

FotoCiència

GOVERN
de les ILLES
BALEARS

www.illesbalears.cat

Conselleria d'Economia,
Hisenda i Innovació



FotoCiència



Govern de les Illes Balears

Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació
Direcció General de Recerca, Desenvolupament Tecnològic i Innovació

COORDINACIÓ I DIRECCIÓ:
Maria-Josep Mulet Gutiérrez i Miquel Seguí Aznar

COORDINACIÓ TÈCNICA:
Bàrbara Terrasa Pont i Olga Uría Guerrero

INTRODUCCIÓ:
Maria-Josep Mulet Gutiérrez i Miquel Seguí Aznar

TEXTOS:
Xisco Bonnín
Toni Catany
María de los Santos García Felguera
Gabriel Lacomba
Joan Naranjo
David Pérez
Gabriel Ramon
Marie-Loup Sougez
Agustí Torres
Alberto Zotti

TRADUCCIÓ I CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA:
Sebastià Vidal Juan

DISSENY I MAQUETACIÓ:
Gotan

EDICIÓ:
Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació
Govern de les Illes Balears

FOTOGRAFIES DE L'ACTIVITAT:
Toni Font

D.L.: PM-2678-2008
ISBN-13: 978-84-612-8327-9

© dels textos, els autors
© de les imatges, els autors
© de l'edició, Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació. Govern de les Illes Balears

Índice

Index

Pròleg	
Prólogo	15
Carlos Barrantes	
Més enllà de l'horitzó	
Más allá del horizonte	21
Xisco Bonnín	
Adéu, barri Xino, adéu. El curs d'una exposició.	
L'ús dels suports “trouvés”	
Adiós, barrio Chino, adiós. El curso de una exposición.	
El uso de los soportes “trouvés”	35
Toni Catany	
Calotips i altres tècniques	
Calotipos y otras técnicas	53
Maria de los Santos García Felguera	
Fotògrafes i científiques: Anna Atkins, Jessica Piazzi Smyth	
i Elizabeth Fleischmann	
Fotógrafas y científicas: Anna Atkins, Jessica Piazzi Smyth	
y Elizabeth Fleischmann	67
Gabriel Lacomba	
ESTENOPEICA ES ESTENOPEICA.ES	
ESTENOPEICA ES ESTENOPEICA.ES	105
Juan Naranjo	
Observador, observat	
Observador, observado	129
David Pérez	
Visions carnals en la fotografia contemporània.	
Una mirada antropològica	
Visiones carnales en la fotografía contemporánea.	
Una mirada antropológica	155

Gabriel Ramon	
La imatge argèntica	
La imagen argéntica	185
Bernardo Riego	
Un instrument científic a la recerca de la seva identitat social	
Un instrumento científico a la búsqueda de su identidad social	203
Marie-Loup Sougez	
Fotografia i edició.	
Fotografía y edición.	219
Agustí Torres	
Fotografia i ciència. Reinventant el catàleg d'art	
Fotografía y ciencia. Reinventando el catálogo de arte	237
Carlo Alberto Zotti	
El viatge de l'ull i les vistes Lumière	
El viaje del ojo y las vistas Lumière	261

La Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació fa una aposta decidida per potenciar les diferents disciplines relacionades amb la recerca, dins una política que pretén augmentar la transmissió de coneixement científic fins a la societat. La iniciativa FotoCiència, que va tenir lloc els mesos d'octubre i novembre de l'any passat dins el cicle *Art i Ciència*, s'emmarca dins la voluntat del Govern per fomentar la recerca científica, promoure la innovació tecnològica en tot el teixit productiu i fer arribar als ciutadans el valor de la ciència i els avantatges d'invertir en desenvolupament tecnològic i innovació envers el benestar de la societat.

FotoCiència tingué la participació de professionals de gran prestigi dins el camp de la fotografia, alguns d'ells vinculats a la Universitat de les Illes Balears, i d'altres procedents de diversos centres de l'Estat. Aquests professionals, als quals volem agrair molt sincerament la participació, aportaren els seus coneixements tant teòrics com pràctics i ajudaren, i molt, a fomentar la curiositat i la creativitat, establint lligams i ponts d'unió entre la fotografia i la ciència. El Govern de les Illes Balears està convençut que una iniciativa com aquesta desperta cada vegada més interès social per la ciència.

Vull encoratjar tots els participants de FotoCiència, tant als professionals que varen impartir les classes com els alumnes que hi assistiren, a continuar esforçant-se per consolidar la nostra cultura científica, barreja de progrés i patrimoni. FotoCiència és una bona manera de posar en pràctica un dels objectius de la nostra Conselleria, és a dir, comunicar i fer arribar a la societat balear les activitats científiques i difondre de la manera més àmplia possible les feines de recerca fetes a les nostres illes.

Carles Manera Erbina
Conseller d'Economia, Hisenda i Innovació
Govern de les Illes Balears

La Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació apuesta decididamente por potenciar las diferentes disciplinas relacionadas con la investigación, en una política que pretende aumentar la transmisión de conocimiento científico en la sociedad. La iniciativa FotoCiència, que se celebró entre los meses de octubre y noviembre del pasado año en el ciclo Art i Ciència se enmarca en la voluntad del Govern para fomentar la investigación científica, promover la innovación tecnológica en todo el tejido productivo y hacer llegar a los ciudadanos el valor de la ciencia y las ventajas de invertir en desarrollo tecnológico e innovación de cara al bienestar de la sociedad.

FotoCiència tuvo la participación de profesionales de gran prestigio en el campo de la fotografía, algunos de ellos vinculados a la Universitat de les Illes Balears y otros procedentes de diversos centros del Estado. Estos profesionales, a los cuales queremos agradecer muy sinceramente su participación, aportaron sus conocimientos tanto teóricos como prácticos y ayudaron, y mucho, a fomentar la curiosidad y la creatividad, estableciendo vínculos y puentes de unión entre la fotografía y la ciencia. El Govern de les Illes Balears está convencido de que una iniciativa como ésta despierta cada vez más interés social por la ciencia.

Quiero animar a todos los participantes de FotoCiència, tanto a los profesionales que impartieron las clases como a los alumnos que asistieron a ellas, a continuar esforzándose para consolidar nuestra cultura científica, mezcla de progreso y patrimonio. FotoCiència es una buena manera de poner en práctica uno de los objetivos de nuestra Conselleria, es decir, comunicar y hacer llegar a la sociedad balear las actividades científicas y difundir de la manera más amplia posible los trabajos de investigación realizados en nuestras islas.

Carles Manera Erbina
Conseller de Economia, Hisenda i Innovació
Govern de les Illes Balears

Aquesta publicació recull els resultats de l'activitat FotoCiència, desenvolupada entre el 23 d'octubre i el 17 de novembre de 2007, i s'emmarca en el cicle Art i Ciència, organitzat per la Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació del Govern de les Illes Balears.

FotoCiència fou coordinada pels professors de la Universitat de les Illes Balears, Maria-Josep Mulet Gutiérrez i Miquel Seguí Aznar. Les responsables, per part de la institució organitzadora, foren Bàrbara Terrassa i Olga Uría. Va tenir lloc a Mallorca (Fundació La Caixa, de Palma i Jardí Botànic de Sóller) i a Menorca (Parc de s'Albufera des Grau).

L'activitat es va dissenyar en tres àmbits d'actuació: conferències, experiències de fotògrafs i tallers. Per a cadascun dels àmbits hom cercà especialistes de prestigi que fornissin els seus coneixements sobre:

- a) la interrelació entre imatge fotogràfica, història de la fotografia i la ciència.
- b) la pràctica diària del professional de la fotografia centrada en propostes concretes.
- c) l'ensenyança de la pràctica esmentada adreçada a usuaris heterogenis.

L'aportació de caràcter teòric i històric estigué a càrrec principalment de professors universitaris. Aquests foren: **María de los Santos García Felguera**, professora de la Universidad Complutense de Madrid, plantejà alguns casos de dones fotògrafes del segle XIX que incorporaren en els seus treballs coneixements i avenços científics de la seva època. El títol de la seva conferència fou *Fotógrafas y científicas en el siglo XIX*. **Bernardo Riego**, professor de la Universidad de Cantabria, tractà el tema de l'impacte de la fotografia a l'Espanya del segle XIX. El títol de la seva conferència fou *Los orígenes de la fotografía en España y el contexto científicocultural*. **David Pérez**, professor de la Universitat Politècnica de València, plantejà un marc teòric, des de la perspectiva de l'estètica i de la teoria fotogràfica, d'un dels gèneres més consolidats en la història de la fotografia, la fotografia del cos. Amb aquest fi es va referir a les propostes artístiques actuals assenyalant les relacions i diferències entre aquestes i la imatge pornogràfica i publicitària. El títol de la seva conferència fou *Visiones carnales en la fotografía*. **Carlo Alberto Zotti**, professor de la Università degli Studi de Pàdua, Itàlia, explicà l'impacte dels antecedents del cinema i de la fotografia a la societat europea de finals del XVIII i primera del XIX. El títol de la seva conferència fou *El viatge òptic. Els espectacles visuals en el segle XIX*. **Marie-Loup Sougez**, prestigiosa especialista de la història de la fotografia a Espanya i pionera d'aquests estudis, explicà el procés d'incorporació de la fotografia al mitjà imprès a través de les diferents tècniques i procediments d'edició. El títol de la seva conferència fou *Fotografía y edición*. **Joan Naranjo**, historiador i comissari independent, establí la relació històrica entre fotografia i antropologia, incidint en el fet que l'aproximació de l'antropòleg a l'objecte d'estudi se subordina a les circumstàncies socioeconòmiques de la seva època. El títol de la seva conferència fou *Los observadores observados, fotografía y antropología*.

Les aportacions de caràcter experimental anaren a càrrec de fotògrafs professionals de projecció internacional, estatal o local, caracteritzats per realitzar una obra que interrelaciona un coneixement

tècnic depurat del mitjà amb una reflexió sobre l'esmentat mitjà des de la pràctica artística. Així, **Gabriel Lacomba**, fotògraf i dissenyador, explicà els seus treballs amb càmeres fotogràfiques alternatives, que abracen des de la seva construcció artesana, l'elaboració de suports fotosensibles, fins al revelatge personal de les imatges. El títol de la seva experiència fou *Fotografia estenoipeica i altres tècniques*. **Carlos Barrantes**, fotògraf i "laborant", centrà la seva xerrada en una de les sèries treballades amb una càmera molt rudimentària ubicada arran de terra, provocant una deformació de plans, i va confrontar aquesta construcció primària i aparentment descurada de la imatge amb una positivació exquisida. El títol de la seva experiència fou *Más allá del horizonte*. **Toni Catany**, fotògraf, Premio Nacional de Fotografía, féu un recorregut per les diferents tècniques que ha utilitzat fins a la seva darrera incursió en la fotografia digital, incidint especialment en la calotípia, procediment del segle XIX que va aplicar als seus treballs de les dècades dels 70 i 80. El títol de la seva experiència fou *Calotips i altres tècniques*. **Agustí Torres**, fotògraf, operador de càmera de cinema i darrerament més conegut per documentar fotogràficament i mitjançant vídeo l'activitat artística de Miquel Barceló a la Seu de Mallorca i a la seu de l'Organització de les Nacions Unides (Ginebra), plantejà un marc teòric per a la fotografia actual i el va relacionar amb una de les seves exposicions de major difusió. El títol de la seva experiència fou *Redefining Pop*. **Xisco Bonnín**, fotògraf i historiador de l'art, interrelacionà el paper del fotògraf com a documentalista del territori en l'activitat creativa, centrant-se en el cas concret de la ciutat de Palma. El títol de la seva experiència fou *Els suports "trouvés": Adéu barri Xino, adéu!* **Gabriel Ramon**, fotògraf especialitzat en retrat i documentació arquitectònica, plantejà la reflexió, basada en la seva pròpia experiència, sobre el pas de la fotografia analògica a la digital, un tret que caracteritza la nostra societat i especialment el fotògraf professional, i que pot entendre's com un enriquiment laboral o com la fi d'una certa concepció de la imatge. El títol de la seva experiència fou *De la química a la electrónica*.

L'aportació pràctica prengué la forma de tallers, de manera que els coneixements dels fotògrafs especialistes poguessin difondre's entre interessats de diversa procedència (estudiants, dissenyadors, fotògrafs, etc.). Se'n feren els següents: *Procesos fotográficos históricos para la creación fotográfica: cianotipias, gomas bicromatadas y otras técnicas de laboratorio* (**Carlos Barrantes**); *El tratamiento digital de la imagen en fotografía naturalista* (**Sebastià Torrens**); *Taller de fotografía botánica* (**Sebastià Torrens**); *Taller de fotografía digital* (**Gabriel Ramon**).

Com a coordinadors de l'activitat, que es vinculà al màster en Patrimoni Cultural: investigació i gestió del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, consideram molt adient la difusió dels coneixements per part dels especialistes, tant des de pressuposts de debat teòric com pràctic. Alhora volem agrair la iniciativa a la Conselleria i concretament a les responsables del cicle Bàrbara Terrassa i Olga Uría.

Maria Josep Mulet Gutiérrez i Miquel Seguí Aznar
Universitat de les Illes Balears

La presente publicación recoge los resultados de la actividad FotoCiència, desarrollada entre el 23 de octubre y el 17 de noviembre de 2007, y se enmarca en ciclo Art i Ciència organizado por la Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació del Govern de les Illes Balears.

FotoCiència fue coordinada por los profesores de la Universitat de les Illes Balears Maria-Josep Mulet Gutiérrez y Miquel Seguí Aznar. Las responsables por parte de la institución organizadora fueron Bàrbara Terrassa y Olga Uría. Se desarrolló en Mallorca (Fundació la Caixa, de Palma, y Jardí Botànic de Sóller) y Menorca (Parc de l'Albufera des Grau).

La actividad se diseñó en tres ámbitos de actuación: conferencias, experiencias de fotógrafos y talleres. Para cada ámbito se buscaron especialistas de prestigio que aportaran sus conocimientos sobre:

- a) La interrelación entre imagen fotográfica, historia de la fotografía y la ciencia.
- b) La práctica diaria del profesional de la fotografía centrada en propuestas concretas.
- c) La enseñanza de dicha práctica dirigida a usuarios heterogéneos.

La aportación de carácter teórico e histórico estuvo a cargo principalmente de profesores universitarios. Así: **María de los Santos García Felguera**, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, disertó sobre algunos casos de mujeres fotógrafas del siglo XIX que incorporaron en sus trabajos conocimientos y adelantos científicos de su época. El título de su conferencia fue: *Fotógrafas y científicas en el siglo XIX*. **Bernardo Riego**, profesor de la Universidad de Cantabria, trató el tema del impacto de la fotografía en la España del XIX. El título de su conferencia fue: *Los orígenes de la fotografía en España y el contexto científicocultural*. **David Pérez**, profesor de la Universitat Politècnica de València, planteó un marco teórico, desde la perspectiva de la estética y la teoría fotográfica, de uno de los géneros más asentados en la historia de la fotografía, la fotografía del cuerpo. Con este fin se refirió a las propuestas artísticas actuales señalando las relaciones y diferencias entre éstas y la imagen pornográfica y publicitaria. El título de su conferencia fue: *Visiones carnales en la fotografía*. **Carlo Alberto Zotti**, profesor de la Universidad de Padua (Italia), explicó el impacto de los antecedentes del cine y de la fotografía en la sociedad europea de fines del XVIII e inicios del XIX. El título de su conferencia fue: *El viatge òptic. Els espectacles visuals en el segle XIX*. **Marie-Loup Sougez**, prestigiosa especialista de la historia de la fotografía en España y pionera en estos estudios, explicó el proceso de incorporación de la fotografía al medio impreso a través de las diferentes técnicas y procedimientos de edición. El título de su conferencia fue: *Fotografía y edición*. **Joan Naranjo**, historiador y comisario independiente, estableció la relación histórica entre fotografía y antropología, incidiendo en cómo la aproximación del antropólogo al objeto de estudio se subordina a las circunstancias socio-económicas de su época. El título de su conferencia fue: *Los Observadores observados, fotografía y antropología*.

Las aportaciones de carácter experimental corrieron a cargo de fotógrafos profesionales de proyección internacional, estatal o local, caracterizados por realizar una obra que interrelaciona un cono-

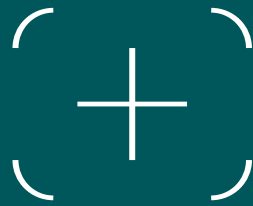
cimiento técnico depurado del medio con una reflexión del mismo desde la práctica artística. Así: **Gabriel Lacomba**, fotógrafo y diseñador, explicó sus trabajos con cámaras fotográficas alternativas, que abarcan desde la construcción artesanal de las mismas, la elaboración de soportes fotosensibles, hasta el revelado personal de las imágenes. El título de su experiencia fue: *Fotografia esteno-peica i altres tècniques*. **Carlos Barrantes**, fotógrafo y <<laborante>>, centró la charla en una de sus series trabajadas con una cámara muy rudimentaria ubicada a ras de suelo, provocando una deformación de planos, y confrontó esta construcción primaria y aparentemente descuidada de la imagen con un positivado exquisito. El título de su experiencia fue: *Más allá del horizonte*. **Toni Catany**, fotógrafo, Premio Nacional de Fotografía, hizo un recorrido por las diferentes técnicas que ha utilizado hasta su última incursión en la fotografía digital, incidiendo especialmente en la calotipia, procedimiento del siglo XIX que aplicó a sus trabajos de las décadas de los 70 y 80. El título de su experiencia fue: *Calotips i altres tècniques*. **Agustí Torres**, fotógrafo, cámara de cine y últimamente más conocido por documentar fotográficamente y mediante vídeo la actividad artística de Miquel Barceló en la Catedral de Mallorca y en la sede de la Organización de la Naciones Unidas (Ginebra), planteó un marco teórico para la fotografía actual y lo relacionó con una de sus exposiciones de más difusión. El título de su experiencia fue: *Redefining Pop*. **Xisco Bonnín**, fotógrafo e historiador del arte, interrelacionó el papel del fotógrafo como documentalista del territorio con la actividad creativa, centrándose en el caso concreto de la ciudad de Palma de Mallorca. El título de su experiencia fue: *Els suports “trouvés”: Adéu barri Xino, adéu!* **Gabriel Ramon**, fotógrafo especializado en retrato y documentación arquitectónica, planteó la reflexión, basada en su propia experiencia, del paso de la fotografía analógica a la digital, un rasgo que caracteriza a nuestra sociedad y especialmente al fotógrafo profesional, y que puede entenderse como una enriquecimiento laboral o como el fin de una cierta concepción de la imagen. El título de su experiencia fue: *De la química a la electrónica*.

La aportación práctica tuvo forma de talleres, de modo que los conocimientos de los fotógrafos especialistas pudieran difundirse entre interesados de diversa procedencia (estudiantes, diseñadores, fotógrafos, etc). Se realizaron los siguientes: *Procesos fotográficos históricos para la creación fotográfica: cianotipias, gomas bicromatadas y otras técnicas de laboratorio* (**Carlos Barrantes**); *El tractament digital de la imatge en fotografia naturalista* (**Sebastià Torrens**); *Taller de fotografia botànica* (**Sebastià Torrens**); *Taller de fotografia digital* (**Gabriel Ramon**).

Como coordinadores de la actividad, que se vinculó al máster en Patrimonio cultural: investigación y gestión del Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes, consideramos muy adecuada la difusión de los conocimientos por parte de las especialistas, tanto desde presupuestos de debate teórico como práctico. A la vez queremos agradecer la iniciativa a la Conselleria y concretamente a las responsables del ciclo Bàrbara Terrasa y Olga Uría.

Maria Josep Mulet Gutiérrez y Miquel Seguí Aznar
Universitat de les Illes Balears

Lluny,
molt lluny,
sempre lluny.
Enyoram lluny.
El jo,
Lluny.



Lejos,
muy lejos,
siempre lejos.
Añoramos lejos.
El yo,
Lejos.

Carlos
Barrantes
fotògraf

Més enllà de l'horitzó
Más allá del horizonte



Discurs estètic

Más allá del horizonte tracta d'aquesta línia inexistente, frontera entre la nostra existència i la imaginada, on s'estableix un diàleg entre el real i l'il·lusori. D'un viatge a l'exterior a la recerca de nosaltres mateixos, on no importa el destí sinó allò sentit. Un lloc en el qual la suavitat de l'aigua es transforma en duresa pètria, el moviment es confon amb la calma.

En un viatge infinit, en allunyar-nos del que ens és proper, *Más allá del horizonte* ens retorna invariablement al punt de partida.

Discurso estético

Más allá del horizonte trata de esa línea inexistente, frontera entre nuestra existencia y la imaginada, donde se establece un diálogo entre lo real y lo ilusorio. De un viaje al exterior en busca de nosotros mismos, donde no importa el destino sino lo sentido. Un lugar en el cual la suavidad del agua se transforma en dureza pétrea, el movimiento se confunde con la calma.

En un viaje infinito, al alejarnos de lo que nos es próximo, *Más allá del horizonte* nos devuelve invariablemente al punto de partida.

Grand-Lahou.

Grand-Lahou.



Premises

Escometre per una banda, la necessitat que tenim de viatjar, tant física com mental, i de l'altra, tractar aquesta contradicció que suposa la línia de l'horitzó, que no existeix en la realitat però que nosaltres veiem.

A partir d'aquesta necessitat i d'aquesta contradicció es desenvolupa tota la sèrie.

Per això faig servir diferents recursos:

1.- El meu Món...

Parlo del meu món, en sentit literal del terme. Un Món acromàtic, visceral, indefinit, enganyós i per què no trampós. Amb matèries, textu-

Horitzó I.
Horitzó II.



Premisas

Abordar por un lado, la necesidad que tenemos de viajar, tanto física como mental, y por otro, tratar de esa contradicción que supone la línea del horizonte, que no existe en la realidad pero que nosotros vemos.

A partir de esta necesidad y de esta contradicción se desarrolla toda la serie.

Para ello utilizo diferentes recursos:

1.- Mi Mundo ...

Hablo de mi mundo, en sentido literal del término. Un Mundo acromático, visceral, indefinido, engañoso y por qué no tramposo. Con

Horizonte I.
Horizonte II.



res i sensacions, en la que faig meva la primera acepció que apareix en el diccionari d'aquest terme:

Sensació: *Impressió que les coses causen en l'esperit per mitjà dels sentits. Estat de consciència produït per un objecte extern o per un canvi en l'estat intern de l'organisme.*

Partint d'aquestes sensacions, experiències primàries i intuïtives, pretenc generar i produir sentiments i emocions en l'espectador.

Sentiments: *Actitud mental, coneixença, desvetllada per la sensació. Disposició emocional envers una cosa. Moviment, impuls, de l'ànima produïts per causes espirituals.*

■ Puerto Maldonado.

materias, texturas y sensaciones, en la que hago mía la primera acepción que aparece en el diccionario de esta palabra:

Sensación: *efecto producido en los sentidos por las cualidades físicas de las cosas. La sensación se refiere a experiencias inmediatas básicas, generadas por estímulos aislados simples.*

Partiendo de estas sensaciones, experiencias primarias e intuitivas, pretendo generar y producir sentimientos y emociones en el espectador.

Sentimientos: *Estado afectivo complejo, estable y duradero, ligado a las representaciones. Conciencia más o menos clara, conocimiento que comporta elementos afectivos intuitivos. El sentimiento es el resultado de una emoción, a través de la cual, el consciente tiene acceso al estado anímico propio.*

■ Puerto Maldonado.



■ Inti Huatana.

■ Inti Huatana.



■ Korhogo I.
■ Korhogo II.

■ Korhogo I.
■ Korhogo II.



Emoció: Reacció afectiva, en general intensa, provocada per un factor extern o pel pensament, que es manifesta per una commoció orgànica més o menys visible.

...Dit d'una altra manera, que les meves experiències bàsiques i simples transmutin a un estat afectiu complex en l'espectador.

■ Sant Elm.

Emoción: Alteración afectiva intensa que acompaña o sigue inmediatamente a la experiencia de un suceso feliz o desgraciado o que significa un cambio profundo en la vida sentimental.

... Dicho de otra manera, que mis experiencias básicas y simples transmuten a un estado afectivo complejo en el espectador.

■ Sant Elm.



2.- Presa fotogràfica

...M'interessa la idea de l'horitzó com a futur, on has d'arribar i mai no arribes...

Per a mi l'horitzó és incert, no m'asserena, d'això les meves fotografies desequilibrades. L'equilibri ha de ser mental, no compositiu. Primers plans, immediats i indefinits, conviuen amb un horitzó que s'endevina més enllà, encara que no existeixi...

-Tot això em du a representar un món oníric però amb elements reals. Un paisatge ni cons-

2.- Toma fotográfica

... Me interesa la idea del horizonte como futuro, donde vas a llegar y nunca llegas ...

Para mi el horizonte es incierto, no me serena, de ahí mis fotografías desequilibradas. El equilibrio debe ser mental, no compositivo. Primeros planos, inmediatos e indefinidos, conviven con un horizonte que se adivina más allá, aunque no exista ...

- Todo ello me lleva a representar un mundo onírico pero con elementos reales. Un paisaje

truït ni artificial. Captat amb presa directa en càmera.

El que produirà aquest sentiment oníric és la meva visió, el punt de vista que adopto a l'instant fotogràfic. Un punt de vista, generalment en contrapicat, arran de terra, que transforma les proporcions dels elements compositius. Que els converteix en gegants amorfs quan simplement eren objectes insignificants. Els dota d'una presència que impedirà una lectura assossegada de la imatge.

...Quan realitzo les fotografies tinc una relació directa i simple amb el paisatge; només vull sentir i viure.

No vull que cap aspecte tècnic m'afecti, aquesta part m'apareix, amb posterioritat, al laboratori¹.

- Per assolir aquesta relació directa amb les imatges faig servir càmeres simples², que no permeten gairebé cap control sobre els ajustos tècnics (diafragma, velocitat i enfocament) i que en algunes ocasions únicament em permetran captar la matèria, la textura, la llum. M'obligaran a observar com interaccionen els volums, la perspectiva, les densitats cromàtiques.

He de fer un exercici de traducció simultània entre el que estic mirant i la capacitat de reproduir de la meua càmera. Fet que provoca un atzar de la imatge *captiva*.

La meua feina consisteix a controlar aquest atzar. A ésser capaç de sistematitzar l'atzar, per poder controlar definitivament la presa amb la selecció d'imatges estàtiques, *captives* en els fulls de contacte.

...Les fotografies recobren la seva llibertat amb el tiratge i la seva relació amb l'espectador.

ni construido, ni artificial. Captado con toma directa en cámara.

Lo que producirá este sentimiento onírico es mi visión, el punto de vista que adopto en el instante fotográfico. Un punto de vista, generalmente en contrapicado, a ras de suelo, que transforma las proporciones de los elementos compositivos. Que los convierte en gigantes amorfos cuando simplemente eran objetos insignificantes. Los dota de una presencia que impedirá una lectura sosegada de la imagen.

... Cuando realizo las fotografías tengo una relación directa y simple con el paisaje; solo quiero sentir y vivir.

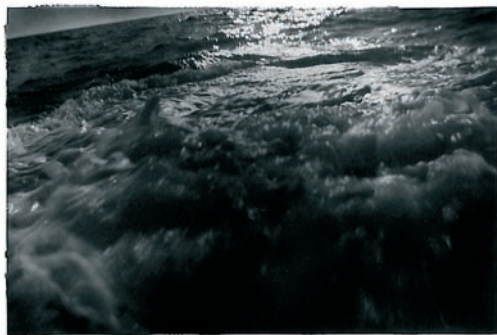
No quiero que ningún aspecto técnico me afecte, esta parte me aparece, con posterioridad, en el laboratorio¹.

- Para conseguir esta relación directa con las imágenes utilizo cámaras simples², que no me permiten casi ningún control sobre los ajustes técnicos (diafragma, velocidad y enfoque) y que en algunas ocasiones únicamente me van a permitir captar la materia, la textura, la luz. Me van a obligar a observar como interaccionan los volúmenes, la perspectiva, las densidades cromáticas.

Debo hacer un ejercicio de traducción simultánea entre lo que estoy mirando y la capacidad de reproducir de mi cámara. Lo que provoca un azar de la imagen *cautiva*.

Mi trabajo consiste en controlar este azar. En ser capaz de sistematizar el azar, para poder controlar definitivamente la toma con la selección de imágenes estáticas, *cautivas* en las hojas de contacto.

... Las fotografías recobran su libertad con el tiraje y su relación con el espectador.



3.- Tiratge fotogràfic

...Vull plasmar una atmosfera; que s'estableixi una relació íntima, carnal entre l'espectador i la imatge...

Per realitzar els tiratges faig servir un procés fotogràfic històric, completament artesà, anomenat platinotípia³, perquè m'interessa, a més de tenir una imatge amb un valor iconogràfic, tenir també un tiratge amb un valor com a objecte artístic.

La platinotípia⁴ és molt apreciada per la seva gran riquesa tonal i pel fet de ser un dels processos més nobles i estables, atès que el platí és un metall inalterable.

- Pel que fa al suport de la fotografia, és un paper per a edició d'art i conservació⁵, d'extrema qualitat, 100% cotó, sense àcid. Amb barbas en els quatre costats.

Gestació de la sèrie

- Aquesta sèrie comença amb unes imatges, preses en 1999, durant un viatge que vaig fer al Perú i que romangueren desades al meu arxiu fotogràfic.



3.- Tiraje fotográfico

... Quiero plasmar una atmósfera; que se establezca una relación íntima, carnal entre el espectador y la imagen ...

Para realizar los tirajes utilizo un proceso fotográfico histórico, completamente artesanal, llamado platinotípia³, porque me interesa, además de tener una imagen con un valor iconográfico, tener también un tiraje con un valor como objeto artístico.

La platinotípia⁴ es muy apreciada por su gran riqueza tonal y por ser uno de los procesos más nobles y estables, siendo el platino un metal inalterable.

- En cuanto al soporte de la fotografía, es un papel para edición de arte y conservación⁵, de extrema calidad, 100% algodón, sin ácido. Con barbas en los 4 lados.

Gestación de serie

- Esta serie empieza con unas imágenes, tomadas en 1999, durante un viaje que realice a Perú, y que quedaron guardadas en mi archivo fotográfico.

- Amb posterioritat vaig fer un altre viatge en 2002, a Costa d'Ivori. Com el viatge anterior, les imatges romangueren altre cop reposant al meu arxiu.

- A partir d'una exposició fotogràfica col·lectiva "El enigma latent" -que tenia com a tema la línia de l'horitzó i només permetia com a elements fotogràfics l'aigua, el cel i la llum-, a la qual la comissària de l'exposició, Mariona Fernández, interessada per la meua visió sobre l'horitzó i la mar, em va proposar participar. Per això, vaig haver de fer noves fotografies, que m'obligaren a eliminar alguns elements anecdòtics que anteriorment havia utilitzat per a altres sèries, especialment a "Sorpreses".

Aquest "pseudoencàrrec" m'obligà a depurar la imatge, en certa manera a concentrar-la. Les fotografies obtingudes s'anaren convertint en el fil conductor del meu nou projecte, "Más allá del horizonte", on utilitzaria la mar com una *visió romàntica*, associada a la idea del viatge i que senyalaria les diferents etapes de la sèrie.

- Per a mi la sèrie havia trobat la seva forma, però no la veia acabada, mancava el meu viatge interior, el meu entorn quotidià, em mancava, Mallorca!

Arran d'aquest sentiment vaig començar a fer fotografies a Mallorca, però amb l'esperit d'un viatger, malavejant reproduir les mateixes sensacions que havia trobat al Perú i a Costa d'Ivori. Una natura exultant i grandiosa, uns espais oberts però opressius.

...La idea era tancar el cercle que comença amb el viatge a l'exterior per trobar-me amb mi mateix.

- Con posterioridad hice otro viaje, en 2002, a Costa de Marfil. Como el viaje anterior, las imágenes quedaron de nuevo reposando en mi archivo.

- A partir de una exposición fotográfica colectiva "El enigma latent" -que tenía como tema la línea del horizonte y solo permitía como elementos fotográficos el agua, el cielo y la luz-, a la cual la comisaria de la exposición, Mariona Fernández, interesada por mi visión sobre el horizonte y el mar, me propuso participar. Para ello, tuve que realizar nuevas fotografías, que me obligaron a eliminar algunos elementos anecdóticos que anteriormente había utilizado para otras series, especialmente en "Sorpresas".

Este "seudoencargo" me obligó a depurar la imagen, en cierta manera a concentrarla. Las fotografías obtenidas se fueron convirtiendo en el hilo conductor de mi nuevo proyecto, "Más allá del horizonte", donde utilizaría el mar con una *visión romántica*, asociada a la idea del viaje y que señalaría las diferentes etapas de la serie.

- Para mí la serie había encontrado su forma, pero no la veía acabada, faltaba mi viaje interior, mi entorno cotidiano, me faltaba ¡Mallorca!

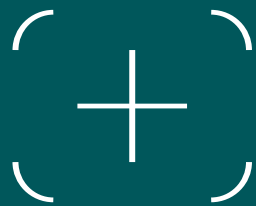
A raíz de este sentimiento comencé a hacer fotografías en Mallorca, pero con el espíritu de un viajero, intentando reproducir las mismas sensaciones que había encontrado en Perú y en Costa de Marfil. Una naturaleza exultante y grandiosa, unos espacios abiertos pero opresivos.

... La idea era cerrar el círculo que comienza con el viaje al exterior para encontrarme conmigo mismo.

- 1 **La meva altra activitat professional és:** tècnic de laboratori. Tinc obert un taller fotogràfic artesà on treball per a fotògrafs, museus i institucions.
- 2 **Box d'AGFA** (caixa), de l'any 1900. Càmera de fusta, que fa servir pel·lícula de mitjà format (120), imatge 6x10 cm. **Holga.** Càmera de plàstic, que fa servir pel·lícula de mitjà format (120), imatge 6x6 cm.
- 3 **PLATINOTÍPIA:** Aquest procés fou inventat per William Willis en 1873. En 1880 fundà la “Platinotype Company” a través de la qual es comercialitzaren els primers papers al platí. Conegué un gran auge fins a la Primera Guerra Mundial, però d'aleshores ençà, el preu del platí s'anà incrementant de tal manera que el procés caigué en desús.
Procediment, contemporani, d'ennegriment directe: El platinotip és un tiratge positiu obtingut damunt un full de paper de belles arts on s'aplica, amb una brotxa, una solució fotosensible, composta per una sal fèrrica i una sal de platí. En estar eixut, el paper en contacte amb el contratipus*, s'exposa al sol. La llum transforma la sal fèrrica en ferrosa la qual, alhora, transforma la sal de platí en platí metàl·lic. La imatge apareix progressivament en el transcurs de l'exposició (ennegriment directe). Un cop obtinguda la densitat desitjada, el paper es clarifica en una solució d'àcid clorhídric i finalment es procedeix al rentatge, eixugada i planxada.
***CONTRATIPUS:** negatiu ampliat a la mida final del tiratge fotogràfic. Les mides que he utilitzat són: 43x64 cm i 49x49 cm.
- 4 **Platinotípia:** per realitzar aquest procés vaig fer servir unes solucions fotogràfiques amb formulació i fabricació pròpies.
- 5 **Suport de paper:** Arches/Platine 310 g/m2, 56x76 cm.

-
- 1 **Mi otra actividad profesional es:** técnico de laboratorio. Tengo abierto un taller fotográfico artesanal donde trabajo para fotógrafos, museos e instituciones.
 - 2 **Box de AGFA** (caja), del año1900. Cámara de madera, que utiliza película de mediano formato (120), imagen 6x10 cm. **Holga.** Cámara de plástico, que utiliza película de mediano formato (120), imagen 6x6 cm.
 - 3 **PLATINOTIPIA:** Este proceso fue inventado por William Willis en 1873. En 1880, fundó la “Platinotype Company” a través de la cual se comercializaron los primeros papeles al platino. Conoció un gran auge hasta la primera guerra mundial. Pero a partir de entonces, el precio del platino se fue incrementando de tal manera que el proceso cayó en desuso.
Procedimiento, contemporáneo, de ennegrecimiento directo: El platinotipo es un tiraje positivo obtenido sobre una hoja de papel de bellas artes donde se aplica, con una brocha, una solución fotosensible, compuesta por una sal férrica y una sal de platino. Después de seco, el papel, en contacto con el contratipo*, se expone al sol. La luz transforma la sal férrica en ferrosa la cual, a su vez, transforma la sal de platino en platino metálico. La imagen aparece progresivamente en el transcurso de la exposición (ennegrecimiento directo). Una vez obtenida la densidad deseada, el papel se clarifica en una solución de ácido clorhídrico y, finalmente, se procede al lavado, secado y planchado.
***CONTRATIPO:** negativo ampliado al tamaño final del tiraje fotográfico. Los tamaños que he utilizado son: 43x64 cm. y 49x49 cm.
 - 4 **Platinotípia:** Para realizar este proceso utilizo unas soluciones fotográficas con formulación y fabricación propia.
 - 5 **Soporte de Papel:** Arches / Platine 310 g/m2, 56x76 cm.





Xisco
Bonnín
fotògraf i historiador de l'art

Adéu, barri Xino, adéu.
El curs d'una exposició. L'ús dels suports "trouvés"

Adiós, barrio Chino, adiós.
El curso de una exposición. El uso de los soportes "trouvés"

1. Gestació

En ocasions, un fotògraf necessita viatjar a lloc llunyans i exòtics, o topar-se amb fets o situacions extraordinaris per posar-se en marxa, preparar l'equip fotogràfic i començar a disparar. En altres casos l'estímul el té més prop, just devora i li basta obrir una mica el ulls...

Em vaig mudar a un pis entre la plaça de Sant Francesc i la plaça de Josep Maria Quadrado, des d'on s'accedia a sa *Gerreria*, on es trobava el que es coneixia com el barri *Xino* de la ciutat de Mallorca. Cap allà al final dels anys 90 i als inicis del nou segle, era una zona molt poc recomanable, perillosa i amb mala reputació, on eren freqüents els robatoris i els problemes ocasionats per les drogues il·legals. Aquest perill va actuar com a pol d'atracció i em va dur a endinsar-m'hi i a fer incursions per la zona: em vaig trobar una zona urbanísticament devastada i socialment conflictiva, amb molts problemes de marginació, delinqüència, tràfic de drogues, etc., però també vaig trobar edificis, carrers i elements constructius interessants, vaig reconèixer-hi un fort sentiment de barriada i una tipologia urbana singular, virtuts que mancaven a d'altres zones de la ciutat. A més, la zona començava a ser objecte, víctima diria jo, de nous plans urbanístics per part de les administracions locals i supranacionals: l'Ajuntament amb el *Pla Mirall*¹ i els famosos *PERI*², la Unió Europea, i l'*Urban 2000*³, etc., que canviarien completament la fesomia d'aquests barris. Si un s'informava de com s'havien de dur endavant aquestes reformes s'adonava que no s'estaven planejant les mesures més adequades per salvar aquest barri, sobretot des del punt de vista social i patrimonial.

