altra banda, al retratar la realitat de l'època pot confondre amb un dels objectius principals del pictorialisme: la intenció d'allunyar-se de la imitació de la realitat i del caràcter documental de la fotografia. Però, una de les diferències que permet no situar la *Gitana* dins de la fotografia documental és que, en primer lloc, s'observa un treball previ en fer la fotografia atès que la gitana té una postura corporal premeditada, com si fos una model i, en segon lloc, perquè Pisaca intervé manualment sobre la superfície.

A finals del segle XIX, el pintor Isidre Nonell va començar a treballar la temàtica de les gitanes a París, però a partir de 1902 començà a fer exposicions de pintures gitanes a Barcelona. És per aquest motiu que introdueixo la hipòtesi que Agustí Pisaca s'inspirés en la pintura del moment, concretament, en les pintures de Nonell. Els dos artistes tenien relació, ja que exposaven a la mateixa Sala Parés i al Faiança Català. A més, tenim constància que es varen arribar a conèixer, ja que Pisaca realitzà un retrat d'Isidre Nonell que es publicà l'any 1911 a *La Il·lustració catalana*.

Paisaje

La fotografia del *Paisaje*, com la *Gitana*, surt publicada dins de la revista *Fotografia Práctica* del maig de 1905 com a conseqüència de la primera exposició de gomes bicromatades a la Sala Parés de Barcelona.

En aquesta obra, Pisaca mostra l'escena d'un paisatge en format vertical. Ens situa davant d'un bosc frondós i fosc. Els arbres en primer terme s'elevan més enllà de la fotografia fent que sigui impossible observar el cel.

La fotografia presenta un pla general lleugerament contrapicat, ja que no s'observa la copa dels arbres. Per realitzar-la, Pisaca utilitzà segurament una òptica de 35 mm, ja que el resultat final és semblant al de la visió humana. Per tant, s'observa una alta profunditat de

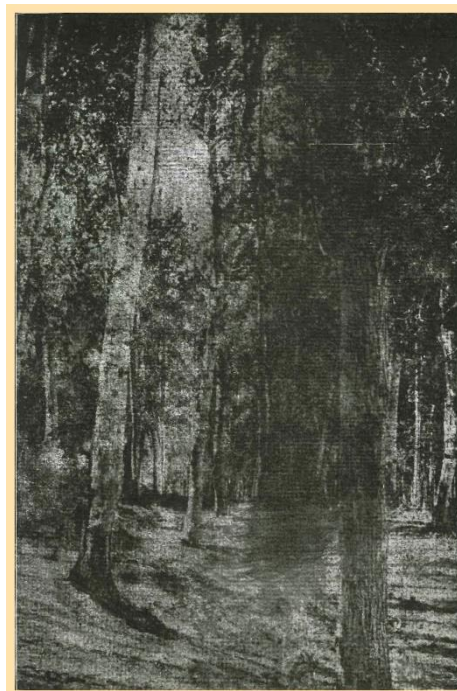
⁷⁴ MONREAL, LL. "Presentació", en *La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació "la Caixa", 1999, p. 11.

camp perquè hi ha molta distància entre els elements enfocats de la fotografia, és a dir, els arbres de primer terme i els del fons. Aquest fet fa pensar que la fotografia s'ha realitzat en unes condicions lumíniques molt elevades i amb un diafragma molt tancat.

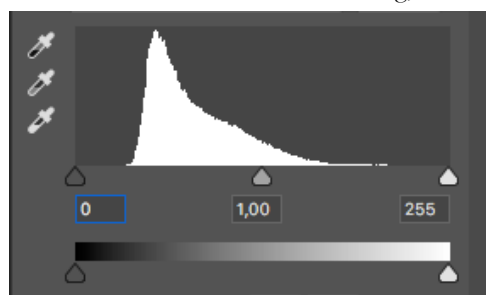
Tot i que les condicions lumíniques de la fotografia (un bosc en ple dia) donarien lloc a una fotografia amb un gran contrast, el resultat final no és així, ja que no hi ha presència ni blancs ni negres absoluts. En aquest sentit, s'entén la manipulació que permet l'ús de la tècnica de la goma bicromatada que fa que es redueixi el contrast potenciant els tons mitjans i perdent el blanc absolut. En relació a l'exposició, ha optat per potenciar les altes llums, ja que el detall de la fotografia el localitzem en les zones més il·luminades. La fotografia presenta una textura lumínica dura perquè l'únic focus de llum que és el sol és molt llunyà.

Pel que fa a la composició, la fotografia està estructurada en format vertical, el qual es veu emfatitzat per la verticalitat dels arbres. Per altra banda, s'observa que Pisaca ha utilitzat la regla dels tres terços. És a dir, es pot dividir la fotografia en tres terços horitzontals, en el que el terra ocupa tot el terç inferior, i en tres terços verticals, on els dos arbres en primer terme ocupen els dos terços verticals exteriors.

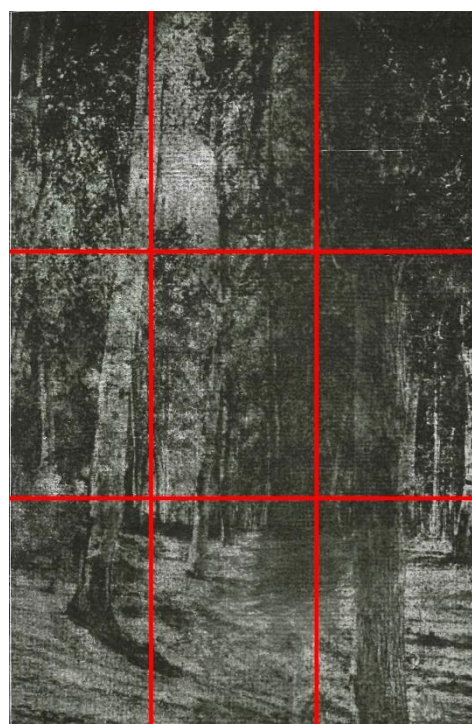
El paisatge va ser un dels gèneres preferits dins del moviment pictorialista. La naturalesa proporcionava l'atmosfera romàntica i misteriosa que buscaven els pictorialistes



PISACA. A, *Paisaje*, *La Fotografía práctica*, maig, 1905.



Histograma, *Paisatge*



catalans. A través de l'ús de la tècnica de la goma es podia emfatitzar encara més el caràcter nostàlgic i bucòlic de les fotografies. És per aquest motiu, que els pictorialistes tenien predilecció per fotografiar condicions atmosfèriques concretes (cels emboirats, boira marina, pluja, etc.) impossibilitant la nitidesa de les imatges.

Pisaca mostra un paisatge que per les seves característiques compositives i estètiques permeten relacionar-lo amb els moviments simbolistes i romàntics, en els que hi ha una estreta relació entre la naturalesa i la melancolia. És per aquest motiu que els paisatges pictorialistes poden fer-nos pensar en paisatges alemanys romàntics com els de C. D. Friedrich, en els que la naturalesa es converteix en un paisatge espiritual. Per altra banda, la temàtica del paisatge serà constant durant la segona fornada de pictorialistes catalans i, concretament, tindrà gran influència en la sèrie de paisatges del pictorialista Pla Janini.

Òrfenes

Es podria afirmar que *Òrfenes* és l'obra més reconeguda i valorada de Pisaca. La va presentar en l'Exposició Nacional de València l'any 1910, amb la qual guanyà el diploma d'honor, la medalla d'or i una compensació econòmica. La fotografia fou publicada a la revista *Gran Vida* el juliol de 1910 i aparegué en tota plana a *La Il·lustració catalana* de principis del 1911⁷⁵.

Pisaca presenta una fotografia on les protagonistes són les dues nenes que se situen en l'eix central de l'obra. A través del títol, podem comprendre que es tracta de dues òrfenes, possiblement germanes, que s'abracen.

