

ARISSA

A sombra e o fotógrafo
1922-1936

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

18 setembro / 1 novembro 2015



A EXPOSICIÓN

Fundación Telefónica, fiel ao seu compromiso coa recuperación da fotografía das primeiras décadas do século XX, período fundacional da Compañía Telefónica Nacional de España, aborda coa exposición *Arisa. A sombra e o fotógrafo. 1922-1936* o rescate do arquivo do fotógrafo Antoni Arissa, autor principal do período das vangardas fotográficas. Desde hai unha década, Fundación Telefónica centrou a súa atención e esforzo na salvagarda dos arquivos que recollen os traballos dos máis importantes fotógrafos documentalistas españois¹.

Nos anteriores proxectos de recuperación acometidos por Fundación Telefónica, é destacable que ningún dos fotógrafos aspirou a ser considerado artista. Non obstante, o paso do tempo permitiunos recoñecer o valor artístico das súas obras.

Antoni Arissa, pola súa pertenza á xeración de fotógrafos activistas que reivindicou o recoñecemento da fotografía como disciplina artística, presenta unha situación diferente e nova que acentúa a singularidade deste proxecto e a súa correspondente exposición.

A exhibición supón a culminación do longo proceso de rescate e restauración dos seus principais negativos. A mostra está composta por 138 obras que proveñen principalmente das placas do autor conservadas e propiedade de Fundación Telefónica. O conxunto complétase coas tiraxes realizadas a partir dos negativos que custodia o Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya². Cotejouse a datación e as características das obras seleccionadas para a mostra coas publicacións do seu período de actividade. A presente recuperación da obra e da figura de Arissa non esquece os contados esforzos por rememorar o seu traballo fotográfico a partir desa escasa obra que atesourou a súa familia³.

A exposición estrutúrase ao redor de tres bloques estilísticos, que en ocasións se superpoñen. O primeiro refírese á súa etapa inicial

LA EXPOSICIÓN

Fundación Telefónica, fiel a su compromiso con la recuperación de la fotografía de las primeras décadas del siglo XX, período fundacional de la Compañía Telefónica Nacional de España, aborda con la exposición *Arisa. La sombra y el fotógrafo. 1922-1936* el rescate del archivo del fotógrafo Antoni Arissa, autor principal del período de las vanguardias fotográficas. Desde hace una década Fundación Telefónica ha centrado su atención y esfuerzo en la salvagarda de los archivos que recogen los trabajos de los más importantes fotógrafos documentalistas españoles¹.

En los anteriores proyectos de recuperación acometidos por Fundación Telefónica, es reseñable que ninguno de los fotógrafos aspiró a ser considerado artista. Sin embargo el paso del tiempo nos ha permitido reconocer el valor artístico de sus obras.

Antoni Arissa, por su pertenencia a la generación de fotógrafos activistas que reivindicó el reconocimiento de la fotografía como disciplina artística, presenta una situación diferente y novedosa que acentúa la singularidad de este proyecto y su correspondiente exposición.

La exhibición supone la culminación del largo proceso de rescate y restauración de sus principales negativos. La muestra está compuesta por 138 obras que provienen principalmente de las placas del autor conservadas y propiedad de Fundación Telefónica. El conjunto se completa con los tirajes realizados a partir de los negativos que custodia el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya². Se ha cotejado la datación y las características de las obras seleccionadas para la muestra con las publicaciones de su período de actividad. La presente recuperación de la obra y figura de Arissa no olvida los contados esfuerzos por rememorar su trabajo fotográfico a partir de esa escasa obra que atesoró su familia³.

La exposición se estructura en torno a tres bloques estilísticos, que en ocasiones se superponen. El primero se refiere a su etapa inicial



Antonio Arissa: *Sen Ítulo*, 1922-1928. Colección Telefónica
© Herederos Arissa 2015

como fotógrafo vinculado á corrente pictorialista. Este período desprégase entre os anos 1922 e 1928. O segundo bloque, que se prolonga ata o comezo dos anos trinta, compóñeno fotografías que, mantendo temáticas literarias, narrativas e simbolistas, incorporan as solucións visuais da modernidade. O terceiro bloque, desenvolvido desde 1930 ata 1936, presenta un Arissa plenamente incorporado ás vangardas fotográficas.

OS SEUS COMENZOS EN FOTOGRAFÍA

Da vida e obra de Arissa tense un coñecemento escaso. Os datos da súa biografía persoal e artística que aquí expoñemos entrelázanse inevitablemente co relato dos cambios estilísticos que afectan a fotografía do período.

Antoni Arissa Asmarats naceu en Barcelona, no barrio de Sant Andreu del Palomar, o 16 de xullo de 1900 e procede dunha saga de impresores. O pai do fotógrafo, Antonio Arissa Blesa, ingresou como aprendiz na Imprenta Asmarats de Sant Andreu, onde coñeceu a filla dos propietarios, Ángela Asmarats. A parella casou en 1898. No cambio de século o matrimonio adquiriu unha imprenta xa en funcionamento, na rúa Caspe, 37 de Sant Andreu. Alí só tiveron que substituír o rótulo do negocio polo de Imprenta Arissa, que se dedicaría a traballos de papelería, cartelería e pequenas edicións de gran calidade.

Arissa fillo continuou a saga e oficio de impresor. A partir de 1920 fíxose cargo da empresa. En 1925 casou con Margarita Serra i

como fotógrafo vinculado a la corriente pictorialista. Este periodo se despliega entre los años 1922 y 1928. El segundo bloque, que se prolonga hasta el comienzo de los años treinta, lo componen fotografías que, manteniendo temáticas literarias, narrativas y simbolistas, incorporan las soluciones visuales de la modernidad. El tercer bloque, desarrollado desde 1930 hasta 1936, presenta a un Arissa plenamente incorporado a las vanguardias fotográficas.

SUS COMIENZOS EN FOTOGRAFÍA

De la vida y obra de Arissa se tiene un conocimiento escaso. Los datos de su biografía personal y artística que aquí exponemos se entrelazan inevitablemente con el relato de los cambios estilísticos que afectan a la fotografía del periodo.

Antoni Arissa Asmarats nació en Barcelona, en el barrio de Sant Andreu del Palomar el 16 de julio de 1900, y procede de una saga de impresores. El padre del fotógrafo, Antonio Arissa Blesa, ingresó como aprendiz en la Imprenta Asmarats de Sant Andreu, donde conoció a la hija de los propietarios, Ángela Asmarats. La pareja se casó en 1898. En el cambio de siglo el matrimonio adquirió una imprenta ya en funcionamiento, en la calle Caspe 37 de Sant Andreu. Allí solo tuvieron que sustituir el rótulo del negocio por el de Imprenta Arissa, que se dedicaría a trabajos de papelería, cartelería y pequeñas ediciones de gran calidad.

Arissa hijo continuó la saga y oficio de impresor. A partir de 1920 se hizo cargo de la empresa. En 1925 se casó con Margarita Serra i Sellarès, con quien tuvo cuatro hijas: Margarita, Maria Àngels, Concepció y Maria Antònia.

Arissa, siendo todavía adolescente, inició su aprendizaje fotográfico en el Grupo Excursionista Bon Temps, perteneciente al Centre Popular Catalanista de Sant Andreu. Allí, junto a Tomás Fàbregas, quien después trabajaría como fotógrafo de reportajes, aprendió las técnicas impartidas por el señor Clavería⁴.

De esta primera época sus descendientes conservan un álbum de reducidas dimensiones en el que el joven Arissa apunta hacia una temática costumbrista, incluyendo también experimentos con montajes fotográficos.

ARISSA PICTORIALISTA

El panorama fotográfico que Antoni Arissa se encuentra a comienzos de los años veinte está dominado por la corriente pictorialista.

Desde el nacimiento de la fotografía en el siglo XIX, sus practicantes habían documentado y descrito el mundo con los mejores medios técnicos disponibles en su tiempo, empeñados en una ejecución de imágenes que tuvieran el mayor grado de detalle posible. La persecución de la máxima definición en los originales fotográficos generó un modelo de representación que no fue objeto de discusión hasta finales de aquel siglo. Los actores que lideraron la discrepancia, formaron el movimiento pictorialista. Eran en su mayoría aficionados que querían alejarse de la fotografía profesional y de la fotografía espontánea y familiar, generalizada desde la aparición en 1888 de la primera cámara Kodak. Su distanciamiento de la fotografía popular se tradujo en la ejecución de tomas fotográficas con filtros difusos (*floú*) y en el positivado de los negativos con papeles

Sellarès, con quen tivo catro fillas: Margarita, Maria Àngels, Concepció e Maria Antònia.

Arisa, sendo aínda adolescente, iniciou a súa aprendizaxe fotográfica no Grupo Excursionista Bon Temps, pertencente ao Centre Popular Catalanista de Sant Andreu. Alí, xunto a Tomás Fábregas, quen despois traballaría como fotógrafo de reportaxes, aprendeu as técnicas impartidas polo señor Clavería⁴.

Desta primeira época os seus descendentes conservan un álbum de reducidas dimensións no que o mozo Arissa apunta cara a unha temática costumista e no que inclúen tamén experimentos con montaxes fotográficas.

ARISSA PICTORIALISTA

O panorama fotográfico que Antoni Arissa atopa a comezos dos anos vinte está dominado pola corrente pictorialista.

Desde o nacemento da fotografía no século XIX, os seus practicantes documentaran e describían o mundo cos mellores medios técnicos dispoñibles no seu tempo, empeñados nunha execución de imaxes que tivesen o maior grao de detalle posible. A persecución da máxima definición nos orixinais fotográficos xerou un modelo de representación que non foi obxecto de discusión ata finais daquel século. Os actores que lideraron a discrepancia formaron o movemento pictorialista. Eran na súa maioría afeccionados que querían afastarse da fotografía profesional e da fotografía espontánea e familiar, xeneralizada desde a aparición en 1888 da primeira cámara Kodak. O seu distanciamento da fotografía popular traducíuse na execución de tomas fotográficas con filtros difusos (*fou*) e no positivado dos negativos con papeis similares aos utilizados polo debuxo ou o gravado, desenvolvendo variadas técnicas que os afastaban do realismo e precisión da fotografía documental. Os pictorialistas atoparon a súa inspiración en diferentes movementos artísticos como o prerrafaelismo, o Arts & Crafts e o simbolismo, excluindo a imaxe das buliciosas cidades repletas de novos enxeños mecánicos e dos cambios vertixinosos da sociedade do seu tempo. Este distanciamento da realidade e do que consideraban o “vulgarismo” practicado por miles de afeccionados con cámaras instantáneas recluíu os pictorialistas nun mundo preciosista repleto de atmosferas táctiles e fantasías cheas de misterio.