Vaig començar a rumiar que seria força interessant realitzar un projecte fotogràfic de tipus documental al costat de casa meva.

1. Gestión

A veces, un fotógrafo necesita viajar a lugares lejanos y exóticos, o encontrarse con hechos o situaciones extraordinarias para ponerse en marcha, preparar el equipo fotográfico y empezar a disparar. En otros casos el estímulo está más cerca, justo al lado y le basta abrir un poco los ojos...

Me mudé a un piso, entre la plaza de Sant Francesc y la plaza de Josep Maria Quadrado, desde donde se accedía a sa *Gerreria*, donde se encontraba lo que se conocía como barrio Chino de Palma. Debían ser finales de los años 90 y en los inicios del nuevo siglo, en que era considerada una zona poco recomendable, peligrosa y de mala reputación, donde eran frecuentes los robos y los problemas ocasionados por las drogas ilegales. Este peligro actuó como polo de atracción y me llevó a penetrar en él y a llevar a cabo incursiones por la zona: me encontré con un espacio urbanísticamente devastado y socialmente conflictivo, con muchos problemas de marginación, delincuencia, tráfico de drogas, etc. pero también me encontré con edificios, calles y elementos constructivos interesantes, reconocí en él un fuerte sentimiento de barrio y una tipología urbana singular, virtudes que faltaban en otras zonas de la ciudad. Además, la zona empezaba a ser objeto, víctima diría yo, de nuevos planes urbanísticos por parte de las administraciones locales y supranacionales: el Ayuntamiento con el *Pla Mirall*¹ y los famosos *PERI*², la Unión Europea con el *Urban 2000*³, etc., que cambiarían completamente la fisonomía de estos barrios. Si uno se informaba de cómo se iban a llevar a cabo estas reformas, se daba cuenta que no se estaban planeando las medidas más adecuadas para salvar este barrio, sobre todo desde el punto de vista social y patrimonial.

Empecé a darle vueltas y pensé que sería interesante realizar un proyecto fotográfico de tipo documental al lado de casa.

2. Planificació

Ja havia començat a fotografiar el barri quan vaig veure per la premsa que es convocaven unes beques, petites econòmicament, encara que tenien l'al·licient que si et seleccionaven et permetien fer una exposició individual.

Això va fer que adequés el projecte per encaminar-lo cap a una exposició. Quan vaig començar a pensar en l'exposició va sorgir la idea d'utilitzar objectes i mobiliari recollits a la zona, ja que per si mateixos, aquests portaven una forta càrrega metafòrica del que estava passant. Em vaig adonar que la fotografia, entesa en la seva vessant més "clàssica", no era suficient per expressar la situació en què es trobava sa *Gerreria* i que era necessari recórrer a altres tècniques, a més de l'esmentada fotografia. Vaig dividir el projecte en 3 fases:

a) Documentació fotogràfica del barri

Una de les parts més complicades fou retratar la vessant humana, ja que no volia pertorbar la vida del barri, ni ofendre'n cap habitant. Per a fotografiar edificis i carrers no hi havia problema, però per poder fotografiar persones, vaig recórrer a tècniques com dur amagada la càmera o portar-la penjada del coll i disparar sense mirar per l'objectiu, havent calculat abans l'enquadrament i l'exposició⁴.

b) Recollida de materials in situ

A peu de carrer, entre edificis pràcticament esbucats i solars en obres. Aquesta part també va tenir el seu risc i algunes situacions perilloses. Quan un entra en una zona mig derruïda, i es troba objectes de tota mena, no sap quan se'ls emporta, si està recollint "objects trouvés" o "objects volés".

2. Planificación

Ya había empezado a fotografiar el barrio cuando supe por la prensa que se convocaban unas becas, pequeñas económicamente pero que tenían el aliciente de facilitarte una exposición individual en el caso de ser seleccionado.

Esto hizo que adecuase el proyecto para encaminarlo a una exposición. Cuando empecé a pensar en la exposición surgió la idea de utilizar objetos y mobiliario recogido en la zona, ya que por sí mismos llevaban una fuerte carga metafórica sobre lo que estaba pasando. Me di cuenta de que la fotografía, entendida en su vertiente más "clásica", no era suficiente para expresar la situación en que se encontraba sa *Gerreria* y que era preciso recurrir a otras técnicas, además de la citada fotografía. Dividí el proyecto en tres fases:

a) Documentación fotográfica del barrio

Una de las partes más complicadas fue retratar la vertiente humana, puesto que no quería perturbar la vida del barrio, ni ofender a ninguno de sus habitantes. Para fotografiar edificios y calles no había problema, pero para poder fotografiar a personas recurrí a técnicas como la cámara oculta o llevarla colgada del cuello y disparar sin mirar por el objetivo, habían calculado antes el encuadre y la exposición⁴.

b) Recogida de materiales in situ

A pie de calle, entre edificios prácticamente en ruinas y solares en obras. Esta parte también tuvo su riesgo y algunas situaciones peligrosas. Cuando uno entra en una zona medio derruida y se encuentra objetos de todo tipo, no sabe cuando se los lleva si está recogiendo "objects trouvés" u "objects volés".

c) Transport de les imatges als materials recollits. Transferències en comptes d'emulsionats

En un principi pensava emulsionar i exposar els objectes recollits per la zona. L'heterogeneïtat dels materials i llurs grans dimensions em varen fer reflexionar i vaig adonar-me que aquesta tècnica seria massa complexa i requeria una infraestructura de la que no disposava. Vaig recórrer a la transferència i en menor mesura, al collage. La primera fou una eina molt polivalent i s'adaptà molt bé a les diferents superfícies dels objectes de carrer. El collage m'apropava al mateix llenguatge dels murs del barri.

3. Breu incursió històrica al barri de sa Gerreria

Uns dels punts que em varen interessar més d'aquesta àrea de Palma va ser el fet que fos, des de feia un temps, una zona en ple procés de transformació, de metamorfosi. Quan la degradació ja havia tocat fons, les autoritats havien decidit fer una reforma integral i això implicava plantejar-se moltes qüestions de tipus urbà, social, de model econòmic, en definitiva, qüestionar-se el futur de la ciutat que es vol. I això sempre és conflictiu, ja que hi ha molts d'interessos en joc i diferents maneres de concebre el progrés d'una ciutat.

Sa Gerreria, on es localitzava preferentment el "Barri Xino" és, o era, un raval d'origen islàmic, que fins fa ben poc conservava el traçat de la *Madina Mayurqa* i que a l'època medieval, junt amb sa Calatrava, conformava el barri artesà per excel·lència de la ciutat. Alineacions de façanes irregulars, carrers estrets, i lluminosos per la poca altura de les cases, traçats sinuosos que generen perspectives trencades, etc., mantien tot l'aire d'una medina musulmana, on les cases, és clar, s'havien anat renovant. Les plantes baixes dels edificis amb porxades, per a l'activitat comercial i artesana, gerrerries,

c) Transporte de las imágenes a los materiales recogidos. Transferencias en lugar de emulsionados

En un principio pensaba emulsionar y exponer los objetos recogidos en la zona. La heterogeneidad de los materiales y las grandes dimensiones de los mismos me hicieron reflexionar, empecé a darme cuenta que esta técnica sería demasiado compleja y requeriría de una infraestructura de la que no disponía. Recurrí a la transferencia y en menor medida al collage. La primera fue una herramienta muy polivalente y se adaptó muy bien a las diferentes superficies de los objetos de calle. El collage me acercaba al mismo lenguaje de los muros del barrio.

3. Breve incursión histórica al barrio de sa Gerreria

Uno de los puntos que más me interesaron de esta área de Palma fue el hecho de ser, desde hacía un tiempo, una zona en pleno proceso de transformación, de metamorfosis. Cuando la degradación ya había tocado fondo, las autoridades habían decidido hacer una reforma integral y ello implicaba plantearse muchas cuestiones de tipo urbano, social, de modelo económico, en definitiva cuestionarse el futuro de la ciudad que se quiere. Y esto siempre es conflictivo, puesto que hay muchos intereses en juego y diferentes maneras de concebir el progreso de una ciudad.

Sa Gerreria, donde se localizaba preferentemente el "Barri Xino" es, o era, un arrabal de origen islámico que hasta hace bien poco conservaba el trazado de la *Madina Mayurqa* y que en la época medieval, junto con Sa Calatrava, conformaba el barrio artesano por excelencia de la ciudad. Alineaciones de fachadas irregulares, calles estrechas y luminosas debido a la poca altura de las calles, trazados sinuosos que generan perspectivas quebradas, etc., mante-



adoberies, placetes d'abastiments i mercadets constataven el caràcter medieval i artesà d'aquesta part de la ciutat. La ciutat de Mallorca, una de les més extenses d'Europa durant la baixa edat mitjana, es va conservar quasi igual, amb molt poques variacions, fins al segle XIX. Una vegada tomades les murades a principis del XX, les reformes més importants que han canviat notòriament el centre històric s'han realitzat als darrers 50 anys, i amb resultats molt discutibles. El pla Alomar (aprovat en 1943) amb la intenció o excusa d'aconseguir millores circulatòries, higièniques, estètiques i històricoartístiques, comportava destruir nombroses zones de la ciutat històrica de traçat medieval. Per sort, el pla no es va dur a terme de forma integral. Aquest pla contemplava arrasar completament les zones del *Puig de*

nían todo el aire de una medina musulmana, donde las casas, claro está, se habían ido renovando. Las plantas bajas de los edificios con pórticos, para la actividad comercial y artesana, alfarerías, curtidores, placitas de abastos y mercadillos constataban el carácter medieval y artesano de esta parte de la ciudad. La ciutat de Mallorca, una de las más extensas de Europa durante la baja edad media, se conservó casi igual, con muy pocas variaciones, hasta el siglo XIX. Una vez derribadas las murallas a principios del XX, las reformas más importantes que han cambiado notoriamente el centro histórico se han realizado en los últimos 50 años, y con resultados muy discutibles. El plan Alomar (aprobado en 1943) con la intención o excusa de conseguir mejoras circulatorias, higiénicas, estéticas y histórico-artísticas, supo-

■ Cafè desaparegut (1999-2000).

■ Cafè desaparecido (1999-2000).

Sant Pere, Sindicat, Socors, Teatre Balear, sa Gerreria i sa Calatrava. Les reformes realitzades, com la de *Jaume III*, la zona de *Velázquez-Olivar, Bonaire...* són exemples d'una lamentable desaparició de teixit històric, i de l'aparició de nous problemes per introduir-hi el trànsit de forma massiva, i estimular una forta revaloració econòmica del sòl, fet que provoca l'exclusió automàtica de les classes populars en favor de les classes privilegiades.

L'any 1964 el centre històric va ser declarat conjunt històric-artístic. I això no va impedir que se seguís devastant el centre per reconstruir-lo després. Ja en democràcia, en el cas del barri del Puig de Sant Pere, també amb un traçat d'origen islàmic, es va salvar gràcies a l'oposició dels veïnats i dels ciutadans en general.

Pareixia que les coses havien canviat però s'ha tornat a la dinàmica d'abans. I el que ha passat a sa Gerreria n'és un exemple. Amb l'excusa d'eradicar la degradació de la zona es varen esbucar algunes illetes, amb fàbriques i tallers artesans, per a construir-hi els nous jutjats, un edifici totalment aliè al lloc on es va ubicar. I més recentment, s'han esbucat una altra sèrie d'illetes, amb la denominada "actuació 2B"⁵ per construir una trama de carrers nous, habitatges i un gran aparcament de 1000 places.

Desgraciadament, davant els problemes de degradació i envelliment dels carrers dels marges del centre, s'ha optat per arrasar, fer *tabula rasa*, per construir de bell nou, amb uns criteris força desfasats en relació a les ciutats socioeconòmicament més avançades. Tot això ocorre a Palma, una ciutat rica, que viu principalment del turisme i que no ha estat capaç de seguir l'exemple d'altres ciutats amb centres històrics extensos i problemes similars, que han optat per rehabilitar en lloc de destruir. Es podrien citar Venècia, Porto, Amsterdam, Sevilla i moltes altres urbs de la vella Europa.

nía destruir numerosas zonas de la ciudad histórica de trazado medieval. Por suerte, el plan no se realizó de forma integral. Este plan contemplaba arrasar completamente las zonas del Puig de Sant Pere, Sindicat, Socors, Teatre Balear, sa Gerreria y sa Calatrava. Las reformas realizadas, como la de Jaume III, la zona de Velázquez-l'Olivar, Bonaire... son ejemplos de una lamentable desaparición de tejido histórico y de la aparición de nuevos problemas por introducir en ellas el tráfico de forma masiva y estimular una fuerte revalorización económica del suelo, hecho que provoca la exclusión automática de las clases populares en favor de las clases privilegiadas.

El año 1964 el centro histórico fue declarado conjunto histórico-artístico. Ello no impidió que se siguiera devastando el centro para reconstruirlo después. Ya en democracia, en el caso del Puig de Sant Pere, también con un trazado de origen islámico, se salvó gracias a la oposición de los vecinos y de la ciudadanía en general.

Parecía que las cosas habían cambiado pero se ha vuelto a la dinámica de antes. Lo que ha pasado en sa Gerreria es un ejemplo de ello. Con la excusa de erradicar la degradación de la zona se derribaron algunas manzanas, con fábricas y talleres artesanos, para construir los nuevos juzgados, un edificio totalmente ajeno al lugar donde se ubicó. Más recientemente se ha derribado otra serie de manzanas, con la denominada "actuación 2B"⁵ para construir una trama de calles nuevas, viviendas y un gran aparcamiento de 1000 plazas.

Desgraciadamente, ante los problemas de degradación y envejecimiento de las calles de los márgenes del centro, se ha optado por arrasar, hacer *tabula rasa*, para construir otra vez, con unos criterios bastante desfasados en relación a las ciudades socioeconómicamente más avanzadas. Todo esto sucede en Palma, una



**4. Ciutat: Patrimoni de centres i marges.
Discurs i pràctica patrimonial**

Durant el temps que vaig dedicar a aquest projecte i els anys posteriors, he coincidit amb altres professionals de diferents disciplines (historiadors, arqueòlegs, geògrafs, etc.) que tenien la mateixa inquietud i similars punts de vista respecte al que passava en aquesta barriada. Entre d'altres col·lectius i associacions ciutadanes es troben ARCA, l'associació veïnal Canamunt - Ciutat Antiga, i un equip d'antropòlegs de la UIB, que crec que varen fer un treball de camp força interessant i que varen posar en contacte molts dels qui estàvem treballant per la zona.

ciudad rica, que vive principalmente del turismo y que no ha sido capaz de seguir el ejemplo de otras ciudades con centros históricos extensos y problemas similares, en las que se ha optado por rehabilitar en lugar de destruir. Se podría citar Venecia, Oporto, Amsterdam, Sevilla y muchos otras urbes de la vieja Europa.

**4. Ciutat: Patrimonio de centros y márgenes.
Discurso y práctica patrimonial**

Durante el tiempo que dediqué a este proyecto y los años posteriores, he coincidido con otros profesionales de diferentes disciplinas (historiadores, arqueólogos, geógrafos, etc.) que tienen la misma inquietud y similares puntos de vista respecto a lo que pasaba en este barrio.

Els antropòlegs socials esmentats són en Marc Morell i en Jaume Franquesa i foren els responsables del projecte *Ciutat: Patrimoni de centres i marges*, que es va desenvolupar dins el programa Euromed Heritage II de la Unió Europea (2003-2005) el qual incloïa 14 equips que realitzaven una tasca similar a les seves respectives ciutats (Alexandria, Ancona, Beirut, Betlem, Canea, ciutat de Mallorca, Granada, Istanbul, Las Palmas, Londres, Marsella, Nicòsia nord, Nicòsia Sud i la Valletta). El projecte dut a terme a Palma, a sa Gerreria, ha posat en dubte les polítiques patrimonials oficials aplicades a la nostra ciutat, que se centren en conservar els béns i conjunts monumentals i obliden preservar el béns materials no monumentals i la identitat cultural. Això es tradueix en què s'han posat en marxa reformes urbanes molt dràstiques en el marge del centre històric, ja que es consideren zones degradades irrecuperables, amb poc valor històric i patrimonial. A sobre, són àrees molt propenses a l'especulació urbanística, el que fa que no es tingui en compte la població que hi habita.

Fruit d'aquest treball, a més dels informes acadèmics, foren una exposició i un petit però intens catàleg en el qual uns quants fotògrafs i pintors fórem convidats a participar.

Em permet extraure'n un parell de cites textuales que em semblen força significatives:

“...El discurs patrimonial implica una política de la memòria que defineix les cites a ser recordades, (i les que no) i els significats a representar...”.

...En efecte, aquestes accions sobre el centre històric busquen convertir-lo en un recurs de mercat, punt aquest que du a noves consideracions de caràcter social. Més enllà o més ençà, trobam la vida quotidiana i la societat civil que encara que resulti afectada per la construcció

Entre otros colectivos y asociaciones ciudadanas se encuentran ARCA, la asociación vecinal Canamunt-Ciutat Antiga, y un equipo de antropólogos de la UIB que, en mi opinión, llevaron a cabo un trabajo de campo muy interesante y que pusieron en contacto a muchos de los que estábamos trabajando en la zona.

Los antropólogos sociales a que nos referimos son Marc Morell y Jaume Franquesa, ellos fueron los responsables del proyecto *Ciutat: Patrimoni de centres i marges*, que se desarrolló en el programa Euromed Heritage II de la Unión Europea (2003-05) que incluía 14 equipos que realizaban un trabajo similar en sus ciudades respectivas (Alejandría, Ancona, Beirut, Belén, Canea, ciutat de Mallorca, Granada, Istambul, Las Palmas, Londres, Marsella, Nicosia norte, Nicosia sur y la Valletta). El proyecto llevado a cabo en Palma, en sa Gerreria, ha puesto en duda las políticas patrimoniales oficiales aplicadas en nuestra ciudad, que se centran en conservar los bienes y conjuntos monumentales y olvidan preservar los bienes materiales no monumentales y la identidad cultural. Esto se traduce en que han puesto en marcha reformas urbanas muy drásticas en los márgenes del centro histórico, puesto que son consideradas zonas degradadas irrecuperables, con poco valor histórico y patrimonial. Encima, son áreas muy propensas a la especulación urbanística, hecho que conlleva no tener en cuenta a la población que las habita.

Fruto de este trabajo, además de los informes académicos, fueron una exposición y un pequeño pero intenso catálogo en el cual unos cuantos fotógrafos y pintores fuimos invitados a participar.

Me permitiré extraer un par de citas textuales que me parecen muy significativas:

patrimonial, construeix els llocs, reformula les imatges i recorda a la seva manera, manera que no té perquè coincidir amb el discurs i la pràctica del poder...”.

No fa falta combregar amb posicions conservacionistes radicals o immobiliistes, per adonar-se que aquests marges del centre històric tals com *sa Gerreria*, *el Temple*, *sa Calatrava*, etc s'han de considerar com a conjunts urbans únics, amb una singular trama de carrers, veïnats i tradicions, etc., que mereixen ser conservats, tal com s'ha fet al barri catedralici o a la Palma gòtica dels grans palaus i casals. Tot això comportarà la millora i el progrés urbà, social, econòmic i *turístic* del conjunt de la ciutat.

5. Fotomuntatge i instal·lació

Fou una exposició concebuda com una instal·lació, en aquest cas, una fotoinstal·lació.

En un principi vaig pretendre muntar tota una escenografia, ocupar tot l'espai de la sala amb objectes, mobiliari, fotografies... però em vaig haver d'adaptar a les circumstàncies amb les que em vaig topar.

L'exposició és va muntar a Palma, a l'Espai Obert, sala de l'Arxiu del So i de la Imatge quan encara estava ubicat al Museu Krekovic⁶, i a l'Espai Mallorca a Barcelona gràcies a les *Beques Joves Fotògrafs* de l'any 2000. Més tard, algunes peces han participat en alguna altra mostra col·lectiva⁷.

Aquestes dues sales estaven preparades per acollir exposicions relativament senzilles, et facilitaven les vases, *passee-partout*, i el sistema de penjat de les vases amb fils de niló...

Els responsables, molt gentilment, em varen permetre fer quasi tot el que vaig demanar, però els recursos i les possibilitats foren limitats.

“...El discurso patrimonial implica una política de la memoria que define las citas a ser recordadas (y las que no) y los significados a representar...”.

...En efecto, estas acciones sobre el centro histórico buscan convertirlo en un recurso de mercado, punto este que lleva a nuevas consideraciones de carácter social. Más allá o más acá, encontramos la vida cotidiana y la sociedad civil que aunque resulte afectada por la construcción patrimonial, construye los lugares, reformula las imágenes y recuerda a su manera, manera que no tiene por qué coincidir con el discurso y la práctica del poder...”.

No hace falta comulgar con posiciones conservacionistas radicales o inmobiliistas, para notar que estos márgenes del centro histórico tales como sa Gerreria, El Temple, sa Calatrava, etc., han de considerarse como conjuntos urbanos únicos, con una singular trama de calles, vecindarios y tradiciones, etc., que merecen ser conservados, tal como se ha hecho en el barrio catedralicio o en la Palma gótica de los grandes palacios y mansiones. Todo esto conllevará la mejora y el progreso urbano, social, económico y *turístico* del conjunto de la ciudad.

5. Fotomontaje e instalación

Fue una exposición concebida como una instalación, en este caso, una fotoinstalación.

En principio pretendí montar todo una escenografía, ocupar todo el espacio de la sala con objetos, mobiliario, fotografías... pero tuve que adaptarme a las circunstancias con las que topé.

La exposición se montó en Palma, en el Espai Obert, sala del Arxiu del So i la Imatge cuando aún estaba ubicado en el museo Krekovic⁶, y en el Espai Mallorca de Barcelona, gracias a las *Beques Joves Fotògrafs del año 2000*. Más



f. 1

Vaig voler intervenir a l'espai en la seva totalitat, crear un ambient o *environment*, però la intenció es va quedar a mig fer. Vaig poder jugar amb la il·luminació i amb efectes sonors, tot aconseguint una certa posada en escena.

6. Bloc temàtics

L'exposició es va plantejar en tres blocs temàtics que varen donar com a resultat quatre o cinc ambients diferenciats. Un primer bloc dedicat a la degradació dels edificis i carrers. Un segon bloc dedicat als habitants del barri, al seu *modus vivendi* i als seus problemes. I un tercer bloc dedicat a la metamorfosi del barri amb la construcció dels nous jutjats i la proliferació d'obres, maquinària, grues, etc.

A continuació es mostren fotografies del muntatge de l'exposició i es comenten algunes de les peces que la componien:

Vista ambient 1 (f. 1). En aquesta primera imatge es pot veure un primer conjunt de peces: un plafó fet de material de deixalles amb fotografies incorporades, un bocí de paret de maons, una peça de mobiliari i un senyal viari amb imatges transferides.

Plafó amb 6 fotografies (f. 2). Aquesta primera peça està formada per un plafó improvisat amb un objecte trobat a les escombraries del

tarde, algunas piezas han participado en alguna que otra muestra colectiva⁷.

Estas dos salas estaban preparadas para acoger exposiciones relativamente sencillas, te facilitaban los marcos, passe-partout y el sistema de colgado de los marcos con hilos de nailon.

Los responsables, muy gentilmente, me permitieron hacer casi todo lo que pedí, pero los recursos y posibilidades fueron limitados.

Quise intervenir en el espacio en su totalidad, crear un ambiente o *environment*, pero la intención se quedó a medias. Pude jugar con la iluminación y con efectos sonoros, consiguiendo una cierta puesta en escena.

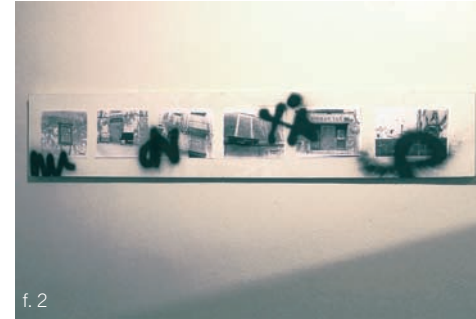
6. Bloques temáticos

La exposición se planteó en tres bloques temáticos que dieron como resultado cuatro o cinco ambientes diferenciados. Un primer bloque dedicado a la degradación de los edificios y calles. Un segundo bloque dedicado a los habitantes del barrio, a su *modus vivendi* y a sus problemas. Y un tercer bloque dedicado a la metamorfosis del barrio con la construcción de los nuevos juzgados y la proliferación de obras, maquinaria, grúas, etc.

A continuación se muestran fotografías del montaje de la exposición y se comentan algunas piezas que la componían.

Vista ambiente 1 (f. 1). En esta primera imagen se puede ver un conjunto de piezas: un panel hecho con materiales de desecho con fotografías incorporadas, un fragmento de pared de ladrillos, una pieza de mobiliario y una señal viaria con imágenes transferidas.

Panel con 6 fotografías (f. 2). Esta primera pieza está formada por un panel improvisado



f. 2

barri, objecte on s'han aferrat 6 fotografies, positivades molt toscament, quasi proves de laboratori, que mostraven la defunció dels habitatges del barri. Les finestres, els vitralls i els portals cegats per maons, els carrers tancats per murs, els comerços clausurats, etc. Imatges que semblaven molt dures en aquell moment: ara un ja s'hi ha acostumat. Per subratllar visualment el to suburbà es varen fer unes pintades, uns grafitis amb espray.

Un fragment de paret de maons i ciment (f. 3). Aquesta peça es va col·locar a l'exposició, tal qual es va "recollir" d'un solar a mig derruir, a mig construir. L'única intervenció va ser donar-li un vernís brillant. Aquesta peça, al meu entendre, és de les més significatives de tota l'exposició. Per la seva condició d'objecte trobat en estat pur, com a element provocador, i pels significats en relació a la problemàtica del centre històric, l'urbanisme i l'especulació.

Vista Ambient 2 (f. 4). 3 fotografies i una gran finestra. Una altra àrea de l'exposició amb una llum lateral per potenciar l'efecte dramàtic de les imatges.

Tres fotografies muntades amb cartó ploma (f. 5). Les úniques fotografies de l'exposició, en el sentit convencional del terme. Fotografies de funerals, d'edificis a punt de ser enderrocats, en blanc i negre virat a un to blau verdós. (Pel·lí-



f. 3

con un objecte hallado entre los escombros del barrio, objeto donde han sido pegadas 6 fotografías, positivadas muy toscamente, casi pruebas de laboratorio, que mostraban la defunción de las viviendas del barrio. Las ventanas, los cristales y los portales cegados por ladrillos, las calles cerradas por muros, los comercios clausurados, etc. Imágenes que parecían muy duras en aquel momento, ahora uno ya se ha acostumbrado a ellas. Para subrayar visualmente el tono suburbano se hicieron unas pintadas, unos grafitis con espray.

Un fragmento de paret de ladrillos y cemento (f. 3). Esta pieza se colocó en la exposición, tal cual se "recogió" de un solar a medio derribar, a medio construir. La única intervención fue darle un barniz brillante. Esta pieza, a mi entender, es de las más significativas de toda la exposición. Por su condición de objeto trové en estado puro, como elemento provocador, y por los significados en relación a la problemática del centro histórico, el urbanismo y la especulación.

Vista Ambiente 2 (f. 4). 3 fotografías y una gran ventana. Otra área de la exposición con una luz lateral para potenciar el efecto dramático de las imágenes.

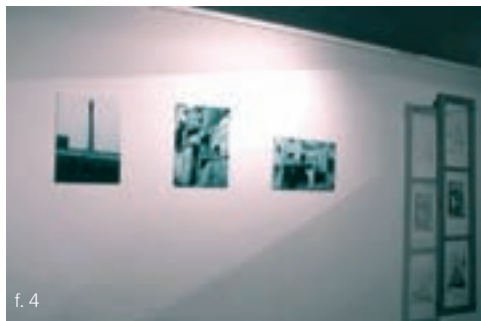
Tres fotografías montadas sobre cartón pluma (f. 5). Las únicas fotografías de la exposición,

f. 1: Muntatge 1.

f.1: Montaje 1.

f. 2: Muntatge 2.
f. 3: Muntatge 3.

f. 2: Montaje 2.
f. 3: Montaje 3.



cula de Kodak BW-400CN que es processava en C-41, el revelat convencional de color i que permetia positiu en blanc i negre o diferents tonalitats sobre els colors cian, magenta i groc.

Vista Ambient 3 (f. 6). Porta d'armari, petita vasa amb el vidre espanyat, fotocòpia i tres objectes de deixalles amb imatges transferides. La vista mostra un angle, un racó que es va aprofitar per donar joc a la porta d'armari i que també cercava la proximitat, la intimitat de l'espectador amb algunes peces.

Detall d'angle. Porta d'armari, vasa i fotocòpia (f. 7). Intimitat, transferències, utilització de l'espai i recorregut.

Vasa amb vidre espanyat i fotografia (f. 8). Es va fer servir un objecte trobat al carrer, en aquest cas una vasa amb el vidre trencat, per accentuar l'angoixa de la imatge on una finestra amb reixa acompanya el rètol d'un carrer



en el sentido convencional del término. Fotografías de chimeneas, de edificios a punto de ser derruidos, en blanco y negro virado a un tono azul verdoso. (Película de Kodak BW-400CN que se procesaba en C-41, el revelado convencional de color) y que permitía positiu en blanco y negro o diferentes tonalidades sobre los colores cian, magenta y amarillo.

Vista Ambiente 3 (f. 6). Puerta de armario, pequeño marco con el vidrio roto, fotocopia y tres objetos de escombros con imágenes transferidas. La vista muestra un ángulo, un rincón que se aprovechó para dar juego a la puerta de armario y que también buscaba la proximidad, la intimidad del espectador con algunas piezas.

Detalle del ángulo. Puerta de armario, marco y fotocopia (f. 7). Intimidad, transferencias, utilización del espacio y recorrido.

Marco con vidrio roto y fotografía (f. 8). Se utilizó un objeto encontrado en la calle, en este caso un marco con el vidrio roto, para acentuar la angustia de la imagen donde una ventana con reja acompaña al rótulo de una calle llamada "carrer dels desamparats", calle de los desamparados. La intención era que el espectador experimentase empatía con los habitantes del barrio.



anomenat *carrer dels desamparats*. La intenció era que l'espectador experimentàs empatia pels habitants del barri.

Dues fotografies transferides a objectes de deixalles (f. 9). Fotografies d'ambient, gent, nins, cafès, sobre objectes sense valor, en aquest cas, portes d'armari prefabricades. Els objectes amb pintures sintètiques són més aptes per transferir.

Vista Ambient 4. Zona roja (f. 10). Zona il·luminada amb tons vermells amb un rètol amb llumets intermitents i un tamboret. Objectes rescatats d'un bar "d'alterne", bastant tronat, un prostíbul tancat i abandonat.

Detall del tamboret amb collage de fotografies (f. 11). El tamboret es va utilitzar com a suport per dur a terme un collage amb fotografies, la



Dos fotografías transferidas a objetos de escombros (f.9). Fotografías de ambiente, gente, niños, cafés, sobre objetos sin valor, en este caso, puertas de armario prefabricadas. Los objetos con pinturas sintéticas son más aptos para transferir.

Vista Ambiente 4. Zona roja (f. 10). Zona iluminada con tonos rojos con un rótulo de lucecitas intermitentes y un taburete. Objetos rescatados de un bar de "alterne", bastante cutre, un prostíbulo cerrado y abandonado.

Detalle del taburete con collage de fotografías (f. 11). El taburete se utilizó como soporte para llevar a cabo un collage con fotografías, la mayoría hechas a escondidas, con respeto... a las mujeres, muchas ya mayores, que quedan en la zona ejerciendo la prostitución. Una situación que se mantiene de forma residual, aún hoy (Puerta de Sant Antoni y sus alrededores).



f. 4: Muntatge 4.
f. 5: Muntatge 5.

f. 6: Muntatge 6.

f. 4: Muntatge 4.
f. 5: Muntatge 5.

f. 6: Muntatge 6.

f. 7: Muntatge 7.
f. 8: Muntatge 8.

f. 9: Muntatge 9.
f. 10: Muntatge 10.

f. 7: Muntatge 7.
f. 8: Muntatge 8.

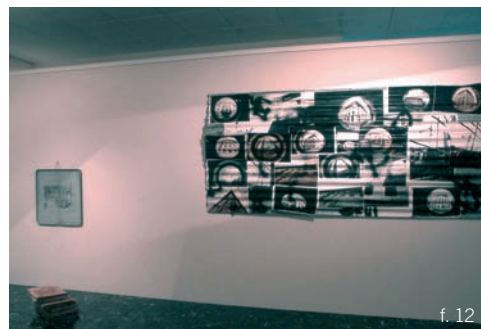
f. 9: Muntatge 9.
f. 10: Muntatge 10.



majoria realitzades d'amagat, amb respecte... de les dones, moltes ja majors, que queden a la zona exercint la prostitució. Una situació que es manté de forma residual, encara avui, (Porta de sant Antoni i els seus voltants).

Vista Ambient 5. Irrupció del nous Jutjats (f. 12). Senyal i muntet de maons amb transferències, i una tanca – collage. El final de l'exposició.

Detall tanca-Collage (f. 13). *Com una paradoxa amb regust sarcàstic, a la fi la justícia ha arribat al barri "xino".* Tanca sostreta de les obres del nous Jutjats. Es varen aferrar amb brotxa i cola, a mode de cartells publicitaris o propagandístics, fotografies de l'esmentada obra, fotocopiades en format gran, i col·locades de forma arbitrària. Acabat final amb esprai i grafitis, tot emulant una tanca al carrer. Aquesta obra, amb l'obra dels nous Jutjats, és el punt i final de l'exposició i d'inflexió. A partir d'aquí el barri "xino" com a tal havia de desaparèixer i s'iniciava una nova etapa per sa Gerreria. Una peça efímera, com bona part de la fotoinstal·lació, amb materials molt barats, difícil de transportar, manipular i conservar.



Vista Ambiente 5 (f. 12). Irrupción de los nuevos Juzgados. Señal y montoncito de ladrillos con transferencias y una valla-collage. El final de la exposición.

Detalle valla-collage (f. 13). Como una paradoja de regusto sarcástico, al fin la justicia ha llegado al barrio "xino". Valla sustraída de las obras de los nuevos juzgados. Se pegaron con brocha y cola, a modo de carteles publicitarios o propagandísticos, fotografías de la obra citada, fotocopiadas en gran formato, y colocadas de forma arbitraria. Acabado final con esprays y grafitis, emulando una valla en la calle. Esta obra, con la obra de los nuevos Juzgados, es el punto y final de la exposición y de inflexión. A partir de aquí el barrio "xino" como tal había de desaparecer y se iniciaba una nueva etapa para sa Gerreria. Una pieza efímera, como buena parte de la fotoinstalación, con materiales muy baratos, difícil de transportar, manipular y conservar.



Conclusió: Va ser una exposició amb un caire força objectual i al mateix temps documental. Vaig fer ús de les poètiques de l'*object trouvé*, i de l'*art povera*, per compte de la humilitat dels materials utilitzats. També vaig voler crear un ambient, una escenografia en la mesura que va ser possible.

Conclusión: Fue una exposición con un cariz muy objetual y al mismo tiempo documental. Hice uso de las poéticas del *object trouvé*, i del *arte povera*, por cuenta de la humildad de los materiales utilizados. También quise crear un ambiente, una escenografía en la medida que fue posible.

f. 11: Muntatge 11.
f. 12: Muntatge 12.

f. 13: Muntatge 13.

f. 11: Montaje 11.
f. 12: Montaje 12.

f. 13: Montaje 13.

Carrer del Socors (1999-2000).
Calle del Socors (1999-2000).
Dones assegudes. Carrer desaparegut (1999-2000).

Calle del Socors (1999-2000).
Calle del Socors (1999-2000).
Mujeres sentadas. Calle desaparecida (1999-2000).

1. Pla de reformes dutes a terme al centre històric de Palma des de mitjans dels anys 90 on, sobretot es va finançar l'embelliment de les façanes, es renovaren els paviments dels carrers, i es va procedir a la semiconversió en zona de vianants de part dels carrers i s'instal·là la recollida pneumàtica de residus.
2. Pla Especial de Reforma Interior, dissenyat específicament per a una barriada de la ciutat.
3. Iniciativa finançada per la Unió Europea i coordinada pels serveis municipals per a la reforma urbanística i social del Temple -sa Gerreria- sa Calatrava.
4. Tècnica ja anteriorment utilitzada per a fotografiar a zones problemàtiques com va fer el gran fotògraf Joan Colom al Raval de Barcelona als anys 60.
5. Actuació 2B: 13 carrers i 7 il·letes de sa Gerreria amb traçat i importants elements d'origen islàmic i medieval foren esbucats als primers anys del s. XXI.
6. Museu que conserva el llegat del pintor croat Kristian Krekovic, actualment gestionat pel departament de cultura del Consell de Mallorca.
7. *Història de Sa Gerreria*, Arca-Can Weyler, Palma, 2003. *Ciutat: Patrimoni de centres i marges*. Centre Social Flassaders, Palma, 2005.

Bibliografia

GARCIA DELGADO, Carlos. *Las raíces de Palma*. Olañeta Editor: Palma (2000).
GENÉ RAMIS, Àngel Francesc. *Estudi sobre la trama urbana de la zona de Sa Gerreria afectada per l'actuació 2B*. a <http://mallorcaweb.net/ciutat/informegererrria.html>
MORELL, Marc i Jaume FRANQUESA. *Ciutat: patrimoni de centres i marges*. Universitat de les Illes Balears - Mediterranean Voices (Unió Europea)
RUIZ VIÑALS, Carme. *L'urbanisme de la ciutat de Palma*. Editorial El Far: Palma (2000).
SEGUÍ AZNAR, Miquel. *Urbanisme i arquitectura a les Balears, el segle XX*. Documenta Balear: Palma (2000).

-
1. Plan de reformas llevadas a término en el centro histórico de Palma desde mediados de los años 90 en las que, sobre todo, se financió el embellecimiento de las fachadas, se renovó el pavimento de las calles y se procedió a la semipeatonalización de parte de las calles y se instaló la recogida neumática de residuos.
 2. Plan Especial de Reforma Interior, diseñado específicamente para un barrio de la ciudad.
 3. Iniciativa financiada por la unión Europea y coordinada por los servicios municipales para la reforma urbanística y social del Temple.
 4. Técnica ya utilizada para fotografiar áreas problemáticas tal como hizo el gran fotógrafo Joan Colom en el Raval de Barcelona en los años 60.
 5. Actuación 2B: trece calles y siete manzanas de sa Gerrería con trazado e importantes elementos de origen islámico y medieval fueron derribados en los primeros años del s. XXI.
 6. Museo que conserva el legado del pintor croata Kristian Krekovic, actualmente gestionado por el departamento de cultura del Consell de Mallorca.
 7. *Història de sa Gerreria*, Arca-can Weyler. Palma (2003); *Ciutat: patrimoni de centres i marges*. Centre Social Flassaders. Palma (2005).