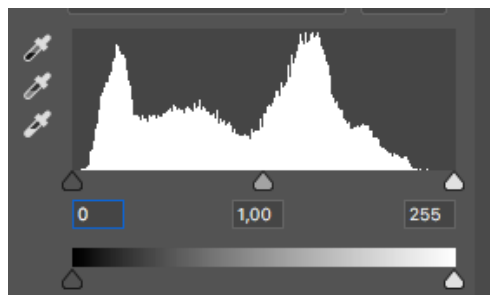
La fotografia està elaborada a través de la tècnica de la goma bicromatada, la qual començava a estar en decadència a favor d'altres procediments com el de la tinta grassa. La imatge està realitzada amb un valor de



PISACA. A, *Òrfenes*, 12x17cm. Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 1910.

⁷⁵ ALSINA, E. *La Societat Artística i Literària de Catalunya (1897-1935). Exposicions, crítica i col·leccionisme d'art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2015, p. 309.

pla americà lleugerament contrapicat. Pel que fa a l'òptica, es pot observar que, com amb la majoria de les seves fotografies, utilitzà una distància focal d'aproximadament uns 35 mm. Tot i així, la profunditat de camp ens és molt difícil de determinar perquè la fotografia no té profunditat en si mateixa, ja que no hi ha distància suficient entre les figures i el fons.



Histograma, *Òrfenes*, 1910.

Amb referència a la il·luminació, és una escena que no presenta contrast, ja que no trobem blancs absoluts ni negres absoluts com es pot observar en l'histograma. Sinó que la fotografia se situa en la tonalitat de grisos emfatitzada per la manipulació del contrast que permet l'ús de la tècnica de les gomes bicromatades. Per altra banda, utilitza una exposició de mitges llums perquè es pot apreciar que tant les zones més fosques com les més clares tenen detall. Per tant, el rang lumínic de la situació permet que tot estigui ben exposat. Quant a la textura lumínica és suau, ja que l'ombra no és nítida sinó que fa una gradació. La fotografia està realitzada en format vertical, el qual es veu emfatitzat per la posició de les figures que estan dempeus i centrades.



A. SALINAS, *Huérfanos*, *Graphos Ilustrado*, núm. 3, març, 1906.

La temàtica de les òrfenes la relacionem amb la tendència general dels primers pictorialistes en fotografiar ambients desolats, estèrils i melancòlics, i també amb la pintura preraphaelita. Tot i així, el motiu de les òrfenes havia estat utilitzat per altres fotògrafs de l'època com A. Salinas, el qual col·laborava en la revista fotogràfica *Graphos Ilustrado*.

[Sense títol]

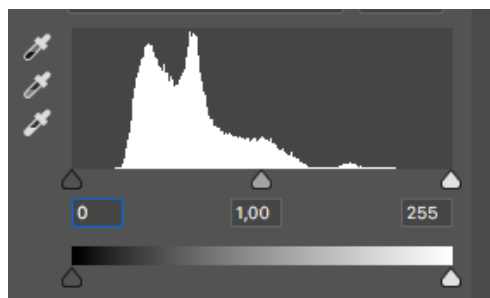
La següent fotografia la localitzem en la portada d'una obra musical, editada per la casa Dotesio, titulada *Encore je t'aime: Valse double Boston*⁷⁶ del compositor català Pere Astort Ribas (1873-1925) amb pseudònim Clifton Worsley. L'obra de Pisaca està datada l'any 1910, però no va ser fins el 1911 quan es publicà la composició musical. Justament, fou en aquest any quan *La Il·lustració catalana* elaborà una breu ressenya en la que destacava la composició fotogràfica es vestia d'una poesia i d'un simbolisme penetrants i afegia: "Es molt lloable que'ls nostres editors desterrin els cromos y litografies cursi de les portades substituhintles per obres verament artístiques com les d'en Pisaca de que acabem de parlar"⁷⁷.



PISACA. A, en la portada d'*Encore je t'aime. Valse double boston* de Clifton Worsley, 1910.

S'observa una figura femenina de perfil, de cabell llarg i fosc, vestida amb una túnica que li arriba fins els peus. El personatge manté una actitud meditativa i reflexiva. Està situada en plena naturalesa, concretament, davant d'un possible estany o riu i amb molta vegetació al voltant. En aquest sentit, s'aprecia que la fotografia està elaborada amb un pla general i una angulació normal, però lleugerament picada. La visió focal és aproximadament d'uns 35 mm, ja que presenta unes dimensions molt humanes. És a dir, l'ull humà veuria el mateix que presenta la fotografia. Quant a la profunditat de camp, es pot afirmar que en té molta, perquè tot i la distància entre els elements de la fotografia, tots estan enfocats i presenten certa nitidesa.

Amb referència a la il·luminació, no existeix contrast, sinó que més aviat les condicions lumíniques fan pensar que no hi havia massa diferència entre les zones més il·luminades i les menys fosques. Per tant, s'intueix que la fotografia s'ha realitzat sense el sol directe, és a dir, amb una



Histograma, [Sense títol], 1910.

⁷⁶ Podeu localitzar l'àudio en el següent enllaç: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000197004>

⁷⁷ *La Il·lustració catalana. Revista setmanal il·lustrada.*, 16 de juliol de 1911, p. 416

llum uniforme pròpia de l' hora màgica i, per això, l'obra presenta una textura suau. En aquest sentit, Pisaca va seleccionar l'aigua com el gris-mig de la fotografia, fent que la pell del rostre quedés lleugerament subexposada, és a dir, amb un to més fosc.

La fotografia està realitzada verticalment, però, la podem dividir horitzontalment en terços (fosc -*plantes primer pla*; clar - *aigua*; fosc - *muntanya*) i, verticalment en dues parts limitades per la figura femenina.

La present escena és un clar exemple de les influències dels prerafaelites als pictorialistes, ja que a primera vista podria semblar una pintura simbolista en blanc i negre. A més, trobem una fusió entre la figura femenina i la naturalesa que permeten observar un vincle directe entre la fotografia artística i la pintura del segle XIX. Per altra banda, la figura femenina es tracta d'una dona idealitzada, convertida en un objecte de desig per ser admirat i venerat que recorda a l'obra d'*Ofèlia* de J. E. Millais. Les dues obres presenten un cert paral·lelisme atès que comparteixen l'ús d'una figura femenina protagonista en un ambient on hi predomina la presència d'aigua emmarcada per una vegetació abundant. A més, ambdues obres s'hi respira l'aire transcendental propi de les obres d'art prerafaelites.

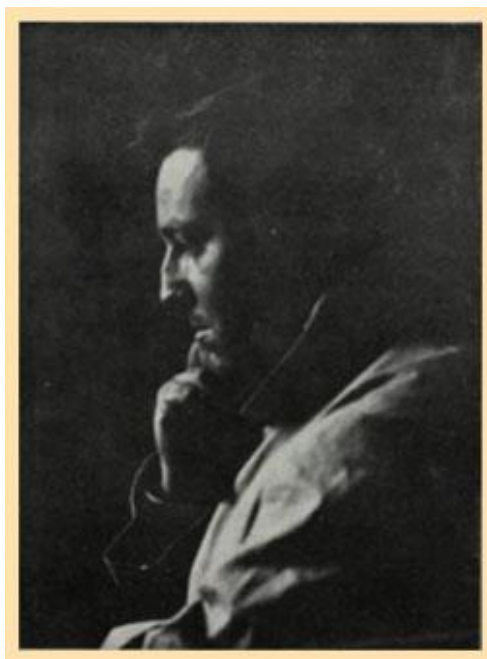


J. E. MILLAIS, *Ophelia* (1851-1852), Londres, Tate Gallery.

Isidre Nonell

El retrat d'Isidre Nonell fou publicat a *La Il·lustració catalana* del 5 de març de 1911, en una petita ressenya en homenatge a l'artista després de la seva mort sobtada el mes anterior.

La fotografia mostra un retrat de perfil d'Isidre Nonell, el qual està en una posició pensativa a causa de la mirada perduda i la mà dreta recolzada a la barbeta. L'artista va saber captar el moment en què Nonell es trobava en actitud pensativa i de repòs tot atorgant nitidesa al detall i creant proporció en el conjunt per generar una visió íntima. Va saber reproduir l'atmosfera i transmetre l'expressió mediàtica i reflexiva de la cara en posició de perfil. L'austeritat cromàtica de la vestimenta i del fons contribueix a destacar-ne la concepció expressionista i el dota d'una gran profunditat psicològica.