O pictorialismo, xurdido como movemento ao redor do ano 1890, agrupouse ao redor de asociacións e sociedades fotográficas que tiñan entre os seus fins o recoñecemento da fotografía como unha das belas artes. Outro dos seus obxectivos foi a creación de salóns fotográficos de alcance nacional ou internacional.

A constitución da Real Sociedad Fotográfica de Madrid en 1899 e a publicación da revista *La Fotografía* en 1901, dirixida por Antonio, Cánovas Kaulak, foron os principais impulsores do primeiro pictorialismo nacional.

As imaxes pictorialistas españolas nestes primeiros anos agrupábanse en dúas tendencias. Por unha banda estaban os partidarios do purismo fotográfico, con fotografías sen intervención manual sobre as copias en papel, fronte aos que as sometían a diversas manipulacións a través de procedementos pigmentarios e químicos, cualificados por eles como “nobres”. Entre os primeiros

similares a los utilizados por el dibujo o el grabado, desarrollando variadas técnicas que los alejaban del realismo y precisión de la fotografía documental. Los pictorialistas encontraron su inspiración en diferentes movimientos artísticos como el prerrafaelismo, el Arts & Crafts y el simbolismo, excluyendo la imagen de las buliciosas ciudades repletas de nuevos ingenios mecánicos y de los cambios vertiginosos de la sociedad de su tiempo. Este distanciamiento de la realidad y de lo que consideraban el “vulgarismo” practicado por miles de aficionados con cámaras instantáneas, recluyó a los pictorialistas en un mundo preciosista repleto de atmósferas táctiles y ensoñaciones llenas de misterio.

El pictorialismo, surgido como movimiento alrededor del año 1890, se agrupó en torno a asociaciones y sociedades fotográficas que tenían entre sus fines el reconocimiento de la fotografía como una de las bellas artes. Otro de sus objetivos fue la creación de salones fotográficos de alcance nacional o internacional.

La constitución de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en 1899 y la publicación de la revista *La Fotografía* en 1901, dirigida por Antonio, Cánovas Kaulak, fueron los principales impulsores del primer pictorialismo nacional.

Las imágenes pictorialistas españolas en estos primeros años se agrupaban en dos tendencias. Por un lado estaban los partidarios del purismo fotográfico, con fotografías sin intervención manual sobre las copias en papel, frente a los que las sometían a diversas manipulaciones a través de procedimientos pigmentarios y químicos, calificados por ellos como “nobres”. Entre los primeros primaban las puestas en escena con claros matices simbolistas o costumbristas. Los segundos preconizaban generalmente una arcadia feliz, con brumosos paisajes, marinas o desnudos.

El pictorialismo ha sido calificado como un movimiento antagonista de los avances técnicos producidos desde principios del siglo XX, por el perfeccionamiento de películas, cámaras y lentes fotográficas.

En el año 1922 Arissa funda junto a Josep Girabalt y Lluís Batlle la Agrupación Fotográfica Saint-Victor, en el barrio de Sant Andreu de Barcelona, un año antes de la aparición de la Agrupación Fotográfica de Catalunya.

En los estatutos de Saint-Victor presentados el 15 de noviembre de 1922 se puede leer:

La finalidad de la Agrupación Saint-Victor es fomentar y estimular el arte fotográfico y está domiciliada en la calle Coroleu n.º 15 (en la Sociedad Coral La Lira).

La sociedad, trasladada en 1933 a la calle Grant, número 176, llegó a contar con más de cien socios. A comienzos de la Guerra Civil el local de la agrupación fue asaltado y todo el material desapareció⁵.

En la exposición *Arisa. La sombra y el fotógrafo* se muestran, de su primera etapa comprendida entre 1922 y 1928, escenas rurales en entornos cercanos a Sant Andreu. Se trata de fotografías organizadas como puestas en escena, para recrear situaciones pintorescas en escenarios reales. En estas aparecen los clásicos y reiterados personajes del movimiento pictorialista: labriegos a la hora



Antonio Arissa: *Sen título*, 1922-1928. Colección Telefónica
© Herederos Arissa 2015

primaban as postas en escena con claros matices simbolistas ou costumistas. Os segundos preconizaban xeralmente unha arcadia feliz, con brumosos paisaxes, mariñas ou espidos.

O pictorialismo foi cualificado como un movemento antagonista dos avances técnicos producidos desde principios do século XX, polo perfeccionamento de películas, cámaras e lentes fotográficas.

No ano 1922 Arissa funda xunto a Josep Girabalt e Lluís Batlle a Agrupación Fotográfica Saint-Victor no barrio de Sant Andreu de Barcelona, un ano antes da aparición da Agrupación Fotográfica de Catalunya.

Nos estatutos de Saint-Victor presentados o 15 de novembro de 1922 pódese ler:

A finalidade da Agrupación Saint-Victor é fomentar e estimular a arte fotográfica e está domiciliada na rúa Coroleu, núm. 15 (na Sociedade Coral La Lira).

A sociedade, trasladada en 1933 á rúa Grant, número 176, chegou a contar con máis de cen socios. A comezos da Guerra Civil o local da agrupación foi asaltado e todo o material desapareceu⁵.

Na exposición *Arissa. A sombra e o fotógrafo* móstranse, da súa primeira etapa comprendida entre 1922 e 1928, escenas rurais en contornas próximas a Sant Andreu. Trátase de fotografías

del ángelus, la anciana en la soledad rural con vestigios arquitectónicos del pasado, las duras labores de los trabajadores del campo, etc.

Estas escenificaciones se vinculan a tendencias noventayochistas, que describen una arcadia en la que sobreviven los valores tradicionales. Sus imágenes de corte *noucentista* se desarrollan en la ciudad y adquieren un aire más cosmopolita.

La infancia como argumento fotográfico de esta primera etapa de Arissa ocupa un espacio dentro de lo imaginario. Veremos en sus fotografías a la niña perdida en el bosque encontrada por el niño leñador o el *alma buena* que trabaja recogiendo grandes y pesados haces de leña. Escenas en las que un niño da indicaciones a un conductor extraviado y un pequeño mendigo vagabundea por carreteras de montaña. Otros personajes serán actores en los juegos rurales infantiles (juegan con las gallinas, con los patos, escenificando un idílico e inocente cortejo, a caballo entre la primera infancia y la pubertad). El tema arquetípico de los *niños perdidos* refleja la sombra de los cuentos de Perrault, de los Hermanos Grimm y de las aventuras de Tom Sawyer que se proyecta en su obra.

En el año 1928 Antoni Arissa abandona los planteamientos pictorialistas, pese a que en la entrevista publicada en la revista *El Progreso Fotográfico* de mayo de ese año, el autor elogia los procesos pigmentarios que utilizan otros fotógrafos:

Considero que con el bromóleo puede un aficionado, dotado de sentido artístico, producir obras cuya belleza cautiva. Es uno de los procedimientos, quizás el más indicado, para intervenir y hacer que el aficionado deje su sello personal en las obras, y prueba de lo que le digo la tiene usted con los bromóleos que producen los tan notables aficionados José Pérez Noquera y Claudio Carbonell [...]. También me gusta el procedimiento Fresson, el que cultiva magistralmente Ortiz Echagüe, y en el que va distinguiéndose nuestro común amigo Ricardo Carbonell.

ARISSA Y LA VANGUARDIA FOTOGRÁFICA

Arissa, en paralelo a su evolución desde la estética pictorialista hacia la fotografía vanguardista, asistió al desarrollo de dos supuestos teóricos y estéticos diferentes. El primero, la *straight photography* (la fotografía pura o directa), fue propuesto por los fotógrafos disidentes del pictorialismo que se agruparon en torno a la figura de Alfred Stieglitz, su Galería 291 y la revista *Camera Work*. El segundo, la fotografía de vanguardia centroeuropea del periodo de entreguerras, que ejercerá una gran influencia en su obra.

De la *straight photography* se deriva el documental experimental *Manhatta*, realizado en 1920 por Charles Sheeler y Paul Strand. Este primer film radical sobre la metrópoli y la arquitectura moderna es un compendio de nuevas técnicas visuales y dinámicas de montaje cinematográfico, que anticipan una época dominada por el maquinismo. Sheeler publicó su ensayo fotográfico, "Arquitectura cubista en Nueva York", en la edición de enero de 1921 de la revista *Vanity Fair*, sometiendo a los rascacielos de la ciudad con un innovador ejercicio de luces y sombras. Paul Strand publicó

organizadas como postas en escena, para recrear situacións pintorescas en escenarios reais. Nestas aparecen os clásicos e reiterados personaxes do movemento pictorialista: labregos á hora do ángelus, a anciá na soidade rural con vestixios arquitectónicos do pasado, os duros labores dos traballadores do campo, etc.

Estas escenificacións vincúlanse a tendencias noventaiovistas, que describen unha arcadia na que sobreviven os valores tradicionais. As súas imaxes de corte *noucentista* desenvólense na cidade e adquiren un aire máis cosmopolita.