Bibliografía

GARCÍA DELGADO, Carlos. *Las raíces de Palma*. Olañeta editor: Palma (2000)
GENÉ RAMIS, Àngel Francesc. *Estudi sobre la trama urbana de la zona de sa Gerreria afectada per l'actuació 2B*. a <http://mallorcaweb.net/ciutat/informegerria.html>
MORELL, Marc i Jaume FRANQUESA. *Ciutat: patrimoni de centres i marges*. Universitat de les Illes Balears - Mediterranean Voices Unió Europea.
RUIZ VIÑALS, Carme. *L'urbanisme de la ciutat de Palma*. El far: Palma (2000)
SEGUÍ AZNAR, Miquel. *Urbanisme i arquitectura a les Balears*. Documenta Balear: Palma (2000)





Toni
Catany
fotògraf

Calotips i altres tècniques
Calotipos y otras técnicas

Parlaré sobre l'aplicació de diverses tècniques fotogràfiques a la meua obra, seguint l'ordre de les monografies que tenc publicades.

Quan vaig començar a fer fotografies, als voltants dels anys 60, la gent encara discutia si la fotografia era art. Avui dia ja és cosa acceptada que forma part de les Arts Plàstiques.

Els meus primers treballs professionals vaig realitzar-los acompanyant l'escriptor Baltasar Porcel. Era l'any 1967, primer en un viatge per les Balears menors, per tal d'il·lustrar els seus articles a *La Vanguardia*, i poc després per Egipte i Israel, tot just acabada la Guerra del Sis Dies, per a la revista *Destino*. Evidentment, les fotos que feia eren en blanc i negre (el més habitual en aquella època), amb una càmera de pas universal; però també utilitzava, de tant en tant, una càmera 6x6 per fer diapositives en color. Els únics coneixements que tenia de fotografia provenien d'un curs per correspondència que havia fet mentre cursava el batxillerat al meu poble, Lluçmajor. En aquella època no hi havia escoles de fotografia, i mai no vaig gosar, quan ja estudiava a Barcelona, visitar els professionals que admirava, com ara Oriol Maspons, Xavier Miserachs o Leopold Pomés.

M'agradava anar a andoiar pels Encants, i un dia hi vaig comprar una càmera antiga amb la idea d'experimentar-hi. Era un aparell de finals del segle XIX, sense obturador. Poc temps després va caure a les meves mans un llibre que em va fascinar: *Perspectives sur le Nu*, de Bill Brandt. A la solapa del llibre s'explicava que les fotografies havien estat realitzades amb una càmera antiga, i això m'animà a començar a fer provatures amb l'aparell que feia poc que m'havia comprat.

Volia utilitzar la meua càmera, però sabia que si la carregava amb una placa fotogràfica, a causa de la seva sensibilitat, no en podria con-

hablaré sobre la aplicació de diferents tècniques fotogràfiques en mi obra, siguiendo el orden de las monografías que tengo publicadas.

Cuando empecé a hacer fotografías, alrededor de los años 60, la gente aún discutía si la fotografía era arte. Hoy en día es cosa aceptada que forma parte de las Artes Plásticas.

Mis primeros trabajos profesionales los realicé acompañando al escritor Baltasar Porcel. Era el año 1967, primero en un viaje por las Baleares menores, para ilustrar sus artículos en *La Vanguardia*, y poco después por Egipto e Israel, recién acabada la Guerra de los Seis Días, para la revista *Destino*. Evidentemente, las fotos que hacía eran en blanco y negro (lo más habitual en aquella época), con una cámara de paso universal; pero también utilizaba, de tanto en cuanto, una cámara 6x6 para hacer diapositivas en color. Los únicos conocimientos que tenía de fotografía provenían de un curso por correspondencia que hice mientras cursaba el bachillerato en mi pueblo, Lluçmajor. En aquella época no había escuelas de fotografía, y nunca me atreví, cuando ya estudiaba en Barcelona, a visitar a los profesionales que más admiraba, como Oriol Maspons, Xavier Miserachs o Leopold Pomés.

Me gustaba perderme por los Encants, y un día compré una cámara antigua con la idea de experimentar con ella. Era un aparato de finales del siglo XIX, sin obturador. Poco tiempo después cayó en mis manos un libro que me fascinó: *Perspectives sur le Nu*, de Bill Brandt. En la solapa del libro se explicaba que las fotografías habían sido realizadas con una cámara antigua, y esto me animó a empezar a hacer probaturas con el aparato que me había comprado hacía poco.

Quería utilizar mi cámara, pero sabía que si la cargaba con una placa fotogràfica, debido a su

trolar el procés. I, tot plegat, sense disposar d'obturador; havia de fer la foto destapant i tapant l'objectiu, amb la qual cosa difícilment encertaria l'exposició correcta. Per això vaig decidir utilitzar com a negatiu un paper sensible, de sensibilitat molt més baixa que la placa, i així, al laboratori, il·luminat amb llum vermella, el podia revelar i controlar el procés a mesura que sortia la imatge, en negatiu, fins a arribar al punt correcte, per fixar-la tot seguit. Aleshores havia aconseguit un negatiu en paper fotogràfic, a partir del qual, mitjançant un altre paper fotogràfic, per contacte, podia obtenir-ne un positiu. És a dir, que vaig començar a fer una sèrie d'exercicis d'aquest tipus, fins a poder controlar els resultats i aconseguir les imatges correctes tècnicament.

Arribats en aquest punt diré que la primera tècnica, la inventa el francès Daguerre, i les imatges obtingudes són els daguerreotips. En sortia una imatge positiva, amb efectes mirall, que eren exemplars únics i de complicat laboratori. Pocs anys després, a Gal·les, W. H. Fox Talbot inventa el calotip, de manipulació molt més senzilla, sensibilitzant un paper. En sortia una imatge negativa que, per contacte amb un altre paper sensibilitzat, i fent-hi passar la llum, seguit del corresponent revelat, permetia obtenir-ne una imatge positiva. Repetint l'operació tantes vegades com volguéssim se'n podien fer còpies. Aquest és el procés que va fer possible la reproductibilitat d'una imatge. Tot això, però, ho havia de descobrir després de les meves provatures, quan vaig assabentar-me que la meua tècnica d'utilitzar paper com a negatiu... era la mateixa que havia fet servir Talbot gairebé un segle abans!; i és per això que vaig batiar la meua sèrie com a *Calotips*.

Fent calotips vaig desenvolupar gairebé tota la temàtica de les arts plàstiques: bodegons, retrats, nus i paisatges. A Estats Units, per exemple, hi vaig fer paisatges urbans a San Francisco.

sensibilidad, no podría controlar el proceso. Y, además, sin contar con obturador; tenía que hacer la foto destapando y tapando el objetivo, con lo cual difícilmente acertaría la posición correcta. Por ello decidí emplear como negativo un papel sensible, de sensibilidad mucho más baja que la placa, y así, en el laboratorio, iluminado con luz roja, podría revelarlo y controlar el proceso a medida que salía la imagen, en negativo, hasta llegar al punto correcto, para fijarla a continuación. Entonces había conseguido un negativo en papel fotográfico, a partir del cual, mediante otro papel fotográfico, por contacto, podía obtener un positivo. Es decir, que empecé con una serie de ejercicios de este tipo, hasta poder controlar los resultados y conseguir las imágenes correctas técnicamente.

Llegados a este punto, diré que la primera técnica es inventada por el francés Daguerre, y las imágenes obtenidas son los daguerrotipos. Salía de ellos una imagen positiva, con efecto espejo, que se convertían en ejemplares únicos y de complicado laboratorio. Pocos años después, en Gales, W. H. Fox Talbot inventa el calotipo, de manipulación mucho más sencilla, sensibilizando un papel. Salía una imagen negativa que, por contacto con otro papel sensibilizado, y haciendo pasar la luz, seguido del correspondiente revelado, permitía obtener una imagen positiva. Repitiendo la operación tantas veces como quisiéramos se podían hacer copias. Este es el proceso que hizo posible la reproductibilidad de una imagen. Todo esto, había de descubrirlo después de mis probaturas, cuando me enteré que mi técnica de utilizar papel como negativo... era la misma que había empleado Talbot casi un siglo antes! y es por ello que bauticé a mi primera serie como *Calotips*.

Haciendo calotipos desarrollé casi toda la temática de las artes plásticas: bodegones, retratos, desnudos y paisajes. En Estados Unidos, por ejemplo, hice paisajes urbanos en San Francisco.



Els calotips suposaven una exposició molt llarga, i limitacions tècniques per part de la càmera. Després d'uns intents fallits de fer retrats, vaig centrar-me a fotografiar objectes immòbils: bodegons. Si la càmera de plaques em limitava, agafava una moderna 6x6, a la qual carregava pel·lícula negativa en B/N, i assolí la llibertat de compondre dins d'un quadrat, i d'ampliar-ho a la mida desitjada sobre paper baritat. El resultat, dos treballs ben diferenciats sobre un mateix tema, al cap i a la fi bodegons en blanc i negre, però amb tècniques distintes i, òbviament, amb resultats diferents.

I un bon dia vaig començar a imaginar les coses (les natures mortes) en color, va ser com obrir una gran finestra per on entra llum dins un espai fosc.

■ Calotip, 1976.

Los calotips suponían una exposición muy larga, y limitaciones técnicas por parte de la cámara. Después de unos intentos fallidos de hacer retratos, me centré en fotografiar objetos inmóviles: bodegones. Si la cámara de placas me limitaba, cogía una moderna 6x6, en la cual cargaba película negativa en B/N y conseguía la libertad de componer dentro de un cuadrado, y de ampliarlo al tamaño deseado sobre papel baritado. El resultado, dos trabajos bien diferenciados sobre un mismo tema, al fin y al cabo bodegones en blanco y negro, pero con técnicas distintas y, obviamente, con resultados diferentes.

Y un buen día empecé a imaginar las cosas (los bodegones) en color, fue como abrir una gran ventana por donde entra luz en un espacio oscuro.

■ Calotipo, 1976.



En la sèrie *Natures Mortes*, hi vaig estar treballant més de deu anys. La tècnica que vaig seguir fou utilitzar pel·lícula negativa en color del format 120 (6x6). M'interessava la gamma de colors pastels que em donava la pel·lícula negativa, i no el contrast que m'hauria proporcionat la diapositiva en passar-la a còpia sobre paper.

Després de tants d'anys de fotografiar bodegons en color, de format quadrat, me'n vaig cansar, i hi va haver un moment que va sortir per atzar un nou tema: fotografiar el cos humà, sobretot el masculí. No m'interessava massa la textura de la pell, ni altres qüestions en què fotògrafs

■ Natura morta núm. 127, 1987.

En la serie *Natures Mortes*, estuve trabajando más de diez años. La técnica que seguí fue utilizar una película negativa en color del formato 120 (6x6). Me interesaba la gama de colores pastel que me daba la película negativa, y no el contraste que me habría proporcionado la diapositiva al pasarla a copia sobre papel.

Después de tantos años de fotografiar bodegones en color, en formato cuadrado, me cansé, y hubo un momento en qué salió por azar un nuevo tema: fotografiar el cuerpo humano, sobre todo el masculino. No me interesaba demasiado la textura de la piel, ni otras cues-

■ Naturaleza muerta nº 127, 1987.

d'aquella època, com Mapplethorpe, podien centrar-se; sinó que a mi m'interessava la forma del cos, el seu moviment, la llum. M'inspirava potser en l'escultura grega, en els volums.

Vaig utilitzar aleshores una tècnica que consistia a convertir la presa original en negatiu sobre paper, a partir del qual feia, després, còpia per contacte. Aconseguia, així, uns resultats semblants als dels calotips, encara que la manera de treballar fos ben diferent. Amb els bodegons tenia sempre, a qualsevol hora, els objectes a la meua disposició, i treballava quan em venia de gust. El moment de disparar era quan estava ben convençut que tenia al meu davant la imatge que jo volia. Amb les fotografies de nus havia d'estar pendent de la disponibilitat de les persones, les sessions fotogràfiques eren molt més llargues. Tenia davant un cos expressiu en moviment per a fotografiar-lo, i havia d'esperar a veure'n, després, el resultat de la sessió, la selecció i el reenquadrament de les imatges. Del format 6x6 dels bodegons havia passat a una tècnica en què cada imatge tenia un format diferent i els positius eren de nou en B/N i virats al seleni.

Una altra tècnica diferent que vaig utilitzar després fou la pel·lícula diapositiva Polaroid en B/N instantània. Quan la vaig provar vaig quedar entusiasmat. Era una pel·lícula que havia estat inventada per utilitzar a l'estudi per tal de fer proves de llum abans de començar una sessió fotogràfica, però vaig trobar molt interessant utilitzar-la com a material definitiu, i no de proves. Vaig experimentar-hi fotografiant unes ruïnes a Líbia, i vaig quedar tan fascinat pel resultat que vaig decidir viatjar pel Mediterrani amb la idea de fer fotos exclusivament amb aquest material. Va ser l'única vegada que vaig fer uns viatges molt concrets, amb una pel·lícula determinada, per fer un tema determinat. En sortí el llibre *Obscura Memòria*.

tiones en que fotógrafos de aquella época, como Mapplethorpe, podían centrarse; sino que a mí me interesaba la forma del cuerpo, su movimiento, la luz. Me inspiraba quizás en la escultura griega, en los volúmenes.

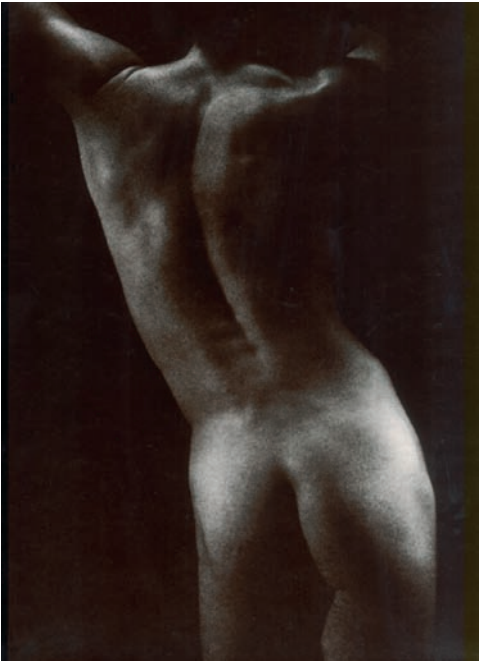
Empleé entonces una técnica que consistía en convertir la toma original en negativo sobre papel, a partir del cual hacía, después, copia por contacto. Conseguía así unos resultados parecidos a los del calotipo, aunque la manera de trabajar fuese muy diferente. Con los bodegones tenía siempre, a cualquier hora, los objetos a mi disposición, y trabajaba cuando me apetecía. El momento de disparar era cuando estaba del todo convencido que tenía enfrente la imagen que yo quería. Con las fotografías de desnudos tenía que estar pendiente de la disponibilidad de las personas, las sesiones fotográficas eran mucho más largas. Tenía delante un cuerpo expresivo en movimiento para fotografiarlo, y tenía que esperar a ver, después, el resultado de la sesión, la selección y el reencuadre de las imágenes. Del formato 6x6 de los bodegones había pasado a una técnica en que cada imagen tenía un formato diferente y los positivos eran otra vez en B/N y virados al selenio.

Otra técnica diferente que empleé después fue la película diapositiva Polaroid en B/N instantánea. Cuando la encontré me quedé entusiasmado. Era una película que había sido inventada para utilizar en el estudio para hacer pruebas de luz antes de empezar una sesión fotográfica, pero me pareció muy interesante emplearla como material definitivo y no de pruebas. Experimenté fotografiando unas ruinas en Libia, y me pareció tan fascinante el resultado que decidí viajar por el Mediterráneo con la idea de hacer fotos exclusivamente con este material. Fue la única vez en que hice unos viajes muy concretos, con una película determinada, para hacer un tema determinado. Salí de ello el libro *Obscura Memòria*.



Com que havia fet i publicat bodegons, paisatges i nu vaig pensar que havia arribat el moment en què m'havia de prendre seriosament, com a obra personal meua, el retrat. Vaig reflexionar sobre com havia de tractar-lo, i vaig decidir que havia de ser en color i que, sobretot, m'interessava la gent anònima, la gent del carrer. El que no m'agradava, però, era el color que donaven les pel·lícules que hi havia al mercat.

Anys enrere havia conegut, a Arles, un fotògraf francès que em va mostrar una col·lecció de fotografies amb una tècnica que jo desconeixia i que em semblà raríssima. Eren polaroids transportades sobre paper d'aquarel·la, i el que més em va sorprendre fou el color una mica esvaït que tenien aquelles fotos. Era el color que necessitava per als retrats que volia fer.



Como había hecho y publicado bodegones, paisajes y desnudo, pensé que había llegado el momento de tomarme en serio, como obra personal mía, el retrato. Reflexioné sobre cómo había de tratarlo, y decidí que tenía que ser en color y que, sobre todo, me interesaba la gente anónima, la gente de la calle. Lo que no me gustaba, sin embargo, era el color que daban las películas que había en el mercado.

Años atrás había conocido, en Arles, a un fotógrafo francés que me enseñó una colección de fotografías con una técnica que yo desconocía y que me pareció rarísima. Eran polaroids transportados a papel de acuarela y lo que más me sorprendió fue el color un poco desvanecido que tenían aquellas fotos. Era el color que necesitaba para los retratos que quería hacer.

Calotip, 1987.

Calotip, 1987.

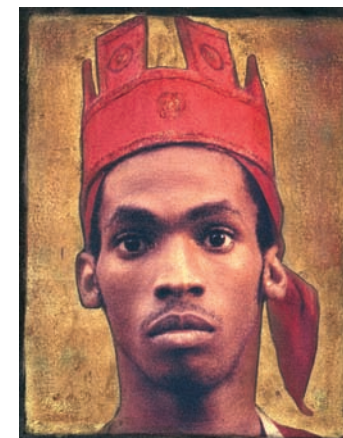


No vaig poder localitzar el fotògraf en qüestió perquè m'explicàs la tècnica, però vaig aconseguir el material que em calia, la pel·lícula Polaroid 809, servida en caps de 15 plaques de 19 x 24. Per a cada foto, dins la capsa, hi ha un suport per al negatiu i un altre per al positiu, el qual conté els productes químics per al revelat. Els dos fulls es passen per un aparell que els premsa i en distribueix els químics, els quals comencen a actuar. És en aquest moment que se separen els fulls, i que es rebutja el que seria el positiu i es transporta el del negatiu sobre el suport de paper prèviament triat, on continua el procés de positivat... Vaig començar a fer provatures. Sol haver-hi, en aquest procés de transport, una pèrdua de color, però parcial, que dona uns colors que són els que jo volia per a fer els retrats. Aquests treballs van ser publicats al llibre *Fotografies*.

No pude localizar al fotógrafo en cuestión para que me explicase la técnica, pero conseguí el material que necesitaba, la película Polaroid 809, servida en cajas de 15 placas de 19 x 24. Para cada foto, dentro de la caja, había un soporte para el negativo y otro para el positivo, que contenía los productos químicos para el revelado. Las dos hojas se pasan por un aparato que las prensa y distribuye los productos citados que empiezan a actuar. Es en este momento cuando se separan las hojas, y cuando se desecha lo que sería el positivo y se transporta el del negativo sobre el soporte de papel previamente escogido, donde continúa el proceso de positivado... Empecé a hacer pruebas. Suele haber, en este proceso de transporte, una pérdida de color, pero parcial, que da unos colores que son los que yo quería para hacer los retratos. Estos trabajos fueron publicados en el libro *Fotografies*.

Aleshores ja havia aparegut la fotografia digital. En un determinat moment, vaig veure unes fotos fetes amb aquesta nova tècnica que tenien uns colors extraordinaris, que a mi m'agradaven: eren uns colors pastel, amb uns roses que no havia vist mai, uns blancs molt purs, i uns grisos que no tenien dominants. Vaig pensar que allò m'interessava, però em veia incapaç de manejar un ordinador i fer fotografies amb aquella càmera estranya. Me n'interessava, però, el resultat. La fotografia digital té moltes possibilitats, tant en blanc i negre com en color.

Entonces ya había aparecido la fotografía digital. En un determinado momento, vi unas fotos hechas con esta nueva técnica que tenían unos colores extraordinarios, que a mí me gustaron: eran unos colores pastel, con unas rosas que nunca había visto, unos blancos muy puros y unos grises que no tenían dominantes. Pensé que aquello me interesaba, pero me veía incapaz de manejar un ordenador y hacer fotografías con aquella cámara extraña. Me interesaba el resultado de ello. La fotografía digital tiene muchas posibilidades, tanto en blanco y negro como en color.



Una de les meves ciutats preferides, potser la que més, és Venècia. Sempre que la fotografiava en quedava decebut, fins que un dia hi vaig anar amb una càmera digital, i de les fotografies resultants vaig començar a quedar content. La fotografia digital em va permetre fotografiar de nit sense l'ajuda del trípode (fotografies en B/N), i les fotos que hi feia de dia tenien el color que més s'ajustava al que volia aconseguir... D'aquesta primera aventura digital en sortí el llibre *Venessia*.

Una de mis ciudades preferidas, quizás la que más, es Venecia. Siempre que la fotografiaba me quedaba decepcionado, hasta que un día fui con una cámara digital y empecé a sentirme contento con las fotografías resultantes. La fotografía digital me permitió fotografiar de noche con ayuda del trípode (fotografías en B/N) y las fotos que hacía de día tenían el color que más se ajustaba al que quería conseguir... De esta primera aventura digital salía el libro *Venessia*.



Una altra cosa que sempre m'ha interessat molt, i que ara no és possible, però em sembla que qualsevol dia ho serà (sense recórrer al Photoshop, és clar), és una càmera digital que faci panoràmiques, perquè el format panoràmic sempre m'ha agradat molt, ja que agafa el que jo consider que és el més aproximat a la visió humana. He llegit moltes vegades que el senyor Cartier-Bresson, que és un fotògraf extraordinari i que admir moltíssim, deia que utilitzava l'objectiu de 40 mm perquè era el que més s'aproximava a la visió humana. Jo trob que si només tinguéssim un ull, i no poguéssim moure el cap, tendria raó, però com que tenim dos ulls i podem girar el cap, la visió panoràmica és la que més s'ajusta a la visió humana.

Un encàrrec en el qual m'havia d'inspirar en textos del *Tirant lo Blanc* em va precipitar a

■ Venècia, 2005.

Otra cosa que siempre me ha interesado mucho, y que ahora no es posible, pero me parece que cualquier día lo será (sin recurrir al Photoshop, claro), es una cámara digital que haga panorámicas, porque el formato panorámico siempre me ha gustado mucho, puesto que coge lo que yo considero que es más aproximado a la visión humana. He leído muchas veces que el señor Cartier-Bresson, que es un fotógrafo extraordinario y que admiro muchísimo, decía que utilizaba el objetivo de 40 mm porque era el que más se aproximaba a la visión humana. Me parece que si solo tuviéramos un ojo, y no pudiéramos mover la cabeza, tendría razón, pero como tenemos dos ojos y podemos volver la cabeza, la visión panorámica es la que más se ajusta a la visión humana.

■ Venecia, 2005.



crear imatges que només eren possibles recorrent al Photoshop, i així ho vaig fer. Actualment, estic treballant en una sèrie fotogràfica tornant al tema del bodegó, amb càmera digital i tiratges amb traçador (*Giclée*) en B/N.

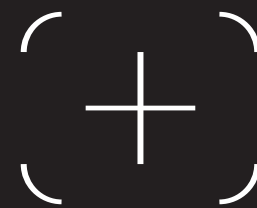
En definitiva, podríem dir que no m'han interessat les tècniques per pura curiositat científica, sinó perquè cada una em permetia el resultat fotogràfic desitjat.

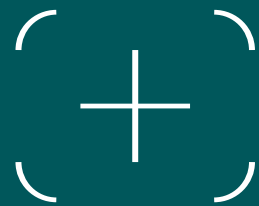
■ Bodegón núm. 34, 2006.

En un encargo, en el cual tenía que inspirarme en textos del *Tirant lo Blanc* me precipité a crear imágenes que solo eran posibles recurriendo al Photoshop, y así lo hice. Actualmente estoy trabajando en una serie fotográfica volviendo al tema del bodegón, con cámara digital y tiradas plóter (*Giclée*) en B/N.

En definitiva, podríamos decir que no me han interesado las técnicas por pura curiosidad científica, sino porque cada una me permitía el resultado fotográfico deseado.

■ Bodegón nº 34, 2006.





Maria de los Santos García Felguera

Universidad Complutense de Madrid

Fotògrafes i científiques:

Anna Atkins, Jessica Piazzì Smyth i Elizabeth Fleischmann

Fotógrafas y científicas:

Anna Atkins, Jessica Piazzì Smyth y Elizabeth Fleischmann

Cada cop es coneixen més noms i més obres de fotògrafes, de dones que es dedicaren a la fotografia de manera professional o com a aficionades des dels primers anys de vida d'aquest mitjà. Entre les professionals de finals del segle XIX, Frances Benjamin Johnston o Alice Hughes són noms que ja sonen, com les pictorialistes Gertrude Käsebier o Anne Brigmann; o les espanyoles Sabina Muchart i Francesca Simó Cruelles. I el mateix passa amb les aficionades com Amélie Galup (a França) o Eulalia Abaitua (a Bilbao). Es coneixen bé algunes fotògrafes anteriors com Clementina Hawarden i Julia Margaret Cameron, tot i que no tant bé altres com Jane Clifford o Lydie Bonfils. Reculant en el temps trobam que ja als anys quaranta hi havia daguerreotipistes estrangeres de pas, treballant a les principals ciutats espanyoles com Madama Fritz a València i Còrdova, o una munió d'anònimes que s'anunciaven a la premsa.

Així i tot són menys conegudes -i són menys nombroses també- les que tingueren alguna cosa a veure amb la ciència, però n'hi hagué i des de ben prest, especialment en el cercle de parents i amics de W.H. Fox Talbot (1800-1877). Allà, a Gal·les, aparegué el primer grup de dones interessades per la fotografia. Sabem que la pròpia muller de l'inventor, Constance Talbot (1811-1880), l'ajudà en les seves investigacions, i algunes de les seves cosines feren dibuixos fotogràfics i calotips. Entre d'altres, Charlotte Louisa Mansel Traherne, "Charry" (1800-1880, Talbot de fadrina), Emma Thomasina Llewelyn (1806-1881, també Talbot de fadrina), Mary Dillwyn (1816-1906) o Thereza Llewelyn (1834-1926). A Constance la veiem en algun calotip fet per Fox Talbot vigilant el procés d'ennegritment d'un paper a la finestra de ca seva; Emma Thomasina signava com "l'única que positiva per a John Dillwyn Llewelyn", el seu marit; d'algunes d'elles es conserven àlbums amb dibuixos fotogràfics i

Cada vez se van conociendo más nombres y más obras de fotógrafas, de mujeres que se dedicaron a la fotografía de manera profesional o como aficionadas desde los primeros años de vida de este medio. Entre las profesionales de finales del siglo XIX, Frances Benjamin Johnston o Alice Hughes son nombres que ya suenan, como las pictorialistas Gertrude Käsebier o Anne Brigmann; o las españolas Sabina Muchart y Francesca Simó Cruelles. Y lo mismo pasa con aficionadas como Amélie Galup (en Francia) o Eulalia Abaitua (en Bilbao). Se conocen bien algunas fotógrafas anteriores como Clementina Hawarden y Julia Margaret Cameron, aunque no tan bien otras como Jane Clifford o Lydie Bonfils. Yendo más atrás en el tiempo, encontramos que ya en los años cuarenta había daguerrotipistas extranjeras de paso trabajando en las principales ciudades españolas, como Madama Fritz en Valencia y Córdoba, o multitud de anónimas que se anuncian en la prensa.

Sin embargo, son menos conocidas -y son menos numerosas también- las que tuvieron algo que ver con la ciencia, pero las hubo, y desde muy pronto, especialmente en el círculo de parientes y amigos de W. H. Fox Talbot (1800-1877). Allí, en Gales, apareció el primer grupo de mujeres interesadas por la fotografía. Sabemos que la propia esposa del inventor, Constance Talbot (1811-1880), le ayudó en sus investigaciones, y algunas de sus primas hicieron dibujos fotogénicos y calotipos. Entre otras, Charlotte Louisa Mansel Traherne, "Charry" (1800-1880, Talbot de soltera), Emma Thomasina Llewelyn (1806-1881, Talbot también de soltera), Mary Dillwyn (1816-1906) o Thereza Llewelyn (1834-1926). A Constance la vemos en algún calotipo hecho por Fox Talbot vigilando el proceso de ennegrecimiento de un papel en la ventana de su casa; Emma Thomasina firmaba como "la única que positiva para John Dillwyn Llewelyn", su marido; de algunas de ellas se conservan álbumes con dibujos fotogénicos y calotipos; de otras, cartas

calotips; d'altres, cartes adreçades a Fox Talbot en les quals parla de la seva admiració pels dibuixos fotogràfics, de la compra de càmeres o de les seves activitats fotogràfiques (Charlotte Traherne, 23 de gener de 1840); també hi ha notes adreçades a elles amb explicacions de com fer un calotip (de Robert Hunt a Mary Dillwyn en els anys quaranta).

Pel que sabem fins ara, entre totes elles, la més interessada per la ciència fou Thereza Llewelyn, que era filla d'Emma Thomasina i John Dillwyn Llewelyn (1810-1882). Thereza, com moltes dones de la seva època, era aficionada a la botànica i l'astronomia, i va fer molts de dibuixos fotogràfics d'algues marines damunt paper salat. Coneixem el seu aspecte gràcies a una fotografia que li va fer son pare - *Thereza*, h. 1853 (paper salat, Nova York, col·lecció Gillman)- en la que ella mira per un microscopi, emmarcada en una garlanda que és un dibuix fotogràfic fet per la pròpia Thereza. La jove feia excursions fotogràfiques amb son pare, feia servir una màquina per a estereoscòpiques que ell li havia regalat, mentre que John utilitzava càmeres de mida més gran.

Com es pot veure amb aquesta llista de dones, una recerca atenta ens ofereix un bon gruix de noms, però ens centrarem aquí en tres dones que es dedicaren a la fotografia i a la ciència en el segle XIX i la primeria del XX: Anna Atkins, Jessica Piazzzi Smyth i Elizabeth Fleischmann; dues britàniques i una nord-americana; dues que pertanyien al mateix món i una altra a un món completament distint. Les tres omplen el segle XIX, des de 1799, l'any del naixement d'Anna Atkins, fins a 1910, quan morí Elizabeth Fleischmann; les tres tenien científics propers a la seva pròpia família: el pare d'Anna Atkins, el marit de Jessica Piazzzi Smyth i un cunyat d'Elizabeth Fleischmann; les tres es maridaren més tard del que es considerava raonable a l'època i cap de les tres tingué fills.

dirigidas a Fox Talbot en las que le hablan de su admiración por los dibujos fotogénicos, de la compra de cámaras o de sus actividades fotográficas (Charlotte Traherne, 23 de enero de 1840); hay también notas destinadas a ellas con explicaciones de cómo hacer un calotipo (de Robert Hunt a Mary Dillwyn en los años cuarenta).

Por lo que sabemos hasta ahora, entre todas ellas, la más interesada por la ciencia fue Thereza Llewelyn, que era hija de Emma Thomasina y John Dillwyn Llewelyn (1810-1882). Thereza, como muchas mujeres de su época, era aficionada a la botánica y la astronomía, e hizo dibujos fotogénicos de algas marinas sobre papel salado. Conocemos su aspecto gracias a una fotografía que le hizo su padre - *Thereza*, h. 1853 (papel salado, Nueva York, Colección Gillman)- en la que ella mira por un microscopio, enmarcada por una guirnalda que es un dibujo fotogénico hecho por la propia Thereza. La joven hacía excursiones fotográficas con su padre, usando una máquina para estereoscópicas que él le había regalado, mientras John utilizaba cámaras de mayor tamaño.

Como se puede ver por esta lista de mujeres, una búsqueda atenta nos ofrece un buen puñado de nombres, pero aquí nos vamos a centrar en tres mujeres que se dedicaron a la fotografía y a la ciencia en el siglo XIX y en los primeros años del XX: Anna Atkins, Jessica Piazzzi Smyth y Elizabeth Fleischmann; dos británicas y una norteamericana; dos que pertenecían al mismo mundo y otra a un mundo completamente distinto. Las tres llenan el siglo XIX, desde 1799, el año de nacimiento de Anna Atkins, hasta 1910, cuando murió Elizabeth Fleischmann; las tres tenían científicos cercanos en su propia familia: el padre de Anna Atkins, el marido de Jessica Piazzzi Smyth y un cuñado de Elizabeth Fleischmann; las tres se casaron más tarde de lo que se consideraba razonable en la época, y ninguna de las tres tuvo hijos.



Anna Atkins (1799-1871)

La primera cronològicament, i la més coneguda de les tres, Anna Atkins (1799-1871, Children de fadrina)¹, fou una britànica de la generació de Fox Talbot, que va tenir una educació molt especial. Anna Children nasqué a Tunbridge (Kent, al sud-est de Londres), el 6 de març de 1799. Era filla de Hester Anne Holwell i John George Children (1777-1852), va quedar òrfena de mare molt petita, perquè Hester Anne mai no es va recuperar de l'infantament. Son pare fou l'encarregat de la seva educació i la formació d'Anna ultrapassà les habituals ensenyances de brodar, dibuix i música, pròpies de qualsevol senyoreta de la seva època i de la seva classe social.

J.G. Children era un científic²: botànic, zoòleg i aficionat a la mineralogia i a l'astronomia; fou bibliotecari del departament d'antiguitats del

Anna Atkins (1799-1871)

La primera cronològicament, y la mejor conocida de las tres, Anna Atkins (1799-1871, Children de soltera)¹, fue una británica de la generación de Fox Talbot, que tuvo una educación muy especial. Anna Children nació en Tunbridge (Kent, al sureste de Londres), el 16 de marzo de 1799. Era hija de Hester Anne Holwell y John George Children (1777-1852), y quedó huérfana de madre muy pequeña, porque Hester Anne nunca se recuperó del parto. Fue su padre el encargado de su educación, y la formación de Anna rebasó las habituales enseñanzas de bordado, dibujo y música, propias de cualquier señorita de su época y de su clase social.

J. G. Children era un científico²: botánico, zoólogo y aficionado a la mineralogía y a la astronomía; fue bibliotecario del departamento de antigüedades del British Museum (1816-1840), conservador del departamento de Historia natural y curiosidades modernas, y conservador del nuevo departamento de Zoología (1837-1840); miembro de la Royal Society (1807) y secretario de la misma en dos ocasiones (1826 y 1830-1837). Children, además, fue el primero en describir una serpiente que lleva su nombre (la pitón Children) y un insecto (*Tropidoderus childrenii*), ambos australianos, y un mineral, la *childrenita* (un fosfato de aluminio).

En este ambiente nació la afición científica de Anna, pero fue más que una afición, y desde el principio estuvo relacionada con las actividades de su padre. En 1823 Anna dibujó doscientas cincuenta y seis ilustraciones para un libro francés que Children había traducido al inglés, *Genera of Shells*,³ de Jean de Lamarck. Los dibujos originales que sirvieron de base para las litografías del libro se conservaron en la biblioteca de Anna Atkins (Halstead Place),

British Museum (1816-1840), conservador del departament d'Història Natural i curiositats modernes, i conservador del nou departament de Zoologia (1837-1840); membre de la Royal Society (1807) i secretari d'aquesta darrera en dos períodes (1826 i 1830-1837). Children, a més fou el primer a descriure una serp que duu el seu nom (la pitó Children) i un insecte (*Tropidoderus childrenii*), ambdós australians, i un mineral, la *childrenita* (un fosfat d'alumini).

En aquest ambient nasqué l'afició científica d'Anna, però fou més que una afició i de bon començament estigué relacionada amb les activitats de son pare. En 1823 Anna dibuixà dues-centes cinquanta-sis il·lustracions per a un llibre francès que Children havia traduït a l'anglès, *Genera of Shells*,³ de Jean de Lamarck. Els dibuixos originals que serviren de base per a les litografies del llibre es conservaren a la biblioteca d'Anna Atkins (Halstead Place), després se'n perdé la pista i el 1973 el departament de Zoologia del British Museum els comprà a un llibreter. Fins aquí res d'extraordinari en una jove britànica de la seva època i de la seva classe social: una afecció a replegar i col·leccionar copinyes, juntament amb les habilitats com a dibuixant, destreses que va demostrar sovint, tant en aquarel·les com en litografies que va començar a fer després de 1825⁴. Es conserva un àlbum de dibuixos i esbossos d'Anna Atkins, fets amb distintes tècniques, sota la influència de diferents artistes, i segons A. Schaaf, almenys una revela l'ús d'una càmera obscura o algun enginy òptic semblant.

Però el principal interès d'Anna fou la botànica, cosa d'altra banda molt corrent entre la *gentry* britànica i entre les dones, i continuà un cop casada i havent deixat la casa pairal. Anna es va casar en 1825 (30 d'agost), als vint-i-sis anys, una edat una mica avançada per a una dona de l'època, amb John Pelly Atkins, cap de policia del poble, promotor del ferrocarril -

después se perdió su pista, y en 1973 los compró a un librero el departamento de Zoología del *British Museum*.

Hasta aquí nada extraordinario en una joven británica de su época y su clase social: una afición a recoger y coleccionar conchas, junto a habilidades como dibujante. Habilidades que demostró en numerosas ocasiones, tanto en acuarelas como en litografías, que empezó a hacer después de 1825⁴. Se conserva un álbum de dibujos y bocetos de Anna Atkins, hechos con distintas técnicas, bajo la influencia de diferentes artistas, y, según A. Schaaf, al menos una revela el uso de una cámara oscura o algún ingenio óptico semejante.

Pero el principal interés de Anna fue hacia la botánica, algo por otra parte muy común entre la *gentry* británica y entre las mujeres, y continuó después de casarse y dejar la casa paterna. Anna se casó en 1825 (30 de agosto), a los veintiséis años, una edad un tanto avanzada para una mujer de la época, con John Pelly Atkins, jefe de policía del pueblo, promotor de los ferrocarriles -otro "moderno"- y propietario de plantaciones de café en Jamaica; ambos vivieron en Halstead, un pueblo de Kent cercano a Tonbridge. La casa, que fue destruida en su mayor parte y lo que queda forma parte actualmente de una escuela, la conocemos por una litografía de Anna Atkins (*Halstead Church and Halstead Place*, firmada "A.A."). En Halstead, Anna hizo un herbario, sobre el que su padre escribía en 1835 (3 de octubre) al botánico William Hooker:

"Mi hija, la señora Atkins, tiene una gran afición a la botánica, y está haciendo un Herbario; de momento se limita a las plantas británicas".

Años después, Anna regaló ese herbario a los jardines de Kew, también a través de su padre,

■ Retrat d'Anna Atkins, 1861, anònim, albúmina, col·l. Major Richard W. Edmeades.