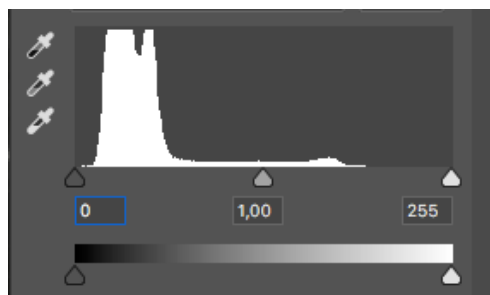


PISACA, A, *Isidre Nonell*, 11x16cm.

La Il·lustració catalana, març de 1911.

La fotografia està realitzada amb un pla mig i amb una angulació normal en la que la càmera està situada a l'alçada de l'espatlla. Al presentar unes dimensions semblants a les de l'ull humà s'intueix que Pisaca utilitzà una òptica aproximadament d'uns 50 mm. Pel que fa a la profunditat de camp, és quasi inexistent, ja que l'espatlla està desenfocada mentre que la cara presenta un alt grau de nitidesa.

Quant a la il·luminació, tot i que a primera vista podria semblar una fotografia amb un gran contrast, no és així, ja que com mostra l'histograma, la fotografia no presenta ni blancs ni negres absoluts. Amb referència a l'exposició, es pot afirmar que l'escena està exposada per les altes llums, ja que la zona on s'observa més detall és la il·luminada. Per últim, quant a la composició és en format vertical, en la que l'espatlla esquerra



Histograma, *Isidre Nonell*

desenfocada ocupa gran part, provocant que aquesta tingui gran pes a la fotografia.

Les variants expressives del rostre, aconseguides per la incidència de la llum en el personatge que emergeix de la tenebra i del fons fosc i uniforme, connecten aquesta fotografia amb retrats de pictorialistes com els de Rafel Areñas o Antoni Borrell i Vidal, que Pisaca havia pogut veure en les exposicions del Faiança Català.

Contraluz

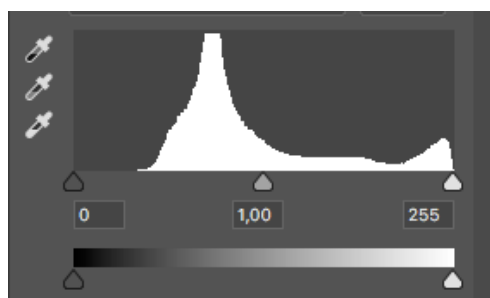
Contraluz surt publicada a la revista *Lux. El arte fotográfico* a l'octubre de 1916, juntament amb dues altres fotografies de Pisaca: *Meditació* i *Estudi*.

En aquest cas, els elements principals de l'obra són dos: les costureres i la finestra. La fotografia presenta una escena quotidiana de l'època a través de tres personatges femenins ordinaris, en una escena en la intimitat de les seves tasques quotidianes: la costura. La composició de l'obra respon, per l'equilibri, als patrons acadèmics. Les tres figures apareixen disposades de perfil en tres plans diferents que donen profunditat a la fotografia. Tot i així, Pisaca procura que tota l'atenció se centri bàsicament en la figura central, la qual està totalment submergida i concentrada en la tasca. Mostra les figures femenines aïllades en un món aliè al de l'espectador, en un ambient càlid, causat per la llum filtrada a través de les cortines, però, sobretot, presenta una escena en silenci.

La fotografia està realitzada amb un pla mig conjunt, presentant una angulació normal i amb una visió focal aproximada d'uns 50 mm, ja que presenta unes dimensions molts naturalistes. Tot i així, la profunditat de camp és molt reduïda, perquè només està enfocada la figura central.



PISACA. A, *Contraluz*, *Lux. El arte fotográfico*, octubre, 1916.



Histograma, *Contraluz*

La il·luminació de l'escena prové d'un punt situat fora de la composició. En referència al contrast, s'hi observen blancs absoluts, com afirma l'histograma però, no negres absoluts, ja que ha sobreexposat les zones més fosques. Per tant, encara que a primera vista pogués semblar una fotografia amb gran contrast no el podem corroborar. S'ha realitzat amb una exposició a les baixes llums, ja que són les zones més fosques on trobem detall i, per tant, les zones amb més llum estan cremades. El fet que només hi hagi un únic punt de llum, el qual està filtrat per les cortines provoca que la textura de la fotografia sigui suau. La finestra marca la composició de la fotografia, ja que la llum té un paper molt important perquè marca l'ordre de lectura que és d'esquerra cap a dreta.

En aquesta fotografia es plasma un dels temes principals dels pictorialistes: la vida quotidiana. La temàtica de les costureres ha estat present al llarg de la història de l'art. En el cas de Pisaca, la fotografia ens remet a *Les filadores* de Velázquez en la que també s'hi presenten tres figures femenines cosint. També podem establir connexions amb l'artista holandès del segle XVII, Johannes Vermeer, el qual també té una obra, *La puntaire*, en la que retrata un personatge ordinari en la intimitat on presenta una costurera, però sobretot, la influència de Vermeer la localitzem amb la il·luminació. Vermeer utilitza les finestres com a punt d'il·luminació de la mateixa manera que Pisaca, provocant un ambient suau i càlid. Per altra banda, també es pot establir vincles amb altres



VELÁZQUEZ, D. *Las hiladoras* (1655), oli sobre tela, Museu del Prado, Madrid.

VERMEER, J. *La puntaire* (c.1669-1670), oli sobre tela, Musée du Louvre, París.

VERMEER, J. *La lletera* (1660), oli sobre tela, Rijksmuseum, Amsterdam

V. G. NONELLA, *Estudio*, *Gràphos il·lustrado*, núm. 8, agost, 1906.

fotògrafs coetanis que utilitzaren el mateix motiu iconogràfic com el cas de V. G. Nonella, amb la seva fotografia *Estudio*.

b. Síntesi de l'obra fotogràfica

L'obra de Pisaca se situa, aproximadament, en el transcurs dels primers anys del segle XX, concretament la primera fotografia que en tenim constància fou publicada el 1904 i la darrera en el 1916. Al llarg de la seva producció fotogràfica, Pisaca fa un ús total de procediment tècnic de la goma bicromatada per aconseguir modificar i manipular el positiu de la fotografia i, així, legitimar-la com a art. A principis de segle, la goma es va estendre i popularitzar, ja que “el procedimiento a la goma es relativamente sencillo y permite a un principiante absoluto en ese método del positivado realizar trabajos bastante decentes casi de inmediato; además, la mayoría de los materiales son fáciles de adquirir en cualquier parte”⁷⁸. Malgrat la popularització d'aquest procediment tècnic, a partir del 1908 i el 1909 va defallir a favor d'altres tècniques que permetien un acabat més acurat, atès que la goma era “como han dicho muchos, el mejor y el peor de los métodos, notablemente dúctil y difícil de controlar, al mismo tiempo”⁷⁹. Al llarg del treball, s'ha pogut constatar que la crítica predominant en les fotografies de Pisaca rau en el fet que només utilitzés un sol procediment que no li permetia aconseguir una distinció entre les tonalitats grises. Encara que gran part de la crítica artística de l'època desvaloritzés el seu treball amb la goma bicromatada, també trobem elogis com el cas de l'exposició al Fayanc Català, en la que afirmaven la labor que realitza Pisaca en l'art fotogràfic: “Los más opuestos contrastes, aquellos en que se pone á prueba á quien no tiene una larga práctica, se nos brindan en la serie de gomas expuestas”⁸⁰.