A infancia como argumento fotográfico desta primeira etapa de Arissa ocupa un espazo dentro do imaxinario. Veremos nas súas fotografías a nena perdida no bosque que atopa o neno leñador ou a *alma boa* que traballa recollendo grandes e pesados feixes de leña. Escenas nas que un neno lle dá indicacións a un condutor extraviado e un pequeno esmoleiro vagabundea por estradas de montaña. Outros personaxes serán actores nos xogos rurais infantís (xogan coas galiñas, cos patos, escenificando un idílico e inocente cortexo, dacadalo entre a primeira infancia e a puberdade). O tema arquetípico dos *nenos perdidos* reflicte a sombra dos contos de Perrault, dos Irmáns Grimm e das aventuras de Tom Sawyer que se proxecta na súa obra.

No ano 1928 Antoni Arissa abandona as formulacións pictorialistas, a pesar de que na entrevista publicada na revista *El Progreso Fotográfico* de maio dese ano o autor eloxie os procesos pigmentarios que utilizan outros fotógrafos:

Considero que co bromóleo pode un afeccionado, dotado de sentido artístico, producir obras cuxa beleza cativa. É un dos procedementos, quizais o máis indicado, para intervir e facer que o afeccionado deixe o seu selo persoal nas obras, e proba do que lle digo tena vostede cos bromóleos que producen os tan notables afeccionados José Pérez Noquera e Claudio Carbonell [...] Tamén me gusta o procedemento Fresson, o que cultiva maxistralmente Ortiz Echagüe, e no que vai distinguíndose o noso común amigo Ricardo Carbonell.

ARISSA E A VANGARDA FOTOGRÁFICA

Arissa, en paralelo á súa evolución desde a estética pictorialista cara á fotografía vangardista, asistiu ao desenvolvemento de dous supostos teóricos e estéticos diferentes. O primeiro, a *straight photography* (a fotografía pura ou directa), foi proposto polos fotógrafos disidentes do pictorialismo que se agruparon ao redor da figura de Alfred Stieglitz, a súa Galería 291 e a revista *Camera Work*. O segundo, a fotografía de vangarda centroeuropea do período de entreguerras, que exercerá unha gran influencia na súa obra.

Da *straight photography* deriva o documental experimental *Manhatta*, realizado en 1920 por Charles Sheeler e Paul Strand. Este primeiro filme radical sobre a metrópole e a arquitectura moderna é un compendio de novas técnicas visuais e dinámicas de montaxe cinematográfica, que anticipan unha época dominada polo maquinismo. Sheeler publicou o seu ensaio fotográfico, "Arquitectura cubista en Nova York", na edición de xaneiro de 1921 da revista *Vanity Fair*, sometendo os rañaceos da cidade cun innovador exercicio de luces e sombras. Paul Strand publicou "Photography and

"Photography and the New God" en 1922 en la revista *Broom*. En su artículo propone las bases de este culto a lo mecánico, ilustrándolo con tres fotografías de impolutas y grandiosas máquinas y un paisaje urbano.

En Europa será Walter Ruttmann, con su documental *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de 1927, quien dirija la propuesta alemana sobre el esplendor de la metrópoli. Berlín se postula en este periodo como centro y crisol de la cultura fotográfica de vanguardia. Lászlo Moholy-Nagy, profesor de la Bauhaus, materializada en el movimiento *Das Neue Sehen* (la Nueva Visión) tras la publicación del libro *Malerei Fotografie Film*⁶.

Moholy-Nagy, en su empeño por liberar la visión fotográfica de las pautas burguesas, propone un nuevo lenguaje que incorpora tomas cenitales, picados, contrapicados, sombras, fotogramas, inversiones negativas y el continuo uso de las diagonales. La Nueva Visión se abre en sus publicaciones y exposiciones a nuevos planteamientos con el uso de la tipografía, la fotografía aérea, la macrofotografía, la astronomía o la radiografía⁷.

La exposición *Film und Foto* se inauguró en Stuttgart el 18 de mayo de 1929. Fue el punto culminante en el reconocimiento mundial de la Nueva Visión y de Lászlo Moholy-Nagy, quien presentó más de cien obras en la sala central. La muestra supuso también el refrendo definitivo de la fotografía vangardista europea y americana.

El fotógrafo Albert Renger-Patzsch también presentó sus trabajos en *Film und Foto*. En 1928 había publicado el libro *Die Welt ist schön*, encabezando la propuesta fotográfica del movimiento *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad)⁸. Renger-Patzsch enunció las bases de una disciplina sin artificios, con sencillez compositiva, primeros planos y excelencia en los tirajes fotográficos.

Durante estos años veinte, los fotolibros que se imprimen en Alemania serán cruciales para la historia del medio. Las editoriales berlinesas publicaron, entre otros muchos, los trabajos fotográficos de Heinrich Hauser, Helmar Lerski, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, Erich Mendelsohn, John Heartfield, Werner Graff o Lászlo Moholy-Nagy.

Los anuarios fueron otra forma de difundir la fotografía que se producía en todo el mundo. *The American Annual*, *Photograms of the Year* o *Das Deutsche Lichtbild* se convirtieron para muchos autores en vehículos de información y aprendizaje. Estas publicaciones fueron muy populares hasta el punto de que *Das Deutsche Lichtbild* tuvo que seleccionar las necesarias para la confección de su anuario de 1935 de entre las más de 134.000 fotografías presentadas. Arissa publica su artículo "Los álbums de los salones internacionales" en *El Progreso Fotográfico* en 1928. En el comienzo del breve ensayo dice:

Photograms, The American Annual, Álbum del Salón Internacional de París, Luci ed Ombre y otros de los muchos existentes catálogos o anuarios de fotografías, recopilación de las mejores obras expuestas en los principales Salones y Exposiciones, son tan necesarios e interesantes para todo aficionado con ansias de perfeccionamiento como lo fueron al principio de su iniciación al arte de la luz los tratados de química fotográfica de procedimientos.

the New God " en 1922 na revista *Broom*. No seu artigo propón as bases deste culto ao mecánico, ilustrándoo con tres fotografías de impolutas e grandiosas máquinas e unha paisaxe urbana.

En Europa será Walter Ruttmann, co seu documental *Berlín, sinfonía dunha gran cidade* de 1927, quen dirixa a proposta alemá sobre o esplendor da metrópole. Berlín postúlase neste período como centro e crisol da cultura fotográfica de vangarda. Lászlo Moholy-Nagy, profesor da Bauhaus, materializada no movemento *Das Neue Sehen* (a Nova Visión) tras a publicación do libro *Malerei Fotografie Film*⁶.

Moholy-Nagy, no seu empeño por liberar a visión fotográfica das pautas burguesas, propón unha nova linguaxe que incorpora tomas cenitais, picados, contrapicados, sombras, fotogramas, inversións negativas e o continuo uso das diagonais. A Nova Visión ábrese nas súas publicacións e exposicións a novas formulacións co uso da tipografía, a fotografía aérea, a macrofotografía, a astronomía ou a radiografía⁷.

A exposición *Film und Foto* inaugúrouse en Stuttgart o 18 de maio de 1929. Foi o punto culminante no recoñecemento mundial da Nova Visión e de Lászlo Moholy-Nagy, quen presentou máis de cen obras na sala central. A mostra supuxo tamén o referendo definitivo da fotografía vangardista europea e americana.

O fotógrafo Albert Renger-Patzsch tamén presentou os seus traballos en *Film und Foto*. En 1928 publicara o libro *Die Welt ist schön*, co que encabezou a proposta fotográfica do movemento *Neue Sachlichkeit* (Nova Obxectividade)⁸. Renger-Patzsch enunciou as bases dunha disciplina sen artificios, con sinxeleza compositiva, primeiros planos e excelencia nas tiraxes fotográficas.

Durante estes anos vinte, os fotolibros que se imprimen en Alemaña serán cruciais para a historia do medio. As editoriais berlinesas publicaron, entre outros moitos, os traballos fotográficos de Heinrich Hauser, Helmar Lerski, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, Erich Mendelsohn, John Heartfield, Werner Graff ou Lászlo Moholy-Nagy.

Os anuarios foron outra forma de difundir a fotografía que se producía en todo o mundo. *The American Annual*, *Photograms of the Year* ou *Das Deutsche Lichtbild* convertéronse para moitos autores en vehículos de información e aprendizaxe. Estas publicacións foron moi populares ata o punto de que *Das Deutsche Lichtbild* tivo que seleccionar as necesarias para a confección do seu anuario de 1935 de entre as máis de 134.000 fotografías presentadas. Arissa publica o seu artigo "Los álbums de los salones internacionales" en *El Progreso Fotográfico* no ano 1928. No comezo do breve ensaio di:

Photograms, The American Annual, Álbum del Salón Internacional de París, Luci ed Ombre e outros dos moitos existentes catálogos ou anuarios de fotografías, recompilación das mellores obras expostas nos principais salons e exposicións, son tan necesarios e interesantes para todo afeccionado con ansias de perfeccionamento como o foron ao principio da súa iniciación á arte da luz os tratados de química fotográfica de procedementos.

A implantación da vangarda fotográfica en España desenvólvese sobre todo nas páxinas dun gran número de publicacións e non nas paredes das asociacións fotográficas. A finais dos anos vinte, a

La implantación de la vanguardia fotográfica en España se desarrolla sobre todo en las páginas de un gran número de publicaciones y no en las paredes de las asociaciones fotográficas. A finales de los años veinte la editorial Cenit, entre otras, comienza a publicar imágenes de Moholy-Nagy o John Heartfield en portadas de libros diseñados por los tipógrafos polacos asentados en Madrid Mauricio Amster y Mariano Rawicz, introductores de la Nueva Tipografía en España.

Las numerosas revistas fotográficas como *Lux*, *El Progreso Fotográfico*, *Critérium*, *Revista Fotográfica*, *Radium*, *Fotografía para Todos*, *Arte Fotográfico* o *Foto*, vinculadas a la corriente pictorialista, dejan paso a comienzos de los años treinta a publicaciones donde se insertan los recursos estilísticos de la nueva fotografía: *Estudios*, *D'Ací i d'Allà*, *Orto*, *Revista Ford*, *Las Cuatro Estaciones*, *A. C. Documentos de Actividad Contemporánea* o *Art de la Llum*, esta última patrocinada por la asociación que preside Arissa.