■ Retrato de Anna Atkins, 1861, anónimo, albúmina, col. Major Richard W. Edmeades.

un altre “modern”- i propietari de plantacions de cafè a Jamaica; tots dos visqueren a Halstead, un poble de Kent prop de Tonbridge. La casa, que fou destruïda en la seva major part i només en queda un tros transformat en escola actualment, és coneguda per una litografia d'Anna Atkins (*Halstead Church and Halstead Place*, signada “A.A.”). A Halstead, Anna va fer un herbari, sobre el que son pare escrivia en 1835 (3 d'octubre) al botànic William Hooker:

“La meva filla, la senyora Atkins, té una gran afeció per la botànica i fa un herbari; de moment es limita a les plantes britàniques”.

Anys després, Anna regalà aquest herbari als jardins de Kew, també a través de son pare, qui s'adreçava altre cop a Hooker (1845, 27 d'agost), que aleshores n'era el director:

“La senyora Atkins us agraeix enormement que aprobeu els seus petits regals, perquè és ella qui us els envia - Jo només sóc el canal de comunicació”.

L'herbari passà al British Museum en 1865.

La botànica li valgué a Anna Atkins un primer reconeixement científic en 1839, quan fou admesa a la Botanical Society de Londres, una de les poques societats científiques de l'època que hi admetien dones. Però el seu interès per aquesta disciplina superà la simple afició, de manera que no es limità a replegar plantes, assecar-les i col·locar-les als fulls d'un àlbum, com era habitual; féu una passa més, aplicant els nous mitjans que la tècnica posava al seu abast -els mitjans fotogràfics-, i aprofitant les relacions de son pare amb la comunitat científica. Tot i que deixà la casa pairal en maridar Atkins, Anna seguí prop de Children: ambdós tenien casa a Londres i Halstead no era enfora de Tonbridge; endemés, en 1839, en morir la

quien se dirigia de nuevo a Hooker (1845, 27 de agosto), que por entonces era el director de la institución:

“La señora Atkins le agradece enormemente que apruebe sus pequeños regalos, porque es ella quien se los envía - Yo sólo soy el canal de comunicación”.

El herbario pasó al British Museum en 1865.

La botánica le valió a Anna Atkins un primer reconocimiento científico en 1839, cuando fue admitida en la *Botanical Society* de Londres, una de las pocas sociedades científicas de la época que admitían mujeres en su seno. Pero su interés por esta disciplina superó la mera afición, de modo que no se limitó a recoger plantas, secarlas y colocarlas en las hojas de un álbum, como era habitual; dio un paso más, aplicando los nuevos medios que la técnica ponía a su alcance -los medios fotográficos-, y aprovechando las relaciones de su padre en la comunidad científica. Aunque dejó la casa paterna al casarse con Atkins, Anna siguió cerca de Children: ambos tenían casa en Londres, y Halstead no estaba lejos de Tonbridge; además, en 1839, al morir la tercera esposa de Children, el científico que tenía sesenta y dos años, dejó el *British Museum* para ir a vivir con Anna.

Precisamente ese año de 1839 (el 7 de febrero), George Children asistió a una sesión de la *Royal Society* en la que Fox Talbot habló sobre su descubrimiento de los dibujos fotogénicos (*Some Accounts of the Art of Photogenic Drawings*), y unos días después (el 21 de febrero), el mismo Children -como encargado de las publicaciones- presidió la sesión en la que se discutió si se daba a la imprenta dicho texto; además, según los papeles de Fox Talbot, él mismo envió a Children en 1839 su primer texto y algunos calotipos, y otros en septiembre de 1840⁶. También

tercera mujer de Children, el científico que tenía sesenta-dos años, va deixar el British Museum per anar-se'n a viure amb Anna.

Precisament aquest any de 1839 (el 7 de febrer), George Children assistí a una sessió de la Royal Society en la qual Fox Talbot parlà del seu descobriment dels dibuixos fotogràfics (*Some accounts of the Art of Photogenic Drawings*), i uns dies després (el 21 de febrer), el mateix Children -com a encarregat de les publicacions- presidí la sessió en la que es discutí si es feia imprimir l'esmentat text; endemés, segons els papers de Fox Talbot, ell mateix va enviar a Children en 1839 el seu primer text i alguns calotips, i uns altres el setembre de 1840⁶. També Children ho conta en una de les seves cartes a Fox Talbot (1841, 14 de setembre):

“La vostra amable carta em va seguir a l'illa de Wight, i de tornada a la ciutat, trob els calotips a fora de perill damunt la meua taula. No sé com expressar-vos el meu agraïment per la vostra gentil i ràpida resposta a la meua petició... Quan torni a Kent, *la meua filla i jo ens posarem a fer feina amb el major interès fins que dominem la pràctica* del vostre valuósissim procés. També us estic enormement agraït per presentar-me el senyor Collen -de qui he rebut una informació molt valuosa. Aquest matí he posat per a ell per al que m'ha fet [retrat al calotip]. També *he encarregat una càmera a Ross per a la senyora Atkins*”.

És a dir, que pare i filla s'interessaren per la fotografia des de bon començament i compraren una càmera en 1841, tot i que fins ara no s'han trobat calotips fets d'ells, potser perquè les càmeres de l'òptic Andrew Ross (1798-1859) mai no acabaren de funcionar bé i els resultats dels calotips que s'hi feien no eren bons. De fet, el retrat al calotip al que Children al·ludeix en la carta i que li va fer Henry Collen

Children lo cuenta en una de sus cartas a Fox Talbot (1841, 14 de septiembre):

“Su amable carta me siguió a la isla de Wight, y de vuelta a la ciudad, encuentro los calotipos a salvo sobre mi mesa. No sé cómo expresarle mi agradecimiento por su gentil y rápida respuesta a mi petición... Cuando vuelva a Kent, *mi hija y yo nos pondremos a trabajar con el mayor interés hasta que dominemos la práctica* de su valiosísimo proceso. También le estoy enormemente agradecido por presentarme al señor Collen -del que he recibido una información muy valiosa. Esta mañana he posado para él que me ha hecho un [retrato al calotipo]. También *he encargado una cámara a Ross para la señora Atkins*”.

Es decir, que padre e hija se interesaron por la fotografía desde el principio, y compraron una cámara en 1841, aunque hasta el momento no se han encontrado calotipos hechos por ellos, quizá porque las cámaras del óptico Andrew Ross (1798-1859) nunca acabaron de funcionar bien, y los resultados de los calotipos que se hacían con ellas no eran buenos. De hecho, el retrato al calotipo al que Children se refiere en la carta, y que le hizo Henry Collen (1800-1879), casi ha desaparecido, y lo que queda son los retoques manuales a la acuarela de Collen, que era pintor miniaturista antes de dedicarse a la fotografía⁶.

Pero si la técnica del calotipo no resultó satisfactoria para Anna Atkins, sí lo fue la que había inventado otro amigo de la familia: John Herschel (1792-1871), con el que Children también compartía intereses, entre otros, en el campo de la astronomía. De Herschel aprendió Anna la técnica del cianotipo, que éste dio a conocer en junio de 1842 y de la que el astrónomo habló muy pronto a Children⁷.

(1800-1879), gairebé ha desaparegut, i el que en resta són els retocs manuals a l'aquarel·la de Collen, que era pintor miniaturista abans de dedicar-se a la fotografia⁶.

Però si la tècnica del calotip no resultà satisfactòria per a Anna Atkins, sí que ho va ésser la que havia inventat un altre amic de la família: John Herschel (1792-1871), amb el que Children també compartia interessos, entre d'altres, en el camp de l'astronomia. De Herschel aprengué Anna la tècnica del cianotip, que aquest va donar a conèixer el juny de 1842 i de la qual l'astrònom parlà ben aviat a Children⁷.

Amb aquesta tècnica, Anna Atkins féu les *British Algae: Cyanotype Impressions*⁸, més de quatre-cents cianotips que va anar lliurant per entregues, i regalant de manera particular. Anna començà a fer aquests cianotips a finals de l'estiu de 1843 i hi treballà durant deu anys, fins a 1853. L'octubre de 1843 va dedicar els primers exemplars precisament a J. Herschel -"with Mrs. Atkins Compliments"⁹- i a la Royal Society; el setembre de 1853 va escriure la "Notícia al lector" com a introducció a tota la sèrie.

És prou sabut que Herschel és un personatge fonamental en els orígens de la fotografia, al qual devem el terme fotografia¹⁰, el fixador per als calotips (hiposulfit) i el cianotip entre altres coses, però és just remarcar-ne el paper que exercí en la difusió del nou mitjà entre les dones del seu cercle. Com Anna Atkins, Julia Margaret Cameron, que va conèixer l'astrònom a Ciutat del Cap a finals dels anys trenta, rebé de Herschel les primeres noves sobre la fotografia, i sempre li n'estigué agraïda.

"Record amb gratitud que la primera informació que vaig tenir sobre la fotografia quan feia les primeres passes amb el talbotip i el daguerreotip me la donàreu vós en una carta que vaig rebre de Calcuta"¹¹. El mateix Fox Talbot havia emprat

Con esta técnica, Anna Atkins hizo las *British Algae: Cyanotype Impressions*⁸, más de cuatro-cientos cianotipos que fue sacando por entregas, y regalando de manera particular. Anna empezó a hacer estos cianotipos a finales del verano de 1843, y trabajó en ellos durante diez años, hasta 1853. En octubre de 1843 dedicó los primeros ejemplares precisamente a J. Herschel -"with Mrs. Atkins Compliments"⁹- y a la *Royal Society*; en septiembre de 1853 escribió la "Noticia al lector" como introducción a toda la serie.

Es bien sabido que Herschel es un personaje fundamental en los orígenes de la fotografía, al que debemos el término fotografía¹⁰, el fijador para los calotipos (hiposulfito) y el cianotipo, entre otras cosas, pero es justo destacar aquí el papel que desempeñó en la difusión del nuevo medio entre las mujeres de su círculo. Como Anna Atkins, Julia Margaret Cameron, que conoció al astrónomo en Ciudad del Cabo a finales de los años treinta, recibió de Herschel las primeras noticias sobre la fotografía, y siempre le estuvo agradecida por ello:

"Recuerdo con gratitud que la primera información que tuve sobre la fotografía cuando echaba a andar con el talbotip y el daguerrotipo me la dio usted en una carta que recibí en Calcuta"¹¹

El propio Fox Talbot había empleado plantas para hacer sus dibujos fotogénicos y también para hacer calotipos, pero los cianotipos eran más sencillos de hacer que los calotipos, porque no necesitaban máquina, ofrecían un resultado muy satisfactorio en imágenes mucho más estables que aquéllos, eran baratos y, además, no estaban sujetos a patente, porque Herschel fue siempre generoso con sus descubrimientos. Por todo ello, el cianotipo era un procedimiento ideal para hacer un herbario. Sin necesidad de máquina, Anna Atkins colocaba las algas sobre un papel sen-

plantes per fer els seus dibuixos fotogènics i també per fer calotips, però els cianotips eren més bons de fer que no els calotips, perquè no calia màquina, oferien un resultat molt satisfactori en imatges molt més estables que aquells, eren barats i a més, no estaven subjectes a patent, perquè Herschel fou sempre generós amb els seus descobriments. Per tot això, el cianotip era un procediment ideal per fer un herbari. Sense haver de menester màquina, Anna Atkins col·locava les algues damunt un paper sensibilitzat amb sals de ferro i l'exposava al sol, deixant que la llum "cremàs" la part no coberta per la planta; el resultat és d'un color blau intens -blau de Prússia per això el terme cianotip- mentre que la part coberta quedava en reserva i d'un color blau més clar; després, encuadrava els fulls com un àlbum.

Anna Atkins explicà a la "Notícia al lector" les raons que la menaren a fer servir aquesta tècnica:

"La dificultat de fer dibuixos precisos d'objectes tan diminuts com moltes de les algues i confera, em conduí a aprendre el bonic procés del cianotip de sir John Herschel, per obtenir les impressions de les pròpies plantes, que tenc molt de gust a regalar als meus amics botànics"¹².

I també va explicar les dificultats que sorgiren per fer-los:

"Esper que *en general* les impressions apareixeran nítides i ben definides, però de vegades... la gruixa de l'espècimen impedeix oprimir prou el vidre que faig servir per prendre les fotografies com per assegurar una representació perfecta de totes les parts. Però com que no vull ometre cap espècie de les que tinc a la meva disposició, he preferit oferir les impressions d'aquests objectes gruixats tal com podia obtenir-les, en comptes de prescindir-ne".

sibilizado con sales de hierro y lo exponía al sol, dejando que la luz "quemara" la parte no cubierta por la planta; el resultado es de un color azul intenso -azul de Prusia y de ahí el término cianotipo-, mientras la parte cubierta quedaba en reserva y de un color azul más claro; después, encuadraba las hojas como un álbum.

Anna Atkins explicó en la "Noticia al lector" las razones que la llevaron a utilizar esta técnica: "La dificultad de hacer dibujos precisos de objetos tan diminutos como muchas de las algas y confera, me llevó a aprender el hermoso proceso del cianotipo de Sir John Herschel, para conseguir las impresiones de las propias plantas, que tengo mucho gusto en regalar a mis amigos botánicos"¹².

Y explicó también las dificultades que tuvo para hacerlos.

"Espero que *en general* las impresiones aparecerán nítidas y bien definidas, pero a veces... el grosor del espécimen impide oprimir lo bastante el cristal que uso al tomar las fotografías como para asegurar una representación perfecta de todas las partes. Pero como no quiero omitir ninguna especie de las que tengo a mi disposición, he preferido ofrecer las impresiones de estos objetos gruesos tal como podía obtenerlas, en lugar de prescindir de ellas".

Lo que necesitaba Anna Atkins para hacer los cianotipos era un buen papel, un laboratorio bien provisto para obtener los líquidos, y abundantes algas. El mejor papel por estos años se fabricaba cerca de su casa, y era el mismo que utilizaban los pintores; el laboratorio de Children en Turnbridge en los años treinta era el más grande de Inglaterra, y más de una vez acogió reuniones científicas muy concurridas¹³; las algas procedían de colecciones propias y de amigos, a los que Anna Atkins da las gracias en

El que necessitava Anna Atkins per fer els cianotips era un bon paper, un laboratori ben proveït per obtenir els líquids i abundants algues. El millor paper aquells anys es fabricava prop de casa seva i era el mateix que utilitzaven els pintors; el laboratori de Children a Turnbridge els anys trenta era el més gran d'Anglaterra, i més d'un cop acollí reunions científiques molt concorregudes¹³; les algues procedien de col·leccions pròpies i d'amics, als que Anna Atkins dona les gràcies a la “Notícia al lector”¹⁴, o arribaven de les propietats que tenia John Pelly Atkins a Jamaica.

Els cianotips d'Anna Atkins -*British Algae: Cyanotype Impressions*- feien d'il·lustració dels textos d'un llibre, *A Manual of British Algae* de William Harvey, publicat en 1841¹⁵, que proposava un mètode per identificar les algues, però tenia el defecte de no ésser un llibre il·lustrat. Com en el cas del seu primer treball (els dibuixos per a les litografies de *Genera of Shell*), fet vint anys abans, Anna oferia il·lustracions per omplir aquest buit. Com ella mateixa diu a la “Notícia del lector”:

“Els noms es refereixen al *Manual of British Algae* de Harvey. Quan he pogut, he recollit els gèneres i les espècies en l'ordre correcte, però en alguns casos m'he vist obligada a fer bots...”

La idea de treballar amb algues potser es basà en la tasca d'una altra dona, Mary Wyatt, que havia format quatre volums amb dos-cents exemplars d'algues seques i aferrades damunt fulls de paper, *Algae Danmonienses* (1835)¹⁶, i que el propi William Harvey recomanava com a complement al seu estudi.

En qualsevol cas, el treball d'Anna Atkins -*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*-, amb un text breu, imprès també en cianotip, és la primera obra il·lustrada per un procediment fotogràfic, en termes absoluts; no la primera il·lustrada per una dona, ni la pri-

la “Notícia al lector”¹⁴, o llegaban de las posesiones que tenía John Pelly Atkins en Jamaica.

Los cianotipos de Anna Atkins -*British Algae: Cyanotype Impressions*- venían a ilustrar los textos de un libro, *A Manual of British Algae* de William Harvey, publicado en 1841¹⁵, que proponía un método para identificar las algas, pero tenía el defecto de no ser un libro ilustrado. Como en el caso de su primer trabajo (los dibujos para las litografías de *Genera of Shell*), hecho veinte años antes, Anna ofrecía ilustraciones para llenar ese hueco. Como ella misma dice en la “Noticia al lector”:

“Los nombres se refieren al “Manual of British Algae” de Harvey. Cuando he podido, he recogido los géneros y las especies en el orden correcto, pero en algunos casos me he visto obligada a hacer saltos...”

La idea de trabajar con algas quizá vino apoyada por el trabajo de otra mujer, Mary Wyatt, que había formado cuatro volúmenes con doscientos ejemplares de algas secas y pegadas sobre hojas de papel, *Algae Danmonienses* (1835)¹⁶, y que el propio William Harvey recomendaba como complemento a su estudio.

En cualquier caso, el trabajo de Anna Atkins -*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*-, con un texto breve, impreso también en cianotipo, es la primera obra ilustrada por un procedimiento fotográfico, en términos absolutos; no la primera ilustrada por una mujer, ni la primera de botánica, sencillamente la primera obra ilustrada con fotografías y, además, una obra científica, de botánica. Estamos hablando de octubre de 1843, mientras *The Pencil of Nature*, el libro que publicó también por entregas el inventor del calotipo, Fox Talbot, no empezó a aparecer hasta unos meses después, en junio de 1844, y con una finalidad completamente distinta: promocionar

mera de botánica, senzillament la primera obra il·lustrada amb fotografies i, a més, una obra científica, de botànica. Parlem de l'octubre de 1843, mentre que *The Pencil of Nature*, el llibre que publicà també per entregues l'inventor del calotip, Fox Talbot, no començà a aparèixer fins uns mesos després, el juny de 1844, i amb una finalitat completament distinta: promocionar el nou invent del calotip, a través d'una publicació luxosa i elegant.

Una cosa semblant a Anna Atkins faria poc després un escocès, Sir William Stirling-Maxwell (1818-1878), quan publicà els seus *Talbotype Illustrations* (1848) com a complement als tres volums del seu llibre *Annals of the Artists of Spain* (1843), la primera història general de l'art espanyol i el primer llibre dedicat a la història de l'art il·lustrat amb fotografies -calotips o talbotips, en aquest cas-, produïts a l'empresa que dirigia Nicolaas Hennemann (1813-1893), l'ajudant de Fox Talbot, a Reading (Russell Terrace 8). La finalitat de Stirling-Maxwell és la mateixa d'Anna Atkins, il·lustrar un text científic.

De *British Algae* se'n conserven poc més d'una dotzena d'exemplars en distintes col·leccions, biblioteques i museus; en general es componen de tres volums, amb catorze pàgines de text i títols, més uns quatre-cents cianotips. El sistema de publicació era l'habitual a l'època (el mateix de *The Pencil of Nature*): entregues regulars que cada propietari encuadernava al seu gust; d'això la diferència entre uns i altres exemplars.

Precisament un dels exemplars de *British Algae* pertanyé a Fox Talbot. Anna Atkins i ell havien seguit en contacte després de la mort de G. Children i cada un regalà a l'altre el seu llibre: Anna les *British Algae* -“For Talbot Esq. with Mrs. Atkins Compliments”, avui en dia a Lacock Abbey- i Fox Talbot *The Pencil of Nature*. Encara en 1864, parlant de procediments fotogràfics sense argent i de cianotips,

el nuevo invento del calotipo, a través de una publicación lujosa y elegante.

Algo parecido a Anna Atkins haría un escocés poco después, Sir William Stirling-Maxwell (1818-1878), cuando publicó sus *Talbotype Illustrations* (1848) como complemento a los tres volúmenes de su libro *Annals of the Artists of Spain* (1843), la primera historia general del arte español y el primer libro dedicado a la historia del arte ilustrado con fotografías -calotipos o talbotipos, en este caso-, producidos en la empresa que dirigía Nicolaas Hennemann (1813-1893), el ayudante de Fox Talbot, en Reading (Russell Terrace 8). La finalidad de Stirling-Maxwell es la misma de Anna Atkins, ilustrar un texto científico.

De *British Algae* se conservan algo más de una docena de ejemplares en distintas colecciones, bibliotecas y museos; en general están compuestas por tres volúmenes, con catorce páginas de texto y títulos, más unos cuatrocientos cianotipos. El sistema de publicación era el habitual en la época (el mismo de *The Pencil of Nature*): entregas regulares que cada propietario encuadernaba a su gusto; de ahí la diferencia entre unos ejemplares y otros.

Precisamente uno de los ejemplares de *British Algae* perteneció a Fox Talbot. Anna Atkins y él habían seguido en contacto tras la muerte de G. Children, y cada uno regaló al otro su libro: Anna las *British Algae* -“For Talbot Esq. with Mrs. Atkins Compliments”, hoy en Lacock Abbey- y Fox Talbot *The Pencil of Nature*. Todavía en 1864, hablando de procedimientos fotográficos sin plata y de cianotipos, Fox Talbot recordaba cómo “una señora, algunos años atrás, fotografió la serie completa de las algas británicas, y distribuyó las copias con gentileza y generosidad entre las personas interesadas en la botánica y la fotografía”¹⁷.



Fox Talbot recordava com “una senyora, alguns anys enrere, va fotografiar la sèrie completa de les algues britàniques i en distribuï les còpies amb gentilesa i generositat entre les persones interessades en la botànica i la fotografia”¹⁷.

El treball de les *British Algae*, només s’interrompé en 1852, arran de la mort de George Children. Aquell estiu anà a acompanyar Anna Atkins la seva amiga Anne Dixon (1799-1864). Anne havia nascut també a Kent (Cranbrook) i era filla del major John Austen i de Harriet Hussey; el seu nom de soltera era Anne Austen i era filla de cosina de la novel·lista Jean Austen. Igual que Anna Atkins, Anne Austen quedà òrfena de mare quan era petita (1811), i -atès que son pare era militar i estava destinat a Portugal- ella, que era l’única nina (amb dos germans majors) visqué a casa de George Children amb Anna Atkins, i rebé la mateixa educació que ella. Anne era casada d’ençà de 1837 amb el reverend Henry Dixon (1798-1870), vicari de Ferring, també a Kent (Storrington Cranbrook), i potser ja havia ajudat

El trabajo de las *British Algae*, sólo se interrumpió en 1852, a la muerte de George Children. Ese verano fue a acompañar a Anna Atkins su amiga Anne Dixon (1799 - 1864). Anne había nacido también en Kent (Cranbrook) y era hija del mayor John Austen y de Harriet Hussey; su nombre de soltera era Anne Austen, y era prima segunda de la novelista Jean Austen. Lo mismo que Anna Atkins, Anne Austen se quedó huérfana de madre cuando era pequeña (1811), y -dado que su padre era militar y estaba destinado en Portugal- ella, que era la única chica (con dos hermanos varones mayores) vivió en casa de George Children con Anna Atkins, y recibió la misma educación que ella. Anne estaba casada desde 1837 con el reverendo Henry Dixon (1798-1870), vicario de Ferring, también en Kent (Storrington Cranbrook), y quizá ya había ayudado en alguna ocasión a Anna Atkins con los cianotipos; lo que es seguro es que compartían la afición por la botánica y que juntas recogían plantas, como contaba Children en una carta de 1851¹⁸. Ese verano de 1852 Anne Dixon ayudó a Anna Atkins a ordenar los papeles de Children para las memorias que aquél empezó a escribir, y que acabó su hija, publicándolas como *Memoir of J. G. Children, Esq., Including Some Unpublished Poetry by His Father and Himself*, en Londres (John Bowyer Nichols & Sons), un año después (1853), sin utilizar su propio nombre y para difundirlo de forma privada, como hacía con los cianotipos. Pero además de esta labor literaria, Anne Dixon pudo interesarse por los cianotipos, y fruto de ese interés fue un álbum de helechos -*Cyanotypes of British and Foreign Ferns*-, hechos en el mismo formato que *British Algae*, que regaló en 1853 a su sobrino, Henry Dixon (1824-1883) con la dedicatoria “A.D. to H. D.”. Henry Dixon era un joven militar también aficionado a la botánica y, más tarde, a la fotografía¹⁹.

algun cop Anna Atkins amb els cianotips; el que és segur és que compartien l’afició per la botànica i que juntes recollien plantes com contava Children en una carta de 1851¹⁸.

Aquell estiu de 1852 Anne Dixon ajudà Anna Atkins a ordenar els papers de Children per a les memòries que aquell va començar a escriure, i que va acabar la seva filla, publicant-les com a *Memoir of J.G. Children, Esq., Including Some Unpublished Poetry by His Father and Himself*, a Londres (John Bowyer Nichols & Sons), un any després (1853), sense utilitzar el seu propi nom i per a difondre’l de forma privada, com feia amb els cianotips. Però a més d’aquesta tasca literària, Anne Dixon es pogué interessar pels cianotips, i fruit d’aquest interès va ésser un àlbum de falgueres -*Cyanotypes of British and Foreign Ferns*-, fets en el mateix format que *British Algae*, que va regalar en 1853 al seu nebot, Henry Dixon (1824-1883) amb la dedicatòria “A.D. to H.D.”, Henry Dixon era un jove militar també afeccionat a la botànica i, més tard, a la fotografia¹⁹.

Anna Atkins seguí fent cianotips, com els *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns*, que va dedicar en 1845 a Anne Dixon (“A.A. to A.D.”), fent servir altres objectes, a més de falgueres, com randes o plomes de diferents aus (lloros, ànners, pagos, etc.), i gaudint d’una llibertat formal que no tenia quan il·lustrava les *British Algae*.

La feina d’Anna Atkins tingué a veure amb altres aspectes científics i, segons Schaaf, és probable que ensenyàs, tot i que fos per carta, a fer cianotips a John Edward Davies, el botànic i artista que viatjà en l’expedició de Ross a l’Antàrtida en 1839.

Anna Atkins morí en 1871 a Halstead i és enterrada al cementeri local simplement com a “filla de...” i “muller de...”

Anna Atkins siguió haciendo cianotipos, como los *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns*, que dedicó en 1845 a Anne Dixon (“A. A. to A. D.”), utilizando otros objetos, además de helechos, como encajes o plumas de distintas aves (loros, patos, pavos reales, etc), y disfrutando de una libertad formal que no tenía cuando ilustraba las *British Algae*. El trabajo de Anna Atkins tuvo que ver con otros aspectos científicos, y según Schaaf, es probable que ella enseñara, aunque fuera por carta, a hacer cianotipos a John Edward Davies, el botánico y artista que viajó en la expedición de Ross a la Antártida en 1839.

Anna Atkins murió en 1871 en Halstead, y está enterrada en el cementerio local simplemente como “hija de...” y “esposa de...”.

Aunque el cianotipo nunca se dejó de utilizar para reproducir planos de arquitectura y como procedimiento barato al alcance de algunas mujeres, el redescubrimiento de la obra de Anna Atkins llegó a finales del siglo XIX, de la mano del pictorialismo y de la revalorización de los procedimientos primitivos. Entonces, en 1890 William Lang Jr., un coleccionista escocés de libros, que había intentado durante años comprar un ejemplar de *British Algae*, reprodujo en forma de facsímil varios de los cianotipos²⁰. Al principio, para Lang, “A. A.” significaba “Autor Anónimo”, y fue James Britten (del departamento de botánica del Museo de Historia Natural de Londres) quien identificó a la fotógrafa²¹.

Por las mismas fechas en que las dos Anas hacían cianotipos y acababan de escribir las *Memorias* de George Children, otra británica, **Celia** (Cecilia, según otros) **Louisa Glaisher** (1828-1892), hacía su propio álbum con diez fotografías de helechos (1852-1853): *The British Ferns represented in a Series of Photographs from Nature by Mrs. Glaisher*

■ *Dictyota dichotoma*, Anna Atkins, *British Algae*, cianotip, 1848-49.

■ *Dictyota dichotoma*, Anna Atkins, *British Algae*, cianotipo, 1848-49.

Tot i que el cianotip mai no es deixà d'utilitzar per reproduir plànols d'arquitectura i com a procediment barat a l'abast d'algunes dones, el redescobriments de l'obra d'Anna Atkins arribà a finals del segle XIX, de la mà del pictorialisme i de la revaloració dels procediments primitius. Aleshores, en 1890 William Lang Jr., un col·leccionista escocès de llibres, que havia malavejat durant anys comprar un exemplar de *British Algae*, reproduí en facsimil alguns dels cianotips²⁰. Al principi, per a Lang, "A.A." significava "Autor Anònim", i fou James Britten (del departament de botànica del Museu d'Història Natural de Londres) qui va identificar la fotografia²¹.

En les mateixes dates que les dues Annes feien cianotips i acabaven d'escriure les *Memòries* de George Children, una altra britànica, **Celia** (Cecilia, segons altres) **Louisa Glaisher** (1828-1892) feia el seu propi àlbum amb deu fotografies de falgueres (1852-53): *The British Ferns represented in a Series of Photographs from Nature by Mrs. Glaisher from specimens selected by Mr. Newman*²². Com Anna Atkins, Celia Glaisher, que també dibuixava, il·lustrà textos botànics²³ i distribuï les seves fotografies de forma privada, sense posar-les a la venda. La Linnean Society de Londres en conserva un exemplar.

Segons les seves pròpies paraules, la fotografia era el millor per a la tasca que Celia Glaisher es proposava fer:

"El procés fotogràfic s'adapta meravellosament a fabricar còpies fidels de mostres botàniques, sobretot per il·lustrar la classe de les falgueres, elegants i gracioses: en relació a tots els que s'han emprat fins ara, [el procés fotogràfic] té l'avantatge de mostrar amb una exactitud incomparable les característiques més petites, produint veritables *facsimils* dels objectes, perfectes tant del punt de vista artístic com en els detalls de la seva estructura".

*from specimens selected by Mr. Newman*²². Como Anna Atkins, Celia Glaisher, que también dibujaba, ilustró textos botánicos²³ y distribuyó sus fotografías de forma privada, sin ponerlas a la venta. La Linnean Society de Londres conserva un ejemplar.

Según sus propias palabras, la fotografía era lo mejor para el trabajo que Celia Glaisher se proponía hacer:

"El proceso fotográfico se adapta de maravilla a fabricar copias fieles de muestras botánicas, sobre todo para ilustrar la clase de los helechos, elegantes y graciosos: respecto a todos los que se han empleado hasta ahora, [el proceso fotográfico] tiene la ventaja de mostrar con una exactitud incomparable las características más pequeñas, produciendo verdaderos *facsimiles* de los objetos, perfectos tanto desde el punto de vista artístico como en los detalles de su estructura".

Como Anna Atkins, también Celia procedía de un medio científico: era hija de Henry Belville (1795-1856), que trabajaba como ayudante en el *Royal Observatory* de Greenwich, y se casó con James Gleisher (1809-1903), astrónomo, matemático, meteorólogo y aeronauta²⁴, que fue el primero en hablar de la existencia de la estratosfera (1862), presidió la *Royal Photographic Society* y fue editor de su boletín, *British Journal of Photography*. Por su parte, la madre de Celia, Maria, fue la primera "Greenwich Time Lady"²⁵, desde 1856 hasta 1892, cuando dejó el cargo a su hija Ruth que lo mantuvo hasta su muerte en 1943.

Lo mismo que Cecilia Gleisher, en las generaciones siguientes a Anna Atkins y Anne Dixon, fueron muchas las fotógrafas aficionadas que se interesaron por las plantas. Entre ellas otra británica, **Sarah Angelina Acland** (1848-1930), hija de otro científico -Henry Wentworth

Com Anna Atkins, també Celia procedia d'un medi científic: era filla de Henry Belville (1795-1856), que feia d'ajudant al Royal Observatory de Greenwich, i es casà amb James Gleisher (1800-1903), astrònom, matemàtic, meteoròleg i aeronauta²⁴, que fou el primer a parlar de l'existència de l'estratosfera (1862), presidí la Royal Photographic Society i fou editor del seu butlletí, *British Journal of Photography*. Per la seva banda, la mare de Celia, Maria, fou la primera "Greenwich Time Lady"²⁵, des de 1856 fins a 1892, quan deixà el càrrec a la seva filla Ruth que el mantingué fins a la seva mort en 1943.

Igual que Cecilia Glaisher, a les generacions següents a Anna Atkins i Anne Dixon, foren moltes les fotògrafes aficionades que s'interessaren per les plantes. Entre elles una altra britànica **Sarah Angelina Acland** (1848-1930), filla d'un altre científic -Henry Wentworth Acland (1814-1900), que era metge a Oxford. Sarah era l'única filla entre set barons i el seu cercle familiar era el de la universitat d'Oxford: entre d'altres, el degà Henry George Liddell (el pare d'Àlícia, a la que va dedicar el seu llibre el matemàtic Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), més conegut com a Lewis Carroll, i John Ruskin (1819-1900), amic del pare i de la filla, per a la qual fou, endemés, una espècie de mentor. Sarah començà a fer fotografies en 1892, retratà Ruskin en platinotip (1893, 1 d'agost), però s'interessà especialment pel color, per al qual usà diferents procediments: des dels tres colors per separat, tal com els posaren al mercat Sanger Shepherd & Co a Anglaterra en 1900, els diópticocroms de Dufay, devers 1910, i els autocroms, des de 1908, que varen acabar essent el seu procediment favorit²⁶. Pel procediment de Sanger Shepherd & Co., miss Acland va fer vidres per a llanterna màgica de plantes de Madeira (v. 1905)²⁷.

Acland (1814-1900), que era médico en Oxford. Sarah era la única hija entre siete varones y su círculo familiar era el de la universidad de Oxford: entre otros, el deán Henry George Liddell (el padre de Alicia, a la que dedicó su libro el matemático Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), más conocido como Lewis Carroll, y John Ruskin (1819-1900), amigo del padre y de la hija, para la que fue, además, una especie de mentor. Sarah empezó a hacer fotografías en 1892, retrató a Ruskin en platinotipo (1893, 1 de agosto), pero se interesó especialmente por el color, para el que usó varios procedimientos: desde los tres colores por separado, tal como los pusieron en el mercado "Sanger Shepherd & Co" en Inglaterra en 1900, los diópticromos de Dufay, hacia 1910, y los autocromos, desde 1908, que acabaron siendo su procedimiento favorito²⁶. Por el procedimiento de "Sanger Shepherd & Co", Miss Acland hizo cristales para linterna mágica de plantas de Madeira (h. 1905)²⁷.

Jessie Piazzi Smyth (1815-1896)

Jessie Piazzi Smyth²⁸ o Jessica Duncan fue, como Anna Atkins, una mujer con formación científica. En su caso, geológica, primero y astronómica después. Huérfana de padre (Thomas Duncan) desde muy pequeña, vivió con su madre, que hija de un cirujano, y el segundo marido de ésta, en Clova (Aberdeen). Este hombre, Harry Leith Lumsden de Auchendoir, murió sin dejar hijos cuando Jessica tenía veintinueve años, con lo que ella y su madre tuvieron que dejar la casa familiar, y se trasladaron a Edimburgo. Para entonces ya le interesaba la geología que estudió con Alexander Rose, fundador de la *Edinburgh Geological Society*. Aunque todavía no había estudios de Geología en la Universidad (no empezaría hasta 1871), y ésta tampoco admitía mujeres, ella pudo aprender con las conferencias de Rose; de hecho, se han conservado



Jessie Piazz Smyth (1815-1896)

Jessie Piazz Smyth²⁸ o Jessica Duncan fou, com Anna Atkins, una dona amb formació científica. En el seu cas, primer geològica i després astronòmica. Òrfena de pare (Thomas Duncan) des de molt petita, visqué amb la seva mare, que era filla d'un cirurgià, i el segon marit d'aquesta, a Clova (Aberdeen). Aquest home, Harry Leith Lumsden d'Auchendoir, morí sense fills quan Jessica tenia vint-i-nou anys, per la qual cosa ella i sa mare hagueren de deixar la casa familiar i es traslladaren a Edimburg. Aleshores ja s'interessava per la geologia que va estudiar amb Alexander Rose, fundador de l'Edinburgh Geological Society. Tot i que encara no hi havia estudis de Geologia a la Universitat (no començarien fins al 1871), i tampoc no hi admetien dones, hi pogué aprendre amb les conferències de Rose; de fet, s'han conservat apunts seus de geologia, mineralogia i mapes²⁹. Al coneixement teòric, Jessica afegí el pràctic, en els viatges que realitzà durant

apuntes seus de geologia, mineralogia y mapas.²⁹ Al conocimiento teórico, Jessica añadió el práctico, en los viajes que realizó durante cinco años por Escocia, Inglaterra, la isla de Wight, Irlanda, y en 1854 por Francia, Suiza, Alemania e Italia.

Como parte de esa formación científica, Jessica Duncan asistió a reuniones de la *British Association for the Advancement of Science*, entre otras, a la que se celebró en Belfast en 1852, donde pudo encontrar por primera vez a Charles Piazz Smyth³⁰. Además, en varias ocasiones, Jessica y su madre estuvieron invitadas en St. John's Lodge -la casa del almirante William Henry Smyth, padre del astrónomo-: durante una excursión geológica en 1852, un mes después de la citada reunión, y en 1854, cuando iban de viaje hacia el continente.

Charles Piazz Smyth (1819-1900) era un importante astrónomo que dirigía el Observatorio de Edimburgo, y la boda con Jessica tuvo lugar en las navidades de 1855. Ninguno de los dos era muy joven para la época: ella tenía cuarenta años -lo que entonces significaba ser una solterona prácticamente sin solución- y él treinta y seis³¹. Al casarse, Jessica tomó el nombre de Piazz Smyth, que él había modificado a partir del Smith inicial.

Según sus contemporáneos, los dos compartían intereses científicos y espíritu viajero, formaban un buen equipo, y la calma de Jessie complementaba el ímpetu de Charles. Así viajaron juntos por primera vez en 1856 a Gran Canaria, y desde entonces a muchos otros lugares, Egipto entre ellos. En todos estos viajes, Piazz Smyth hacía observaciones astronómicas y meteorológicas, y en todos colaboraba Jessie como su mejor ayudante.

Sabemos por diversas fuentes, entre otros por los abundantes escritos del propio Piazz

cinc anys per Escòcia, Anglaterra, l'illa de Wight, Irlanda, i en 1854 per França, Suïssa, Alemanya i Itàlia.

Com a part d'aquesta formació científica, Jessica Duncan assistí a reunions de la *British Association for the Advancement of Science*, entre d'altres, a la que se celebrà a Belfast en 1852, on pogué trobar per primer cop Charles Piazz Smyth³⁰. Endemés, en diverses ocasions, Jessica i sa mare foren convidades a St. John's Lodge -la casa de l'almirall William Henry Smyth, pare de l'astrònom-: durant una excursió geològica en 1852, un mes després de l'esmentada reunió, i en 1854, quan anaven de viatge cap al continent.

Charles Piazz Smyth (1819-1900) era un important astrònom que dirigia l'observatori d'Edimburg, i les noces amb Jessica se celebraren pel Nadal de 1855. Cap dels dos joves era molt jove per a l'època: ella tenia quaranta anys -el que aleshores significava ésser una fadrinota pràcticament sense solució- i ell trenta-sis³¹. En maridar-se Jessica prengué el nom de Piazz Smyth, que ell havia modificat a partir de l'Smith inicial.