Amb referència a elements més tècnics, concretament, la posició de la càmera respecte al subjecte de la fotografia, Pisaca utilitza una visió focal molt semblant a la de l'ull humà. És a dir, en utilitzar una òptica aproximada entre 35 i 50 mm en quasi totes les seves fotografies proporciona un efecte molt naturalista. En un primer instant, podríem confondre aquesta intenció naturalista amb una fotografia documentalista, ja que a primera vista la fotografia de Pisaca no s'escapa de la realitat. Per aquest motiu, és important la manipulació

⁷⁸ KING, S. C., “El impresionismo fotográfico en España”, Archivos de la Fotografía , vol. IV, n°1, Zarautz: Photomuseum, 2000, p. 35.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *La Vanguardia*, 24 de maig de 1913, p. 2.

sobre el positiu, el qual permet aconseguir el principal objectiu del moviment pictorialisme: allunyar-se de l'automatisme i dels fets objectius.

Aquesta tendència més naturalista també és reflectida en l'ús de la il·luminació. És recurrent en les seves fotografies que el focus lumínic sigui de llum natural com s'observa en *Paisaje* i la portada de l'obra musical de Clifton Worsley. Però, sobretot, trobem la tendència de no utilitzar una llum directa, sinó filtrada a través d'una finestra, la qual s'aprecia, clarament, en les fotografies *Mercè Armet de Muxó*, *Meditació* i *Contra Luz*. En aquest sentit, la fotografia de Pisaca remet a la pintura holandesa del segle XVII, concretament, a l'obra pictòrica de Johannes Vermeer. La crítica de l'època fa èmfasi sobre la il·luminació que utilitza Pisaca en les seves fotografies. En el context de l'exposició de 1913 al Fayanc Català, la ressenya de *La Vanguardia* afirma “se nos muestra al verdadero artista que sabe elegir los temas, agrupar las figuras iluminarlas de modo interesante, y que hace que la fotografía que sale de sus manos posea algo más que el valor de la exactitud”⁸¹, és a dir, mitjançant la tècnica de la goma Pisaca aconseguia evitar tant com es pogués la còpia de la realitat i, sobretot, que l'observador s'oblidés que estava contemplant una fotografia⁸².

Quant la composició de les seves fotografies, Pisaca utilitza gairebé sempre el format vertical i una estructura molt simètrica i organitzada. Fa un ús freqüent de la regla dels terços per equilibrar els elements i, per això, les fotografies presenten composicions molt pensades, i com afirma la crítica artística: “el sentido de la armonía, la justedad en relación de valores, y el buen gusto en la disposición de aquellos elementos en que cabe agruparlos debidamente, se echan de ver poniendo de manifiesto que manos de artista intervinieron”⁸³. En aquest sentit, al llarg del decurs de l'anàlisi, s'observa que l'estil de Pisaca mostra trets documentals, ja que fotografia aspectes quotidians de la vida diària de l'època, però la posició concreta dels subjectes en la fotografia fan pensar que intervenia com un director d'escena en col·locar els personatges.

L'estudi de la composició i la temàtica estan estretament relacionades, ja que l'estructura de les fotografies remetien als motius propis dels pictorialistes. És a dir, a través de l'estudi de l'obra de Pisaca s'evidencia com el primer pictorialisme català veu directament de moviments europeus de la pintura i literatura simbolista, el romanticisme, la pintura preraphaelita però, sobretot, i com s'apuntava anteriorment, de la pintura holandesa del segle

⁸¹ *La Vanguardia*, *Ibid.*

⁸² KING, S. C., “El impresionismo fotográfico en España”, *Archivos de la Fotografía*, vol. IV, n°1, Zarautz: Photomuseum, 2000, p. 50-51.

⁸³ *La Vanguardia*, 24 de maig de 1913, p. 2.

XVII. El vincle amb la pintura anglesa el localitzem amb la preferència per les figures femenines idealitzades i desitjades, pels paisatges, la vegetació, la presència d'aigua, l'ambient emboirat, misteriós i, en definitiva, pel misticisme. Per altra banda, la influència holandesa no se centra només en l'àmbit de la il·luminació, sinó també el localitzem en els motius iconogràfics. La temàtica costumista i la pintura de gènere pròpia de pintors com Vermeer són reflectides en fotografies com *Meditació* i *Contraluz*.

D'altra banda, en referència a la comunicació de la imatge, la fotografia, a diferència d'altres arts com la pintura o l'escriptura, comunica partint d'una realitat intocable. Segons S. Carl King, la fotografia comunica a través de dues sintaxis: la sintaxis de la càmera, on s'enregistra la informació en les emulsions fotogràfiques i, la sintaxis del positiu, on la informació es transforma en reproducció. A causa de les limitacions de la sintaxis de la càmera, els pictorialistes van prioritzar en modificar la sintaxis del positiu per comunicar, és a dir, se centraren en la manipulació de la textura, el contrast, la imatge, l'escala tonal, entre d'altres aspectes. En aquest sentit,

Los fotógrafos se sirven de la sintaxis del positivado de la misma manera y con los mismos propósitos con que los poetas utilizan las palabras y los pintores los pinceles: para ofrecer una interpretación individual de ciertos aspectos del ser, o, en palabras de numerosos esteticistas del siglo XIX, para retratar la naturaleza según es vista por su temperamento.⁸⁴

A través de l'anàlisi s'observa que Pisaca va ser un pictorialista en el ple sentit de la paraula i es va adherir a una estètica de la fotografia que estimulava la interpretació i l'expressió personal mitjançant d'una considerable manipulació de la còpia final. Per tant, és a través de la modificació del positiu que permet que l'obra adquireixi sentit i sigui una font d'expressió. Seguint aquesta línia, s'observa que en gairebé totes les fotografies de Pisaca tenen, en referència a la comunicació, un aspecte comú: el silenci. És a dir, el fotògraf barceloní capta en les seves obres moments de tranquil·litat i de concentració, ja sigui per realitzar una determinada tasca com el cas de les costureres de la fotografia *Contraluz*, o bé, perquè el personatge de l'obra presenta una postura meditativa i reflexiva com seria la fotografia de la portada de l'obra musical *Encore je t'aime* i *Meditació*. Per altra banda, aquest silenci també el trobem en el patiment que transmet *Òrfenes*, la fotografia premiada a l'Exposició Nacional de València o, senzillament, en l'instant de reflexió i introspecció dels

⁸⁴ KING, S. C., "El impresionismo fotográfico en España", Archivos de la Fotografía, vol. IV, nº1, Zarautz: Photomuseum, 2000, p. 25.

retrats de *Mercè Armet de Muxó, Miquel S. Oliver i Isidre Nonell*. Però, també és representat per la mateixa naturalesa en el cas de *Paisaje* o de la fotografia dels carrers dessolats de l'any 1906.

El silenci no només forma part de les seves composicions, sinó que també es pot relacionar amb la manca de consideració i d'oblit de l'estudi del moviment pictorialista. Com s'apuntava a l'inici del treball: “el pictorialisme fotogràfic no gaudeix de gaire bon predicament, a causa de les seves connotacions de romanticisme buit i d'imitació superficial de la pintura”⁸⁵. En aquest sentit, entendre per què el moviment pictorialista i, concretament, la figura de Pisaca, no han tingut un bon predicament ha estat una qüestió latent al llarg de la recerca. Per aquest motiu, i amb paraules de Joan Fontcuberta, em pregunto: “¿Hay que juzgar a los fotógrafos por la importancia que tuvieron en su tiempo, o por el provecho que hoy podemos sacar de una lectura de su obra?”⁸⁶. Segons Fontcuberta, s'inclina decididament per la segona opció, entenent que hi ha una clara subjectivitat en la “veritat” històrica, ja que està condicionada per la pròpia història dels historiadors. Per tant, l'èxit o fracàs d'un moviment o d'un artista ve determinat per molts condicionants.