En el plano teórico, a finales de los años veinte se publican artículos primordiales para la fotografía de vanguardia. Están firmados por Manuel Abril y Salvador Dalí y abogan por la implantación de los nuevos lenguajes fotográficos⁹.

La vanguardia fotográfica encuentra también espacio y acomodo en la publicidad. En Barcelona, desde el año 1927 existía el Publi-Club. Se trataba de una asociación de técnicos de la publicidad que se convirtió en una plataforma a través de la que teóricos y autores difundieron sus creaciones. Fotógrafos de la generación de Arissa como Josep Sala, Pere Català Pic, Josep Masana, Llovet y Frisco o Emili Godes mostrarán sus trabajos de vanguardia en el Salón Nacional de Fotografía Publicitaria celebrado en Barcelona en 1932, a semejanza de la exposición *La Publicité par la photographie*, realizada en la Galerie d'art contemporain de París en 1931.

La evolución de Arissa desde el pictorialismo hacia la vanguardia presenta algunas incongruencias cronológicas. La ausencia de datación precisa de muchas de sus fotografías dificulta una lectura que indique la separación entre las estrategias estilísticas del autor. Probablemente no se produjo un desarrollo lineal, sino una superposición de etapas. En 1928 realiza su fotografía de corte vangardista *El perseguit* (El perseguido) y, sin embargo, en la exhibición de 1930 del Círculo Mercantil de Huelva vuelve a mostrar sus antiguas imágenes costumbristas. En esta exposición su trabajo convive con los de Narcís Ricart y Emili Godes, quien tampoco llevará a Huelva sus fotografías vangardistas *Ocell de paper* (Pájaro de papel) y *Don Basilio* de 1927, ni sus innovadoras macrofotografías de insectos del año 1928¹⁰. La revista *El Progreso Fotográfico* recoge la exposición en el número de enero de 1931 y allí podemos leer bajo el título "Los artistas catalanes en Huelva":

...los aficionados de Huelva pudieron admirar obras del más moderno estilo y de los procedimientos de ejecución técnica y artística.

Y también, refiriéndose a Godes y Arissa:

...íntimos amigos que a diario se ven y viven la misma vida de inquietudes artísticas.

editorial Cenit, entre outras, comeza a publicar imaxes de Moholy-Nagy ou John Heartfield en portadas de libros deseñados polos tipógrafos polacos asentados en Madrid Mauricio Amster e Mariano Rawicz, introdutores da Nova Tipografía en España.

As numerosas revistas fotográficas como *Lux*, *El Progreso Fotográfico*, *Critérium*, *Revista Fotográfica*, *Radium*, *Fotografía para Todos*, *Arte Fotográfica* ou *Foto*, vinculadas á corrente pictorialista, deixan paso a comezos dos anos trinta a publicacións onde se insiren os recursos estilísticos da nova fotografía: *Estudios*, *D'Ací i d'Allà*, *Orto*, *Revista Ford*, *Las Cuatro Estaciones*, *A. C. Documentos de Actividad Contemporánea* ou *Art de la Llum*, esta última patrocinada pola asociación que preside Arissa.

No plano teórico, a finais dos anos vinte publícanse artigos primordiais para a fotografía de vangarda. Están asinados por Manuel Abril e Salvador Dalí e avogan pola implantación das novas linguaxes fotográficas?

A vangarda fotográfica atopa tamén espazo e acomodo na publicidade. En Barcelona, desde o ano 1927 existía o Publi-Club. Tratábase dunha asociación de técnicos da publicidade que se converteu nunha plataforma a través da que teóricos e autores difundiron as súas creacións. Fotógrafos da xeración de Arissa como Josep Salga, Pere Català Pic, Josep Masana, Llovet e Frisco ou Emili Godes mostrarán os seus traballos de vangarda no Salón Nacional de Fotografía Publicitaria celebrado en Barcelona en 1932, a semellanza da exposición *La Publicité par la photographie*, realizada na Galerie d'art contemporain de París en 1931.

A evolución de Arissa desde o pictorialismo cara á vangarda presenta algunhas incongruencias cronolóxicas. A ausencia de datación precisa de moitas das súas fotografías dificulta unha lectura que indique a separación entre as estratexias estilísticas do autor. Probablemente non se produciu un desenvolvemento lineal, senón unha superposición de etapas. En 1928 realiza a súa fotografía de corte vangardista *El perseguit* (O perseguido) e, con todo, na exhibición de 1930 do Círculo Mercantil de Huelva volve mostrar as súas antigas imaxes costumistas. Nesta exposición o seu traballo convive cos de Narcís Ricart e Emili Godes, quen tampouco levará a Huelva as súas fotografías vangardistas *Ocell de paper* (Paxaro de papel) e *Don Basilio* de 1927, nin as súas innovadoras macrofotografías de insectos do ano 1928¹⁰. A revista *El Progreso Fotográfico* recolle a exposición no número de xaneiro de 1931 e alí podemos ler baixo o título "Os artistas cataláns en Huelva":

...os afeccionados de Huelva puideron admirar obras do máis moderno estilo e dos procedementos de execución técnica e artística.

E tamén, referíndose a Godes e Arissa:

...íntimos amigos que a diario ven e viven a mesma vida de inquietudes artísticas.

Emili Godes e Antoni Arissa van percorrer un camiño similar desde o pictorialismo cara á modernidade. Pero así como o primeiro será un



Antoni Arissa: *El perseguido*, 1928. Colección Telefónica
© Herederos Arissa 2015

Emili Godes y Antoni Arissa van a recorrer un camino similar desde el pictorialismo hacia la modernidad. Pero así como el primero será uno de los máximos exponentes de la Nueva Objetividad en España, el segundo lo será de la Nueva Visión.

Arissa emprende a comienzos de los años treinta el cambio conceptual de su realización fotográfica. La idea y la visión, como rasgos distintivos de la vanguardia, se configuran como elementos centrales de su obra. Así abandona la recreación de un pasado de carácter nostálgico, escenificado en algunas de sus creaciones pictorialistas. Su acercamiento a la Nueva Visión actúa como una vuelta de tuerca sobre su anterior posición esteticista y literaria, mostrada en las imágenes de su primera etapa.

A este nuevo planteamiento responde la presencia de sus hijas en sus fotografías. Ahora ya no se trata de representar los antiguos cuentos infantiles. Las escenas se han transformado y sus protagonistas aparecen ocupadas entre los radios y la llanta de una rueda de bicicleta. Las imágenes que dependían de estructuras literarias se ven ahora conceptualizadas y sus elementos reducidos en una perfecta organización visual. La iluminación se convierte en un elemento primordial. Será ahora una herramienta transformadora que junto a la angulación le permitirá añadir acentos emocionales.

Los personajes infantiles ahora son personas que han escapado de un territorio poético para trasladarse a un espacio abstracto, en el que las figuras emergen de fondos negros sin historia.

dos máximos expoñentes da Nova Obxectividade en España, o segundo serao da Nova Visión.

Arisa emprende a comezos dos anos trinta o cambio conceptual da súa realización fotográfica. A idea e a visión, como trazos distintivos da vangarda, configúranse como elementos centrais da súa obra. Así abandona a recreación dun pasado de carácter nostálgico, escenificado nalgúns das súas creacións pictorialistas. O seu achegamento á Nova Visión actúa como unha volta máis sobre a súa anterior posición esteticista e literaria, mostrada nas imaxes da súa primeira etapa.

A esta nova formulación responde a presenza das súas fillas nas súas fotografías. Agora xa non se trata de representar os antigos contos infantís. As escenas transformáronse e os seus protagonistas aparecen ocupados entre os raios e a lami dunha roda de bicicleta. As imaxes que dependían de estruturas literarias vense agora conceptualizadas e os seus elementos reducidos nunha perfecta organización visual. A iluminación convértese nun elemento primordial. Será agora unha ferramenta transformadora que xunto á angulación lle permitirá engadir acentos emocionais.

Os personaxes infantís agora son persoas que escaparon dun territorio poético para trasladarse a un espazo abstracto, no que as figuras emerxen de fondos negros sen historia.

AS PEQUEÑAS COSAS E OS CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

É o momento de resaltar que os ámbitos naturais da etapa experimental de Arisa serán a súa familia e a súa vivenda. O autor deu un gran salto liberador, ao facer caso omiso do rexeitamento dogmático do pictorialismo, cara á fotografía familiar.

Casa, xardín e interiores son agora o escenario no que fotografa as súas fillas e onde os obxectos cotiáns se transforman en elementos gráficos.

As imaxes que produce neste círculo íntimo serán o epicentro desde o que a súa obra se expandirá, en círculos concéntricos, incluíndo a cada paso novos ámbitos.

Os círculos que vai trazando Arisa lévannos ao xardín da súa casa de Sant Andreu, no que continúan os xogos infantís. Nun alpendre pegado á súa vivenda tiña o seu laboratorio, que converte nun pequeno estudio onde afrontar as súas experimentacións compositivas. Unha bóla de cristal da árbore de nadal ou uns pinces transformáronse en liñas e volumes en imaxes organizadas xeométricamente.

O corredor da súa casa muda nun exercicio de representación isométrica. A sinxela imaxe na que observamos dous asentos sobre un chan hidráulico, apoiados contra a parede empapelada con estampados simétricos, resólvese nunha precisa toma cenital.

O minúsculo e sen importancia cobra especial presenza cando Arisa o introduce no seu mundo baixo a súa implacable mirada, como podemos constatar nas fotografías dos ovos e as galiñas en miniatura con catro sombras alongadas que estruturan a imaxe. Arisa mantén a intensidade visual e conceptual ao fotografar dúas lámpadas que proxectan dúas sombras convertidas en protagonistas da imaxe. A sombra elevada á categoría de figura. Podemos afirmar que a súa aventura visual non necesitará nin grandes monumentos, nin viaxes a lugares remotos, nin personaxes famosos, nin grandes

LAS PEQUEÑAS COSAS Y LOS CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

Es el momento de resaltar que los ámbitos naturales de la etapa experimental de Arisa serán su familia y su vivienda. El autor dio un gran salto liberador, al hacer caso omiso del rechazo dogmático del pictorialismo, hacia la fotografía familiar.