Segons els seus contemporanis, els dos compartien interessos científics i esperit viatger, formaven un bon equip, i la calma de Jessie complementava l'ímpetu de Charles. Així viatjaren junts per primer cop en 1856 a Gran Canària, i des de llavors a molts d'altres llocs, entre ells Egipte. En tots aquests viatges, Piazz Smyth feia observacions astronòmiques i meteorològiques, i en totes col·laborava Jessie com la seva millor ajudant.

Sabem per diverses fonts, entre d'altres pels abundosos escrits del propi Piazz Smyth, que ella era l'encarregada de redactar les observacions que ell feia. L'astrònom parla de "l'important ajut que em va oferir [Jessie] escrivint les

Smyth, que ella era la encargada de redactar las observaciones que él hacía. El astrónomo habla de "la importante ayuda que me brindó [Jessie] escribiendo mis observaciones y ocupándose de muchas otras cosas"³², y se refiere a las "largas sesiones de escritura" de Jessie (p. 166), cuando copiaba sus manuscritos y escribía las cartas, además de llevar las cuentas de la casa, que no solían ser muy boyantes. Pero también hay numerosos testimonios contemporáneos que se refieren al trabajo científico de Jessie y a los intereses que compartía con Piazz Smyth. Unos afirmaban que Charles había encontrado "la más inteligente y agradable ayudante en la persona de madame Piazz Smyth", y otros lo felicitaban por tener "una esposa que comprende y trabaja contigo en tus investigaciones"³³.

Como era de esperar en esta época, a mediados del siglo XIX, y en su medio social, los dos dibujaban, y en más de una ocasión, Charles se refiere a esa actividad: "Dejando que el resto del grupo siguiese su camino, y aunque el sol era ya extremadamente ardiente, mi esposa y yo nos detuvimos a tomar algunos apuntes de una singular escena volcánica" (p. 227). Pero no era ése el único medio de obtener imágenes.

Uno de los muchos aparatos que llevaban consigo en todos los viajes era la "tienda fotográfica" y las cámaras para hacer fotografías al colodión húmedo sobre placas de cristal. Antes del viaje a Canarias, Piazz Smyth había hecho calotipos, pero en 1856 se pasó al colodión húmedo sobre placa de cristal para los negativos, y practicó con ellos durante el viaje en barco. El fruto del viaje y de las fotografías fue el libro *Teneriffe, An Astronomer's Experiment: or Specialities of a Residence above the Clouds*, publicado en Londres (1857) y el primer libro ilustrado con fotografías estereoscópicas: veinte estereoscópicas pegadas en hojas, en una edición de dos mil ejemplares.

■ Retrat de Jessica Piazz Smyth, albúmina, Royal Observatory Edinburgh.

■ Retrato de Jessica Piazz Smyth, albúmina, Royal Observatory Edinburgh.

meves observacions i ocupant-se de moltes altres coses”³², i es refereix a les “llargues sessions d’escriptura” de Jessie (p. 166), quan copiava els seus manuscrits i escrivia les cartes, a més de dur els comptes de la casa, que no solien ésser molt pròspers. Però també hi ha nombrosos testimonis contemporanis que es refereixen a la tasca científica de Jessie i als interessos que compartia amb Piazzzi Smyth. Uns afirmaven que Charles havia trobat “la més intel·ligent i agradable ajudant en la persona de madame Piazzzi Smyth”, i altres el felicitaven per tenir “una muller que comprèn i treballa amb tu en les teves investigacions”³³.

Com era d’esperar en aquesta època, a mitjan segle XIX, i en el seu medi social, tots dos dibuixaven, i en més d’una ocasió, Charles s’hi refereix: “Deixant que la resta del grup seguís el seu camí, i encara que el sol ja era extremament ardent, la meua muller i jo ens aturàrem a prendre alguns apunts d’una singular escena volcànica” (p. 227). Però no era aquest l’únic mitjà d’obtenir imatges.

Un dels molts aparells que duïen a tots els viatges era la “tenda fotogràfica” i les càmeres per fer fotografies al col·lodió humit damunt plaques de vidre. Abans del viatge a Canàries, Piazzzi Smyth havia fet calotips, però en 1856 es va passar al col·lodió humit damunt placa de vidre per als negatius, i hi va practicar durant el viatge en vaixell. El fruit del seu viatge i de les fotografies fou el llibre *Tenerife, An Astronomer’s Experiment: or Specialities of a Residence above the Clouds*, publicat a Londres (1857), primera obra il·lustrada amb fotografies estereoscòpiques: vint estereoscòpiques aferrades en fulls, en una edició de dos mil exemplars.

Les vistes estereoscòpiques constituïen un dels entreteniments favorits del públic a la segona meitat del segle XIX i encara que el fonament

Las vistas estereoscòpiques constituïan uno de los entretenimientos favoritos del público en la segunda mitad del siglo XIX, y aunque el fundamento de la visión binocular ya se conocía antes de que se inventara la fotografía, la estereoscopia se desarrolló precisamente gracias a ésta. En el libro de Piazzzi Smyth las vistas se unen al relato del viaje haciéndolo más “real”, y, aunque el interés del astrónomo a la hora de usar fotografías fuera eminentemente científico, como escribe en diversas ocasiones, las estereoscópicas le permitían ofrecer vistas en tres dimensiones, con lo que añadía un plus de entretenimiento para los lectores y ampliaba las posibilidades de difusión.

Piazzzi Smyth afirma en el *Preámbulo* que emplea la fotografía “por su necesaria fidelidad” que supone “un saludable freno al lápiz o la exageración del viajero”, lo que garantiza “exactitud”; y en otro lugar (p. 279), hablando sobre el par estereoscópico número 11, señala que “Cuando los doctores difieren no hay nada como presentar el testimonio de una fotografía”. Pero añade que “si además deseamos disfrutar de los efectos de relieve o la distancia, que son los objetivos de todos los grandes pintores, sólo tenemos que combinar estereoscópicamente ambas fotografías para conseguir aquellas mágicas cualidades” (p. 45).

Gracias a alguna de esas estereoscópicas podemos ver a Jessie junto a la tienda de campaña que Piazzzi Smyth encargó ex profeso para ella en Edimburgo, y que describe en su libro *Teneriffe* como “limpia y segura” (p. 121), y con vistas, ya que “la puerta permitía una vista encantadora del Teide” (p. 149). La tienda era de una sola pieza para evitar que saliera volando por culpa del viento y dejara a Jessica en una situación incómoda, algo poco agradable para cualquiera, y especialmente para una señora victoriana. Sin embargo, la vida de Jessie con Piazzzi Smyth en estos viajes tuvo



de la visió binocular ja es coneixia abans que s’inventàs la fotografia, l’estereoscòpia es va desenvolupar precisament gràcies a aquesta. En el llibre de Piazzzi Smyth les vistes s’uneixen al relat del viatge fent-lo més “real” i encara que l’interès de l’astrònom a l’hora d’usar fotografies fos eminentment científic, com escriu en diverses ocasions, les estereoscòpiques li permetien oferir vistes en tres dimensions, amb la qual cosa afegia un plus d’entreteniment per als lectors i ampliava les possibilitats de difusió.

Piazzzi Smyth afirma al *Preàmbul* que fa servir la fotografia “per la seva necessària fidelitat” que suposa “un saludable fre al llapis o a l’exageració del viatger”, el que garanteix “exactitud”; i en un altre lloc (p. 279), parlant del parell estereoscòpic número 11, assenyala que “Quan els doctors difereixen no hi ha res com presentar el testimoni d’una fotografia”. Però afegeix que “si a més desitjam gaudir dels efectes de relleu o la distància, que són els objectius de tots

poco de victoriana: en Tenerife recibió algunas flores de “una bandada de chiquillos” (p. 257), hizo buen té (p. 343) o fue capaz de conservar una buen ración de mantequilla, aprovechando leche de cabra cortada (p. 245). Pero, por seguir con el ejemplo canario, Jessie era la única mujer de la expedición científica al Teide, fue ella misma “quien propuso disminuir el volumen del equipaje del campamento, negándose a utilizar las sillas y mesas normales” (p. 166), y en numerosas ocasiones, las exploraciones las hacían los dos en compañía sólo de algún ayudante español, o en el grupo formado por PS, su “intrépida esposa”, como él la define (p. 114), dos marineros, el intérprete y dos guías españoles; otras veces los dos solos trepaban a lo más alto o se metían en las cuevas, como la del Hielo (p. 319-322).

Jessie aparece en la fotografía estereoscópica número 4 bajo un gran sombrero, destinado a luchar contra los inconvenientes que ocasiona

Retrat de Jessica Piazzzi Smyth, *Teneriffe, An Astronomer’s Experiment: or Specialities of a Residence above the Clouds*, 1857, albúmina estereoscòpica núm. 4.

Retrato de Jessica Piazzzi Smyth, *Teneriffe, An Astronomer’s Experiment: or Specialities of a Residence above the Clouds*, 1857, albúmina estereoscópica nº 4.

els grans pintors, només hem de combinar estereoscòpicament ambdues fotografies per assolir aquelles màgiques qualitats”(p. 45).

Gràcies a alguna d’aquestes estereoscòpiques podem veure Jessie vora la tenda de campanya que Piazzi Smyth encarregà ex professo per a ella a Edimburg, i que descriu en el seu llibre *Tenerife* com a “neta i segura” (p. 121), i amb vistes, ja que “la porta permetia una vista encantadora del Teide” (p. 149). La tenda era d’una sola peça per evitar que s’envolàs amb el vent i deixàs Jessica en una situació incòmoda, cosa poc agradable per a qualsevol, i especialment per a una senyora victoriana. Tot i això, la vida de Jessie amb Piazzi Smyth en aquests viatges no fou gaire victoriana: a Tenerife rebé algunes flors d’una bandada d’infants” (p. 257), va fer bon te (p. 343) o fou capaç de conservar una bona ració de mantega, aprofitant llet de cabra triada (p. 245). Però, per seguir amb l’exemple canari, Jessie era l’única dona de l’expedició científica al Teide, fou ella mateixa “qui proposà disminuir el volum de l’equipatge del campament, negant-se a fer servir les cadires i taules normals” (p. 166), i en nombroses ocasions, les exploracions les feien tots dos en companyia només d’algun ajudant espanyol, o el grup format per PS, la seva “intrèpida muller”, com ell la defineix (p. 114), dos mariners, l’interpret i dos guies espanyols; altres vegades els dos sols s’enfilaven a dalt de tot o es ficaven dins coves, com la del Hielo (p. 319-322).

Jessie apareix a la fotografia estereoscòpica número 4 amb un gran capell, destinat a lluitar contra els inconvenients que ocasionava el clima de les altures canàries a un parell de pàl·lids escocesos. Com conta Piazzi Smyth “No és estrany... que sentíssim com se’ns tallaven els llavis, se’ns enveixinassin els cabells, que les ungles començassin a trencar-se amb facilitat i que veiéssim envermellar els rostres dels altres” (p. 125).

ba el clima de las alturas canarias a un par de pàlidos escoceses. Como cuenta Piazzi Smyth “No es extraño... que sintiéramos cómo se nos agrietaban los labios, que se nos encrespan los cabellos, que las uñas empezaran a quebrarse con facilidad y que viéramos enrojecerse los rostros de los demás” (p. 125).

En su libro *Teneriffe*, Piazzi Smyth habla de vez en cuando de las fotografías y del material que transportan:

“Mi esposa y Don Rodríguez, deambulando sobre el suelo circular, escudriñaban entre la profunda capa de fragmentos, buscando las más finas muestras de azufre, mientras que yo, con la cámara fotográfica, recorrí el borde del cráter más de una docena de veces para tomar diversas vistas...” (en la cima del Teide, 18 de septiembre, p. 286, 287).

La labor de Jessie era la de revelar y positivar las placas, aunque es muy probable que también hiciera algunas tomas, porque Charles emplea el plural casi siempre cuando se refiere a labores fotográficas, como el 20 de septiembre (p. 357-360), cuando pasan la mañana entera en la azotea del hotel tratando de conseguir una fotografía nítida del Pico, que se les resiste, o unos días después en la Cueva del hielo (p. 328): “Hora tras hora permanecemos sentados sobre el montón de piedras y trabajando con el equipo fotográfico, tratando de conseguir una placa de cerca de la nieve...”

La prueba documental del trabajo fotográfico de Jessie aparece en dos positivos a la albúmina, hechos a partir de negativos de colodión húmedo, que Piazzi Smyth publicó en otro libro, *Report on the Teneriffe Astronomical Experiment of 1856*, aparecido en 1858³⁴. La primera, colocada en la portada, es un par estereoscópico (76 x 137 mm) de la maqueta del Teide que había hecho el ingeniero James

Al seu llibre *Teneriffe*, Piazzi Smyth parla de tant en tant de les fotografies i del material que porten:

“La meva muller i Don Rodríguez, deambulant sobre el sòl circular, escodrintant entre la profunda capa de fragments, cercant les més fines mostres de sofre, mentre que jo, amb la càmera fotogràfica, vaig recórrer la vorera del cràter més d’una dotzena de vegades per prendre diverses vistes...” (al cim del Teide, 18 de setembre, p. 286-7).

La tasca de Jessie era la de revelar i positivar les plaques, tot i que és molt probable que també fes algunes preses, perquè Charles fa servir el plural gairebé sempre quan es refereix a tasques fotogràfiques, com el 20 de setembre (p. 357-60), quan passen el matí sencer al terrat de l’hotel malavejant aconseguir una fotografia nítida del Pico, que se’ls resisteix, o uns dies després a la cova del Hielo (p. 328): “Hora rere hora romanguérem asseguts damunt el caramull de pedres i treballant amb l’equip fotogràfic, tractant d’aconseguir una placa de prop de la neu...”

La prova documental de la tasca fotogràfica de Jessie apareix a dos positius a l’albúmina, fets a partir de negatius de col·lodió humit, que Piazzi Smyth va publicar en un altre llibre, *Report on the Teneriffe Astronomical Experiment of 1856*, aparegut en 1858³⁴. La primera col·locada a la portada, és un parell estereoscòpic (76 x 137 mm) de la maqueta del Teide que havia fet l’enginyer James Nasmyth (*Stereoscopic Map of the peak and great crater of Teneriffe*), i la darrera és una vista de l’observatori (*The Altavista observatory of 1856*); totes dues duen peus a la part inferior, col·locats a dreta i esquerra, com era habitual en els gravats, “C.P.S. Phot” i “J.P.S. Pr.”. És a dir, “Charles Piazzi Smyth fotografià” i “Jessie Pizzi Smyth tirà (printed)”. Endemés, la fotografia d’Altavista ofereix una precisió addicional en el text que l’acompanya -“From an enlar-

Nasmyth (*Stereoscopic Map of the peak and great crater of Teneriffe*), y la última es una Vista del observatorio (*The Altavista observatory of 1856*); las dos llevan pies en la parte inferior, colocados a izquierda y derecha, como era habitual en los grabados, “C.P.S. Phot” y “J.P.S. Pr.”. Es decir, “Charles Piazzi Smyth fotografió” y “Jessie Piazzi Smyth tiró (printed)”. Además, la fotografía de Altavista ofrece una precisión adicional en el texto que la acompaña -“From an enlarged camera-copy of photograph nº. 42, in M. S. vol. 10, of Teneriffe Report”-, lo que implica que esta ampliación (215 x 165 mm) se hizo con un negativo mayor que el original, tomado a partir de la estereoscópica original. Y, por si no quedara claro, el propio Charles habla de esta ampliación en la introducción del *Report*:

“... Mi esposa ha hecho, en muy poco tiempo, trescientas cincuenta copias de de un negativo ampliado de una de las fotografías de Altavista, y otras tantas de vistas estereoscópicas de una maqueta de Tenerife amablemente construida por James Nasmyth, Esq. ... que se han añadido a ... la presente edición de este Report”³⁵.

No podemos olvidar, como señala Schaaf, que en una época en la que los positivos tenían el mismo tamaño de los negativos, esta ampliación es uno de los escasísimos ejemplos que se utilizaron para publicar³⁶, cuando habitualmente los pocos que se hacían eran para ayudar a los pintores o, simplemente, como una novedad.

Un amigo de los Smyth comparó a Jessie con Caroline Herschel, y también en este caso el astrónomo tuvo algo que decir. Él fue quien sugirió en un informe al Almirantazgo (1856) que Piazzi Smyth hiciera fotografías: “Ya que el señor Smyth es un fotógrafo experimentado, se le debería proveer de un aparato para hacer impresiones fotográficas de todo lo que valga la pena, entre otras cosas, el “Great Dragon Tree”

ged camera-copy of photograph n° 42, in M.S. vol. 10, of Tenerife Report”-, fet que implica que aquesta ampliació (215 x 165 mm) es va fer amb un negatiu major que l'original, pres a partir de l'estereoscòpica original. I, per si no fos prou clar, el propi Charles parla d'aquesta ampliació a la introducció del *Report*:

“... La meva muller ha fet, en molt poc temps, tres-cents cinquanta còpies d'un negatiu ampliat d'una de les fotografies d'Altavista, i altres tantes de vistes estereoscòpiques d'una maqueta de Tenerife amablement construïda per James Nasmyth, Esq. (...) que s'han afegit a (...) la present edició d'aquest Report”³⁵.

No podem oblidar, com assenyala Schaaf, que en una època en la que els positius tenien la mateixa mida que els negatius, aquesta ampliació és un dels escadussers exemples que es feren servir per publicar³⁶, quan habitualment els pocs que es feien eren per ajudar els pintors o, simplement, com una novetat.

Un amic dels Smyth comparà Jessie amb Caroline Herschel, i també en aquest cas l'astrònom hi tingué cosa a dir. Ell fou qui suggerí en un informe a l'Almirallat (1856) que Piazzi Smyth fes fotografies: “Atès que el senyor Smyth és un fotògraf experimentat, caldria proveir-lo d'un aparell per fer impressions fotogràfiques de tot allò que pagui la pena, entre altres coses, el *Great Dragon Tree* de l'Orotava que es considera des de diversos punts de vista l'arbre més vell del món” (carta del 5 de maig de 1856 a Charles Wood). Sembla, però, que les mostres geològiques, a les que l'havia animat Herschel, no convenceren els savis que varen opinar sobre el Report de Piazzi Smyth i els Brück ho atribueixen a la formació poc adient de Jessie³⁷.

D'ençà d'aquest viatge a Tenerife, els Piazzi Smyth viatgen sempre amb els aparells fotogràfics, tant a Rússia (1859), amb vuit caixes de

de la Orotava, que se considera desde varios puntos de vista el árbol más viejo del mundo” (carta del 5 de mayo de 1856 a Charles Wood). Parece, sin embargo, que las notas geológicas, a las que le había animado Herschel, no convencieron a los sabios que opinaron sobre el *Report* de Piazzi Smyth, y los Brück lo atribuyen a la formación inadecuada de Jessie³⁷.

A partir de este viaje a Tenerife, los Piazzi Smyth viajan siempre con los aparatos fotográficos, tanto a Rusia (1859), con ocho cajas de fotografía, como a Egipto (1864, 1865) en la expedición a la Gran Pirámide³⁸. En este viaje Jessie volvió a demostrar lo intrépida que era, saliendo en burro hacia la pirámide, después de haber pasado un mes de verano con fiebre en la habitación del hotel, soportando moscas de día y mosquitos de noche. El arqueólogo francés Mariette-Bey, que dirigía el museo de Boolak, escribió:

“Hace falta coraje en una dama para emprender un viaje como éste, pero su espíritu que estaba aquí interesado, se alzó a la altura de la ocasión, y lo animó con la firme convicción de que seguramente se produciría algún cambio en nuestra suerte”³⁹.

Por sugerencia de sus ayudantes allí -Alec Dobree y Ibraheem- los Piazzi Smyth se instalaron cuatro meses dentro de la pirámide, en su “suite de tumbas”, como había hecho Mariette-Bey.

Jessie recogió piedras del interior de la pirámide y fósiles, que ambos regalaron después al *Royal Scottish Museum* de Edimburgo. Charles fotografió a Jessie en el exterior y en el interior de la pirámide, tomando medidas. Según Brück, la que muestra a Jessie con el ataúd de la cámara real es la primera fotografía tomada en el interior de una pirámide y la primera fotografía hecha con flash -y con éxito- fuera de un estudio fotográfico⁴⁰.

fotografía, com a Egipte (1864, 1865) a l'expedició de la Gran Piràmide³⁸. En aquest viatge Jessie tornà a demostrar com era d'intrèpida, partint en somera cap a la piràmide, després d'haver passat un mes d'estiu amb febre a la cambra de l'hotel, suportant mosques de dia i moscards de nit. L'arqueòleg francès Mariette-Bey, que dirigia el museu de Boolak, escrigué:

“Cal coratge en una dama per emprendre un viatge com aquest, però el seu esperit que hi estava interessat, s'elevà a l'alçada de l'ocasió i l'animà amb la ferma convicció que segurament es produiria algun canvi en la nostra sort”³⁹.

Per suggeriment dels seus ajudants allà -Alec Dobree i Ibraheem- els Piazzi Smyth s'instal·laren quatre mesos dins la piràmide, a la seva “suite de tombes”, com havia fet Mariette-Bey.

Jessie replegà pedres de l'interior de la piràmide i fòssils, que tots dos regalaron després al Royal Scottish Museum d'Edimburg. Charles fotografià Jessie a l'exterior i a l'interior de la piràmide, prenent-ne mides. Segons Brück, la que mostra Jessie amb el taüt de la cambra reial és la primera fotografia presa a l'interior d'una piràmide i la primera fotografia feta amb flaix -i reeixida- fora d'un estudi fotogràfic⁴⁰.

En 1872 tots dos estaven malalts i viatjaren a Palerm, ja sense la càmera, només amb els quaderns de dibuix. En els viatges successius, Jessie seguí ajudant Charles a les seves observacions astronòmiques, i ell recull les opinions de la seva muller al *Diari*: “Jessie declara que l'espectre de llum zodiacal és tan diferent de l'espectre de l'aurora com la nit del dia”⁴¹.

Aquesta actitud de Jessie, per com era de poc habitual, despertava la sorpresa dels italians: “El senador professor Cannizzzone pregunta: Què li passa a la sra. PS? Coronel Yule: «Està molt fatigada i té una mica

En 1872 ambos estaban enfermos y viajaron a Palermo, ya sin la cámara, sólo con los cuadernos de dibujo. En los viajes sucesivos, Jessie siguió ayudando a Charles en sus observaciones astronómicas, y él recoge las opiniones de su esposa en el *Diario*: “Jessie declara que el espectro de luz zodiacal es tan diferente del espectro de la aurora como la noche del día”⁴¹.

Esta actitud de Jessie, por lo poco habitual que era, despertaba la sorpresa de los italianos:

“El senador profesor Cannizzzone pregunta: “¿Qué le pasa a la sra. PS? Coronel Yule: “Está muy fatigada y tiene un poco de fiebre; de hecho estuvo dos veces en el observatorio en un solo día” Senador p. C. (muy asombrado): ¿Y qué tiene que hacer una mujer en un observatorio?”⁴².

Durante la estancia en Sicilia se inició o, más bien, se agudizó en Jessie una ligera cojera, como un anuncio de la enfermedad que la dejaría paralítica y con la que sufriría mucho; pero todavía en 1877 viajaron a Lisboa, donde ella siguió con su diario meteorológico⁴³, y en 1881 -cuando Jessica ya no se podía mover- fueron a Madeira; por entonces Charles seguía haciendo acuarelas⁴⁴. De vuelta a Inglaterra, se establecieron en el sur, en una zona soleada cerca de Winchester; para entonces, Jessie no podía hacer las mediciones que había hecho sin descansar un solo día durante diez años desde 1876⁴⁴. En diciembre de 1886 compraron⁴⁵ una casa en Ripon (Yorkshire), un lugar al que Jessie dedicó uno de los pocos comentarios no científicos que aparecen en su diarios meteorológicos: “el día más hermoso que hemos tenido desde que llegamos”⁴⁶.

En 1888 Charles deja el observatorio y se dedica a fotografiar nubes (algo que le interesaba desde 1876) con una máquina especial.

de febre; de fet estigué dos cops a l'observatori en un sol dia»
Senador p. C. (molt astorat): I què hi ha de fer una dona en un observatori?"⁴².

Durant l'estada a Sicília va començar o, més aviat, s'aguditzà en Jessie una lleugera coïxesa, com un anunci de la malaltia que la deixaria paralítica i amb la qual patiria molt; però encara en 1877 viatjaren a Lisboa, on ella seguí amb el seu diari meteorològic⁴³, i en 1881 - quan Jessica ja no es podia moure- anaren a Madeira; per aquell temps Charles seguia fent aquarel·les⁴⁴. De retorn a Anglaterra, s'establiren al sud, en una zona assolellada prop de Winchester; per aquell temps, Jessie no podia fer els mesuraments que havia fet sense descansar un sol dia durant deu anys de 1876 ençà⁴⁵. El desembre de 1886 compraren una casa a Ripon (Yorkshire), un lloc al que Jessie dedicà un dels pocs comentaris no científics que apareixen als seus diaris meteorològics: "el dia més bonic que hem tingut d'ençà que arribàrem"⁴⁶.

En 1888 Charles deixa l'observatori i es dedica a fotografiar niguls (cosa que l'havia interessat d'ençà de 1876) amb una màquina especial. El fruit n'és la sèrie *Cloud forms that have been: to the Glory of God their Creator and the wonderment of learned me*. Al pròleg del primer volum diu que es troba "retirat a Clova amb la seva estimada muller Jessie", i al tercer corregeix: "ara retirat i només per la mort profundament lamentada de la seva estimada muller Jessie"⁴⁷.

Jessie morí a Clova en 1896 i està enterrada prop de l'església de Sharow, en un túmul que té forma de piràmide. A diferència d'Anna Atkins, Jessie tingué un epitafi més just, sens dubte perquè son marit compartia i comprenia els treballs científics:

El fruto es la serie *Cloud forms that have been: to the Glory of God their Creator and the wonderment of learned me*. En el prólogo del primer tomo dice que se encuentra "retirado en Clova con su amada esposa Jessie", y en el tercero corrige: "ahora retirado y solo por la muerte profundamente lamentada de su amada esposa Jessie"⁴⁷.

Jessie murió en Clova en 1896, y está enterrada junto a la iglesia de Sharow, en un túmulo que tiene forma de pirámide. A diferencia de Anna Atkins, Jessie tuvo un epitafio más justo, sin duda porque su marido compartía y comprendía los trabajos científicos:

"En memoria de Jessie Piazzi Smyth, hija de Thomas Duncan, la amada esposa de Charles Piazzi Smyth, LL.D. Ed., astrónomo real de Escocia, que fue su fiel y simpática amiga y compañera a lo largo de cuarenta años de diversas experiencias científicas, por tierra y mar, en el extranjero y en casa, a doce mil pies de altura en la atmósfera del viento que barre el Pico de Tenerife, dentro y fuera de la Gran Pirámide de Egipto, hasta que se durmió en el seno de Nuestro Señor Jesucristo en Clova Ripon el 24 de marzo de 1896, a los ochenta años"⁴⁸.

Elizabeth Fleischmann (h. 1865-1905)

Elizabeth Fleischmann (h. 1865-1905)⁴⁹ fue una californiana de origen austriaco, que abrió el primer laboratorio de rayos X en San Francisco en 1896, dedicándose desde entonces a una profesión que le costó la vida.

Elizabeth procedía de una familia judía en la que nadie tenía estudios, era la segunda de cinco hermanos, y empezó como contable en unos grandes almacenes. Su madre (Kate) y su padre (Jacob) habían llegado de Austria, y se cree que ella nació en Placerville (El Dorado, California), lo mismo que sus hermanos, aun-

"En memòria de Jessie Piazzi Smyth, filla de Thomas Duncan, l'estimada muller de Charles Piazzi Smyth, LL.D. Ed., astrònom reial d'Escòcia, que fou la seva fidel i simpàtica amiga i companya al llarg de quaranta anys de diverses experiències científiques, per terra i mar, a l'estranger i a casa, a dotze mil peus d'alçada en l'atmosfera del vent que escombra el Pico de Tenerife, dins i fora de la Gran Piràmide d'Egipte, fins que s'adormí al si de Nostre Senyor Jesucrist a Clova Ripon el 24 de març de 1896, als vuitanta anys"⁴⁸.

Elizabeth Fleischmann (h. 1865-1905)

Elizabeth Fleischmann (h. 1865-1905)⁴⁹ fou una californiana d'origen austriac, que obrí el primer laboratori de raigs X a San Francisco en 1896, i es dedicà de llavors ençà a una professió que li costà la vida.

Elizabeth procedia d'una família jueva en la qual ningú tenia estudis, era la segona de cinc germans i començà com a comptable en uns grans magatzems. Sa mare (Kate) i son pare (Jacob) havien arribat d'Àustria, i hom pensa que ella nasqué a Placerville (El Dorado, Califòrnia), igual que els seus germans, tot i que en 1880 ja vivien tots a San Francisco. Jacob Fleischmann era pastisser a la ciutat de San Francisco i la seva filla major, Estelle, treballava als setze anys a la pastisseria amb ell. La segona, Elizabeth, va fer només la meitat dels seus estudis a l'institut (Girl's High School a Bush Street) que va deixar en 1882 per treballar. La família era emprenedora i capaç de diversificar els seus interessos: en 1894, el pare havia prosperat i tenia una botiga d'ultramarins i tabac, un germà venia roba i mobles, i un altre era representant, endemés eren músics.

Aquest mateix any de 1894, Elizabeth apareix al cens de San Francisco fadrina, vivint amb la seva família a Oak Street (núm. 107) i portant



que en 1880 ya vivían todos en San Francisco. Jacob Fleischmann era pastelero en la ciudad de San Francisco, y su hija mayor, Estelle, trabajaba a los dieciséis años en la pastelería con él. La segunda, Elizabeth, hizo sólo la mitad de sus estudios en el instituto (Girl's High School en Bush Street) que dejó en 1882 para trabajar. La familia era emprendedora y capaz de diversificar sus intereses: en 1894, el padre había prosperado y tenía una tienda de ultramarinos y tabaco, un hermano vendía ropa y muebles, y otro era representante; además, eran músicos.

En ese mismo año de 1894, Elizabeth aparece en el censo de San Francisco soltera, viviendo con su familia en Oak Street (n. 1017) y llevando las cuentas de Friedlander & Mitau, una empresa dedicada a la confección de ropa interior para niños y mujeres. Según un artículo publicado en la prensa en 1900⁵⁰, sus hermanos la "retiraron" del trabajo para darle una vida mejor, aunque esto no parecía ir con el

Retrat d'Elizabeth Fleischmann.

Retrato de Elizabeth Fleischmann.

els comptes de Friedlander & Mitau, una empresa dedicada a la confecció de roba interior per a infants i dones. Segons un article publicat a la premsa en 1900⁵⁰, els seus germans la “retiraren” de la feina per donar-li una vida millor, tot i que això semblava anar contra el temperament d’Elizabeth i ella no tardà a abandonar aquesta vida per dedicar-se a una cosa completament distinta i nova aleshores: els raigs X.

Els raigs X havien estat descoberts per Wilhelm Conrad Roentgen (1845-1923), professor de la universitat de Würzburg (Alemanya), el 8 de novembre de 1895. Roentgen els donà a conèixer un mes després (el 28 de desembre), “*Über eine neue Art von Strahlen*”, i un periòdic austríac publicà la notícia el 5 de gener de 1896; ell escrigué diversos articles divulgant el seu descobriment i renuncià a patentar-lo, fet que en facilità enormement la difusió. Potser l’ascendència austríaca de la família Fleischmann i la presència d’un metge a la casa pairal propiciaren l’interès d’Elizabeth per aquesta nova tècnica. En 1895 ja havia entrat a formar part de la família Michael J. H. Woolf, un metge anglès, emigrant com els Fleischmann, que havia maridat Estelle, la germana major, i que havia establert la seva consulta al mateix lloc, Oak Street⁵¹.

L’interès d’Elizabeth la menà a aprendre a fer servir els raigs X molt aviat, aparentment de forma autodidacta i a obrir el primer laboratori a Califòrnia, on ja feia radiografies a mitjan 1896. S’anunciava com a “FLEISCHMANN ELIZABETH, MISS, radiographer, X-ray Laboratory, 611 Sutter”, i treballava de nou a dotze del matí, i de dues a cinc de l’horabaixa; uns anys després (1901), ampliava els dies de feina amb dissabtes i diumenges “mitjançant cita”, cosa que ara pot resultar xocant però que era habitual aleshores entre els fotògrafs.

temperamento de Elizabeth, y ella no tardó en abandonar esa vida para dedicarse a algo completamente distinto y nuevo por entonces: los rayos X.

Los rayos X habían sido descubiertos por Wilhelm Conrad Roentgen (1845-1923), profesor de la universidad de Würzburg (Alemania), el 8 de noviembre de 1895. Roentgen los dio a conocer un mes después (el 28 de diciembre), “*Über eine neue Art von Strahlen*”, y un periódico austriaco publicó la noticia el 5 de enero de 1896; él escribió varios artículos divulgando su descubrimiento y renunció a patentarlo, lo que facilitó enormemente su difusión. Quizá la ascendencia austríaca de la familia Fleischmann y la presencia de un médico en la casa familiar propiciaron el interés de Elizabeth por esta nueva técnica. En 1895 ya había entrado a formar parte de la familia Michael J. H. Woolf, un médico inglés, emigrante como los Fleischmann, que se había casado con Estelle, la hermana mayor, y que había establecido su consulta en el mismo lugar, Oak Street⁵¹.

El interés de Elizabeth la llevó a aprender a utilizar los rayos X muy pronto, aparentemente de forma autodidacta, y a abrir el primer laboratorio en California, donde ya hacía radiografías a mitad de 1896. Se anunciaba como “FLEISCHMANN ELIZABETH, MISS, radiographer, X-ray Laboratory, 611 Sutter”, y trabajaba de nueve a doce de la mañana, y de dos a cinco de la tarde; unos años después (1901), ampliaba los días de trabajo con sábados y domingos “mediante cita”, algo que puede resultar chocante ahora pero que era habitual entonces entre los fotógrafos.

Como radiógrafa no parece que le faltara trabajo, porque en 1900, el citado artículo de prensa señalaba que Elizabeth acababa de disfrutar sus primeras vacaciones en tres años y medio con una excursión al monte Tamalpais. De

Com a radiògrafa no sembla que li mancàs feina, perquè en 1900, l’esmentat article de premsa assenyalava que Elizabeth acabava de gaudir de les seves primeres vacances en tres anys i mig amb una excursió al puig Tamalpais. De fet, sembla que ella fou l’única que va fer radiografies a Califòrnia fins al 1910.

Elizabeth es va casar en 1900 amb Israel Julius Ascheim, també emigrant, prussià, establert a Califòrnia en 1868; però no renuncià al seu nom, sinó que hi afegí el del seu marit, figurant com a Elizabeth Fleischmann-Ascheim. Aleshores, ella tenia devers trenta-cinc anys i un “nom” com a professional, fet que potser l’animàs a no perdre el Fleischmann.

Aquest mateix any de 1900 aparegué al *Chronicle* de San Francisco un article dedicat a ella, “The Woman Who Takes the Best Radiographs”, arran de la qualitat de les radiografies que Elizabeth feia als soldats ferits a la guerra de Filipines contra Espanya, i que signava discretament amb un diminut i gairebé invisible “E. Fleischmann”, fet habitual també entre les dones que es dedicaven a la fotografia, com la professional Sabina Muchart, que tenia un estudi de retrat a Màlaga els mateixos anys i que signava simplement amb la seva inicial, “S. Muchart”⁵².

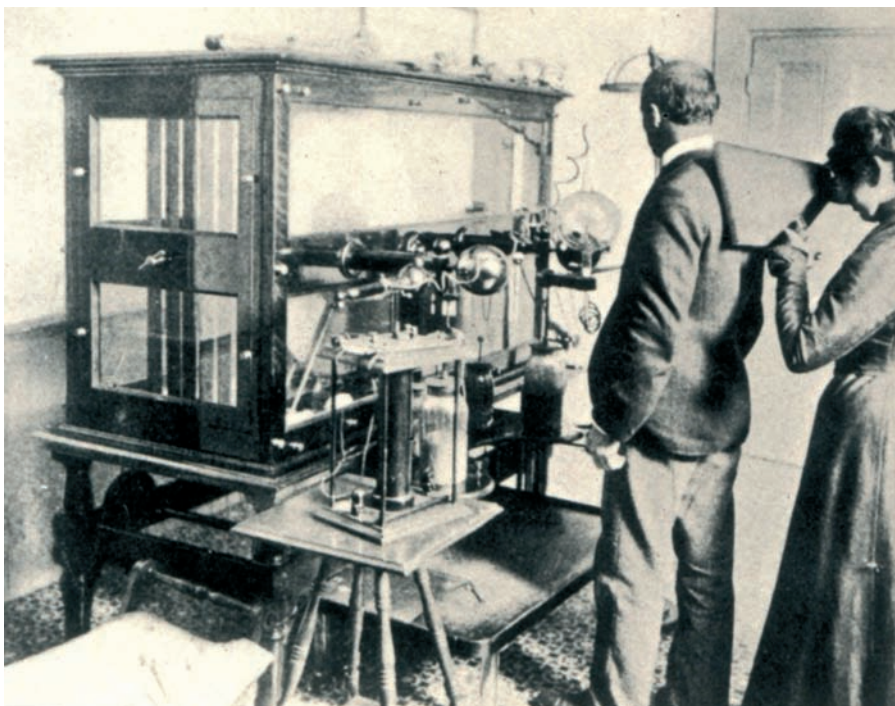
Aquestes radiografies de soldats són l’origen de la història (o de la llegenda) un tant novel·lesca de com es feu públic el seu nom. El general cirurgià Sternberg, que operava a Washington els soldats que arribaven ferits de la guerra, admirava la qualitat de les radiografies que li enviava des de San Francisco el coronel Forwood, fins al punt de demanar que sempre les encarregassin a la mateixa persona -“this fellow Fleischmann”- i n’hi pagassin una quantitat d’acord amb la qualitat que tenien; uns anys després, durant un viatge oficial d’aquest general a la ciutat californiana, n’hi presentaren l’au-

hecho, parece que ella fue la única que hizo radiografías en California hasta 1910.

Elizabeth se casó en 1900 con Israel Julius Ascheim, también emigrante, prusiano, establecido en California en 1868; pero no renunció a su nombre, lo que hizo fue añadir el de su marido, figurando como Elizabeth Fleischmann Ascheim. Para entonces, ella tenía unos treinta y cinco años y un “nombre” como profesional, lo que quizá la animara a no perder el Fleischmann.

Ese mismo año de 1900 apareció en el *Chronicle* de San Francisco un artículo dedicado a ella, “The Woman Who Takes the Best Radiographs”, a propósito de la calidad de las radiografías que Elizabeth tomaba a los soldados heridos en la guerra de Filipinas contra España, y que firmaba discretamente con un diminuto y casi invisible “E. Fleischmann”, algo habitual también entre las mujeres que se dedicaban a la fotografía, como la profesional Sabina Muchart, que tenía un estudio de retrato en Málaga por los mismos años y que firmaba simplemente con su inicial, “S. Muchart”⁵².