El treball d'investigació de S. Carl King, *El impresionismo fotográfico*, ha permès entendre amb més profunditat les raons de l'oblit i la manca d'interès per la recuperació històrica del moviment. Segons King, el fet que el pictorialisme espanyol anterior al 1920 sigui un camp poc estudiat és resultat d'un “cúmulo complejo de circunstancias estéticas y políticas cuyo resultado es que los investigadores contemporáneos han tendido a desacreditar o ignorar los pictorialismos y su obra”⁸⁷. Possiblement, el desinterès prové com a conseqüència del fracàs del moviment, ja que no varen aconseguir el seu objectiu principal: entendre i reconèixer la fotografia artística com a art legítim. Fet que provocà que la majoria dels primers pictorialistes fossin poc reconeguts en les publicacions del país dedicades a l'art en general. Aquest fracàs es pot explicar per diferents motius: la falta d'una tradició fotogràfica, concretament, en el terreny estètic; la disconformitat dels fotògrafs professionals; el conservadorisme dels crítics d'art nacionals; i, per últim, la poca vinculació de l'obra pictorialisme amb el món real⁸⁸. El darrer punt, permet crear la següent hipòtesi: l'allunyament entre l'obra pictorialista i el

⁸⁵ HAMMOND, A. “Fotografía pictorialisme europea entorn del 1900”, en *La fotografía pictorialista a España 1900-1936*. Fundació “la Caixa”, 1999, p. 27.

⁸⁶ FONTCUBERTA, J. “La fotografía catalana de 1900 a 1940: el camino hacia la modernidad”, en *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, J. Naranjo, J. Fontcuberta, P. Formiguera, L. Terré, D. Balsells, 2000, Lunwerg Editores, SA., p. 76.

⁸⁷ KING, S. C. “El impresionismo fotográfico en España”, *Archivos de la Fotografía*, vol. IV, n°1, Zarautz: Photomuseum, 2000, p. 64.

⁸⁸ KING, S. C., *Ibid.*

moment coetani provoca que hi hagi un desinterès més gran per part dels historiadors. S'observa que al interessar-se sobretot per consideracions estètiques i, no crear cap relació amb compromisos polítics ni per les preocupacions socials té com a conseqüència directa el poc interès per part dels historiadors.

A més, el fet que en paral·lel hi hagués un altre moviment amb molta força que eren les avantguardes provocaren també la falta d'atenció cap a la fotografia artística. Les avantguardes, a diferència dels pictorialistes, s'adeqüen i es desencadenen dins del context de crisi europeu, mentre que la fotografia artística sembla que es desenvolupi sense tenir cap consideració pel context social de l'època. Per altra banda, les avantguardes són trencadores, i la història de l'art s'ha anat construint a través d'un diàleg de ruptura amb el moviment anterior. En canvi, els pictorialistes no feien cap distinció, sinó que volien que la fotografia no caigués en mera reproducció automàtica de la realitat en la que tothom podia fer. Aquest darrer aspecte el relacionem amb el fet que fos un moviment social elitista, ja que la majoria que formaven part del moviment pertanyien a classes socials benestants i intel·lectuals.

Seguint aquesta línia, podem entendre que es perdessin gran part de l'obra dels fotògrafs del període. No serà fins els anys setanta, coincidint amb la crisi de les avantguardes, que s'inicià una recuperació del moviment⁸⁹. És en aquest moment quan Joan Fontcuberta i altres fotògrafs es van començar a plantejar la recuperació del passat històric de la fotografia, a causa de l'existència de buits estructurals, i, a la vegada, van fomentar la fotografia com una disciplina humanística. És en aquest sentit que s'entén que la figura d'Agustí Pisaca i Pujadas no hagi estat recuperada ni estudiada i s'hagi quedat en silenci.

⁸⁹GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, "El fin del pictorialisme", en *Arte y fotografía (I). El siglo XIX*, en SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.) *Historia general de la fotografía*, Ediciones Cátedra, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2007, p. 254.

V. Conclusions

Elaborar el capítol de les conclusions implica retornar al punt d'inici de la recerca. Malgrat que s'indiquessin tres objectius de fons que marcaven l'estructura del treball: aproximar-se a la figura i el context d'Agustí Pisaca; conèixer la seva producció artística i, finalment, entendre la manca de reconeixement i d'interès per part dels historiadors; era molt difícil d'entrada saber si es podrien complir la triada d'objectius. El repte inicial hauria pogut no donar joc, ja que des de l'inici no sabíem a on arribaria la recerca i si hi hauria suficients fils per a on estirar i continuar. És a dir, desconèixiem cap a on ens portaria la investigació i, bàsicament, si trobaríem suficient informació per a elaborar un Treball de Fi de Grau.

Una de les “sorts” que ha tingut aquest treball és que per petita que fos la informació que es trobava et conduïa cap a un altre punt en el qual descobries un altre aspecte o dada sobre la figura de Pisaca. S'ha de dir, però, que han sigut més les institucions que no tenien cap dada que les que sí, però totes elles han mostrat interès per la recerca. En aquest sentit, l'elaboració del treball ha estat construir, a poc a poc, una gran xarxa, en la qual cada vegada es podia establir més relacions i connexions amb l'època, el moviment, les exposicions i amb els altres fotògrafs coetanis.

Tot i la dificultat que ha seguit el treball, pròpia d'una recerca acadèmica, se n'ha pogut extreure moltes dades i aproximar-nos a Agustí Pisaca: s'ha pogut entendre i conèixer el context pictorialista en el que va formar part; s'ha reconstruït part de la seva biografia, i s'ha conegut el seu recorregut artístic i les nombroses exposicions en les quals va exposar. Però, sobretot, s'ha pogut conèixer i donar valor a les seves fotografies. En aquest sentit, el present treball ha permès treure Agustí Pisaca de l'anonimat i d'aquell “por un tal Pisaca” que anomenaven els llibres sobre pictorialisme. Un anonimat i un desconeixement marcat per l'oblit dels historiadors.

Per aquest motiu, una de les qüestions de pes que ha estat present al llarg de tot l'any de recerca era comprendre els motius per la manca de reconeixement artístic. En el fons, Pisaca no s'allunya massa dels trets característics dels fotògrafs aficionats, sinó que seguint la tendència dels *amateurs* de l'època, prové d'una família aficionada a la fotografia, ja que el seu pare, Carlos Pisaca, també era fotògraf d'afició. Per altra banda, es va formar en arts aplicades com quasi tots els fotògrafs coetanis, i formà part de l'esfera cultural de Barcelona, en els Jocs Florals com també en la Societat Artística i Literària. A més, com altre tret característic dels *amateurs*, va participar en exposicions locals com nacionals i internacionals. Però, en el fons, el seu espai expositiu van ser les revistes i els diaris de l'època. Però, tot i aquest

recorregut artístic i havent estat valorat en l'època no existia un reconeixement. Com diu Núria Peist, referint-se a l'estudi de Vicenç Furió, “no existen descubrimientos desde la actualidad, sino «redescubrimientos» de artistas que fueron ya valorados en su época”⁹⁰ i és concretament aquesta idea la que s'ha intentat plasmar al llarg de tot el treball.

En aquest sentit, que Pisaca no hagi gaudit d'un reconeixement artístic *a posteriori* ha condicionat que la seva obra no hagi estat conservada en els arxius i, conseqüentment, hagi estat de gran dificultat localitzar-la. Fet que ens fa intuir que la seva producció no es conserva en mans de les institucions, sinó de particulars, els quals possiblement no són familiars, ja que com es comprova en l'arbre genealògic la seva descendència queda interrompuda. És per aquest motiu que aquest treball també té la voluntat de donar valor a les revistes i diaris de l'època, ja que sense aquest espai de publicació no s'hagués pogut accedir a la seva obra fotogràfica, ni desenvolupar la recerca.