Casa, jardín e interiores son ahora el escenario en el que fotografía a sus hijas y donde los objetos cotidianos se transforman en elementos gráficos.

Las imágenes que produce en este círculo íntimo serán el epicentro desde el que su obra se expandirá, en círculos concéntricos, incluyendo a cada paso nuevos ámbitos.

Los círculos que va trazando Arisa nos llevan al jardín de su casa de Sant Andreu, en el que continúan los juegos infantiles. En un cobertizo pegado a su vivienda tenía su laboratorio, que convierte en un pequeño estudio donde afrontar sus experimentaciones compositivas. Una bola de cristal del árbol de Navidad o unos pinces se transformarán en líneas y volúmenes en imágenes organizadas geométricamente.

El pasillo de su casa muta en un ejercicio de representación isométrica. La sencilla imagen en la que observamos dos asientos sobre un suelo hidráulico, apoyados contra la pared empapelada con estampados simétricos, se resuelve en una precisa toma cenital.

Lo minúsculo y sin importancia cobra especial presencia cuando Arisa lo introduce en su mundo bajo su implacable mirada, como podemos constatar en las fotografías de los huevos y las gallinas en miniatura con cuatro sombras alargadas que estructuran la imagen. Arisa mantiene la intensidad visual y conceptual al fotografiar dos bombillas que proyectan dos sombras convertidas en protagonistas de la imagen. La sombra elevada a la categoría de figura. Podemos afirmar que su aventura visual no necesitará ni grandes monumentos, ni viajes a lugares remotos, ni personajes famosos, ni grandes acontecimientos. Su interés y su mirada se centran en las pequeñas cosas, con sus luces y sombras. Ya no es un pictorialista, tampoco un documentalista. La grandeza de sus imágenes reside en su visión.

Estos planteamientos se mantienen cuando el círculo se abre fuera del núcleo familiar. Arisa sale de casa y encuentra en una esquina frente a la tienda de sus padres en Sant Andreu el escenario para varias de sus imágenes. A través del escaparate del establecimiento ejecutará tres fotografías vinculadas al deseo: una niña que mira una muñeca, un hombre con sombrero y una familia a través del cristal eligiendo una joya.

La azotea del mismo edificio le permite hacer otras dos tomas, esta vez cenitales. En una se cruzan un coche de línea, un carro tirado por un animal y un ciclista. Los vehículos proyectan sus sombras alargadas. En la otra serán los cables del teléfono los que completen la organización de la escena. Ya no nos habla del entorno rural de Sant Andreu. Ya no rezan el ángelus sus payeses estáticos. Ahora los asuntos son abstractos y dinámicos. Estos ejercicios de simplificación visual se repetirán cuando se acerque a las fiestas del barrio. Los asientos voladores y la lona del circo ya son los de cualquier lugar del mundo en el que la vida se ha acelerado. Ya no son imágenes localistas y pintorescas. Ahora son universales, y su lenguaje, comprensible para todos. Y fotografiará las máquinas, las motos, las carreteras y un automóvil misterioso que ilumina la noche con la luz de sus faros.

acontecementos. O seu interese e a súa mirada céntranse nas pequenas cousas, coas súas luces e sombras. Xa non é un pictorialista, tampouco un documentalista. A grandeza das súas imaxes reside na súa visión.

Estas formulacións mantéñense cando o círculo se abre fóra do núcleo familiar. Arissa sae de casa e atopa nunha esquina fronte á tenda dos seus pais en Sant Andreu o escenario para varias das súas imaxes. A través do escaparate do establecemento executará tres fotografías vinculadas ao desexo: unha nena que mira unha boneca, un home con chapeu e unha familia a través do cristal elixindo unha xoia.

A azotea do mesmo edificio permítelle facer outras dúas tomas, esta vez cenitais. Nunha crúzanse un coche de liña, un carro tirado por un animal e un ciclista. Os vehículos proxectan as súas sombras alongadas. Na outra serán os cables do teléfono os que completen a organización da escena. Xa non nos fala da contorna rural de Sant Andreu. Xa non rezan o ángelus os seus campesiños estáticos. Agora os asuntos son abstractos e dinámicos. Estes exercicios de simplificación visual repetíranse cando se achegue ás festas do barrio. Os asentos voadores e a lona do circo xa son os de calquera lugar do mundo no que a vida se acelerou. Xa non son imaxes localistas e pintorescas. Agora son universais, e a súa linguaxe, comprensible para todos. E fotografará as máquinas, as motos, as estradas e un automóbil misterioso que ilumina a noite coa luz dos seus faros.

Tamén desta época son algunhas imaxes que fan referencia ao seu labor profesional desenvolvido na imprenta familiar da rúa Caspe, que o mantén en contacto coa evolución da Nova Tipografía dos anos vinte e trinta. Nestas tres fotografías aparecen os elementos tipográficos da imprenta cos que compón a palabra *Arissa*. O resumo perfecto da súa actividade como fotógrafo, impresor e tipógrafo. As profesións coas que el mesmo se definiu na entrevista publicada na revista *El Progreso Fotográfico* de maio de 1928.

Círculos cada vez máis afastados levarano ás rúas e ao porto de Barcelona. Dos seus percorridos fala nos seus artigos "Barcelona fotogénica" e "El moll del peix de Barcelona"¹¹. Para entón, calquera acontecemento, calquera fragmento da realidade, será obxecto da súa actividade visual: a rega, a limpeza e o asfaltado da cidade.

A fotografía *El perseguit*, unha das poucas tiraxes de época que sobreviviron ao paso do tempo, permítenos pechar o último círculo. Como resumo da obra do autor, unha escena case metafísica cargada de suspense. Un home camiña por unha rúa solitaria perseguido por unha sombra. Non só se trata dunha imaxe que encaixa estilisticamente no período de vangardas, tamén recolle as características simbólicas aprendidas ao longo da súa carreira.

Coa selección de *El perseguit* como portada da publicación que acompaña a esta mostra queremos remarcar o rescate de entre as sombras dun autor e da maior parte da súa obra, oculta durante preto de oito décadas.

No ano 1939, desaparecidas as tribunas de difusión da modernidade, Antoni Arissa reduciu a súa actividade artística e, aos poucos, foi caendo no esquecemento. O proceso de recuperación da súa figura que esta exposición afronta nunha forma de proxectar luz onde nunca debeu haber sombra.



Antonio Arissa: *Sen título*, 1930-1936. Colección Telefónica
© Herederos Arissa 2015

También de esta época son algunas imágenes que hacen referencia a su labor profesional desarrollada en la imprenta familiar de la calle Caspe, que lo mantiene en contacto con la evolución de la Nueva Tipografía de los años veinte y treinta. En estas tres fotografías aparecen los elementos tipográficos de la imprenta con los que compone la palabra *Arissa*. El resumen perfecto de su actividad como fotógrafo, impresor y tipógrafo. Las profesiones con las que él mismo se había definido en la entrevista publicada en la revista *El Progreso Fotográfico* de mayo de 1928.

Círculos cada vez más alejados le llevarán a las calles y al puerto de Barcelona. De sus recorridos habla en sus artículos "Barcelona fotogénica" y "El moll del peix de Barcelona"¹¹. Para entonces, cualquier acontecimiento, cualquier fragmento de la realidad, será objeto de su actividad visual: el riego la limpieza y el asfaltado de la ciudad.

La fotografía *El perseguit*, uno de los pocos tirajes de época que han sobrevivido al paso del tiempo, nos permite cerrar el último círculo. Como resumen de la obra del autor, una escena casi metafísica cargada de suspense. Un hombre camina por una calle solitaria perseguido por una sombra. No solo se trata de una imagen que encaja estilisticamente en el período de vanguardias, también recoge las características simbólicas aprendidas a lo largo de su carrera.

Con la selección de *El perseguit* como portada de la publicación que acompaña a esta muestra, queremos remarcar el rescate de entre las sombras de un autor y de la mayor parte de su obra, oculta durante cerca de ocho décadas.

- 1 Fundación Telefónica en 2005 abordou a recuperación do seu arquivo histórico co proxecto *Transformacións*. En 2007 emprendeu a restauración dixital do arquivo do fotógrafo Luís Ramón Marín e produciu a exhibición *Marín fotografías 1908-1940*.
En 2010 revisou o arquivo do fotógrafo Josep Brangulí no seu proxecto de recuperación e exhibición baixo o título *Brangulí*. En 2013 realizouse a retrospectiva *Virxilio Vieitez* a partir do arquivo do retratista e documentalista contemporáneo galego.
- 2 Para as tiraxes novas da mostra seguíronse criterios de similitude estilística e formal coas tiraxes orixinais conservadas do autor. Destas, 108 proveñen dos negativos preservados por Fundación Telefónica e 30 do Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Os negativos de Arissa foron sometidos a limpeza de superficie, dixitalización en alta resolución e restauración dixital, como tratamento previo á realización das tiraxes positivas.
Na execución das 138 tiraxes actuais realizadas a partir dos seus negativos, tratouse de manter a fidelidade tonal e de estilo nas novas impresións realizadas sobre papeis de algodón e pigmentos minerais. Efectuouse unha emulación dos papeis mate e texturados cos que traballaba Arissa. Así mesmo, analizáronse e reproducíronse as coloracións das emulsións e virados aos que o autor sometía as súas copias orixinais.
Os negativos conservados suman un total de 3.250 fotogramas negativos e positivos dos que 936 pertencen ao fondo de Fundación Telefónica. Consérvanse escasas tiraxes en papel efectuadas polo autor.
- 3 *Antoni Arissa 1900-1980: Entre el pictorialisme i la nova visió*, celebrada no Arxiu Municipal do Districte de Sant Andreu en Barcelona e organizada polo Consell Municipal do Districte de Sant Andreu, o Arxiu Municipal do Districte de Sant Andreu e Josep Manuel Torres. Desta exhibición non se realizou publicación. A partir dos orixinais da familia organizouse no ano 1996 *Antoni Arissa. Un camiño cara á modernidade* (Centro Cultural Genaro Poza, Huesca), comisariada por Juan Naranjo.
Exposicións colectivas destacables: *Idas y caos. Vanguardias fotográficas en España 1920-1945*, Ministerio de Cultura, 1984, comisariada por Joan Fontcuberta; *Las vanguardias fotográficas en España, 1925-1945*, comisariada por Juan Naranjo en 1997, y *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*, comisariada por Cristina Zelich en 1998, ambas as exposicións organizadas por Fundación "La Caixa"; e *Praga París Barcelona*, organizada polo MNAC en 2010, comisariada por David Balsells e Juan Naranjo.
- 4 Datos achegados por Josep Manuel Torres.
- 5 No Goberno Civil de Barcelona consérvase un expediente que contén: acta de constitución e rexistro legal (novembro de 1922); estatutos (novembro de 1922); estado de contas (novembro de 1922 a xaneiro de 1924); actas de 1924 e 1931.
- 6 László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, Múnic, 1925.
- 7 En 1926 M. Sendra expón as súas radiografías na Casa Baltá y Riba de Barcelona.
- 8 Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, Kurt Wolff Verlag, Múnic, 1928.
- 9 V. Manuel Abril, "Las nuevas formas del arte actual en la fotografía", *Orientaciones*, 1926; Salvador Dalí, "La fotografía pura creación de l'esperit", *L'Amic de les Arts*, 1927, e "La dadá fotográfica", *Gasetta de les Arts*, 1929.
- 10 V. Dr. F. García del Cid, "Nuevo Aspecto del Arte de Emilio Godes", *El Progreso Fotográfico*, marzo de 1928.
- 11 "El moll del peix de Barcelona", *El Progreso Fotográfico*, febreiro de 1928, e "Barcelona fotogénica", *El Progreso Fotográfico*, setembro de 1928.