Esas radiografías de soldados son el origen de la historia (o de la leyenda) un tanto novelesca de cómo se hizo público su nombre. El general cirujano Sternberg, que operaba en Washington a los soldados que llegaban heridos de la guerra, admiraba la calidad de las radiografías que le enviaba desde San Francisco el coronel Forwood, hasta el punto de pedir que se las encargaran siempre a la misma persona -“this fellow Fleischmann”- y le pagaran por ellas una cantidad acorde con la calidad que tenían; unos años después, durante un viaje oficial de este general a la ciudad californiana, le presentaron al “autor” de las mismas, y Sternberg se quedó perplejo al encontrarse con una “modest little woman”, con la que mantuvo una conversación y a la que elogió reiteradamente.



tor i Sternberg romangué perplex en trobar-se amb una “modest little woman”, amb la qual mantingué una conversa i elogià reiteradament.

“Voleu dir que aquesta dona -aquesta dameta- és la que féu aqueixes admirables radiografies?, preguntà el general Sternberg al coronel Forwood. «Aquestes radiografies les va fer una dona?»

«Sens dubte!», respongué l’amable coronel, fruit en veure la mirada de perplexitat del seu superior.

«Senyora, us felicito per l’extraordinària qualitat de la vostra feina!», digué el general, mentre s’inclinava cavallerosament vers la mà [d’Elizabeth]. Però no quedà content amb aquest compliment fet de passada, i abans que

“¿Quiere usted decir que esta mujer -esta damita- es la que hizo esas admirables radiografías?, preguntó el general Sternberg al coronel Forwood. “¿Esas radiografías las hizo una mujer?”

“¡Desde luego!”, contestó el amable coronel, disfrutando al ver la mirada de perplejidad de su superior.

“¡Señora, la felicito por la extraordinaria calidad de su trabajo!”, dijo el general, mientras se inclinaba caballerosamente hacia la mano [de Elizabeth]. Pero no se quedó contento con este cumplido hecho de pasada, y antes de que terminara la entrevista, se acercó de nuevo a ella, y sumando homenaje al homenaje, elogió su servicio a la ciencia en palabras que ella no podrá olvidar, felicitó al ejército por la fortuna

acabàs l’entrevista, s’hi tornà a acostar i sumant homenatge a l’homenatge, elogià el seu servei a la ciència amb mots que ella no podrà oblidar, felicità l’exèrcit per la fortuna d’haver-li encarregat la feina, atorgà a la callada treballadora una substanciosa recompensa pels anys de conscienciosa tasca i experimentació que donaren com a resultat l’adquisició d’una habilitat que la major autoritat en cirurgia declara amb franquesa que no té igual en dos continents”.

Un any després de publicar-se aquest article, en 1901, la premsa es tornà a referir a la senyora E. Fleischmann-Ascheim, situant-la “Entre els més prominents radiògrafs dels Estats Units”, afirmant que el seu “laboratori està ben equipat i és complet fins al més mínim detall”⁵³.

Alguns dels casos d’Elizabeth Fleischmann es coneixen amb nom i cognom perquè arribaren a la premsa, tant de soldats (John Gretzer Jr. de Nebraska, ferit al cap, o Orin Edwards, ferit al pit, tots dos per bala de màuser), com de civils (un nin de quatre anys, al que atenia una altra dona, Miss Louise Hellbron, al California College of Osteopathy). Endemés, coneixem a través de la seva publicació a la premsa, ja que no a través d’originals, altres radiografies seves d’animals.

Un dels elogis que dedicà la premsa a Elizabeth Fleischmann fou que mai no havia produït cremades a cap dels pacients que passaven per la seva màquina de raigs X. Tot i això, ella mateixa no es lliurà de les radiacions, i la seva vida professional fou molt curta: menys de deu anys. La contínua exposició a les radiacions, que de vegades eren molt llargues (fins a vint minuts o més en 1901), juntament amb el fet habitual entre els primers radiògrafs d’experimentar en el seu propi cos, fent servir el braç lliure (generalment l’esquerre) per comprovar les exposicions, acabaren amb la seva salut; el gener de 1905 li amputaren aquest

de haberle encargado el trabajo, otorgó a la callada trabajadora una sustanciosa recompensa por los años de concienzudo trabajo y experimentación que dieron como resultado la adquisición de una habilidad que la mayor autoridad en cirugía declara con franqueza que no tiene igual en dos continentes”.

Un año después de publicarse este artículo, en 1901, la prensa volvió a referirse a la señora E. Fleischmann-Ascheim, situándola “Entre los más prominentes radiógrafos de los Estados Unidos”, y afirmando que su “laboratorio está bien equipado y es completo hasta el más mínimo detalle”⁵³.

Algunos de los casos de Elizabeth Fleischmann se conocen con nombre y apellido porque llegaron a la prensa, tanto de soldados (John Gretzer Jr. de Nebraska, herido en la cabeza, u Orin Edwards, herido en el pecho, ambos por una bala de mauser), como de civiles (un niño de cuatro años, al que atendía otra mujer, Miss Louise Hellbron, en el California College of Osteopathy). Además, conocemos a través de su publicación en la prensa, ya que no a través de originales, otras radiografías suyas de animales.

Uno de los elogios que dedicó la prensa a Elizabeth Fleischmann fue que nunca había producido quemaduras a ninguno de los pacientes que pasaban por su máquina de rayos X. Sin embargo, ella misma no se libró de las radiaciones, y su vida profesional fue muy corta: menos de diez años. La continua exposición a las radiaciones, que a veces eran muy largas (hasta 20 minutos o más en 1901), junto al hecho habitual entre los primeros radiógrafos de experimentar en su propio cuerpo, utilizando el brazo libre (generalmente el izquierdo) para comprobar las exposiciones, acabaron con su salud; en enero de 1905 le amputaron ese brazo, y nunca llegó a recuperarse. La más experta “woman radiographer” del

Elizabeth Fleischmann treballant, 1900.

Elizabeth Fleischmann trabajando, 1900.

braç i mai no se'n recuperà. La més experta “woman radiographer” del món, com l'anomenaren, va morir l'agost del mateix any⁵⁴.

Dissortadament això era molt habitual aleshores. Segons Palmquist, la primera persona que morí a causa de la sobreexposició als raigs X fou Clarence Dally, l'ajudant d'Edison, en 1904. A Catalunya, el doctor Cèsar Comas Llaberia (1874-1956)⁵⁵, que va introduir els raigs X a l'Estat espanyol quan encara estudiava la carrera de medicina (a cinquè) i essent fotògraf de la facultat de Barcelona, no va començar a prendre precaucions contra les radiacions fins al 1908, dos anys després de notar a les mans, especialment a l'esquerra, la dermatitis crònica característica del carcinoma de Roentgen.

El reconeixement del seu treball en vida féu que la premsa publicàs una àmplia necrològica d'Elizabeth Fleischmann:

“Mort d'una famosa radiògrafa. La senyora Elizabeth Fleischmann-Aschheim, muller d'I. J. Aschheim, secretari principal de la Independent Order of B'nai B'rith, va morir dimecres passat després de patir durant mesos les ferides que li va produir l'exercici de la seva professió com a radiògrafa. Amb el seu traspàs, la comunitat perd una de les més admirables dones de ciència i de les persones que han treballat amb més ardor a favor de la humanitat afligida.

Durant anys la senyora Fleischmann ha treballat amb els raigs X, i ha assolit fama com un dels majors experts en aquest camp. Va arribar a ésser imprescindible per als metges de l'exèrcit durant la guerra de Filipines, quan arribaven fins aquí soldats ferits i mutilats, i ella localitzava les bales i les esberles, i les exposava als ulls dels cirurgians. La seva tasca atragué l'atenció del general cirurgià de l'exèrcit, que la considerà com la millor que havia conegut.

mundo, como se refirieron a ella, murió en agosto del mismo año⁵⁴.

Desgraciadamente esto era muy habitual entonces. Según Palmquist, la primera persona que murió a causa de la sobreexposición a los rayos X fue Clarence Dally, el ayudante de Edison, en 1904. En Cataluña, el doctor César Comas Llabería (1874-1956)⁵⁵, que introdujo los rayos X en España cuando todavía estaba estudiando la carrera de medicina (en el quinto año) y siendo fotógrafo de la facultad de Barcelona, no empezó a tomar precauciones contra las radiaciones hasta 1908, dos años después de notar en las manos, especialmente en la izquierda, la dermatitis crónica característica del carcinoma de Roentgen.

El reconocimiento de su trabajo en vida hizo que la prensa publicara una amplia necrológica de Elizabeth Fleischmann:

“Muerte de una famosa radiógrafa. La señora Elizabeth Fleischmann-Aschheim, esposa de I. J. Aschheim, secretario principal de la Independent Order of B'nai B'rith, murió el miércoles pasado después de sufrir durante meses las heridas que le produjo el ejercicio de su profesión como radiógrafa. Con su marcha, la comunidad pierde una de las más admirables mujeres de ciencia y de las personas que han trabajado con más ardor en favor de la humanidad afligida.

Durante años, la señora Fleischmann ha trabajado con los rayos x, y ha conseguido fama como uno de los mayores expertos en este campo. Llegó a ser imprescindible para los médicos del ejército durante la Guerra de Filipinas, cuando llegaban hasta aquí soldados heridos y mutilados, y ella localizaba las balas y las astillas, y los exponía a los ojos de los cirujanos. Su trabajo atrajo la atención del general cirujano del ejército, que lo estimó como el mejor que había conocido.

Però posà tant de zel en la realització de la seva tasca que arribà a descuidar la seva pròpia salut. Guanyà la reputació d'ésser la més experta dona radiòloga del món, però sacrificà el seu braç [al verí de la radiació] en la recerca d'aquesta fama. El braç li va ésser amputat el gener. Mai no va recobrar del tot la salut, tot i que endurà tot el patiment amb fortalesa heroica. La mort li arribà com un descans...”

Les radiografies d'Elizabeth Fleischmann serviren per a fins mèdics, com el diagnòstic dels soldats ferits a les Filipines o els pacients de San Francisco, i el tractament de càncer⁵⁶, però també per il·lustrar articles a la premsa especialitzada, tant mèdica com fotogràfica. En aquesta darrera, a la revista *Camera Craft*, (juny de 1901) aparegué un article de Theodore Kytka⁵⁷. Fins i tot a la premsa generalista, com el *Chronicle* (3 juny 1900) es parla de la versatilitat de la radiografia, de les seves possibilitats estètiques, a més de les científiques:

“La radiografia té molt diverses aplicacions, i té tant el seu costat lleuger com el seu costat seriós. Revela l'estructura òssia dels animals vius amb una fidelitat notable. La transparent anatomia del granot, la delicada articulació de la serp, esdevenen coses belles més enllà de la seva utilitat, i hi ha *quelcom decididament misteriós* en l'estranya semblança que presenta l'esquelet d'un moix viu... amb un ésser humà... Recentment s'ha fet servir la radiografia per mostrar les contorsions de la larva d'abella, que reproduïx les estranyes ondulacions de les mongetes enfiladisses mexicanes”.

Aquest *quelcom decididament misteriós* segurament hagués fet les delícies dels surrealistes, com la radiografia d'Elizabeth Fleischmann d'un “Peu normal, presa a través de la sabata, mostrant els tendons, els músculs i com s'ha cordat la sabata”.

Pero puso tanto empeño en la realización de su trabajo que llegó a descuidar su propia salud. Ganó la reputación de ser la más experta mujer radióloga del mundo, pero sacrificó su brazo [al veneno de la radiación] en la búsqueda de esa fama. El brazo le fue amputado en enero. Nunca recobró del todo la salud, aunque sobrellevó todo el sufrimiento con fortaleza heroica. La muerte le llegó como un descanso...”

Las radiografías de Elizabeth Fleischmann sirvieron para fines médicos, como el diagnóstico de los soldados heridos en Filipinas o los pacientes de San Francisco, y el tratamiento del cáncer⁵⁶, pero también para ilustrar artículos en la prensa especializada, tanto médica como fotográfica. En esta última, en la revista *Camera Craft*, (junio de 1901) apareció un artículo de Theodore Kytka⁵⁷. Incluso en la prensa generalista, como el *Chronicle* (3 junio 1900) se habla de la versatilidad de la radiografía, de sus posibilidades estéticas, además de científicas:

“La radiografía tiene muy diversas aplicaciones, y tiene tanto su lado ligero como su lado serio. Revela la estructura ósea de los animales vivos con una fidelidad notable. La transparente anatomía de la rana, la delicada articulación de la serpiente, se convierten en cosas bellas más allá de su utilidad, y hay *algo decididamente misterioso* en el extraño parecido que presenta el esqueleto de un gato vivo... con un ser humano... Recientemente se ha empleado la radiografía para mostrar las contorsiones de la larva de abeja, que reproduce las extrañas ondulaciones de las judías trepadoras mexicanas”.

Ese *algo decididamente misterioso* seguramente, hubiera hecho las delicias de los surrealistas, como la radiografía de Elizabeth Fleischmann de un “Pie normal, tomado a través del zapato, mostrando los tendones, los músculos y cómo se ha atado el zapato”.

Prop del surrealisme també se situarien les fotògrafes espiritistes, com Lady Marie Caithness, que donà trenta-sis fotografies a l'editor de Practical Photographer, o Georgina Houghton (1814-1884), una britànica nascuda a Las Palmas de Gran Canaria, on son pare tenia negocis. Georgina fou pintora a Londres fins al 1851, quan va morir la seva germana i ella s'interessà pel més-enllà; en 1861 començà a fer dibuixos automàtics (com Mrs. Wilkinson) amb llapis i aquarel·les, i els exposà a la New British Gallery en 1871. Després, quan es quedà sense el suport econòmic dels seus pares, es va fer mèdium del fotògraf Frederick A. Hudson, que fotografiava les escenes en les que ella apareixia al costat dels esperits que convocava, i les venia en format de cartes-de-visite. Les seves experiències li serviren per publicar un llibre, *Chronicles of the Photographs of Spiritual Being and Phenomena Invisible to the Naked Eye* (Londres, E. W. Allen, 1882⁵⁸), que va il·lustrar amb aquestes fotografies. Però d'ençà de finals del segle XIX fins ara la ciència ha delimitat d'una altra manera els camps i això seria una altra història.

Cerca del surrealismo también caerían las fotógrafas espiritistas, como Lady Marie Caithness, que dio treinta y seis fotografías al editor de *Practical Photographer*, o Georgiana Houghton (1814-1884), una britànica nacida en Las Palmas de Gran Canaria, donde su padre tenía negocios. Georgiana fue pintora en Londres hasta 1851, cuando murió su hermana y ella se interesó por el más allá; en 1861 empezó a hacer dibujos automáticos (como Mrs. Wilkinson) con lápices y acuarelas, y los expuso en la *New British Gallery* en 1871. Después, cuando se quedó sin el apoyo económico de sus padres, se hizo médium del fotógrafo Frederick A. Hudson, que fotografiaba las escenas en las que ella aparecía junto a los espíritus que convocaba, y las vendía después en formato de cartas-de-visite. Sus experiencias le sirvieron para publicar un libro, *Chronicles of the Photographs of Spiritual Being and Phenomena Invisible to the Naked Eye* (London, E. W. Allen, 1882⁵⁸), que ilustró con estas fotografías. Pero desde finales del siglo XIX hasta hoy la ciencia ha delimitado de otro modo los campos y ésta sería otra historia.

- 1 Sobre Anna Atkins, Larry J. Schaaf, *Sun Gardens Victorian Photograms by Anna Atkins*, Aperture: Nova York (1985).
- 2 A. E. Gunter, "John George Children, F. R. S. (1777-1852) of the British Museum. Mineralogist and Reluctant Keeper of Zoology", *Bulletin of the British Museum (Natural History) Historical Series*, VI/4, Juny 29, 1978, p. 75-108.
- 3 "Lamarck's Genera of Shells", *The Quarterly Journal of Science, Literature and the Arts*, XVI/31, 1823.
- 4 Una *Vista de l'església de Wooton a Warwickshire* (38 x 53 cm, col·lecció Frederick Burnaby-Atkins) fou impresa i publicada a Londres per Charles Hullmandel, amb el que segons Schaaf pogué aprendre la tècnica, o amb el seu llibre, *The Art of Drawing on Stone*, C. Hullmandel & R. Ackermann: Londres (1824).
- 5 També el marit d'Anna, John Pelly Atkins, coneixia Fox Talbot i tots dos compartien interessos: Atkins estava interessat en el "ferrocarril atmosfèric" i era accionista del Great Kent Atmospheric Railway, mentre que Fox Talbot tingué diverses patents en aquest camp.
- 6 Henry Collen fou el primer a comprar la patent de Fox Talbot per fer calotips a Londres i obrí un estudi a Portman Square, que durà molt poc temps per les dificultats que plantejava el calotip per als retrats.
- 7 Sir John F. W. Herschel, "On the Actions of the Rays of the Solar Spectrum on vegetable colours, and on some new photographic processes", llegit el 6 de juny de 1842, publicat a *Philosophical Transactions*, CXXXII, 1, 1842, p. 181-214.
- 8 A. A. [Anna Atkins], *British Algae: Cyanotype Impressions*, 3 vol., Halstead Place, Sevenoaks, 1843-53.
- 9 Avui a la Public Library de Nova York (Spencer Collection). La dedicatòria diu: "Sir John H. W. Herschel, Bath, With Mrs. Atkins Compliments, Halstead Place, Sevenoaks, Oct (ober) 1843".
- 10 Va usar "photography" per primer cop a "Note on the Art of Photography, or the applications of the Chemical Rays of Light to the purposes of Pictorial Representation", 14 de març de 1839. Veure Schaaf, "Sir John Herschel's 1839 Paper on Photography", *History of Photography*, 1979, gener, III/1, p. 47-60; Schaaf, "Further Notes on Herschel and Talbot: The Term "Photography", *History of Photography*, 1981, juliol V/3, p. 269-270.
- 11 Julian Cox, Colin Ford, Joanne Lukitsh i Philippa Wright, *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2003, p. 42.
- 12 "The difficulty of making accurate drawings of objects as minute as many of the Algae and Confera, has induced me to avail myself of Sir John Herschel's beatiful process of Cyanotype, to obtain impressions of the plants themselves."
- 13 En 1831 es reuniren en aquest laboratori els millors químics britànics (fins a trenta-vuit), entre d'altres Wollaston i Davy, per investigar les propietats d'una bateria de mida gran.
- 14 "Aprofito aquesta avinentesa per regraciar els amics que m'han permès fer servir les seves col·leccions d'algues en aquesta ocasió".
- 15 William Harvey, *A Manual of British Algae*, John van Voorst: Londres (1841).
- 16 *Algae danmonienses, or dried specimen of marine plants, principally collected in Devonshire; carefully named according to Dr. Hooker's British Flora. Dedicated by permission to their Royal Highnesses The Duchess of Kent, and Princess Victoria VOL. 1 Containing 50 Species. Prepared and Sold by Mary Wyatt, dealer in Shells, Torquay; By whom only orders received, post-paid. Cockcrem, Printer and Stationer, Torquay.*
- 17 "On Photography Whitout the Use of Silver", *The British Journal of Photography*, XI, desembre, 1864, p. 495
- 18 Carta del 17 de novembre de 1851, a Schaaf *op. cit.*, 1985, p. 102.
- 19 Henry Dixon registrà una patent en 1861 i publicà un llibre il·lustrat amb fotografies: *The Temple Town of Conjeevaram*.
- 20 William Lang Jr., *Proceedings of the Philosophical Society of Glasgow*, XXI, 1889-90.
- 21 Schaaf, *op. cit.*, 1985, p. 103
- 22 Jennifer Tucker, *Nature Exposed Photography in Eyewitness in Victorian Society*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore: 2005, p. 30. Caroline Marten, "Photographed from Nature by Mrs. Glaisher": *The Fern Photographs by Celia Larisa Glaisher*, M. A. tesi, Oxford: 2002.
- 23 En aquest cas, tot i que al títol només hi és esmentat Newman (Edward Newman, History of British Ferns), Celia segueix també la terminologia establida per James E. Smith, *English Flora*, i Charles C. Babington, *Manual of British Botany*.
- 24 Treballà també a l'observatori i fou membre d'altres societats: Metheorological Society (1850) i l'Areonautical Society (1866).
- 25 Seguint el costum iniciat en 1836 per Henry Belville, Maria Posava en hora el seu rellotge a l'observatori cada matí i recorria Londres donant l'hora als abonats al servei.
- 26 La major part de la seva obra es conserva a Oxford: Bodleian Library (les fotografies més primerenques, quatre àlbums i uns 200 autocroms) i al Museum of the History of Science.
- 27 Endemés d'imatges encara tardoromàntiques com unes *Spanish Gipsies* que va fotografiar a Gibraltar (v. 1900).
- 28 Sobre els Piazzi Smyth, H. A. Brück i M. T. Brück, *The Peripatetic Astronomer. The Life of Charles Piazzi Smyth*, Bristol, IQP, 1988; Larry Schaaf, "Piazzi Smyth at Tenerife. I. The Expedition and the Resulting Book", *History of Photography*, vol. 4, núm. 4, 1980, octubre; "Piazzi Smyth at Tenerife. 2. Photography and the Disciples of Constable and Harding", *History of Photography*, 1981, gener, vol. 5, núm. 1.
- 29 La major part dels seus papers es conserven a Edimburg: *Royal Observatory* i *Royal Society*.
- 30 Brück, *op. cit.*, p. 45.
- 31 A la casa d'un historiador de l'astronomia, l'almirall Mathieu, que era amic de son pare, Charles Piazzi Smyth hi conegué les filles i les "cousin demoiselles" de la casa que li semblaren "all rather lively" i especialment la segona "rather pretty" (p. 44).

32 Charles Piazzaz Smyth, *Teneriffe: An Astronomer's Experiment*, Londres. Traducció al castellà d'Emilio Abad Ripoll, *Más cerca del cielo. Tenerife, las experiencias de un astrónomo o Pormenores de un período de estudios por encima de las nubes*, Ediciones Idea: Santa Cruz de Tenerife (2002). Citarem per aquesta edició, p. 152 .

33 Un estereoscopista francès i Haliburtum, l'amic de Charles PS, respectivament; Brück, *op. cit.* , p. 244.

34 Charles Piazzaz Smyth, *Report on the Teneriffe Astronomical Experiment of 1856*, Adressed to the Lords Commissioners of the Admiralty, Londres, 1858, Richard Taylor and William Francis, Edimburg, Neil & Company.

35 Charles Piazzaz Smyth, *Report*, p. 574. El fa servir com a argument per defensar la possibilitat d'incloure fotografies als llibres.

36 "An albumen print made from an enlarged camera negative. While somewhat contrasty, this enlargement was one of the very few that were actually used in publications at this time", L. Schaaf, *op. cit.*, 1981, p. 31 i 41.

37 "Obviously, Jessica's geological knowledge, on which Piazzaz had depended, was inadequate...", Brück, *op. cit.*, p. 66.

38 Larry Schaaf, "Charles Piazzaz Smyth's 1863 Conquest of the Great Pyramid", *History of Photography*, vol. 3, núm. 4, octubre, 1979, p. 331-354

39 Brück, *op. cit.*, p. 108.

40 Brück, *op. cit.*, p. 111. Nadar havia fotografiat les catacumbes de París amb llum artificial en 1860.

41 Brück, *op. cit.*, p. 160.

42 Brück, *op. cit.*, p. 162.

43 Brück, *op. cit.*, p. 199.

44 Brück, *op. cit.*, p. 213.

45 Brück, *op. cit.*, p. 244.

46 Brück, *op. cit.*, p. 243.

47 Brück, *op. cit.*, p. 253.

48 Els mateixos anys, una altra britànica, Mary, comtessa de Rosse, fotografià el telescopi que havia construït el seu marit a Birr en els quaranta, el major del món. Edward Chandler, *Photography in Ireland. The Nineteenth Century*, Edmund-Burke: Dublín (2001).

49 Peter E. Palmquist, *Elizabeth Fleischmann Pioneer X-ray Photographer*, Judah L. Magnes Museum, Berkeley, Califòrnia (1990).

50 "The Woman Who Takes the Best Radiographs", *Chronicle*, San Francisco, 3 de juny, 1900.

51 Abans tenia la consulta a Geary Street, núm. 229.

52 M. Santos García Felguera, "De Olot a Málaga. La fotògrafa Sabina Muchart Collboni", *Imatge i recerca, 8es Jornades Antoni Varés*, Girona, Ajuntament, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRD), 2004, p. 187-189, http://www.ajuntament.gi/sgdap/cat/jornades_actes.php

53 Theodore Kytka, "Radiography", *Camera Craft*, juny de 1901, p. 51-57.

54 "Death of a Famous Woman Radiographer", *Chronicle*, San Francisco, 5 d'agost 1905, p. 10.

55 Francesca Portolés Brasó, *Fotografía y radiología en la obra del Dr. César Comas Llaberia*, Tesi doctoral llegida a la UB, 2004; tx.cesca.es/TESIS_v/available/TDX-1110104-111254.

56 "La senyoreta Fleischmann té en tractament diversos casos i els metges més anomenats de la ciutat els observen amb profund interès". La mateixa premsa que l'elogiava pels tractaments de càncer que duia a terme, no deixava de remarcar el seu paper secundari: "Tot i que la senyoreta Fleischmann manté un respecte absolut vers la professió mèdica, i no emprèn mai investigacions independents o només sota la direcció d'un metge, té especial interès personal en els seus casos".

57 T. Kytka, *op. cit.* És interessant veure com l'autor parla de la radiografia i les seves possibilitats d'una manera semblant a com ho feia Daguerre quan presentà en públic el daguerreotip. Apunta el seu ús per a la història de l'art (un quadre, una mòmia egípcia), per a la geologia, la mineralogia i la botànica, endemés de la cirurgia.

58 J. Tucker, *op. cit.*, p. 84-85. Li dedicaren alguns articles als seus dibuixos: "A Public Exhibition of Spirit Drawings", *Spiritualist Magazine*, 1871, p. 263-272; "Mrs. Houghton's Spirit-Drawings", *The Spiritualist* I, 1869, p. 175.

1 Sobre Anna Atkins, Larry J. Schaaf, *Sun Gardens. Victorian Photograms by Anna Atkins*, Nueva York, Aperture, 1985.

2 A. E. Gunther, "John George Children, F.R.S. (1777-1852) of the British Museum. Mineralogist and Reluctant Keeper of Zoology", *Bulletin of the British Museum (Natural History), Historical Series*, VI/4, June 29, 1978, p. 75-108.

3 "Lamarck's Genera of Shells", *The Quarterly Journal of Science, Literature and the Arts*, XVI/31, 1823.

4 Una *Vista de la iglesia de Wooton en Warwickshire* (38 x 53 cm, Colección Frederick Burnaby-Atkins) fue impresa y publicada en Londres por Charles Hullmandel, con el que según Schaaf pudo aprender la técnica, o con su libro, *The Art of Drawing on Stone*, London, C. Hullmandel & R. Ackermann, 1824.

5 También el marido de Anna, John Pelly Atkins, conocía a Fox Talbot y ambos compartían intereses: Atkins estaba interesado en el "ferrocarril atmosférico" y era accionista del Great Kent Atmospheric Railway, mientras que Fox Talbot tuvo varias patentes en este campo.

6 Henry Collen fue el primero en comprar la patente de Fox Talbot para hacer calotipos en Londres, y abrió un estudio en Portman Square, que duró muy poco tiempo por las dificultades que planteaba el calotipo para los retratos.

7 Sir John F. W. Herschel, "On the Actions of the Rays of the Solar Spectrum on vegetable colours, and on some new photographic processes", leído el 16 de junio de 1842, publicado en *Philosophical Transactions*, CXXXII, I, 1842, P. 181-214.

8 A.A. [Anna Atkins], *British Algae: Cyanotype Impressions*, 3 vols, Halstead Place, Sevenoaks, 1843-1853.

9 Hoy en la Public Library de Nueva York (Spencer Collection). La dedicatoria dice: "Sir John H. W. Herschel, Bath, With Mrs. Atkins Compliments, Halstead Place, Sevenoaks, Oct(ober) 1843".

10 Usó "photography" por primera vez en "Note on the Art of Photography, or the application of the Chemical Rays of Light to the purposes of Pictorial Representation", 14 de marzo de 1839. Ver Schaaf, "Sir John Herschel's 1839 Paper on Photography", *History of Photography*, 1979, enero, III/1, p. 47-60; Schaaf, "Further Notes on Herschel and Talbot: The Term "Photography", *History of Photography*, 1981, julio, V/3, p. 269-270.

11 Julian Cox, Colin Ford, Joanne Lukitsch y Philippa Wright, *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2003, p. 42.

12 "The difficulty of making accurate drawings of objects as minute as many of the Algae and Confera, has induced me to avail myself of Sir John Herschel's beautiful process of Cyanotype, to obtain impressions of the plants themselves."

13 En 1831 se reunieron en este laboratorio los mejores químicos ingleses (hasta treinta y ocho), entre otros Wollaston y Davy, para investigar las propiedades de una batería de gran tamaño.

14 "Aprovecho esta oportunidad para dar las gracias a los amigos que me han permitido usar sus colecciones de algas en esta ocasión".

15 William Harvey, *A Manual of British Algae*, London, John van Voorst, 1841.

16 *Algae danmonienses, or dried specimens of marine plants, principally collected in Devonshire; carefully named according to Dr. Hooker's British Flora. Dedicated by permission to ther Royal Highnesses The Duchess of Kent, and Princess Victoria VOL. 1 Containing 50 Species. Prepared and Sold by Mary Wyatt, dealer in Shells, Torquay*; By whom only orders received, post-paid. Cockrem, Printer and Stationer, Torquay.

17 "On Photography Without the Use of Silver", *The British Journal of Photography*, XI, diciembre, 1864, p. 495.

18 Carta del 17 de noviembre de 1851, en Schaaf *op. cit.*, 1985, p. 102.

19 Henry Dixon registró una patente en 1861 y publicó un libro ilustrado con fotografías: *The Temple Town of Conjeevaram*.

20 William Lang Jr., *Proceedings of the Philosophical Society of Glasgow*, XXI, 1889-90.

21 Schaaf, *op. cit.* 1985, p. 103.

22 Jennifer Tucker, *Nature Exposed. Photography in Eyewitness in Victorian Society*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2005, p. 30. Caroline Marten, "Photographed from Nature by Mrs. Glaisher": *The Fern Photographs by Celia Larisa Glaisher*, M.A. tesis, Oxford, 2002.

23 En este caso, aunque en el título sólo se menciona a Newman (Edward Newman, History of British Ferns), Celia sigue también la terminología establecida por James E. Smith, *English Flora*, y Charles C. Babington, *Manual of British Botany*

24 Trabajó también en el observatorio, y fue miembro de otras sociedades: Meteorological Society (1850) y la Aeronautical Sociey (1866) dad.

25 Siguiendo la costumbre iniciada en 1836 por Henry Belville, Maria ponía en hora su reloj en el observatorio cada mañana, y recorría Londres dando la hora a los abonados al servicio.

26 La mayor parte de su obra se guarda en Oxford: Bodleian Library (las fotografías más tempranas, cuatro álbumes y unos 200 autocromos) y en el Museum of the History of Science.

27 Además de imágenes todavía tardorrománticas como unas *Spanish Gipsies* que fotografió en Gibraltar (h. 1900).

28 Sobre los Piazzaz Smyth, H.A. Brück y M. T. Brück, *The Peripatetic Astronomer. The Life of Charles Piazzaz Smyth*, Bristol, IQP, 1988; Larry Schaaf, "Piazzaz Smyth at Teneriffe. I. The Expedition and the Resulting Book", *History of Photography*, vol. 4, n. 4, 1980, octubre, vol. 4, n. 4; "Piazzaz Smyth at Teneriffe. 2. Photography and the Disciples of Constable and Harding", *History of Photography*, 1981, enero, vol. 5, n. 1.

29 La mayor parte de sus papeles se conservan en Edimburgo: *Royal Observatory* y *Royal Society*.

30 Brück, *op. cit.*, p. 45.

31 En casa de un historiador de la astronomía, el almirante Mathieu, que era amigo de su padre, Charles Piazzi Smyth conoció a las hijas y a las “cousin demoiselles” de la casa, que le parecieron “all rather lively” y, especialmente, la segunda, “rather pretty” (p. 44).

32 Charles Piazzi Smyth, *Teneriffe: An Astronomer's Experiment*, Londres. Traducción al castellano de Emilio Abad Ripoll, *Más cerca del cielo. Tenerife, las experiencias de un astrónomo o Pormenores de un período de estudios por encima de las nubes*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2002. Citaremos por esta edición, p. 152.

33 Un estereoscopista francés y Haliburtun, el amigo de Charles PS, respectivamente; Brück, *op. cit.*, p. 244

34 Charles Piazzi Smyth, *Report on the Teneriffe Astronomical Experiment of 1856*, Adressed to the lords Commissioners of the Admiralty, London, 1858, Richard Taylor and William Francis, Edinburgh, Neil & Company.

35 Charles Piazzi Smyth, *Report* p. 574. Lo esgrime como argumento para defender la posibilidad de incluir fotografías en los libros.

36 “An albumen print made from an enlarged camera negative. While somewhat contrasty, this enlargement Was one of the very few that were actually used in publications at this time”, L. Schaaf, *op. cit.*, 1981, p. 31 y 41.

37 “Obviously, Jessica's geological knowledge, on which Piazzi had depended, was inadequate...”, Brück, *op. cit*, p. 66.

38 Larry Schaaf, “Charles Piazzi Smyth's 1863 Conquest of the Great Pyramid”, *History of Photography*, vol. 3, nº 4, october, 1979, p. 331-354.

39 Brück, *op. cit.*, p. 108.

40 Brück, *op. cit.*, p. 111. Nadar había fotografiado las catacumbas de Paris con luz artificial en 1860.

41 Brück, *op. cit.*, p. 160.

42 Brück, *op. cit.*, p. 162.

43 Brück, *op. cit.*, p. 199.

44 Brück, *op. cit.*, p. 213.

45 Brück, *op. cit.*, p. 244.

46 Brück, *op. cit.*, p. 243.

47 Brück, *op. cit.*, p. 253.

48 Por los mismo años, otra británica, Mary, condesa de Rosse, fotografió el telescopio que había construido su marido en Birr en los cuarenta, el mayor del mundo. Edward Chandler, *Photography in Ireland. The Nineteenth Century* , Dublin, Edmund Burke, 2001.

49 Peter E. Palmquist, *Elizabeth Fleischmann Pioneer X-ray Photographer*, Judah L. Magnes Museum, Berkeley, California, 1990.

50 “The Woman Who Takes the Best Radiographs”, *Chronicle*, San Francisco, 3 de junio, 1900.

51 Antes tenía la consulta en Geary Street, n. 229.

52 M. Santos García Felguera, “De Olot a Málaga. La fotografía Sabina Muchart Collboni”, *Imatge i recerca, 8es Jornades Antoni Varés*, Girona, Ajuntament, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRD), 2004, pp. 187-189, www.ajuntament.gi/sgdap/cat/jornades_actes.php.

53 Theodore Kytka, “Radiography”, *Camera Craft*, junio de 1901, p. 51-57.

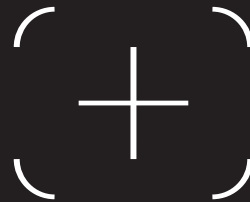
54 “Death of a Famous Woman Radiographer”, *Chronicle*, San Francisco, 5 de agosto, 1905, p. 10.

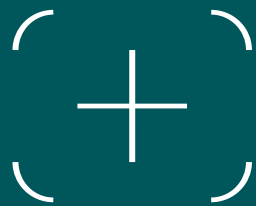
55 Francesca Portolés Brasó, *Fotografía y radiología en la obra del Dr. César Comas Llabería*, Tesis doctoral leida en la UB, 2004; txt.cesca.es/TESIS_v/available/TDX-1110104-111254.

56 “La señorita Fleischmann tiene en tratamiento varios casos, y los médicos más destacados de la ciudad los observan con profundo interés”. La misma prensa que la elogiaba por los tratamientos de cáncer que llevaba a cabo, no dejaba de señalar su papel secundario: “Aunque la señorita Fleischmann mantiene un respeto absoluto hacia la profesión médica, y no emprende nunca investigaciones independientes o sólo bajo la dirección de un médico, se toma un enorme interés personal en sus casos”.

57 T. Kytka, *op. cit.* Es interesante ver cómo el autor habla de la radiografía y sus posibilidades de un modo parecido a como lo hacía Daguerre cuando presentó en público el daguerrotipo. Apunta su uso para la historia del arte (un cuadro, una momia egipcia), para la geología, la mineralogía y la botánica, además de la cirugía.

58 J. Tucker, *op. cit*, p. 84, 85. Le dedicaron algunos artículos a sus dibujos: “A Public Exhibition of Spirit Drawings”, *Spiritualist Magazine*, 1871, p. 263-272; “Mrs. Houghton's Spirit-Drawings”, *The Spiritualist* I, 1869, p. 175.

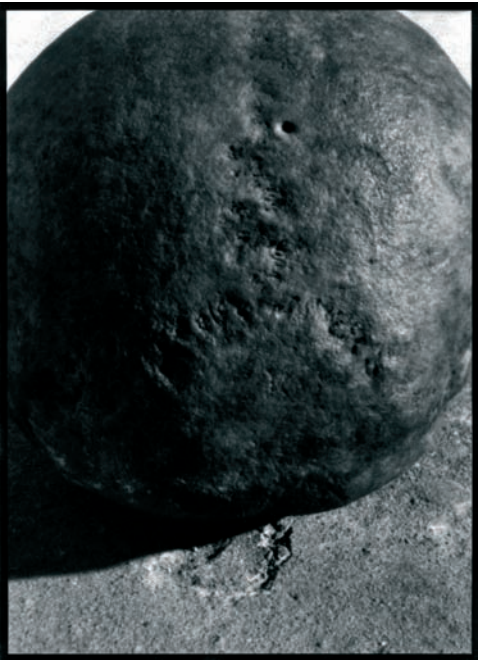




Gabriel
Lacomba
fotògraf i dissenyador gràfic

estenopeica és estenopeica.es
estenopeica es estenopeica.es

Quan na Maria Josep Mulet i en Miquel Seguí em varen proposar fer aquesta xerrada dins aquest cicle de FotoCiència vaig pensar que era una bona oportunitat per parlar de l'evolució de la meua feina artística, d'intentar, fent-ne un recorregut, trobar un lligam en la meua



manera de fer... o en la meua manera de veure. Na Maria Josep em proposava parlar de la meua feina amb càmeres estenopeiques perquè és el que més s'ha donat a conèixer i amb el que he obtingut més reconeixement juntament amb l'obra de cinema experimental presentada en format de vídeo. La sèrie d'estenopeiques *Zooformol* va quedar finalista a la Biennal de Barcelona de l'any 1989 a l'àmbit de fotografia al mateix temps que la guanyava a l'àmbit de vídeo amb *Autoretrat*, una peça filmada en súper-8 i postproduïda en vídeo. I a la següent, i darrera, Biennal de Barcelona, la del 91, la pri-

Quando Maria Josep Mulet y Miquel Seguí me propusieron esta charla dentro de este ciclo de *FotoCiència* pensé que era una buena oportunidad para hablar de la evolución de mi trabajo artístico, de intentar, haciendo un recorrido, encontrar un vínculo en mi manera de hacer... o en mi manera de ver.