En definitiva, al llarg del treball, s'ha pogut constatar que el coneixement envers les arts aplicades i les idees estètiques de Pisaca es relacionen amb les corrents del pictorialisme americà, europeu i espanyol. A través dels procediments pigmentaris, concretament, el de la goma bicromatada, el fotògraf barceloní reivindica la fotografia com a art, idea que mantindrà en tota la seva producció artística i farà que sigui conegut com el que “siente horror por los procedimientos automáticos”⁹¹. És en aquest sentit que s'entén l'objectiu del moviment pictorialista: la fotografia com a manifestació artística. El treball deixa constància que són els pictorialistes qui iniciaren el debat sobre la legitimació de la fotografia com a art. Un debat que el podríem portar fins a l'actualitat, ja que en el món digital en el que vivim també seria possible encetar la discussió sobre si tota la fotografia pot ser considerada art i quins són els paràmetres o característiques que la legitimen. Per tant, després de més de cent anys el debat iniciat pels primers pictorialistes es podria continuar a dia d'avui i tampoc s'obtindria una resposta unànime. Potser l'escassa historiografia sobre el pictorialisme ha provocat que hagi estat vist com una anècdota i, fins i tot, entès com un moviment massa ambiciós. Tot i així, el moviment pictorialista a Catalunya va gaudir de grans artistes que crearen veritables obres d'art. És per això que esperem que d'alguna manera, aquesta aportació pugui contribuir a donar visibilitat a Agustí Pisaca i Pujadas i que pugui ser l'inici de noves recerques, ja que, tal i com es dedueix a la lectura d'aquest estudi, encara queda per conèixer i descobrir.

⁹⁰ PEIST, N. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Abada Editores, Madrid, 2012, p. 24.

⁹¹ *Lux*. *El arte fotográfico*, núm. 30, octubre, 1916, p. 6.

Bibliografia consultada

ALONSO LAZA, M. *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)* Tesis doctoral dirigida por: Carlos Reyero Herмосilla. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Arte, 2004.

ALSINA, E. *La Societat Artística i Literària de Catalunya (1897-1935). Exposicions, crítica i col·leccionisme d'art.* Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2015.

BALDOMÀ SOTO, M. *Josep Esquirol, fotògraf d'Empúries*, Arxiu Fotogràfic del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, 2012.

BALSELLS, D. “Fotografia catalana”, en *Fotografia catalana contemporània. Dels anys 70 fins l'actualitat.* Fundació Lluís Carulla, Barcelona, 2012.

RIBOT, C. *Una aproximación al pictorialismo en Cataluña. Cuerpo, alegoría y paisaje en la fotografía de Vilatoba, Pla Janini, Masana y Casals Ariet.* Communication Papers. Media Literacy & Gender Studies. Universitat de Girona, 2017.

F. RIUS, N. *Pau Andouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918).* Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, Université Sorbonne-Paris IV, École doctorale VI, 2006-2008.

FONTBONA, F. *Repertori de catàleg d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938).* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002.

FONTCUBERTA, J. “El pictorialismo y el sustrato fotográfico”, en *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, Gustavo Gili, 2008.

—, “El pictorialismo y el sustrato fotográfico”, en *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Lunwerg Editores, SA., 2002.

GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos. *Arte y fotografía (I). El siglo XIX*, en SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.) *Historia general de la fotografía*, Ediciones Cátedra, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2007.

GARCÍA FELGUERA, M. Santos, F. RIUS, N. “«Posa’t tranquil i deixa’t retratar»: La fotografía entre diversió i obligació”, en *Pensar i interpretar l’oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, 2012.

JARDÍ, E. *L’art català contemporani*, Edicions Proa, Barcelona, 1972.

KING, S. C, “El impresionismo fotográfico en España”, Archivos de la Fotografía , vol. IV, n°1, Zarautz: Photomuseum, 2000.

MÉLON, M. *Historia de la Fotografía* dirigida per J. C. Lemagny i A. Roullé, en *La fotografía pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació “la Caixa”, 1999.

NARANJO, J. *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Ed. Lunweg, MNAC, Barcelona, 2000.

PEIST, N. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Abada Editores, Madrid, 2012.

ROBERTS, P. “Alfred Stieglitz, 291 Gallery and Camera Work”, en *Camera Work. The complete Illustrations 1903-1917*, Taschen, 1997.

SOUGEZ, Marie-Loup. “Fotografía 1900-1940: Temas y tendencias”, en *Idas y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*. Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, junio-julio 1984, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos; [concepción y comisariado: Joan Fontcuberta].

WORSLEY, C [ASTORT RIBAS, P]. *Encore je t’aime. Valse double boston* de Clifton Worsley, Sociedad Anónima Casa Dotesio, núm. 20263, 1911.

ZELICH, C. “La fotografia pictorialisme a Espanya, 1900-1936”, en *La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936*. Fundació “la Caixa”, 1999.

Fonts documentals

Butlletí de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, 25 de setembre, Any 1, núm.2.

El Diluvio, núm. 32, febrer, 1907.

—, núm. 1, gener, 1912.

El Poble català, 25 de maig de 1913.

El Progreso Fotográfico, núm. 67, gener, 1926.

Feminal, núm.3, juny, 1907.

La Esquella de la torratxa: periòdic satíric, humorístic, il·lustrat y literari, núm. 2168, 1920.

La Il·lustració catalana. Revista setmanal il·lustrada. núm. 195, Barcelona, 1907.

—, núm. 361, Barcelona, 1910.

—, núm. 396, Barcelona, 1911.

—, núm. 404, Barcelona, 1911.

—, núm. 423, Barcelona, 1911.

La Fotografía práctica, febrer, 1903.

—, maig, 1905.

La fotografía: revista mensual il·lustrada, núm. 33, Madrid, juny, 1904.

—, núm. 45, Madrid, juny, 1905.

—, núm. 65, Madrid, febrer, 1907.

—, núm. 65, Madrid, abril, 1907.

—, núm. 95, Madrid, agost, 1909.

- , núm. 96, Madrid, setembre, 1909.
- , núm. 107, Madrid, agost, 1910.
- , núm. 109, Madrid, octubre, 1910.
- , núm. 124, Madrid, gener, 1912.

La Vanguardia, 26 de juny de 1897.

- , 6 de desembre de 1909.
- , 24 de maig de 1913.
- , 3 de febrer de 1919.
- , 24 de maig de 1924.

La Veu de Catalunya, novembre de 1902.

- , novembre, 1909

Lux. El arte fotográfico, núm. 30, octubre, 1916.

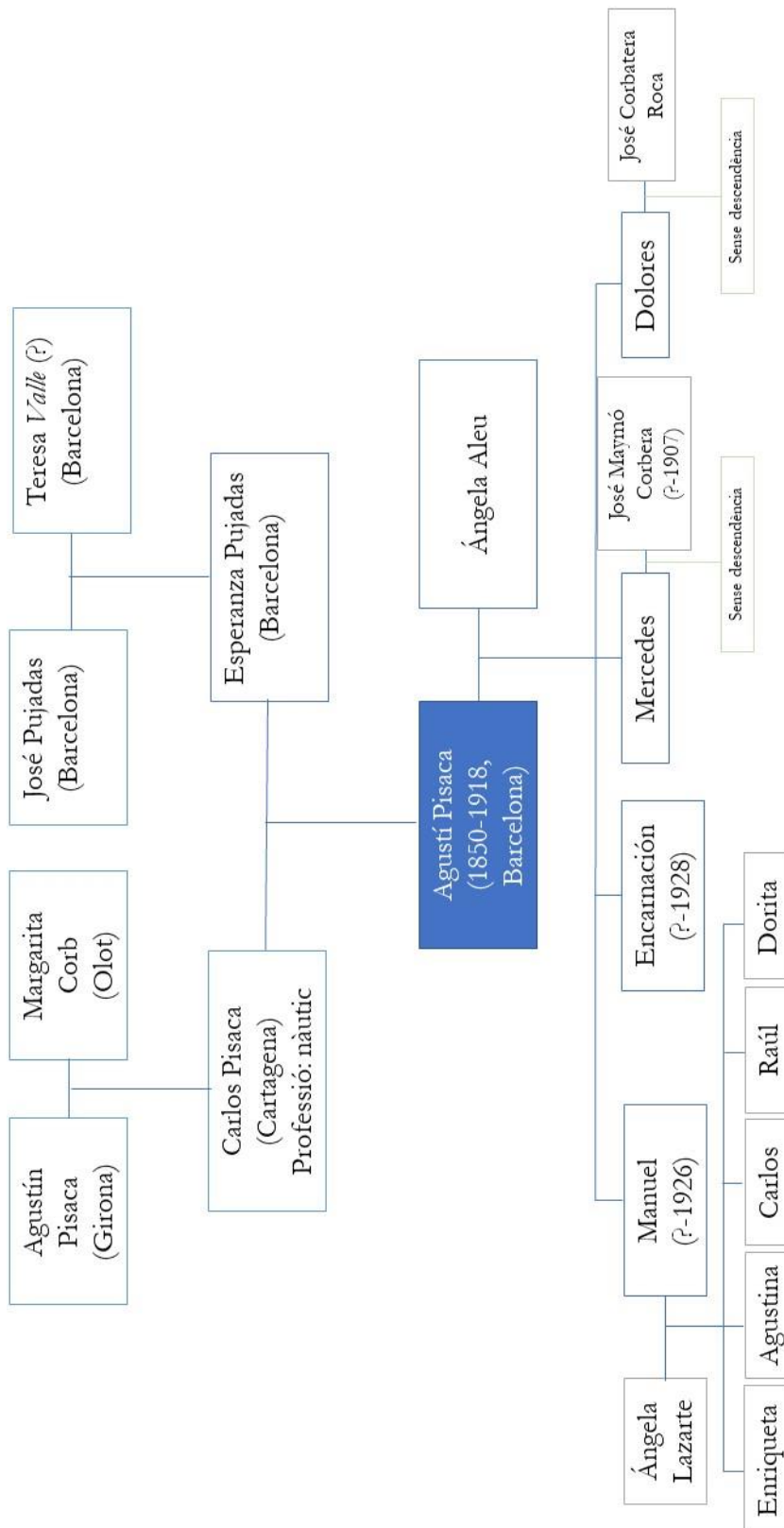
Arxius, biblioteques i institucions consultades