En el año 1939, desaparecidas las tribunas de difusión de la modernidad, Antoni Arissa redujo su actividad artística y, poco a poco, fue cayendo en el olvido. El proceso de recuperación de su figura que esta exposición afronta en una forma de proyectar luz donde nunca debió haber sombra.

- 1 Fundación Telefónica en 2005 abordó la recuperación de su archivo histórico con el proyecto *Transformaciones*. En 2007 emprendió la restauración digital del archivo del fotógrafo Luis Ramón Marín y produjo la exhibición *Marín fotografías 1908-1940*.
En 2010 revisó el archivo del fotógrafo Josep Brangulí en su proyecto de recuperación e exhibición bajo el título *Brangulí*. En 2013 se realizó la retrospectiva *Virxilio Vieitez* a partir del archivo del retratista y documentalista contemporáneo gallego.
- 2 Para los tirajes nuevos de la muestra se han seguido criterios de similitud estilística y formal con los tirajes originales conservados del autor. De estos, 108 provienen de los negativos preservados por Fundación Telefónica y 30 del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Los negativos de Arissa han sido sometidos a limpieza de superficie, digitalización en alta resolución y restauración digital, como tratamiento previo a la realización de los tirajes positivos.
En la ejecución de los 138 tirajes actuales realizadas a partir de sus negativos, se ha tratado de mantener la fidelidad tonal y de estilo en las nuevas impresiones realizadas sobre papeles de algodón y pigmentos minerales. Se ha efectuado una emulación de los papeles mate y texturados con los que trabajaba Arissa. Asimismo, se han analizado y reproducido las coloraciones de las emulsiones y virados a los que el autor sometía a sus copias originales.
Los negativos conservados suman un total de 3.250 fotogramas negativos y positivos de los que 936 pertenecen al fondo de Fundación Telefónica. Se conservan escasas tirajes en papel efectuados por el autor.
- 3 *Antoni Arissa 1900-1980: Entre el pictorialisme i la nova visió*, celebrada en el Arxiu Municipal del Districte de Sant Andreu en Barcelona y organizada por el Consell Municipal del Districte de Sant Andreu, el Arxiu Municipal del Districte de Sant Andreu y Josep Manuel Torres. De esta exhibición no se realizó publicación. A partir de los originales de la familia se organizó en el año 1996 *Antoni Arissa. Un camino hacia la modernidad* (Centro Cultural Genaro Poza, Huesca), comisariada por Juan Naranjo.
Exposiciones colectivas reseñables: *Idas y caos. Vanguardias fotográficas en España 1920-1945*, Ministerio de Cultura, 1984, comisariada por Joan Fontcuberta; *Las vanguardias fotográficas en España, 1925-1945*, comisariada por Juan Naranjo en 1997, y *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*, comisariada por Cristina Zelich en 1998, ambas exposiciones organizadas por Fundación "la Caixa"; y *Praga París Barcelona*, organizada por el MNAC en 2010, comisariada por David Balsells y Juan Naranjo.
- 4 Datos aportados por Josep Manuel Torres.
- 5 En el Gobierno Civil de Barcelona se conserva un expediente que contiene: Acta de constitución y registro legal (noviembre de 1922). Estatutos (noviembre de 1922). Estado de cuentas (noviembre de 1922 a enero de 1924). Actas de 1924 y 1931.
- 6 László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, Múnic, 1925.
- 7 En 1926 M. Sendra expone sus radiografías en la Casa Baltá y Riba de Barcelona.
- 8 Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, Kurt Wolff Verlag, Múnic, 1928.
- 9 V. Manuel Abril, "Las nuevas formas del arte actual en la fotografía", *Orientaciones*, 1926; Salvador Dalí, "La fotografía pura creación de l'esperit", *L'Amic de les Arts*, 1927, y "La dadá fotográfica", *Gasetta de les Arts*, 1929.
- 10 V. Dr. F. García del Cid, "Nuevo Aspecto del Arte de Emilio Godes", *El Progreso Fotográfico*, marzo de 1928.
- 11 "El moll del peix de Barcelona", *El Progreso Fotográfico*, febrero de 1928 y "Barcelona fotogénica", *El Progreso Fotográfico*, septiembre de 1928.

ARISSA

The Shadow and The Photographer. 1922-1936

THE EXHIBITION

With *Arissa. The Shadow and the Photographer. 1922-1936*, the Fundació Telefónica, maintaining its commitment to the recuperation of the photography from the first decades of the twentieth century—the founding years of Spain's National Telephone Company—aims to rescue for posterity the archive of the photographer Antoni Arissa, a key figure in the avant-garde period of Spanish photography. During the last ten years the Foundation has focused its attention and efforts on the salvaging of archives containing the work of the most important Spanish documentary photographers.¹

In previous reclamation projects undertaken by the Fundació Telefónica, it's noteworthy that none of the photographers aspired to be considered as artists; but the passing of time has allowed us to recognize the artistic value of their work.

Because Antoni Arissa belonged to a generation of activist photographers who sought photography's recognition as art, he presents a different and novel situation that underscores the singularity of this project and the corresponding show.

This show is the culmination of a long process of recovery and restoration of his principal negatives, and features 138 of the artist's images owned and preserved by Fundació Telefónica. The selection also includes prints made from negatives held by the Catalan Institute of Photographic Studies.² The dates and characteristics of the images on display were collated with publications from the period when he was active. The present recuperation of Arissa's life and work also takes into account the occasional efforts to revive the photographer's work based on the few pictures in the hands of his family.³

The show is structured around three stylistic divisions that at times overlap. The first centers on his initial years as a photographer associated with the pictorialist movement. This period unfolds between the years 1922 and 1928. The second part, which extends to the beginning of the nineteen-thirties, features photos that while maintaining literary, narrative and symbolist themes, incorporate visual solutions typical of modernism. The third phase, encompassing the years 1930 to 1936, presents Arissa as a fully integrated member of the photographic avant-garde.

HIS BEGINNINGS IN PHOTOGRAPHY

Too little is known about either Arissa's life or his work. The biographical facts regarding his personal and artistic life noted here are inevitably intertwined with the story of his stylistic changes that also affected the photography of the period in general.

Antoni Arissa Asmarats was born into a family of printers in the neighborhood of Sant Andreu del Palomar in Barcelona on July 16,

1900. The photographer's father, Antonio Arissa Blesa, became an apprentice at Asmarats Printers in San Andreu, where he met the daughter of the owners, Àngela Asmarats. The couple married in 1898. At the turn of the century they acquired an already functioning printing shop on Calle Caspe, 37 in Sant Andreu. The only change necessary was to replace the old shop sign for a new one indicating Arissa Printing Shop, which would serve as a stationary store, poster printer and publisher of small, high quality books.

Arissa's son continued the family trade of printer. In 1920 he took over the family business. In 1925 he married Margarita Serra i Sellarès, with whom he had four children: Margarita, Maria Àngels, Concepció and Maria Antònia.

When he was still an adolescent Arissa began learning photography in the Bon Temps Hiking Group, which belonged to the Catalanist Popular Center of Sant Andreu where, along with Tomás Fàbregas, who would later work as a news photographer, he was taught by Sr. Clavería.⁴

His descendents have a small album from this first period, in which the young Arissa depicted local customs and traditions in line with a movement known as *costumbrismo*. During this period he also experimented with photo-montage.

ARISSA THE PICTORIALIST

Photography at the beginning of the nineteen-twenties, when Arissa was getting started, was dominated by pictorialism. Since the advent of photography in the first half of the nineteenth century its adepts had documented and portrayed the world with the best technical resources available at the time, determined to capture images with the highest degree of detail possible. The early photographers' pursuit of maximum definition produced a paradigm of representation that remained unquestioned until the end of the century. Those who led the revolt against this tendency formed the pictorialist movement. They were mostly amateurs who wished to distance themselves from both professional photography and from spontaneous and domestic photography, which had become widespread after the appearance of the first Kodak camera in 1888. Their revolt against popular photography entailed the use of diffusion filters (*fou*) and the printing of negatives on papers similar to those used for drawing and engravings. They developed a variety of techniques that differed from the realism and precision of documentary photography. The pictorialists took their inspiration from diverse artistic movements including the Pre-Raphaelites, the Arts and Crafts movement and Symbolism, while avoiding pictures of the bustling city overflowing with new mechanical inventions and the dizzying changes that society was undergoing at the time. This evasion of reality and what they considered as the vulgar approach of millions of amateurs with their instant cameras, isolated the pictorialists within an artificial world filled with vivid atmospheres and reveries abounding in mystery.