Maria Josep me proponía hablar de mi trabajo con cámaras estenopeicas porque es el que más se ha dado a conocer y con el que he obtenido más reconocimiento junto con la obra de cine experimental presentada en formato de vídeo. La serie de estenopeicas *Zooformol* quedó finalista en la Biennal de Barcelona en el año 89 en el ámbito de la fotografía al mismo tiempo que la ganaba en el ámbito del vídeo con *Autoretrat*, una pieza filmada en super-8 y postproducida en vídeo. Y en la siguiente, y última, Biennal de Barcelona, la del 91, la primera serie fotográfica de *soma trans-lúcid* ganó ex-aequo en el ámbito de la fotografía.

Como relataré más adelante empecé a hacer estenopeicas como práctica didáctica nada más empezar Bellas Artes en el año 1983. La época de producción más intensa, tanto de construcción de cámaras como de realización es de los años 1987 hasta 1989 que coincide también con la producción de obra en super-8. Estaba en el tramo final de la carrera y sucedió un hecho clave que contribuyó notablemente a esta prolífica producción: durante el año 1987 sufrí diversas operaciones que me tuvieron postrado durante meses, perdiendo un curso. Es curioso como un hecho así, una enfermedad o una operación, contribuye de esta manera a la creación. Son numerosos los casos de artistas que en su trayectoria vital han pasado por lo mismo y este tipo de circunstancias ha solido representar un fuerte punto de inflexión. No deja de tener su lógica, puesto que rompes (aún a la fuerza) con una inercia que te propicia pensar y reflexionar. Y el hecho de tener



mera sèrie fotogràfica de *soma-trans-lúcid* va guanyar *ex-aequo* a l'àmbit de fotografia.

Com més endavant relataré vaig començar a fer estenopeiques com a pràctica didàctica només començar Belles Arts l'any 1983. L'època de producció més intensa, tant de construcció de càmeres com de realització és dels anys 1987, 1988 i 1989 que coincideix també amb la producció de l'obra en súper-8. Estava al tram final de la carrera i hi va haver un fet clau que va contribuir notablement a aquesta prolífica producció: durant l'any 87 vaig patir diverses operacions que em varen tenir prostrat durant mesos, perdent un curs. És curiós com un fet així, una malaltia o una operació, contribueix d'aquesta manera a la creació. Són nombrosos els casos d'artistes que en la seva trajectòria vital els ha passat el mateix i aquest tipus de circumstància

mucho tiempo por delante te motiva a hacer muchas cosas. Cuando te incorporas a la cotidianidad de los demás cuentas con una gran ventaja: has tenido un tiempo reservado sólo para ti. Lástima que no sea recomendable!

Claro, estamos hablando de hace 20 años y hace unos cuantos años que no veo una estenopeica...

Lo que ha tenido de atractivo para mi esta propuesta de revisión han sido dos cosas:

1- Revisar de forma exhaustiva y ordenada todo este trabajo fotográfico estenopeico, desempolvarlo, escanearlo, reproducirlo y catalizarlo en una página web: <http://estenopeica.es> donde podrán encontrar mucha más información de la que hoy tendremos tiempo de expo-

■ S/T. De la sèrie *L'home: Oh! Gènesis, oh! mort.*

■ S/T. De la serie *L'home: Oh! Gènesis, oh! mort.*

■ *Cotxo2*. De la sèrie *Ficcions*.

■ *Cotxo2*. De la serie *Ficcions*.



ha solgut representar un fort punt d'inflexió. No deixa de tenir la seva lògica, ja que trenques (encara que a la força) amb una inèrcia que et propicia pensar i reflexionar. I el fet de tenir molt de temps per endavant et motiva a fer moltes coses. Quan t'incorpores a la quotidianitat dels altres comptes amb un gran avantatge: has tingut un temps reservat només per a tu. Llàstima que no sigui recomanable!

Clar, estam parlant de fa 20 anys i fa uns quants anys que no veig una estenoipeica...

El que ha tingut d'atractiu per mi aquesta proposta de revisió han estat dues coses:

1- Revisar de forma exhaustiva i ordenada tota aquesta feina fotogràfica estenoipeica, espolsar-la, escanejar-la, reproduir-la i catalitzar-la en una pàgina web: www.estenoipeica.es on podreu trobar molta més informació de la que avui tendrem temps d'exposar. I a més de forma permanent. De fet i al marge de publicacions oficials aquest mateix escrit hi quedarà penjat. Comentar que era un fet paradoxal que donada la meua activitat empresarial com a dissenyador de pàgines web aquest fet no s'hagués produït abans i estic molt content i agraït d'haver aprofitat aquesta convocatòria per dur-ho a terme.

■ Lemur -Lemur Fulvus Mayottensis- (recent nat).
De la sèrie Zooformol.

ner. Y además de forma permanente. De hecho y al margen de publicaciones oficiales este mismo escrito quedará colgado ahí. Comentar que era un hecho paradójico que dada mi actividad empresarial como diseñador de páginas web no se hubiera producido esto antes y estoy muy contento y agradecido de haber aprovechado esta convocatoria para llevarlo a cabo.

2- La introspección sobre mi labor artística que me ha obligado a encontrar los vínculos oportunos entre tanta diversidad técnica y que me ha servido como una especie de exorcismo necesario.

Actualmente tengo una empresa dedicada al diseño gráfico y a la programación web: LACOMBA Producciones [página web: www.lacomba.com]. Y trabajo con el apoyo de un equipo de diseñadores y programadores.

El primer contacto con temas de Internet tuve la suerte que fuese bastante temprano, cuando el año 96 entré a trabajar en Sertel, una empresa de servicios telemáticos.

Mi experiencia anterior con estas máquinas, los ordenadores, se restringía a que algún amigo me había dejado tocar su *Mac* y con algún esfuerzo había entendido que el ratón se manejaba con el hilo hacia abajo y no hacia arriba. Aunque a mi me pareciese que el ratón era más ratón si lo tenía arriba porque así se le veía la cola. Al cabo de un mes, había entendido, eso sí, mínimamente, cómo manejar un escáner, las sencillas etiquetas del *html* de la época, que entonces, se picaban directamente al *Notepad*, cómo utilizar un paquete de *Corel Draw* (allí todo eran pcs), el flamante nuevo sistema operativo *Windows95*, había descubierto qué era un navegador web, *Altavista* (el *Google* de la época), el ruido tan característico de un módem al conectarse y había hecho la primera página web de mi vida. Todo esto gracias a la

■ Lemur -Lemur Fulvus Mayottensis- (recent nat).
De la serie Zooformol.



2- La introspección sobre la meua feina artística que m'ha obligat a trobar els oportuns lligams entre tanta diversitat tècnica i que m'ha servit d'una mena d'exorcisme necessari.

Actualment tenc una empresa dedicada al disseny gràfic i a la programació web: LACOMBA Produccions [página web: www.lacomba.com]. I faig feina amb el recolzament d'un equip de dissenyadors i programadors.

El primer contacte amb temes d'Internet vaig tenir la sort que fos bastant primerenc, quan l'any 96 vaig entrar a fer feina a Sertel, una empresa de serveis telemàtics.

La meua experiència anterior amb aquestes màquines, els ordinadors, es restringia al fet que algun amic m'havia deixat tocar el seu *Mac*

divina paciencia, forzada o no, de todos mis compañeros, todos ellos programadores y mucho más jóvenes.

Durante aquel tiempo, a base de molestar preguntando a mis compañeros y de copiar y personalizar el código de las páginas más interesantes que iban saliendo, poco a poco fui adquiriendo una cierta independencia, a la vez que podía hacer alguna página que convencía a mis jefes en el sentido de que haber metido un diseñador (para decirlo de alguna manera) en la empresa había sido una buena apuesta de futuro.

Por aquella época había un tipo de páginas que se denominaban "personales", de alguna manera comparable a los *blog* actuales. El 99,9% de estas webs estaban hechas por programadores/as que mostraban a su perro o a

■ Murada. De la sèrie Palma, 100 postals
estenoipeiques.

■ Murada. De la serie Palma, 100 postals
estenoipeiques.



i amb algun esforç havia entès que el ratolí es manejava amb el fil cap avall i no cap amunt. Encara que a mi em semblàs que el ratolí era més ratolí si el tenia a dalt perquè així se li veia la cua. Al cap d'un mes, havia entès, això sí, mínimament, com manejar un escàner, les senzilles etiquetes de l'*html* de l'època, que aleshores, es picaven directament al *Notepad*, com utilitzar el paquet de *Corel Draw* (allà tot eren pc), el flamant nou sistema operatiu *Windows 95*, havia descobert què era un navegador web, *Altavista* (el *Google* de l'època), el renouet tan característic d'un mòdem en connectar-se i havia fet la primera pàgina web de la meua vida. Tot això gràcies a la infinita

su gato, a su novia, a sus amigos, sus aficiones, etc. Entonces, aún se sabía perfectamente que Internet crecería exponencialmente y acabaría siendo el escaparate comercial y la herramienta casi indispensable para el triunfo de una empresa que es hoy en día, en aquel momento era fácil encontrarse un montón de páginas de gente con conocimientos técnicos que colgaba las cosas más heterodoxas. Inolvidable la bajada línea a línea de los jpg porno. En aquellos momentos era un lugar increíblemente democrático, nadie controlaba la situación, ni a nivel económico, ni legal, ni ideológico. Eso sí, tenías que poseer suficientes conocimientos técnicos como para acceder a

paciència, forçada o no, de tots els meus companys, tots els programadors i molt més joves.

Durant aquell temps, a base d'emprenyar demanant als meus companys i de copiar i personalitzar el codi de les pàgines més interessants que anaven sortint, mica en mica vaig anar adquirint una certa independència, alhora que podia fer alguna pàgina que convencia els meus caps que allò d'haver ficat un dissenyador (per dir-ho d'alguna manera) a l'empresa havia estat una bona aposta de futur.

En aquell temps hi havia un tipus de pàgines que es deien "personals", d'alguna manera comparables als *blogs* actuals. El 99,9% d'aquestes webs eren fetes per programadors/res que mostraven el seu ca o moix, la seva al·lotja, els seus amics, les seves aficions, etc. Aleshores, encara que se sabia perfectament que Internet creixeria exponencialment i acabaria essent el mostrador comercial i l'eina quasi indispensable per al triomf d'una empresa que és avui en dia, en aquell moment era fàcil trobar-ne un grapat de pàgines de gent amb coneixements tècnics que penjaven les coses més heterodoxes. Inoblidable la baixada línia a línia dels jpg porno. En aquells moments era un lloc increïblement democràtic, ningú controlava la situació, ni a nivell econòmic, ni legal, ni ideològic. Això sí, havies de tenir els suficients coneixements tècnics com per accedir-hi i publicar, d'aquí l'hegemonia dels continguts abocats pels programadors. De mica en mica (dic de mica en mica tenint en compte que estic parlant d'Internet, això vol dir una escala que podia ser de mesos o fins i tot setmanes) començaren a aparèixer pàgines que no és limitaven a ensenyar el mencionat sinó que a més ja en feien una interpretació en clau artística, començant a explotar el potencial que tenia el mitjà. D'alguna manera era inevitable: vaig començar a fer la meua pròpia pàgina personal. Inicialment volia que presentàs la meua feina



ello y publicar, de aquí la hegemonía de los contenidos vertidos por los programadores. Poco a poco (digo poco a poco sin perder de vista que estoy hablando de internet, esto quiere decir a una escala que podía ser de meses o incluso de semanas) empezaban a aparecer páginas que no se limitaban a enseñar lo mencionado sino que además lo interpretaban en clave artística, empezando a explotar el potencial que tenía el medio. De alguna manera era inevitable: empecé a hacer mi propia página personal.

Inicialmente quería que presentase mi labor artística y al mismo tiempo me servía para ir aprendiendo a programar o al menos a personalizar programaciones que otros habían hecho. Pero mientras la cosa iba progresando no pude evitar que jugando con aquellos JavaScripts y aplicaciones de Java me encontrase con un nuevo vehículo de expresión. Así la página web que presenté a la AUI (Asociación Española de Internet) [www.aui.es] tres años después y que ganó un premio internacional, precisamente en el apartado de páginas personales de habla hispana y que propició la fundación de LACOMBA producciones. No deja de ser



artística i al mateix temps em servia per anar aprenent a programar o almanco personalitzar programacions que altres havien fet. Però mentrestant la cosa anava progressant no vaig poder evitar que jugant amb aquells JavaScripts i miniaplicacions de Java hi trobàs un nou vehicle d'expressió. Així la pàgina web que vaig presentar a la AUI (*Asociación Española de Internet*) [www.aui.es] tres anys després i que va guanyar un premi internacional, precisament a l'apartat de pàgines personals de parla hispana i que propicià la fundació de LACOMBA Produccions no deixa de ser un producte híbrid a mig camí entre el catàleg i el *net art* del moment per les esquitxades de petites peces mig ocultes que s'hi troben a tota la web.

Encara que mai no tendria l'ocurrència d'ensenyar-la a cap client com a exemple i que escarrufaria qualsevol dissenyador, programador o persona que faci feina al sector d'Internet avui en dia (jo inclòs), mai no he volgut actualitzar-ne cap contingut, ni actualitzar la seva programació, ni despenjar-la. Queda com a testimoni o vestigi d'una època molt determinada i em fa gràcia mantenir-la desobeint qualsevol norma de caducitat que aconsella/va haver-la despenjat fa anys.

D'aquella època en queda un certesa important: un programador és un creador; i programant es crea. No ho dic només pels scripts

un producto híbrido, a medio camino entre el catálogo y el *net art* del momento, por las salpicaduras de pequeñas piezas medio ocultas que se encuentran en toda la web.

Aunque nunca tendría la ocurrencia de mostrarla a ningún cliente como ejemplo y que produciría escalofríos a cualquier diseñador, programador o persona que trabaje en el sector de internet hoy en día (incluido yo mismo), nunca he querido actualizarle ningún contenido, ni actualizar su programación, ni descolgarla. Queda como testimonio o vestigio de una época muy determinada y me hace gracia mantenerla desobedeciendo cualquier norma de caducidad que aconseja/ba haberla descolgado hace años.

De aquella época queda una certeza importante: un programador es un creador; y programando se crea. No lo digo únicamente por los *scripts* y *applets* de Java que se encontraban en la red y se ofrecían para que otra gente los usara, sino por el conocimiento que tuve de los llamados en programación huevos de pascua. Para aquel que los desconozca, se trata de una programación oculta a un *software* determinado al cual se accede mediante una combinación de teclas y que da acceso a algún tipo de archivo, que nada tiene que ver con la funcionalidad del programa y que a menudo enseñaba a los programadores que lo habían desarrollado, haciendo alguna gracia o planteando alguna adivinanza sarcástica, dejando aquella huella en forma de firma, discreta eso sí, por su difícil acceso. Este hecho, entre rebelde e irónico, a mi me parecía de lo más artístico o al menos de fácil transposición artística. Por esto en mi página personal de aquel momento [www.lacomba.com/gabriel_lacomba] hay más de uno... y se encuentran simplemente explorando con el cursor los diferentes elementos que supuestamente no tienen porque ser enlazables. Hace rato que no hablo de mi trabajo estricta-

i miniaplicacions de Java que es trobaven a la xarxa i s'oferien perquè altra gent els empràs, sinó pel coneixement que vaig tenir dels anomenats en programació *ous de pasqua*. Per aquell que desconegui què són, es tracta d'una programació oculta en un programari determinat a la qual s'accedeix mitjançant una combinació de tecles i que dona accés a algun tipus d'arxiu, que res té a veure amb la funcionalitat del programa i que sovint ensenyava als programadors que ho havien desenvolupat, fent alguna gràcia o plantejant alguna endevinalla sarcàstica, deixant aquesta empremta en forma de signatura, discreta això sí, pel seu difícil accés. Aquest fet, entre rebel i irònic, a mi em semblava d'allò més artístic o almanco de fàcil transposició artística. Per això a la meua pàgina personal d'aquell moment [www.lacomba.com/gabriel_lacomba] n'hi ha més d'un... i és troben simplement explorant amb el cursor els diferents elements que suposadament no tenen perquè ser enllaçables.

Fa una estona que no parl de la meua feina estrictament personal i menys de fotografia esteno-peica però aquestes circumstàncies personals

mente personal y menos de fotografía esteno-peica pero estas circunstancias personales y/o profesionales era evidente que me estaban polucionando o pervertiendo. Quizás tendría que mencionar cuando escaneé una bolsa de basura poco tiempo después de saber manejar el escáner. Considero que este tipo de perversión es muy buena y que no solo siempre me he dejado pervertir sino que además considero que un artista no tiene que tener ningún miedo a absorber o hacer suyo ningún proceso tecnológico a su alcance bajo ningún prejuicio purista sino que ha de ser más bien integrador. Aunque esto represente mezclar técnicas de diferentes campos y que en aquel momento, por supuesto el resultado no encajaba en absoluto en un mercado del arte en el que el coleccionismo aún buscaba soportes nobles y/o duraderos y a duras penas podía aceptar incluso un soporte fotográfico.

Haciendo un pequeño inciso, ya hace unos años que la situación se ha invertido, y actualmente las grandes ferias artísticas y los curadores estrella en particular están marcando la pauta en el resto del mundo del arte en una



i/o professionals era evident que m'estaven *pol·lucionant* o pervertint. Potser hauria de mencionar quan vaig escanejar una bossa de fems poc temps després de saber manejar l'escàner. Consider que és molt bo aquests tipus de perversió i que no només sempre m'he deixat pervertir sinó que, a més, consider que un artista no ha de tenir cap por a absorbir o fer seu cap procés tecnològic al seu abast sota cap perjudici purista sinó que ha de ser més aviat integrador. Encara que això representi mesclar tècniques de dife-

frenética y en muchos casos esquizofrénica carrera para agotar formulaciones y artistas y por supuesto que las nuevas tecnologías son una gran fuente de alimento para esta situación. Sé que es un gran debate, de hecho para mi es el Debate. Quizás no sea este el mejor escenario para desarrollarlo, pero quería mencionarlo porque puede parecer que acabo de hacer una defensa del "todo vale" y no es exactamente así. Porque pienso que, al fin y al cabo, lo que cuenta es el resultado final. Pero

rents camps i que en aquell moment, per suposat el resultat no encaixava en absolut en un mercat d'art on el col·leccionisme encara cercava suports nobles i/o duradors i amb prou feines podia acceptar fins i tot un suport fotogràfic.

Fent un petit incís, ja fa un anys que la situació s'ha invertit, i actualment les grans fires artístiques i els curadors estrella en particular estan marcant la pauta dins la resta del món de l'art en una frenètica i en molt casos esquizofrènica carrera per esgotar formulacions i artistes i per suposat que les noves tecnologies són una gran font d'aliment per a aquesta situació. Sé que és un gran debat, de fet per a mi és el Debat. Potser no sigui aquest el millor escenari per desenvolupar-ho, però volia mencionar-ho perquè pot semblar que acab de fer una defensa del 'tot val' i no és ben bé així. Perquè pens que, al cap a la fi, el que compta és el resultat final. Però també pens que de cada disciplina i/o tècnica se'n desprèn una manera de fer amb unes claus determinades i això no és obstacle perquè al final tot acabi essent una pura expressió artística sigui quin sigui el mitjà escollit.

Actualment només utilitzo mitjans electrònics per a elaborar la meua obra artística.

D'entrada, fent un cop de vista general a aquesta trajectòria pot semblar una tasca prou difícil de lligar. Vaig començar fent fotografia estenoica, la qual cosa no deixa de representar un retorn a l'origen del mitjà fotogràfic, i he acabat utilitzant l'escàner i el mòbil d'empresa com a elements generadors d'imatges. I qui sap que pot passar en un futur.

Per poder dur endavant aquesta empresa crec convenient parlar d'una banda de quin va ser l'ambient en el que em vaig criar i posteriorment en quin ambient em vaig formar.



también pienso que de cada disciplina y/o técnica se desprende una manera de hacer con unas claves determinadas y eso no quita que al final todo acabe siendo una pura expresión artística sea cual sea el medio escogido.

Actualmente sólo utilizo medios electrónicos para elaborar mi obra artística.

Mon pare, en Joan Lacomba, és un artista que també es va dedicar a la docència fins que es va jubilar. Quan jo era petit em duia sovint al seu estudi. Allò era una experiència que excitava enormement la meua curiositat infantil. Veure per dins aquell estudi i el seu creador sense cap frontera m'era una situació d'absolut privilegi. Assistia al processos creadors de mon pare en primera fila i a sobre, comentats, es a dir: la bomba per a un nin! Per aquell temps, en Joan feia un tipus d'abstracció lineal amb referents figuratius. No obstant això i al voltant d'allò que presentava a l'exterior com la seva feina, tenia continuament en marxa altres maneres de fer que puntualment s'atrevia a presentar. Allò era el que em cridava més l'atenció. Per posar-ne un exemple, record que tenia una col·lecció de llaunes on anava dipositant diferents tipus de plàstics submergits en aiguarràs. No sé si algú ho ha provat alguna vegada, però la majoria de vegades els plàstics quedaven fosos en un estat entre líquid i pastós. Després, sense cap por, s'atrevia a provar d'escampar allò sobre una tela i em demanava – *Què et sembla, t'agrada com ha quedat?* – *Mmmm... : no – Sí, tens raó, no queda molt bé...* N'he contat una que representava un error encara que moltes altres eren un complet encert. És a dir sobre la seva línia principal de creació anava elaborant permanentment tota una perifèria d'experiments sense cap temor. Allò sens dubte era el que més m'agradava.

Ara que em torn a rellegir l'anterior paràgraf me n'adon que la meua visió d'aquell estudi de pintura és més aviat la descripció d'un laboratori on es realitzaven tot tipus d'experiments. Amb vuit anys, un dia que el sol entrava engegador per les portes que donaven a la terrassa d'aquell àtic (la visió no pot ser més idealitzada, però així és el record que en tenc) vaig decidir que volia ser artista (després de voler ser bomber, com era preceptiu d'aquella època), que volia dedicar-me a aquella perifèria i a fer tots

De entrada, dando una ojeada general a esta trayectoria puede parecer una labor bastante difícil de ligar. Empecé haciendo fotografía estenoica, cosa que no deja de representar un retorno al origen del medio fotográfico, y he acabado utilizando el escáner y el móvil de empresa como elementos generadores de imágenes. ¿Quién sabe lo que puede pasar en el futuro?

Para poder llevar a cabo esta empresa creo conveniente hablar por una parte de cuál fue el ambiente en que me crié y posteriormente en qué ambiente me formé.

Mi padre, Joan Lacomba, es un artista que también se dedicó a la docencia hasta que se jubiló. Cuando yo era niño me llevaba a menudo a su estudio. Aquello era una experiencia que excitaba enormemente mi curiosidad infantil. Ver por dentro aquel estudio y a su creador sin ninguna frontera era una situación de absoluto privilegio. Asistía a los procesos creadores de mi padre en primera fila y encima, comentados, es decir: la bomba para un niño! Por aquella época, Joan hacía un tipo de abstracción lineal con referentes figurativos. Sin embargo, y entorno a aquello que presentaba al exterior como su trabajo, tenía continuamente en marcha otras maneras de hacer que puntualmente se atrevía a presentar. Aquello era lo que más llamaba mi atención. Por poner un ejemplo, recuerdo que tenía una colección de latas donde iba depositando diferentes tipos de plásticos sumergidos en aguarrás. No sé si alguien lo ha probado alguna vez, pero la mayoría de las veces los plásticos se quedaban fundidos en un estado entre líquido y pastoso. Después, sin ningún miedo, se atrevía a tratar de esparcir aquello sobre una tela y me preguntaba – *“Què et sembla, t'agrada com ha quedat?”* – *Mmm... no. Sí, tens raó, no queda molt bé...* [¿Qué te parece, te gusta como ha quedado? – *Mmm... no. Sí, tienes razón, no queda muy bien...*] He contado un cosa que

els experiments possibles. Molt temps abans d'escollir fins a la societat l'etiqueta d'art experimental que avui en dia tota obra ha de dur penjada. Alguns pensareu – *Clar, amb aquest passat, així qualsevol!*. Qüestió que a mi personalment sempre m'ha generat una eterna pregunta: realment, *si no hagués estat immers en aquesta circumstància hauria acabat fent el que faig?*. Molta gent, inclòs mon pare (a pesar de la seva enorme i lògica satisfacció de pare) m'ha intentat convèncer del contrari.

El primer contacte amb l'estenopeica es produeix aleshores tot just començar Belles Arts l'any 83. Aquest fou el meu primer coneixement fotogràfic que, juntament amb el fotograma, vaig rebre des del punt de vista acadèmic i és curiós assenyalar que le feines més convincentes realitzades amb estenopeica sortissin no dels llocs d'estricta formació fotogràfica sinó de llocs de formació plàstica. En aquest cas cal citar, a més de la facultat de Belles Arts, altres llocs a Barcelona com l'Escola Massana i l'Escola Municipal d'Arts i Oficis. Encara que aquell any encara hi feia classes en Joan Fontcuberta, els meus professors varen ser en Manolo Laguillo i com a cap de taller en Jordi Guillumet, que a més, també hi assistia com alumne. Durant aquella època es va construir a la facultat una càmera gegant que alguns utilitzaren per fer les seves primeres estenopeiques.

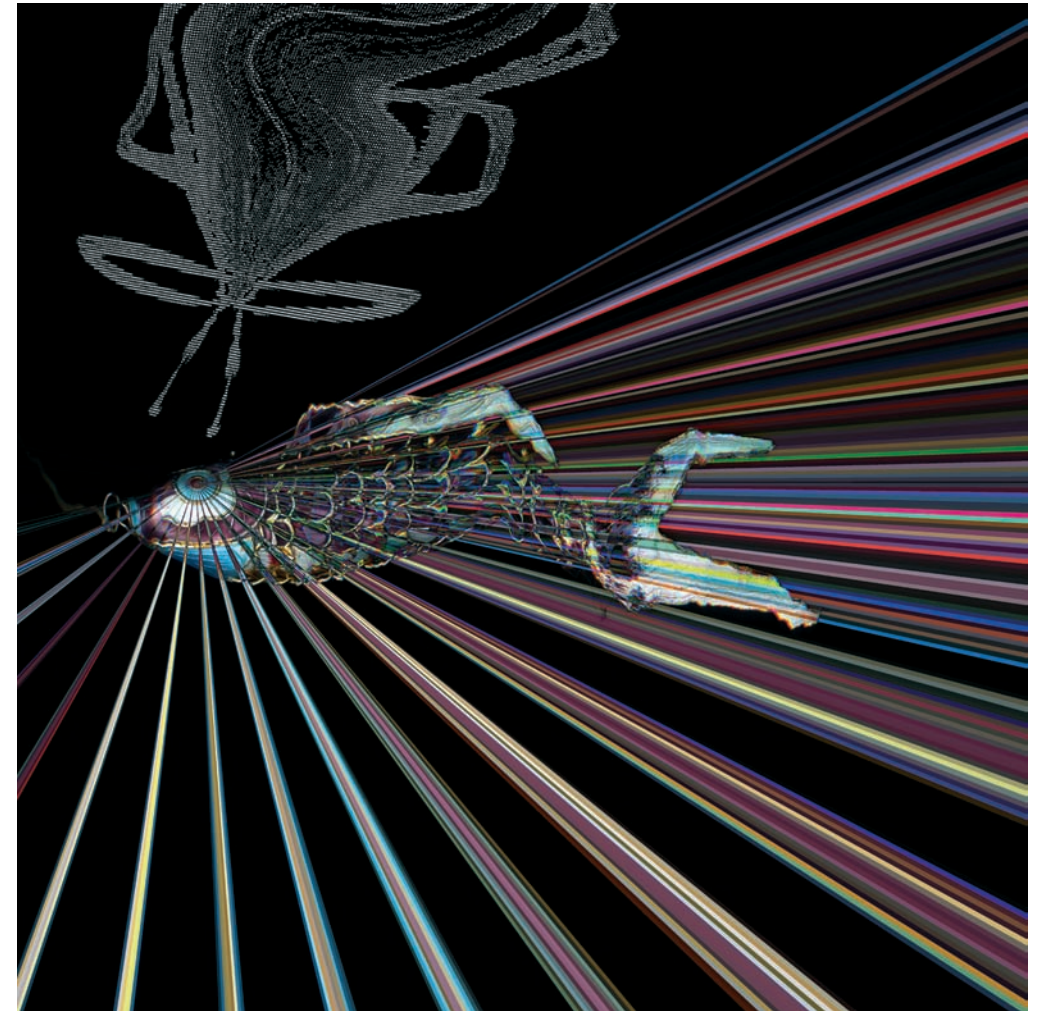
Per a tots era preceptiu com a exercici fer una càmera estàndard ja fos en fusta o cartró. La mateixa construcció havia de contemplar la possibilitat d'aconseguir tres posicions diferents per tal de reflectir una “visió normal”, una “visió angular” i una “visió teleobjectiu”.

No voldria estendre'm massa amb explicacions tècniques perquè crec que l'objecte d'aquesta xerrada no és la de fer un taller d'estenopeica sinó la d'explicar i mostrar la feina que he fet amb estenopeiques i també amb altres tècni-

representaba un error aunque muchas otras eran un absoluto acierto. Es decir sobre su línea principal de creación iba elaborando permanentemente toda una periferia de experimentos sin ningún temor. Aquello era sin duda lo que más me gustaba.

Ahora que vuelvo a releer el anterior párrafo me doy cuenta de que mi visión de aquel estudio de pintura era más bien la descripción de un laboratorio donde se realizaban todo tipo de experimentos. Con ocho años, un día que el sol entraba cegador por las puertas que daban a la terraza de aquel ático (la visión no puede ser más idealizada, pero así es el recuerdo que tengo de ello) decidí que quería ser artista (después de querer ser bombero, como era preceptivo en aquella época), que quería dedicarme a aquella periferia y hacer todos los experimentos posibles. Mucho tiempo antes de escuchar hasta la saciedad la etiqueta arte experimental que, hoy en día, toda obra tiene que llevar colgada. Algunos pensaréis - ¡*Claro, con este pasado, así cualquiera!* Cuestión que a mi personalmente siempre me ha generado una eterna pregunta: realmente, *si no hubiera estado inmerso en esta circunstancia ¿habría acabado haciendo lo que hago?* Mucha gente, incluido mi padre (a pesar de su enorme y lógica satisfacción de padre) me han intentado convencer de lo contrario.

Muchos años después, al acabar COU, viendo que mis amigos escogían la carrera que querían hacer y la mayoría marchaban a Barcelona, por una cosa u otra, lo que no deja de ser una pretensión infantil un tanto idealizada y que por tanto de alguna manera era ninguneada en mi pensamiento adolescente, por demasiado evidente, acabó por ser una realidad: me decidí a hacer Bellas Artes, aunque me pareciese una inercia incómoda.



ques. Ja he esmentat anteriorment que al cap i a la fi el que finalment importa és el resultat.

Sol passar que la gent per desconeixement, curiositat o sorpresa sempre espera que acabis explicant amb detall com funciona una càmera estenopeica.

El primer contacto con la estenopeica se produce entonces, justo al empezar Bellas Artes en el año 83. Este fue el primer conocimiento fotogràfic que, junto con el fotograma, recibí a nivel académico y es curioso señalar que los trabajos más convincentes realizados con estenopeica saliesen no de los lugares de estricta formación fotogràfica sino de lugares de forma-



■ Llana01. De la sèrie Llanes.

■ Llana01. De la serie Llanes.

En deferència a ells ho faré breument: la característica essencial de la càmera estenopeica radica en que un diminut orifici substitueix la lent òptica convencional. La llum quan travessa un orifici de reduïdes dimensions configura sobre el pla de projecció la imatge que té al davant. La càmera estenopeica no deixa de ser l'expressió més simple del fet fotogràfic i no deixa de ser una aplicació del principi de la càmera obscura. Per tant, iniciar-se en la seva pràctica requereix tan sols adaptar una caixa qualsevol ja concebuda a manera de càmera obscura. Pot adoptar múltiples formes des de complexes construccions espacials fins al reciclatge d'un inacabable recull d'estris quotidians que s'emparentarien per un gust per la simplicitat i economia de recursos, ja sigui un pot de llet en pols, com un tambor de detergent. Només és qüestió de situar el forat, estenop en una de les seves cares, amb la qual cosa es converteix en el pla frontal de la càmera. La seva cara oposada constitueix el pla de la imatge o superfície sobre la que s'enregistra la imatge projectada, i que s'habilita convenientment per la aplicació del material fotosensible que enregistra aquesta imatge projectada.

De qualsevol manera per aquells que vulguin saber-ne més, podreu trobar molta informació a Internet i a la web www.estenopeica.es a l'apartat d'enllaços. Crec que n'he fet una bona selecció. Hi ha des de calculadors en línia, fins a pàgines on es poden adquirir estenops perfectes fabricats amb làser, tota una gamma d'estenopeiques fetes per vendre, així com les experiències de molta altra gent. Assenyalar que ja en aquell primer contacte amb Internet a l'any 96 es podien trobar multitud de pàgines a la xarxa de gent que feia estenopeiques i actualment tota aquesta gent s'hi continua prodigant molt.

I és que l'estenopeica és un element més aviat molt pop, ja que és fàcil i econòmic fer-ne una i funciona com a resposta popular davant l'or-

ció plàstica. En este caso cabe citar otros sitios en Barcelona, además de la facultad de Bellas Artes, como la Escola Massana y la Escola Municipal d'Arts i Oficis. Aunque aquel año aún daba clases allí Joan Fontcuberta, mis profesores fueron Manolo Laguillo y como jefe de taller Jordi Guillumet que además también asistía como alumno. Durante aquella época se construyó en la facultad una cámara gigante que algunos utilizaron para hacer sus primeras estenopeicas.

Para todos era preceptivo como ejercicio hacer una cámara estándar en madera o cartón. La misma construcción había de contemplar la posibilidad de conseguir tres posiciones diferentes para reflejar una "visión normal", una visión angular" y una "visión teleobjetivo".

No querría extenderme demasiado en explicaciones técnicas porque creo que el objeto de esta charla no es la de hacer un taller de estenopeica sino la de explicar y mostrar el trabajo que he hecho con estenopeicas y también con otras técnicas. Ya he mencionado anteriormente que al fin y al cabo lo que finalmente importa es el resultado.

Suele pasar que la gente por desconocimiento, curiosidad o sorpresa siempre espera que acabes explicando con detalle cómo funciona una cámara estenopeica. Por deferencia a ellos lo haré brevemente: la característica esencial de la cámara estenopeica radica en que un diminuto orificio sustituye a la lente óptica convencional. La luz, al atravesar un orificio de reducidas dimensiones, configura sobre el plano de proyección la imagen que tiene delante. La cámara estenopeica no deja de ser la expresión más simple del hecho fotogràfic y no deja de ser una adaptación del principio de la cámara oscura. Por lo tanto, iniciarse en su práctica requiere tan solo adaptar una caja cualquiera ya concebida a modo de cámara oscura.

todòxia. La pobresa de recursos enfrontada a la tècnica evolucionada. D'alguna manera no deixa de tenir un matís insultant i irreverent per a la Tecnologia actual (que per a molts representa la nova religió) que una fotografia encara ara pugui ser presa amb una simple caps de sabates reciclada.

En quant a la relació amb altres disciplines artístiques, aquesta qüestió tan manual derivada de la seva facilitat de construcció, facilita la impregnació del procés estenopeic d'altres pautes externes: la llum entesa com a pintura que traça un rastre sobre el suport de l'obra o la càmera entesa com a objecte escultòric que en determina el resultat. Així com a molt propici per a la reflexió conceptual i fins i tot arriba a funcionar com a element performàtic.

Tornant a la meua experiència d'aquell any 83, i després de complir amb els exercicis preceptius amb la càmera estàndard jo, com els altres, ja començava a fer els meus experiments. D'aquell temps són les primeres proves situant una espiera a davant l'estenop a manera de lent, proves que posteriorment em serviren per a la feina que vaig titular *Peep-show*. No vaig deixar de fer aquesta i altres proves, especialment durant els estius, però fins després de l'any que vaig perdre per la circumstància que he comentat al principi, quan vaig escollir i començar a quart de carrera l'especialitat d'imatge, pràcticament tota la feina fotogràfica que vaig presentar era feta amb càmera estenopeica.

D'aleshores és la feina, reprenent la càmera estàndard, *L'home: oh! gènesis, oh! mort* que aprofita la gran profunditat de camp que proporciona una estenopeica per apropiarse a uns cranis jugant amb com queda desdibuixada la seva escala real. Aprofitant els negatius d'aquesta sèrie, passant-los a *light*, i com a pràctica de processos n'hi ha una sèrie, amb un

Puede adoptar múltiples formas desde complejas construcciones espaciales hasta el reciclaje de una inacabable recogida de objetos cotidianos que se emparentarían por un gusto por la simplicidad y economía de recursos, ya sea un bote de leche en polvo, como un tambor de detergente. Solo es cuestión de situar el agujero, estenopo en una de sus caras, con lo cual se convierte en el plano frontal de la cámara. Su cara opuesta constituye el plano de la imagen o superficie sobre la que se registra la imagen proyectada y que se habilita convenientemente para la aplicación del material fotosensible que registra esta imagen proyectada.

En cualquier caso, para aquellos que quieran saber más al respecto encontrarán mucha información en Internet y en la web www.estenopeica.es en el apartado de enlaces. Creo que he hecho una buena selección de ellos. Hay desde calculadoras en línea, hasta páginas donde adquirir estenopos perfectos fabricados en láser, toda una gama de estenopeicas en venta, así como las experiencias de mucha otra gente. Debo señalar que ya en aquel primer contacto con Internet en el año 96 se podían encontrar multitud de páginas en la red de gente que hacía estenopeicas y actualmente toda esta gente continúa prodigándose mucho.

Y es que la estenopeica es un elemento como muy pop, ya que es fácil y económico hacerla como respuesta popular ante la ortodoxia. La pobreza de recursos enfrontada a la técnica evolucionada. De alguna manera no deja de tener un matiz insultante e irreverente para la tecnología actual (que para muchos representa la nueva religión) que una fotografía aún pueda tomarse con una simple caja de zapatos reciclada.

En cuanto a la relación con otras disciplinas artísticas, esta cuestión tan manual derivada de su facilidad de construcción, facilita la

matís més pictòric utilitzant cianotípies i paper salat presentats en forma de *collage*.