AFC	Agrupació Fotogràfica de Catalunya (Barcelona)
AAFC	Arxiu Agrupació Fotogràfica de Catalunya (Barcelona)
ACAN	Arxiu Comarcal de l'Anoia
AFB	Arxiu Fotogràfic de Barcelona
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya
ARCA	Arxiu de Revistes Catalanes Antigues
BNE	Biblioteca Digital Hispànica (Biblioteca Nacional de España)
BNC	Biblioteca Nacional de Catalunya (Barcelona)
	Cercle Artístic de Sant Lluç

DDUB	Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona Fundació Foto Colectania Family Search — Free Family History and Genealogy Records
HDBNE	Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España
HDLV	Hemeroteca Digital La Vanguardia
IEFC	Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)
ODA	Oficina de Documentació i Arxius UPC
RACAB	Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona
RACBA	Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi
RACO	Revistes Catalanes amb Accés Obert
RCAB	Reial Cercle Artístic Barcelona
RDF	Repositori Digital de la Filmoteca de Catalunya Registre Civil de Barcelona, Administració de Justícia de Catalunya
TDX	Tesis Doctorals en Xarxa

Annexos

A. Arbre genealògic d'Agustí Pisaca i Pujadas



B. Llistat cronològic de l'obra fotogràfica

Títol	Any	Localització de la fotografia
<i>Manolo</i>	Exposada l'any 1904	Concurs de fotografia Barcelona, 1904.
<i>Gitana</i>	Publicada l'any 1905	<i>La Fotografia pràctica</i> , maig, 1905. * ⁹²
<i>Paisatge</i>	Publicada l'any 1905	<i>La Fotografia pràctica</i> , maig, 1905. *
[sense títol]	1906	Arxiu del MNAC *
<i>Mercè Armet de Muxó</i>	Publicada l'any 1907	Revista <i>Feminal</i> , 1907. *
<i>Musico</i>	Exposada l'any 1909	Exposició Nacional de Gijón.
<i>Cabeza de Mujer</i>	Exposada l'any 1909	Exposició Nacional de Gijón.
<i>Religiosa</i>	Exposada l'any 1909	Exposició Nacional de Gijón.
<i>Descanso del artista</i>	Exposada l'any 1909	Exposició Nacional de Gijón.
<i>Marina</i>	Exposada l'any 1909 Exposada l'any 1912	Exposició Nacional de Gijón. Exposició a la Sala Parés l'any 1912. *
<i>Taller de Modistas</i>	Exposada l'any 1909	Exposició Nacional de Gijón.
<i>Orfenes</i>	Exposada l'any 1910	Exposició Nacional de València. *
<i>Dulce sueño</i>	Exposada l'any 1910	Exposició Nacional de València.
<i>Phrine</i>	Exposada l'any 1910	Exposició Nacional de València.
<i>Creyente</i>	Exposada l'any 1910	Exposició Nacional de València.
<i>Un golfo</i>	Exposada l'any 1910	Exposició Nacional de València.
[Sense títol]	1910	Portada de l'obra musical <i>Encore je t'aime. Valse double boston</i> . *
<i>Miquel S. Oliver</i>	Publicada l'any 1910	<i>La il·lustració catalana</i> , 1910. *

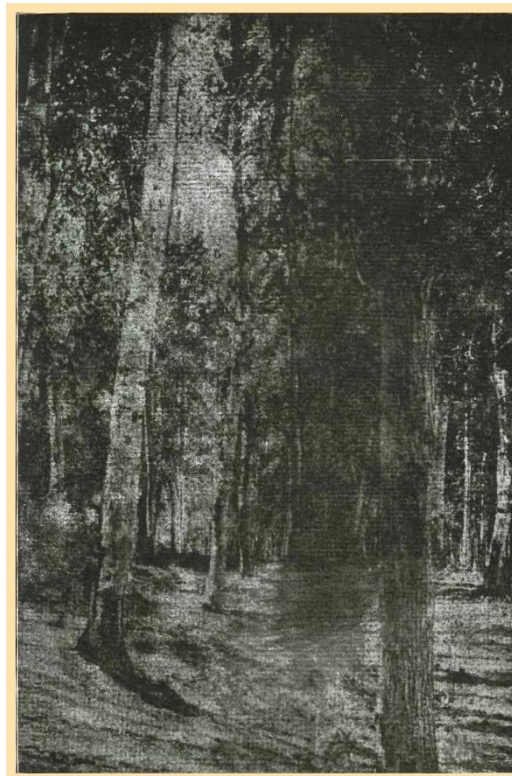
⁹² El símbol * indica que l'obra es troba reproduïda en l'apartat de l'annex *Catàleg d'obra*.

<i>Quants Déus hi ha?</i>	Exposada l'any 1911	Exposició al saló Fayanç Català
<i>La professó de Rexach</i>	Exposada l'any 1911	Exposició al saló Fayanç Català
<i>Isidre Nonell</i>	Publicada l'any 1911	<i>La Il·lustració catalana</i> , 1910. *
<i>Modelo</i>	Exposada l'any 1912	Exposició a la Sala Parés
<i>Cabecita</i>	Exposada l'any 1912	Exposició a la Sala Parés
<i>Meditació</i>	Publicada l'any 1916	<i>Lux. El arte fotogràfico</i> , octubre de 1910. *
<i>Contraluz</i>	Publicada l'any 1916	<i>Lux. El arte fotogràfico</i> , octubre de 1910. *
<i>Estudi</i>	Publicada l'any 1916	<i>Lux. El arte fotogràfico</i> , octubre de 1910. *
<i>Flautista</i>	No datat	Arxiu del MNAC *
[Sense títol]	No datat	Arxiu del MNAC *
[Sense títol]	1906	Arxiu del MNAC *
<i>Dona</i>	No datat	Reial Cercle Artístic de Barcelona *

C. Catàleg d'obra



PISACA. A, *Gitana*, *La Fotografía práctica*, maig, 1905.



PISACA. A, *Paisaje*, *La Fotografía práctica*, maig, 1905.



PISACA, A, Sense títol; 1906; paper d'aquarel·la, goma bicromatada, goma bicromatada sobre paper; m.i. 16,8 x 11,1 cm; Adquisició, 2011

MNAC



PISACA, A. *Mercè Armet de Muxó*, Revista *Feminal*, 1907.



PISACA. A, *Òrfenes*, 12x17cm. Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 1910.



PISACA. A, en la portada d'*Encore je t'aime. Valse double boston* de Clifton Worsley, 1910.