Pictorialism, which emerged as a movement about 1890, was centered on photography circles and associations whose aims included the recognition of photography as one of the fine arts. Another of their objectives was the creation of photography salons of national and international relevance.

The founding of Madrid's Royal Photographic Society in 1899 and the publication of the magazine *La Fotografía* in 1901, directed by Antonio Cánovas, 'Kaulak,' were the principle patrons of Spanish pictorialism.

Spanish pictorialism during these first years fell into two camps: on the one hand there were those who advocated a purist style, featuring prints made with no manual manipulation, in contrast to those who subjected them to various pigmentary and chemical procedures, which they characterized as 'noble.' Among the former, images with unmistakably Symbolist or *costumbrista* elements predominated, while the latter generally tended towards depictions of a happy Arcadia, with misty landscapes, seascapes or nudes.

Pictorialism has been described as a movement opposing the technical advances produced at the beginning of the twentieth century in the improvement of films, cameras and camera lenses.

In 1922, along with Josep Girabalt and Lluís Batlle, Arissa founded the Saint-Victor Photography Association, in Sant Andreu, a year before the appearance of the Catalan Photography Association.

Among the statutes of Saint-Victor, presented on November 15, 1922, we read:

The aim of the Saint-Victor Photography Association is to promote and encourage the art of photography, and meets in Calle Coroleu, 15 (in the Coral la Lira Society...).

In 1933 the association moved to Calle Gran, 176, and soon had more than one-hundred members. At the beginning of the Spanish Civil War (1936-39) the association's premises were attacked and all their documents disappeared.⁵

Arissa. The Shadow and the Photographer features rural scenes taken near Sant Andreu between 1922 and 1928, his first years as a photographer. They are pictures organized as tableaux, recreating picturesque situations in real settings, and feature the standard and reiterated figures of pictorialism: peasants at the hour of the Angelus prayer, the old woman in a lonely landscape with architectural ruins, the hard work of farm laborers, etc.

These staged scenes are linked to fin-de-siècle tendencies (known as *noucentisme* in Catalan) that depicted an Arcadia in which traditional values still survived. His images in this vein are set in the city and acquire a more cosmopolitan air.

Childhood as a pictorial theme in Arissa's first period occupies a central place in his imaginative repertoire. We see a girl lost in the woods and discovered by a young wood-cutter; or the 'good soul' gathering bulky and heavy logs; scenes in which a child gives directions to a driver gone astray or a young vagabond wandering along mountain roads. Other figures play rural childhood games (they play with chickens and ducks, and are shown in an innocent and idyllic courtship, halfway between childhood and puberty). The archetypal theme of lost children evokes the shadow of fairy tales by Perrault and the Brothers Grimm, as well as of Tom Sawyer, as projected in Arissa's work.

In 1928, Antoni Arissa abandoned the pictorialist style, even though in an interview published in the magazine *El Progreso*

Fotográfico in May of the same year the artist praises the pigmentary processes utilized by other photographers:

I think an amateur with artistic talent can create captivatingly beautiful images with bromoil. It's perhaps one of the best procedures to use if the aficionado wants to give his work a personal touch, and proof of what I'm saying are the bromoils produced by notable aficionados such as José Pérez Noguera and Claudio Carbonell [...] I also like the Fresson process, which Ortiz Echagüe employs so masterfully, and with which our mutual friend Ricardo Carbonell is also distinguishing himself.

ARISSA AND AVANT-GARDE PHOTOGRAPHY

Parallel to his evolution from the pictorialist aesthetic toward avant-garde photography, Arissa witnessed the development of two distinct theoretical and aesthetic approaches. The first, known as straight photography, was advocated by the photographers opposed to pictorialism gathered around the figure of Alfred Stieglitz, his gallery 291 and the magazine *Camera Work*. The second was Central-European avant-garde photography in the period between the wars, which had a significant influence on his work.

Straight Photography gave rise to Charles Sheeler and Paul Strand's 1920 experimental documentary *Manhatta*. This first radical film about the big city and modern architecture is an anthology of visual techniques and film editing dynamics that anticipate an era dominated by machinery. Sheeler published his photo-essay 'Cubist Architecture in New York' in the January 1921 issue of *Vanity Fair* magazine, subjecting the city's skyscrapers to an innovative use of light and shadow. In 1922 Paul Strand published 'Photography and the New God' in the magazine *Broom*. In his article he presents the basis for this cult of the machine, and by way of illustration includes three photos of pristine and grandiose machines and a cityscape.

In Europe it was Walter Ruttmann, with his 1927 documentary *Berlin: Symphony of a Great City* who was responsible for the celebration of metropolitan splendor in Germany. Berlin emerged during this period as the center and crucible of avant-garde photography. László Moholy-Nagy, professor at the Bauhaus, led the Neue Sehen (New Vision) movement following the publication of his book *Malerei Fotografie Film*.⁶

Moholy-Nagy, determined to free photography from its bourgeois strictures, proposed a new language incorporating overhead, high-angle and low-angle shots, shadows, photograms, negative inversions and the frequent use of diagonals. In its shows and publications, New Vision opened up new perspectives with its use of typography, aerial photography, macro-photography, astronomy and radiography.⁷

The exhibition *Film und Foto* opened on May 18, 1929. It was the culmination of the international recognition of both New Vision and László Moholy-Nagy, who presented more than 100 works in the main gallery. The show also represented the definitive acceptance of American and European avant-garde photography.

The work of photographer Albert Renger-Patzsch also appeared in *Film und Foto*. In 1928 he had published *Die Welt ist schön*, calling card of the Neue Sachlichkeit (New Objectivity) photography movement.⁸



Antonio Arissa: *El beso*, 1930. Colección Telefónica. © Herederos Arissa 2015

Renger-Patzsch proclaimed an art without artifice, compositionally simple, using close-ups and top-quality printing.

During the nineteen-twenties, the photography books published in Germany were crucial to the medium's history. Berlin publishers, among many others, issued the work of Heinrich Hauser, Helmar Lerski, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, Erich Mendelsohn, John Heartfield, Werner Graff and László Moholy-Nagy. Yearly anthologies offered another way to disseminate photography produced throughout the world. For many photographers, *The American Annual*, *Photograms of the Year* and *Das Deutsche Lichtbild* became essential sources of information and study. These were extremely popular publications, to the point that in 1935, *Das Deutsche Lichtbild* had to choose from among more than 134,000 images presented for inclusion in its annual edition.

Arisa published his article 'The Albums of the International Salons' in *El Progreso Fotográfico* in 1928. At the beginning of the brief essay he states:

Photograms, The American Annual, Álbum del Salón Internacional de París, Luci ed Ombre and other of the many existing catalogues and photography annuals, featuring the best pictures shown in the principal Salons and shows, are as necessary and interesting for every amateur wishing to improve, as the tracts on chemicals and photo processes were when they began their initiation into the art of light.

The establishment of avant-garde photography in Spain took place above all in the pages of numerous specialized publications, and not on the walls of photography associations. At the end of the nineteen-

twenties, *Cenit*, among other publishers, began to feature pictures by Moholy-Nagy and John Heartfield on book covers, designed by Mauricio Amster and Mariano Rawicz, Polish typographers living in Madrid who had introduced New Typography into Spain.

At the beginning of the nineteen-thirties, the country's numerous photography magazines associated with pictorialism, including *Lux*, *El Progreso Fotográfico*, *Critérium*, *Revista Fotográfica*, *Radium*, *Fotografía para todos*, *Arte Fotográfico* and *Foto*, gave way to new publications featuring the aesthetic criteria of the new photography: *Estudios*, *D'Ací i d'Allà*, *Orto*, *Revista Ford*, *Las Cuatro Estaciones A.C.* *Documentos de Actividad Contemporánea* and *Art de la Llum*, the latter sponsored by the association presided over by Arissa.

In the theoretical sphere, at the end of the nineteen-twenties there appeared articles that would prove crucial for avant-garde photography. Written by Manuel Abril and Salvador Dalí, they advocated the establishment of new photographic idioms.⁹

Avant-garde photography also found an outlet and acceptance in advertising. In Barcelona the Publi-Club was founded. It was an association of advertising professionals that became a platform for the dissemination of the work of theorists and artists. Photographers of Arissa's generation such as Josep Sala, Pere Català Pic, Josep Masana, Llovet y Frisco and Emili Godes, showed their cutting-edge work at the National Salon of Advertising Photography celebrated in Barcelona in 1932, similar to *La Publicité par la photographie* show organized by the Galerie d'Art Contemporain in Paris in 1931.

Arisa's evolution from pictorialism to avant-garde photography presents some chronological inconsistencies. The absence of reliable dates for many of his pictures makes a reading indicating a clear separation between the artist's distinct stylistic strategies difficult.



Antonio Arissa: *Untitled*, 1930-1936. Colección Telefónica. © Herederos Arissa 2015

There was likely no linear development, but rather an overlapping of stages. In 1928 he produced the avant-garde image *El Perseguit* (*The Pursued*), but in the show at the *Círculo Mercantil de Huelva* in 1930 he chose to show his older, *costumbrista* photographs. In that show he shared space with Narcís Ricart and Emili Godes, who also chose not to show his avant-garde images *Ocell de paper* (*Paper Bird*) or *Don Basilio* from 1927, nor their innovative macro-photographs of insects from 1928.¹⁰ The magazine *El Progreso Fotográfico* reviewed the show in its January 1931 issue and there we can read, under the title of 'Catalan Artists in Huelva':

...In Huelva enthusiasts could admire works in the most modern style and methods of technical and artistic execution.

And, referring to Godes and Arissa:

...close friends who see each other every day and experience the same life full of artistic interests.