PISACA, A, *Miquel S. Oliver*. President dels jocs florals. (Celebrats a La Llotja). *La Il·lustració Catalana*, n^o 361. 1910.



PISACA, A, *Isidre Nonell*, 11x16cm. *La Il·lustració catalana*, març, 1911.



PISACA. A, *Meditació*, *Lux*. *El arte fotogràfic*, octubre, 1916.



PISACA. A, *Contraluz*, *Lux*. *El arte fotogràfic*, octubre, 1916.



PISACA, A, *Estudio*, *Lux*. *El arte fotográfico*, octubre, 1916.



PISACA, A; *Flautista*; No datat; paper d'aquarel·la, bromoli transportat, bromoli transportat sobre paper; m.i. 21,2 x 16,1 cm; Adquisició, 2011. MNAC



PISACA, A; Sense títol; No datat; paper d'aquarel·la, bromoli transportat. Bromoli transportat sobre paper; m.i. 15,9 x 11,4 cm; Adquisició, 2011; *MNAC*



PISACA, A; Sense títol; 1906; paper d'aquarel·la, goma bicromatada, goma bicromatada sobre paper; m.i. 16,8 x 11,8 cm; Adquisició, 2011; *MNAC*



PISACA, A; *Dona*; No datat; 27 x 20,5 cm. Barcelona. Reial Cercle Artístic de Barcelona.

D. Glossari fotogràfic

Bromoli: És una variant del positivat de la tinta grassa, consisteix a tractar un paper bromur en gelatina amb un bany blanquejador. La imatge de plata s'elimina fent que la gelatina absorbeixi l'aigua i s'infla. Un cop blanquejada la fotografia, es tinta com el procediment de la tinta grassa. Aquest procés permet una gran varietat d'intervencions manuals sobre la imatge.

Bromoli transportat: Procediment que consisteix en l'obtenció d'un bromoli però, enlloc de considerar-lo una imatge acabada, es farà servir com una planxa de gravat. D'aquesta manera, la imatge es transfereix a un altre paper a través d'una premsa de gravat o un tòrcul. Aquest procediment permet que a partir de diferents passades s'obtinguin imatges de dos o més colors.

Col·lodió humit: Procediment en que s'utilitza el col·lodió, una espècie de vernís que s'aboca directament sobre les plaques fent que la placa romangués humida durant tot el procediment de resa i revelat de les imatges. Aquest mètode va provocar l'abandonament d'altres procediments fotogràfics com el daguerreotip.

Goma bicromatada: Procediment en què s'utilitza una emulsió sensible a la llum formada per una solució de goma aràbiga, barrejada amb bicromat de potassi o d'amoni i un pigment. L'emulsió s'escampa sobre un full d'aquarel·la i s'exposa a la llum en contacte amb un negatiu. Durant el revelat a l'aigua, la goma que no ha estat exposada a la llum roman soluble i es dissol, en canvi, les parts de l'emulsió que han reaccionat a la llum fixen el pigment barrejat amb la goma no soluble. Aquest procediment permetia manipular la imatge final a través de la intervenció sobre la superfície, el color i el contrast. Tot i així, la imatge final és poc detallada i pot produir l'efecte d'un carbonet.

E. Altres

Estela de mort "Gomita bicromatada y Flou", *La Fotografía*, marzo, 1908, p. 12:



LA NENA
GOMITA BICROMATADA Y FLOU
Ha subido al Limbo á los dos años de edad.
R. I. P.

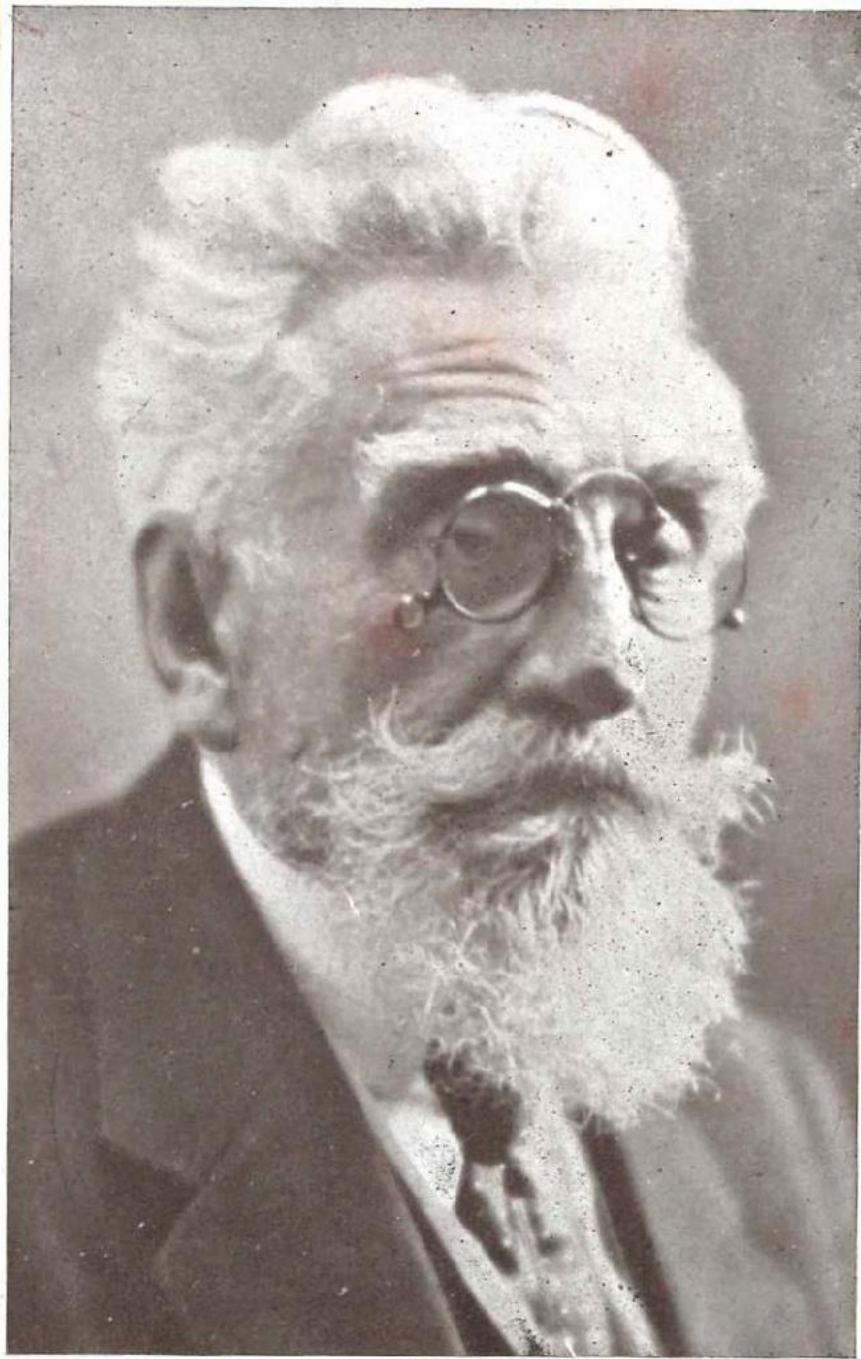
Su desconsolado Papá D. Antonio Rabadán, hermana Doña Ozotipia, tíos D. Antonio y D. Máximo Cánovas, padrino D. Carlos Iñigo, abogado D. Francisco Cabrerizo, testamentarios D. Gerardo Bustillo y D. Baltasar Hernández Briz, y numerosísimos primos, amigos y admiradores, comunican á los lectores de LA FOTOGRAFIA tan sensible pérdida.

La conducción de los restos se verificará el día menos pensado, desde la Fotografía de Káulak, Alcalá, 4, á las riberas del Manzanares.

Todas las palabras feas que se digan por los aficionados á la fotografía desde hoy hasta nuevo aviso, serán aplicadas á la eterna molestia de la finada.

El duelo se despide en el Puente de Toledo, donde hará los honores el Doctor Briz.

No se admiten coronas.



“no existen descubrimientos desde la actualidad, sino *redescubrimientos* de artistas que fueron ya valorados en su época”

Nuria Peist