Emili Godes and Antoni Arissa would follow a similar path from pictorialism to modernity. But while the former became one of the maximum exponents of New Objectivity in Spain, the latter distinguished himself in the New Vision style.

At the beginning of the thirties Arissa initiated a conceptual transformation of his photographic practice. Vision and idea, as distinguishing characteristics of the avant-garde, assume a central place in his work. Hence, he abandons the recreation of a nostalgic version of the past as reproduced in his pictorialist work. His discovery of New

Vision gave a turn to his previous aestheticist and literary stance as embodied in the images of his first period.

This new approach is manifested by the presence of his daughters in his photos. It was no longer a question of depicting old children's tales. The settings have changed and the models now appear busy among radios and the rim of a bicycle wheel. The pictures that previously depended on literary references are now conceptualized and their elements reduced to a perfect visual composition. Lighting has become an essential factor. From now on it will be a transforming tool that together with the shooting angle will permit emotional accents to prevail.

The young models are now individuals who have escaped from a poetic domain into an abstract compositional space, where the figures emerge from black backgrounds without a story.

SMALL THINGS AND CONCENTRIC CIRCLES

It's time to emphasize that the most frequent setting for Arissa's experimental phase was his home and family. The artist took a giant liberating leap when he decided to disregard pictorialism's dogmatic rejection of domestic photography.

The house, garden and interiors would now become the settings where he photographed his daughters and where everyday objects would be transformed into graphic elements.

The pictures produced in this domestic ambience would become the epicenter from which his work would expand in concentric circles, including new settings with each new step.

The circles that Arissa traces lead us to the garden of his home in Sant Andreu, where the children's games continued. His laboratory was

in a shed adjacent to the house, which he converted into a small studio where he could pursue his compositional experiments. A glass Christmas tree ornament or a pair of tweezers are transformed into the lines and volumes of geometrically structured images.

The corridor of his house became an exercise in isometric representation. The simple image in which we observe two chairs on a hydraulic floor, leaning against a wall covered in symmetrical patterns, resolves into a perfect overhead shot.

The small and unimportant take on a special presence when Arissa introduces them to his world under his implacable gaze. We can see in the photos of chickens and eggs in miniature how the four long shadows structure the image. Arissa sustains the visual and conceptual intensity in the picture of two light bulbs projecting shadows which become the image's main subjects. Shadow elevated to the category of figure. We can affirm that for his visual adventure he needs no great monuments, journeys to remote regions, eminent personalities or momentous events. His interest and vision are captured by small things with their light and shadow. He is no longer a pictorialist or documentary photographer. The greatness of his images resides in his particular vision.

This approach will continue when he expands his circle beyond the domestic domain. Arissa walks outside and finds the setting for various pictures on the corner opposite his parents' store in Sant Andreu. Through the shop window he shot three photographs linked to desire: a young girl looking at a doll; a man with a hat (presumably Arissa himself); and a family through the glass choosing a piece of jewelry.

The roof of the same building offers the chance for two more pictures, this time from above. In one, a coach, a cart pulled by an animal and a cyclist cross paths, The vehicles project long shadows, In the other it's the telephone wires that complete the scene's composition. This is no longer rural Sant Andreu. There are no ecstatic peasants praying the Angelus. Now the focus is dynamic and abstract. These exercises in visual simplification are repeated with the approach of the neighborhood festival. The flying chairs and circus tent could be anywhere in the world where life had become more accelerated. These are no longer provincial or picturesque pictures. They are now universal and their language is comprehensible to anyone. He would go on to capture images of machines, motorcycles, highways and a mysterious automobile illuminating the night with its headlights.

Some of his pictures from the nineteen-thirties allude to his work in the family printing shop on Calle Caspe, which helps him keep in touch with developments in the New Typography of the twenties and thirties. In these three photos we can see typographical elements from the print shop used by Arissa when setting words, the perfect summary of his activity as a photographer, printer and typographer; the same professions which he used to define himself in an interview published in the May 1928 issue of *El Progreso Fotográfico*.

Circles ever more distant lead him to the streets and port of Barcelona. His articles 'Photogenic Barcelona' and 'Barcelona's Fishing Pier' comment on his wanderings.¹¹ At this point, any event, any fragments of reality are potential objects for his visual activities, including the washing, cleaning and asphalt of the city.

El perseguit, one of the few original prints that have survived the passing of time, allows us to close the last circle. As a summary of the

artist's work, it is an almost metaphysical scene charged with suspense. A man walks along a solitary street pursued by a shadow. It's an image that not only fits stylistically within the avant-garde period, but also features all the symbolic characteristics learned throughout his career.

By choosing *The Pursued* for the cover of this catalogue we wished to highlight the rescue from the shadows of an artist and his work, forgotten for nearly eight decades.

In 1939, with the disappearance of the platforms devoted to the dissemination of modernity, Antoni Arissa reduced his artistic activity and little by little fell into oblivion. The process of recuperation that the accompanying exhibition has undertaken is a way to project light where there never should have been shadow.

- 1 In 2005, the Fundación Telefónica began the recuperation of its historic archives with the project *Transformations*. In 2007 the digital restoration of the photographer Luis Ramón Marín's archive was begun, resulting in the exhibition *Marín, Photographs 1908-1940*. In 2010 the archives of the photographer Josep Brangulí were the subject of recuperation and exhibition under the title *Brangulí*. In 2013 the retrospective *Virxilio Vieitez* was produced based on the contemporary Galician portraitist and documentary photographer's archives.
- 2 For the new prints featured in the show, criteria of stylistic and formal similarity to the artist's surviving original prints were followed. Of these, 108 come from negatives preserved by the Fundación Telefónica and 30 from the Catalan Institute of Photographic Studies. Arissa's negatives were subject to surface cleaning, high resolution digitalization and digital restoration, as treatment prior to their actual printing. In the execution of the 138 new prints made from the artist's negatives, an attempt was made to be faithful to both the tone and style, and the new impressions were made on cotton paper with mineral pigments. The textured matte papers used by Arissa were emulated. In addition, the colorations of the emulsions and toning which Arissa used on his original copies were analyzed and reproduced. The total number of originals preserved add up to some 3,250 negatives and prints, of which 936 belong to the Fundación Telefónica's collection. Very few prints made by the artist have survived.
- 3 *Antoni Arissa 1900-1980: Entre el pictorialisme i la nova visió*, was celebrated at the Municipal Archive of the District of Sant Andreu in Barcelona, organized by the Municipal Council of the District of Sant Andreu, the Municipal Archive of the District of Sant Andreu, and the Catalan Institute of Photographic Studies. Curated by Núria Postico and Josep Manuel Torres, no catalogue was produced for the exhibition. In 1996 *Antoni Arissa, Un camino hacia la modernidad* was organized at the Genaro Poza Cultural Center in Huesca based on the originals owned by the family. Curated by Juan Naranjo. Collective shows worth noting: *Idas y caos. Vanguardias fotográficas en España 1920-1945*, Ministry of Culture, 1984, curated by Joan Fontcuberta; *Las vanguardias fotográficas en España, 1925-1945*, curated by Juan Naranjo in 1997; *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*, curated by Cristina Zelich in 1998, both shows organized by the Fundación "la Caixa"; and *Praga Paris Barcelona*, organized by MNAC in 2010, curated by David Balsells and Juan Naranjo.
- 4 Information provided by Josep Manuel Torres.
- 5 The Barcelona Civil Government possesses a dossier containing: the act of constitution and legal registry (November, 1922); Statutes (November, 1922); Accounts status (November, 1922 - January, 1924); Minutes from 1924 and 1931.
- 6 László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, Munich, 1925.
- 7 In 1926, M. Sendra showed his radiographs at the Casa Baltá i Riba in Barcelona.
- 8 Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, Kurt Wolff Verlag, Munich, 1928.
- 9 See Manuel Abril, 'Las nuevas formas del arte actual en la fotografía,' *Orientaciones* 1926; Salvador Dalí, 'La fotografía, pura creació de l'esperit,' *L'Amic de les Arts*, 1927, and 'La dadá fotogràfica,' *Gasete de les Arts*, 1929.
- 10 See Dr. F. García del Cid, 'Nuevo aspecto del arte de Emilio Godes,' *El Progreso Fotográfico*, March, 1928.
- 11 Antoni Arissa, 'El moll del Peix de Barcelona,' *El Progreso Fotográfico*, February, 1928, and 'Barcelona fotogénica,' *El Progreso Fotográfico*, September, 1928.

A exposición *Arisa. A sombra e o fotógrafo. 1922-1936* foi realizada a partir dos negativos orixinais do autor. Os positivos, despois de seren restaurados dixitalmente, foron executados sobre papel de algodón con pigmentos minerais.

Esta exposición complementábase cun punto de documentación, habilitado na Biblioteca do CGAC, onde se poderá consultar máis información sobre a figura de Antoni Arissa e o seu contexto histórico.

La exposición Arissa. La sombra y el fotógrafo. 1922-1936 ha sido realizada a partir de los negativos originales del autor. Los positivos, después de su restauración digital, han sido ejecutados sobre papel de algodón con pigmentos minerales.

Esta exposición se complementa con un punto de documentación, habilitado en la Biblioteca del CGAC, donde se podrá consultar más información sobre la figura de Antoni Arissa y su contexto histórico.

The photographs in the exhibition *Arisa. The Shadow and the Photographer. 1922-1936* are vintage copies of the artist's original negatives. After being digitised and restored, all images were printed on cotton paper with mineral pigments.

The show is complemented by a documentation stand in the CGAC Library, where you can find more information about the figure of Antoni Arissa and his historical context.

XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia

Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria

Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico

Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura

Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director

Santiago Olmo

Xerente

Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN

Comisariado

Rafael Levenfeld, Valentín Vallhonrat

Coordinación

Yolanda López

Rexistro

Lourdes P. Seoane

Traducións

Terence Berne, Dina Moreira

Montaxe

Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño

Cecilia Labella

Exposición producida por Fundación Telefónica coa colaboración do Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya.

Telefónica

FUNDACIÓN

CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.es / www.cgac.org

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]



XUNTA
DE GALICIA

galicia