Com a estudiants de Belles Arts teníem la possibilitat de tenir lliure accés al Zoològic de Barcelona... en principi per a fer apunts al natural dels animals. Després d'algunes primeres proves una mica desesperants vaig pensar que el millor era anar-se'n al terrari on suposadament els animals estarien una mica més quiets. Però allà em vaig trobar que hi havia molt poca llum. Però també, com ha passat en nombroses ocasions, vaig cridar l'atenció de l'encarregat. Xerrant, xerrant acabàrem en una zona no accessible al públic amb tota una col·lecció de pells, ossos i fetus. Amb la gran sort de tenir una fantàstica terrasseta on poder treure al sol tots aquests elements per a fotografiar-los. Carregava les càmeres al rebost del terrari ja que era el lloc més fosc, acompanyat de tota casta d'insectes, ocells i porquets.

La fotografia de ciutats amb estenopeica era una altra cosa que m'interessava molt. Per això després de fer alguna sèrie a Barcelona, l'estiu del 87 vaig fer la feina de *Palma, 100*



Amar. De la sèrie *Polaroids Travel*.

impregnación del proceso estenopeico de otras pautas externas: la luz entendida como pintura que traza un rastro sobre el soporte de la obra o la cámara entendida como objeto escultórico que determina el resultado. Así como muy propicio para la reflexión conceptual e incluso llega a funcionar como elemento performático.

Volviendo a mi experiencia de aquel año 83, después de cumplir con los ejercicios preceptivos con la cámara estándar, yo, como los demás, ya empezaba a hacer mis experimentos. De aquel tiempo son mis primeras pruebas situando una mirilla delante del estenopo a modo de lente. Pruebas que posteriormente me sirvieron para el trabajo que titulé *Peep-show*. No dejé de hacer ésta ni otras pruebas, especialmente durante los veranos, pero no fue hasta después del año que perdí por la circunstancia que he comentado al principio, al empezar cuarto de carrera y escoger la especialidad de imagen, cuando prácticamente todo el trabajo fotográfico que presenté se hizo con cámara estenopeica.

De entonces es el trabajo, retomando la cámara estándar, *L'home: oh! gènesis, oh! mort* que aprovecha la gran profundidad de campo que proporciona una estenopeica para acercarse a unos cráneos jugando en cómo queda desdibujada su escala real. Aprovechando los negativos de esta serie, pasándolos a *light*, y como práctica de procesos hay una serie, con un matiz más pictórico utilizando cianotipias y papel salado presentados en forma de collage.

Como estudiantes de Bellas Artes teníamos la posibilidad de libre acceso al Zoológico de Barcelona... en principio para hacer apuntes del natural de los animales. Después de algunas primeras pruebas algo desesperantes pensé que lo mejor era ir al terrario donde supuestamente los animales estarían algo más quietos. Pero allí me encontré con que había

Amar. De la serie *Polaroids Travel*.



postals estenopeiques. Em semblava, com a *Zooformol*, que hi havia una analogia curiosa amb la càmera i el que fotografiava. Així com a *Zooformol* hi havia una correspondència amb el fet de fotografiar pots amb un pot i de virar les fotos amb seleni no només per una qüestió de to sinó també per un tema de conservació, com el formol en el que estaven submergits els fetus, amb l'altra càmera cilíndrica, la llauna de llet en pols, l'analogia irònica venia per les imatges "enllaunades" que proporcionava, una mica com les postals d'un lloc tan turístic i referenciat com Palma.

Un altre tema que vaig treballar bastant va ser el retrat de gent. Sol passar, en aquests casos, que molts siguin autoretrats, no només per una qüestió de vanitat sinó per una qüestió pràctica, qui era capaç d'aguantar immòbil tota una sèrie de minuts? Per la mateixa circumstància,

muy poca luz. Pero también, como ha pasado en numerosas ocasiones, llamé la atención del encargado. Charlando y charlando acabamos en una zona no accesible al público con toda una colección de pieles, huesos y fetos. Con la gran suerte de tener una fantástica terracita donde sacar al sol todos estos elementos para fotografiarlos. Cargaba las cámaras en la alacena del terrario puesto que era el lugar más oscuro, acompañado de toda clase de insectos, pájaros y cerditos.

La fotografía de ciudades con estenopeica era otra cosa que me interesaba mucho. Por esto después de hacer alguna serie en Barcelona, el verano del 87 hice el trabajo de *Palma, 100 postals estenopeiques*. Me parecía, como en *Zooformol*, que había una analogía curiosa entre la cámara y lo que fotografiaba. Así como en *Zooformol* había una correspondencia entre el

els que venien darrere eren els familiars i amics. Després s'hi afegiren aquells que ja ho demanaven per allò de dir tenc un retrat estenopeic de tal. Vanitats a banda, el que em semblava en aquests casos més interessant era anar en contra de la instantània i com a conseqüència eliminar, si més no minvar l'actitud de posar i a canvi poder enregistrar una porció de temps àmplia d'un subjecte.

Hem vist abans les primeres proves amb espieres (en castellà mirillas) que proporcionaven una visió d'ull de peix. Amb la sèrie *Peep-Show* es pretenia explotar al màxim la condició voyeur del fotògraf i d'aquell que dins una cambra fosca, amollant monedes, està observant. Una altra vegada aquesta correspondència d'elements: càmera obscura i receptacle o cambra fosca.

L'estenop també es va combinar amb lents, aquesta vegada amb unes de més convencionals a l'encàrrec publicitari d'*Achanti* una joieria que volia tenir fotografiada la seva darrera col·lecció. En aquest cas, encara que l'estenop no estigués situat exactament al pla que tocava, sinó directament darrere l'objectiu, amb el diafragma equivalent es va aconseguir una considerable profunditat de camp al mateix temps que els reflexos no delataven un diafragma mecànic sinó un forat circular.

La darrera càmera (i feina) estenopeica va ser amb la bombonera que davant la impossibilitat d'aconseguir una panoràmica vàlida a pesar dels seus 8 forats disposats l'un al costat de l'altre en forma circular, acabà per ser una espècie de tira de reportatges on les fronteres diluïdes suggerien una continuïtat o per similitud o per contrast on es podia adquirir un to no panoràmic però si narratiu. Eren històries panoràmiques.

Amb la penúltima sèrie amb estenopeiques, *Soma-trans-lúcid*, es amb la que més elements

hecho de fotografiar botes con un bote y de virar las fotos con selenio no solo por una cuestión de tono sino también por un tema de conservación, como el formol en el que estaban sumergidos los fetos, con la otra cámara cilíndrica, la lata de leche en polvo, la analogía irónica venía por las imágenes "enlatadas" que proporcionaba, un poco como las postales de un lugar tan turístico y referenciado como Palma.

Otro tema que trabajé bastante fue el retrato de gente. Suele pasar, en estos casos, que muchos sean autorretratos, no solo por una cuestión de vanidad sino por una cuestión práctica. ¿Quién era capaz de aguantar inmóvil toda una serie de minutos? Por la misma circunstancia, los que venían detrás eran los familiares y los amigos. Después se añadieron aquellos que ya lo pedían por aquello de decir tengo un retrato estenopeico de tal. Vanidades a un lado, lo que me parecía en estos casos más interesante era ir en contra de la instantánea y como consecuencia eliminar, al menos disminuir la actitud de posar y en cambio poder grabar una porción de tiempo amplia de un sujeto.

Hemos visto antes las primeras pruebas con mirillas que proporcionaban una visión de ojo de pescado. Con la serie *Peep-show* se pretendía explotar al máximo la condición voyeur del fotógrafo y de aquel que dentro de una cámara oscura, echando monedas, está observando. Otra vez esta correspondencia de elementos: cámara oscura y respetable o cámara oscura.

El estenopo también se combinó con lentes, esta vez con unas más convencionales en el encargo publicitario de *Achanti*, una joyería que quería tener fotografiada su última colección. En este caso, aunque el estenopo no estuviese situado exactamente en el plano que tocaba, sino directamente detrás del objetivo, con el diafragma equivalente se consiguió una



diferents s'hi varen treballar. Tant fotogràfics, com pictòrics, com al final, escultòrics. De fet pràcticament les preses estenopeiques queden, en molts casos, encobertes en benefici del fotograma. Aquesta és l'essència de tota la sèrie: la mescla de foto estenopeica i fotograma. Va ser una combinació que es va prolongar durant tota la dècada del 90, la darrera mostra comença la seva itinerància l'any 2000.

Fent el catàleg d'aquesta mostra va ser quan, per recrear-ne el procés, les *escanergrafies* dels elements opacs i translúcids que havien intervingut en el procés començaren a adquirir una importància més enllà del simple referent. Resultava, a més a més, molt evident trobar una equivalència entre fotograma i escanergrafia.

Així va ser com, després d'haver anat escanejant objectes durant molt d'anys, va arribar la sèrie *Neovanitas* on l'ordinador acaba el procés no només des del punt de vista de muntatge sinó integrant-hi filtres de *Photoshop* i imatges traduïdes a *ASCII*, és a dir, a text, i tractades i/o deformades amb *Illustrator*. Potser una combinació d'elements, amb una influència gràfica bastant marcada, massa atrevida per presentar-

considerable profundidad de campo al mismo tiempo que los reflejos no delataban un diafragma mecánico sino un agujero circular.

La última cámara (y trabajo) estenopeica fue con la bombonera que ante la imposibilidad de conseguir una panorámica válida a pesar de sus 8 agujeros dispuestos uno al lado del otro en forma circular, acaba por ser una tira de reportajes donde las fronteras diluidas sugieren una continuidad o por similitud o por contraste donde se podía adquirir un tono no panorámico pero sí narrativo. Eran historias panorámicas.

Con la penúltima serie de estenopeicas, *Soma-trans-lúcid*, es con las que más elementos diferentes se trabajaron. Tanto fotográficos, como pictóricos, como al final escultóricos. De hecho prácticamente las tomas estenopeicas quedan, en muchos casos, encubiertas en beneficio del fotograma. Esta es la esencia de toda la serie: la mezcla de foto estenopeica y programa. Fue una combinación que se prolongó durante toda la década de los 90, la última muestra comienza su itinerancia en el año 2000.

Haciendo el catálogo de esta muestra fue cuando, para recrear el proceso, las *escanergrafías* de los elementos opacos y translúcidos que habían intervenido en el proceso empezaron a adquirir una importancia más allá del simple referente. Resultaba, además, muy evidente encontrar una equivalencia entre fotograma y escanergrafía.

Así fue como, después de haber ido escaneando objetos durante muchos años, llegó la serie *Neovanitas* donde el ordenador acaba el proceso no solo a nivel de montaje sino integrando filtros de *Photoshop* e imágenes traducidas a *ASCII*, es decir, a texto y tratadas y/o deformadas con *Illustrator*. Quizás una combinación de elementos, con una influencia gráfica bastante marcada demasiado atrevida para presentarse

se com a mostra fotogràfica. Però l'escenari, la Fàbrica de Licors del any 2003, paradigma dels espais alternatius, ho propiciava.

Per acabar, parlar d'una sèrie d'*escanergrafies* no exposada. I d'una pàgina web que conté les dues darreres sèries fotogràfiques en les que treball.

Llanes es una sèrie de bocins de llana escanejats. Provenen d'un d'aquells coixins que es feien servir abans i que es ventilaven i s'esfilegassaven, any rere any. Encara que inevitablement la llana acabava essent com a esculpida pel seu ús diari.

La web www.imagomundi.eu és una pàgina dedicada a la fotografia en un sentit ampli. Afavorida per Viatges Bellver, un dels nostres clients, aspira a presentar una altra visió de la tipificada fotografia de viatge. S'hi presenten feines d'alguns dels fotògrafs presents en aquest cicle com ara Gabriel Ramon, Carlos Barrantes i Xisco Bonnín. En el meu cas present dues sèries: "*Polaroids Travel*" i "*XXX panos SMS*". Una recupera les *polaroids 600* que feia sempre que me n'anava de viatge i l'altra el que sempre ens en duem de viatge avui en dia: el telèfon mòbil. Utilitzant la funcionalitat per captar i muntar 3 preses diferents.

Com a conclusions, no sé si he encertat gaire amb la tasca que jo mateix m'havia proposat des d'un principi: la de lligar tot aquest ventall de tècniques i feines. Això de dir que el fotograma és molt similar a l'*escanergrafia* no sembla tampoc res de l'altre món.

Ara bé, no he parlat en cap moment de la utilització de l'atzar i crec que ha planejat (o això espero) durant tota la xerrada. La càmera estenopeica és, com en alguna ocasió hom l'ha anomenada, una càmera cega. Fer tres fotografies a ple sol amb un mòbil perquè acabin

como muestra fotográfica. Pero el escenario, la Fábrica de Licores del año 2003, paradigma de los espacios alternativos, lo propiciaba.

Para finalizar, hablaré de una serie de *escanergrafías* no expuesta y de una página web que contiene las dos últimas series fotográficas en las que trabajo.

Llanes es una serie de fragmentos de lana escaneados. Proviene de una de aquellas almohadas que se usaban antes, que se ventilaban y se deshilachaban, año tras año. Aunque inevitablemente la lana acababa siendo como esculpida por su uso diario.

La web www.imagomundi.eu es una página dedicada a la fotografía en un sentido amplio. Favorecida por Viatges Bellver, uno de nuestros clientes, aspira a presentar otra visión de la tipificada fotografía de viaje. Se muestran trabajos de algunos de los fotógrafos presentes en este ciclo como Gabriel Ramon, Carlos Barrantes y Xisco Bonnín. En mi caso presento dos series: *Polaroids Travel* y *XXX panos SMS*. Una recupera las *polaroids 600* que hacía siempre cuando marchaba de viaje y la otra lo que siempre se lleva de viaje hoy día: el teléfono móvil. Empleando la funcionalidad para captar y montar 3 tomas diferentes.

Como conclusiones, no sé si he acertado mucho en el trabajo que yo mismo me había propuesto desde un principio: el de ligar todo este abanico de técnicas y trabajos. Esto de decir que el fotograma es muy similar a la *escanergrafía* no parece tampoco nada del otro mundo.

Ahora bien, no he hablado en ningún momento de la utilización del azar y creo que ha planeado (o eso espero) durante toda la charla. La cámara estenopeica es como en alguna ocasión se la ha denominado una cámara ciega. Hacer tres fotografías a pleno sol con un móvil para

en una sola panoràmica tampoc és que sigui una tasca d'allò més precisa. Amb tot això el que vull dir és que allunyant-se de la tècnica, fent servir mitjans que en podríem dir pobres (com la Polaroid 600), crec que d'alguna manera això relaxa o allibera al artista d'una certa tirania que li ve imposada per l'ús d'una tecnologia determinada.

Pens que és molt cert el que es diu, que la tècnica necessita conèixer-se a fons, però que també és molt important desobeir-ne les normes.

Per altra part m'adon que no m'ha importat mai aprendre qualsevol tècnica sempre que al final me l'hagi acabant fent meva, ja sigui anant fins a la seva arrel primigènia o forçant-la fins als seus límits.

Perquè al cap i la fi, ho tornaré dir per darrera vegada, el que compta és el resultat. Algunes vegades el que vols dir i, fins i tot, altres vegades, el que els altres creuen que vols dir.

que acaben en una sola panoràmica tampoco es que sea una labor de lo más precisa. Lo que quiero decir con todo esto es que alejándose de la técnica, usando medios que podríamos llamar pobres (como la Polaroid 600), creo que de alguna manera relaja o libera al artista de una cierta tiranía que le viene impuesta por el uso de una tecnología determinada.

Pienso que es muy cierto lo de que la técnica necesita conocerse a fondo, pero que también es muy importante desobedecer las normas.

Por otro lado me doy cuenta que no me ha importado nunca aprender cualquier técnica siempre y cuando al final haya acabado haciéndola mía, ya sea yendo hasta su raíz primigenia o forzándola hasta sus límites.

Porque al fin y al cabo, lo repetiré por última vez, lo que cuenta es el resultado. Algunas veces lo que quieres decir e, incluso, otras veces, lo que otros creen que quieres decir.





Juan
Naranjo
historiador i comissari independent

Observador, observat
Observador, observado

Durant el segle XIX, les fronteres geogràfiques, socials i culturals s'anaren desdibuixant a causa del desenvolupament tecnològic i econòmic, de la important activitat colonial i del fort impuls que experimentà el turisme, fenòmens que acceleraren el procés de globalització. Aquest fet, com conta en 1845 Francesc Aragó, permeté l'acostament de diferents tipus racials als antropòlegs sense haver de fer grans desplaçaments "Ja no serà indispensable emprendre llargs viatges per anar en cerca de tipus humans [...] vendran ells mateixos a nosaltres a causa dels progressos incessants de la civilització. Les nostres ciutats, els nostres ports ens els mostren de forma constant [els tipus humans]"¹, però d'altra banda també afavorí l'uropeïtzació del món. Aquest procés d'homogeneïtzació fou pres com un signe decebedor per als viatgers romàntics, delerosos d'aventures, de risc i de contacte amb cultures més "primitives"; paradoxalment, aquest tipus de crítica es pot trobar tant a les narracions que els viatgers estrangers feren d'Espanya com a les que realitzaren els viatgers espanyols sobre altres països². Com és el cas del text que Rafael Castro Ordóñez, dibuixant i fotògraf que va acompanyar l'expedició Científica al Pacífic i que es va publicar al Museo Universal "¿No us ha passat algun cop tenir grans desitjos d'assistir a tal o tal espectacle, per veure alguna cosa particular o nova, i un retard imprevist us ha fet arribar tard quan ja va passar aquella particularitat? I un company us diu: oh, ha estat magnífic, singular! Bé doncs: en aquest viatge ens ha passat alguna cosa d'això; els temps dels indis, de les feres, de les aventures, han passat, el món és igual, monòton, cases còmodes, bany, ferrocarril... capells de castor, mirinyac, guants, etiqueta... en fi tot com a Europa, tot d'Europa, per dir-ho més bé"³. A la descripció que féu M. Tollemache al seu llibre, podem veure com aquesta també romangué una mica sorpresa en visitar Barcelona puix que es va trobar amb una ciu-

Durante el siglo XIX, las fronteras geográficas, sociales y culturales se fueron desdibujando debido al desarrollo tecnológico y económico, a la importante actividad colonial y al fuerte impulso que sufrió el turismo, fenómenos que aceleraron el proceso de globalización. Este hecho, como narró en 1845 François Aragó, permitió el acercamiento de diferentes tipos raciales a los antropólogos sin tener que hacer grandes desplazamientos "Ya no será indispensable emprender largos viajes para ir a la búsqueda de tipos humanos [...] vendrán ellos mismos a nosotros debido a los progresos incessantes de la civilización. Nuestras ciudades nuestros puertos nos los muestran de forma constante [los tipos humanos]"¹, pero por otro lado también favoreció la europeización del mundo. Este proceso de homogeneización fue tomado como un signo decepcionante para los viajeros románticos, ávidos de aventuras, de riesgo y de contacto con culturas más «primitivas»; paradójicamente, este tipo de crítica se puede encontrar tanto en las narraciones que los viajeros extranjeros hicieron de España como en las que realizaron los viajeros españoles de otros países². Como es el caso del texto que Rafael Castro Ordóñez, dibujante y fotógrafo que acompañó a la Expedición Científica al Pacífico y que se publicó en el Museo Universal "¿No le ha ocurrido alguna vez tener grandes deseos de asistir a tal o cual espectáculo, por ver alguna cosa particular o nueva, y un retardo imprevisto le ha hecho llegar cuando pasó ya aquella particularidad? Y un compañero le dice: ¡oh, ha estado magnífico, singular! Pues bien: en este viaje nos ha pasado algo de eso; los tiempos de los indios, de las fieras, de las aventuras, han pasado, el mundo es igual, monótono, casas cómodas, baños, ferrocarril... sombreros de castor, miriñaque, guantes, etiqueta... en fin todo como en Europa, todo de Europa por mejor decir"³. En la descripción que hizo M. Tollemache en su libro podemos ver como ésta también se quedó un tanto sorpren-

tat que no es corresponia amb la imatge que tenia d'Espanya "El nostre excel·lent apartament mirava a la Rambla -el gran passeig de Barcelona, estenent-se des de la mar vers el cor de la ciutat. El paisatge des de la nostra finestra era del més animat, i és difícil de creure que encara siguem a Espanya. Realment tret del clima diferent, i l'aspecte més pintoresc de la gent, podríem haver-nos imaginat a Unter der Linden de Berlín, tan forta és la semblança entre els dos carrers. Barcelona, pel que fa al comerç, és la Manchester espanyola, i la ciutat que donà els seus reis a Aragó, ara és la més republicana i la més pròspera d'Espanya"⁴.

Aquestes decepcions o sorpreses ens mostren com les fantasies pesaven molt més que la realitat a l'imaginari dels romàntics europeus. Aquesta també era l'opinió que tenien molts de científics de les il·lustracions que acompanyaven els llibres de viatge i d'antropologia puix que en molts de casos aquestes imatges estaven distorsionades per les limitacions tècniques i per la projecció de fantasies que feien els il·lustradors que, generalment, tenien un gran desconeixement dels motius en els que havien de basar les seves obres atès que aquests no viatjaven i per realitzar els seus dibuixos havien de recórrer a les descripcions o inspirar-se en dibuixos realitzats anteriorment, per la qual cosa en molts de casos no hi havia una correspondència amb la realitat. La manca de veracitat de les imatges de què disposaven i l'escassetat d'espècimens en els museus eren dues de les grans mancances que tenen els antropòlegs del primer terç del segle XIX com palesà Étienne-Renaud-Augustin Serres, director de la càtedra d'anatomia i història natural de l'home, al museu del Jardin des Plantes de París, al seu text *Anthropologie comparée*. "quan s'observen els progressos recents i extremament ràpids de la zoologia, veiem que parteixen de l'època en què els grans museus, fundats a diferents llocs



didat al visitar Barcelona ya que se encontró con una ciudad que no se correspondía con la imagen que tenía de España "Nuestro excelente apartamento miraba a la Rambla -el gran paseo de Barcelona, extendiéndose desde el mar hacia el corazón de la ciudad. El paisaje desde nuestra ventana era de lo más animado, y es difícil de creer que aún estemos en España. Realmente excepto el clima diferente, y el aspecto más pintoresco de la gente, podríamos habernos imaginado en Unter der Linden de Berlín, tan fuerte es la semejanza entre las dos calles. Barcelona, en lo que respecta al comercio, es la Manchester española, y la ciudad que dio sus reyes a Aragón, ahora es la más republicana y la más próspera de España"⁴.

Fotògraf desconegut, Dones javaneses, Indonèsia, 1888, Museum für Völkerkunde (Museu etnològic), Berlín.

Fotógrafo desconocido, Mujeres Javanesas, Indonesia, 1888, Museum für Völkerkunde (Museo etnológico), Berlín.



del món culte, permeteren als zoòlegs reemplaçar les descripcions sempre insuficients per l'examen directe i comparatiu dels objectes dels seus estudis. Els antropòlegs, en mancar d'aquest examen comparatiu i directe [...] entreveïrem la gran utilitat d'un museu fotogràfic de les races humanes per al progrés de l'antropologia i per a l'ensenyança d'aquesta ciència⁵. Étienne Serres basà el seu programa museístic en la utilització d'una nova tecnologia per cobrir l'escassetat d'espècimens que hi havia als museus, aquesta manca feia pràcticament impossible la realització de l'examen comparatiu del natural, fet que dificultava enormement els estudis i l'ensenyança de l'antropologia, i feia que les hipòtesis pesassin més que els fets, això era pres com una gran limitació en un període marcat pel positivisme.

La fotografia, mitjà multiplicable, precís i democràtic, fou la que materialitzà els somnis que tenien els naturalistes i els antropòlegs de poder accedir a la visualització dels diferents tipus racials. Les fotografies, per la seva capacitat d'evocació, s'anaren convertint poc a poc en un

Estas decepciones o sorpresas nos muestran como las fantasías pesaban mucho más que la realidad en el imaginario de los románticos europeos. Ésta era también la opinión que tenían muchos científicos de las ilustraciones que acompañaban los libros de viaje y de antropología ya que en muchos casos estas imágenes estaban muy distorsionadas por las limitaciones técnicas y por la proyección de fantasías que hacían los ilustradores que, generalmente, tenían un gran desconocimiento de los motivos en los que se debían de basar sus obras ya que estos no viajaban y para realizar sus dibujos tenían que recurrir a las descripciones o inspirarse en dibujos realizados anteriormente, por lo que en muchos casos no había una correspondencia con la realidad. La falta de veracidad de las imágenes de que disponían y la escasez de especímenes en los museos eran dos de las grandes carencias que tienen los antropólogos del primer tercio del siglo XIX como evidenció Étienne-Renaud-Agustin Serres, director de la cátedra de anatomía y historia natural del hombre, en el museo del Jardín des Plantes de París, en su texto *Anthropologie*

substitut de les experiències reals i els àlbums de fotografia reemplaçaven o complementaven les funcions dels museus, com fou el cas de l'àlbum *Anthropologisch Ethnologisches Album in Photographien* de Carl Damann, publicat en 1876 i tot un museu portàtil d'antropologia on es reuniren més de 600 fotografies en les que es representa l'home en tota la seva diversitat, esdevenint un dels més importants atles fotogràfics sobre les races humanes. Aquest tipus de publicacions i les fotografies en general foren les que familiaritzaren els antropòlegs amb els trets dels membres d'altres cultures, en permetre'ls viatjar de forma virtual als llocs més llunyans del planeta en una època en què les expedicions científiques o els viatges no eren habituals i pogueren, des dels seus gabinets situats a milers de quilòmetres de distància de les comunitats que els interessava estudiar, accedir a una informació a la que anteriorment només accedien els etnògrafs: militars, missioners, cònsols, etc., que eren els que viatjaven als llocs més remots i feien el treball de camp.

El fet que els antropòlegs, generalment, no viatjassin i no poguessin realitzar ells mateixos les fotografies els suposava un problema puix que la informació que obtenien no era homogènia i no podia ser utilitzada per fer estudis comparatius. Moltes de les fotografies que els arribaven eren les que circulaven en el mercat fotogràfic i en molts de casos aquestes eren simples caricatures de les formes de vida del que a l'època es consideraven pobles primitius, responien a la imatge del salvatge que havia projectat la literatura, els relats de viatges. Els fotògrafs sovint recorregueren a la fotografia construïda, al simulacre per representar idees preconcebudes, estereotips en els que els aborígens són presentats a selves de cartó pedra, descontextualitzats, disfressats amb indumentària que no és la que fan servir habitualment o despullats, especialment les dones ja que algunes fotografies tenien una doble finalitat: eren utilitzades

comparée. Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines "cuando se observan los progresos recientes y extremadamente rápidos de la zoología, vemos que parten de la época en que los grandes museos, fundados en distintos lugares del mundo culto, permitieron a los zoólogos reemplazar las descripciones siempre insuficientes por el examen directo y comparativo de los objetos de sus estudios. Los antropólogos, al carecer de este examen comparativo y directo [...] entrevimos la gran utilidad de un museo fotográfico de las razas humanas para el progreso de la antropología y para la enseñanza de esta ciencia"⁵. Etienne Serres basó su programa museístico en la utilización de una nueva tecnología para cubrir la escasez de especímenes que había en los museos, dicha falta hacía prácticamente imposible la realización del examen comparativo del natural, lo que dificultaba enormemente los estudios y la enseñanza de la antropología, y hacía que las hipótesis pesasen más que los hechos, esto era tomado como una gran limitación en un periodo marcado por el positivismo.

La fotografía, medio multiplicable, preciso y democrático, fue la que materializó los sueños que tenían los naturalistas y los antropólogos de poder acceder a la visualización de los diferentes tipos raciales. Las fotografías, por su capacidad de evocación, se fueron convirtiendo poco a poco en un sustituto de las experiencias reales y los álbumes de fotografía reemplazaban o complementaban las funciones de los museos, como fue el caso del álbum *Anthropologisch Ethnologisches Album in Photographien* de Carl Damann, publicado en 1876 y todo un museo portátil de antropología en el que se reunieron más de 600 fotografías en las que se representa al hombre en toda su diversidad, convirtiéndose en uno de los más importantes atlas fotográficos sobre las razas humanas. Este tipo de publicaciones y las fotografías

J. Laurent, ventall fotogràfic il·lustrat amb torejadors i escenes taurines, c. 1865, Museu Frederic Marès, Barcelona.

J. Laurent, abanico fotográfico ilustrado con toreros y escenas taurinas, c. 1865, Museo Frederic Marès, Barcelona.

per la comunitat científica per realitzar les seves investigacions i també eren usades amb fins comercials, destinades al consum d'erotisme. La fotografia, a diferència dels dibuixos o gravats, no estava sota sospita de falsejar, d'idealitzar la realitat, sinó justament tot al contrari, aquesta era percebuda com una forma d'objectivació d'aquesta realitat. Possiblement aquest fos un dels fets pel qual les fotografies no foren percebudes com a caricatures, tot i estar en molts casos més vinculades a les fantasies projectades per la literatura romàntica que a la realitat actual dels personatges representats. El seu aparent naturalisme la convertí en un preuat instrument entre els antropòlegs que estaven més capficats per l'obtenció d'un sistema que els permetés estandarditzar la informació de les fotografies, que no per valorar si els continguts eren escenificacions o imatges de la seva vida quotidiana, puix que les seves investigacions es basaven en l'anàlisi més superficial de l'home, en la seva morfologia anatòmica i no en aspectes culturals, per la qual cosa la fotografia per molt que els mentís quant a la indumentària o d'altres aspectes seguia essent el mitjà de representació visual que els oferia més precisió i més credibilitat, “és veritat que en èpoques anteriors alguns artistes es preocuparen per dibuixar acurats retrats racials... però la majoria de gravats de tipus racials que es troben als llibres eren inútils, bé cercant els especials caràcters de la raça, o absurdament caricaturitzant-los”⁶.

Observats

En 1840 ja s'havia creat una imatge d'Espanya farcida de tòpics i fantasies, aquesta havia estat projectada pels escriptors i pintors romàntics a través del seu culte per les ruïnes o per allò primitiu. “Els espanyols s'enrabiaven en general quan hom els parla de cachucha, de castanyetes, de majos, de manoles, de monjos, de contrabandistes i de combats de braus,



en general fueron las que familiarizaron a los antropólogos con los rasgos de los miembros de otras culturas, al permitirles viajar de forma virtual a los lugares más lejanos del planeta en una época en que las expediciones científicas o los viajes no eran habituales y pudieron, desde sus gabinetes situados a miles de kilómetros de distancia de las comunidades que les interesaban estudiar, acceder a una información a la que anteriormente sólo accedían los etnógrafos: militares, misioneros, cónsules, etc. que eran los que viajaban a los lugares más remotos y hacían el trabajo de campo.

El hecho de que los antropólogos, generalmente, no viajaran y no pudiesen realizar ellos mismos las fotografías les suponía un problema ya que la información que obtenían no era homogénea y no podía ser utilizada para hacer estudios comparativos. Muchas de las fotografías que les llegaban eran las que circulaban en el mercado fotográfico y en muchos casos éstas eran meras caricaturas de las formas de vida de lo que en la época consideraban pueblos primitivos, respondían a la imagen del salvaje que había proyectado la literatura, los relatos de viajes. Los fotógrafos frecuentemente recurrieron a la fotografía construida, al simulacro para representar ideas preconcebidas, estereotipos en las que los aborígenes son presentados

malgrat que tinguin una gran afició a totes aquestes coses veritablement nacionals i tan característiques”⁷. El text de Gautier palesa la dicotomia existent entre la identitat espanyola que circula en l'imaginari europeu i la concepció que en tenen els espanyols. La construcció de la il·lusòria identitat espanyola és associada a Andalusia, comunitat que fou presa com el referent espanyol. Aquesta reducció simplista obvia que Espanya és un país complex marcat per les diferències culturals, econòmiques, socials entre les diferents comunitats i en procés de modernització. Els turistes cerquen o associen el color local a Andalusia, comunitat que esdevingué un dels destins turístics de moda entre els viatgers francesos i anglesos del segle XIX que visitaven Espanya, tal com ho demostra la gran quantitat de llibres de viatges i guies publicats sobre Espanya en aquesta època. Llibres com *Aventures du dernier Abencerraje*, de François Auguste Chateaubriand, *Tales of the Alhambra*, de Washington Irving o les narracions de Victor Hugo fomentaren l'interès per l'orientalisme espanyol, per monuments com l'Alhambra de Granada, fet que juntament amb la gran producció d'imatges que se'n realitzaren, feren que l'Alhambra es projectàs en l'imaginari romàntic i es convertís en un dels monuments més preuats i possiblement dels més reproduïts d'Espanya. Théophile Gautier en el seu llibre ens mostra la seva fascinació per aquest gran monument “si fóssim un poc milionaris, una de les nostres fantasies seria fer un duplicat del pati dels Lleons dins un dels nostres parcs”⁸. El Pati dels Lleons fou seleccionat junt amb el temple d'Abu Simbel i la Cartoixa de Pavia per il·lustrar diferents períodes artístics pels organitzadors del Crystal Palace, nou gran espai expositiu que es projectava a Londres amb fins lúdico-comercials que es va acabar en 1855 a l'espai on se celebrà la primera gran exposició universal. L'Alhambra també fou un dels monuments seleccionats per N.-P. Lerebours, per incloure'l

en selvas de cartón piedra, descontextualizados, disfrazados con indumentaria que no es la que utilizan habitualmente o desnudados, especialmente, las mujeres ya que algunas fotografías tenían un doble fin: eran utilizadas por la comunidad científica para realizar sus investigaciones y también eran usadas con fines comerciales, destinadas al consumo de erotismo. La fotografía, a diferencia de los dibujos o grabados, no estaba bajo sospecha de falsear, de idealizar la realidad, sino justamente todo lo contrario, ésta era percibida como una forma de objetivación de la misma. Posiblemente éste fuese uno de los hechos de que las fotografías no fuesen percibidas como caricaturas, a pesar de estar en muchos casos más vinculadas a las fantasías proyectadas por la literatura romántica que a la realidad actual de los personajes representados. Su aparente naturalismo la convirtió en un preciado instrumento entre los antropólogos que estaban más preocupados en la obtención de un sistema que les permitiese estandarizar la información de las fotografías, que en valorar si los contenidos eran escenificaciones o imágenes de su vida cotidiana, ya que sus investigaciones se basaban en el análisis más superficial del hombre, en su morfología anatómica y no en aspectos culturales, por lo que la fotografía por mucho que les mintiese en cuanto a la indumentaria o de otros aspectos seguía siendo el medio de representación visual que les ofrecía más precisión y más credibilidad, “es verdad que en épocas anteriores algunos artistas se preocuparon por dibujar cuidados retratos raciales... pero la mayoría de los grabados de tipo racial que se encuentran en los libros eran inútiles, bien buscando los especiales caracteres de la raza, o absurdamente caricaturizándolos”⁶.

Philip Henry Delamotte, L'Alhambra, Pati dels Lleons, 1852-1855.

Philip Henry Delamotte, La Alhambra, Patio de los Leones, 1852-1855.



Fotografía Aérea, personatge disfressat,
Barcelona, 1864, col·lecció Juan Naranjo.

Fotografía Aérea, personaje disfrazado,
Barcelona, 1864, colección Juan Naranjo.

a la seva publicació *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, publicada a París entre 1840-1844, un dels primers fotollibres en el que es reuniren els monuments més representatius del planeta, en el quals s'inclogueren tres vistes d'Espanya, d'Andalusia, vinculades amb la cultura àrab. Andalusia amb els seus feréstecs paisatges, era una de les zones que exercia una major atracció entre els viatgers que visitaren Espanya amb diferents interessos i formacions, alguns realitzaren fotografies que foren comercialitzades posteriorment als seus països. També els fotògrafs locals ajudaren a projectar una imatge d'Espanya molt reduccionista i il·lusòria, amb nombroses fotografies de tores, bandejats, gitanos i cigarreres, així com de vistes de l'Alhambra i dels principals vestigis àrabs, imatges totes destinades a satisfer la demanda dels turistes que visitaven el país o ser comercialitzades a l'estranger. Un dels estudis més importants dedicats a aquesta activitat fou el de J. Laurent, qui disposava d'una àmplia varietat d'imatges estereotipades, d'obres d'art i de vestits nacionals, que fou anomenat "vestits i costums" i, posteriorment, "tipus racials, vestits i costums d'Espanya"⁹. Les fotografies de vestits són clares recreacions en les que a través de la indumentària i dels accessoris, l'autor volgué representar les diferències regionals. D'altra banda, a les fotografies de 1878 hi ha una clara voluntat de documentar i l'autor utilitza per això una estètica científica i descontextualitza els retrats mitjançant el retoc del fons, ressaltant així la seva indumentària i els seus trets. Aquestes fotografies estan més d'acord amb la fotografia antropològica que no amb els retrats d'estudi destinats al consum de turistes perquè foren comissionades per Francisco M. Turbino, secretari de la Sociedad Antropológica Española, qui aprofità l'arribada de grups de representants de les diferents províncies espanyoles amb motiu de les noces d'Alfons XII per fotografiar-los¹⁰.

Observados

En 1840 ya se había creado una imagen de España repleta de tópicos y de fantasías, ésta había sido proyectada por los escritores y pintores románticos a través de su culto por las ruinas o por lo primitivo. "Los españoles se enfadan en general cuando se les habla de cachucha, de castañuelas, de majos, de manolas, de monjes, de contrabandistas y de corridas de toros, aunque tengan una gran afición por todas esas cosas verdaderamente nacionales y tan características"⁷. El texto de Gautier evidencia la dicotomía existente entre la identidad española que circula en el imaginario europeo y la concepción que tienen los españoles. La construcción de la ilusoria identidad española está asociada a Andalucía, comunidad que fue tomada como el referente español. Esta reducción simplista obvia que España es un país complejo marcado por las diferencias culturales, económicas, sociales entre las diferentes comunidades y en proceso de modernización. Los turistas buscan o asocian el color local en Andalucía, comunidad que se convirtió en uno de los destinos turísticos de moda entre los viajeros franceses e ingleses del siglo XIX que visitaban España, tal como demuestra la gran cantidad de libros de viajes y guías publicados sobre España en esa época. Libros como *Aventures du dernier Abencerraje*, de François Auguste Chateaubriand, *The Alhambra*, de Washington Irving o las narraciones de Victor Hugo fomentaron el interés por el orientalismo español, por monumentos como la Alhambra de Granada, lo que junto a la gran producción de imágenes que se realizaron de este monumento hicieron que La Alhambra se proyectase en el imaginario romántico y se convirtiese en uno de los monumentos más apreciados y posiblemente de los más reproducidos de España. Théophile Gautier en su libro nos muestra su fascinación por este gran monumento "si fuéramos algo millonarios, una

El recorregut que fan els viatgers que visiten Espanya està molt condicionat per la imatge estereotipada que s'ha creat i ciutats com Barcelona, sumida en un procés d'expansió i modernització urbanística, generalment, son excloses de l'itinerari del viatger romàntic. Les avingudes, hotels, cafès, fàbriques o el ferrocarril configuren un paisatge urbà desproveït de pintoresquisme, massa proper, tot i que en menor escala, a allò de què fugien els turistes romàntics i on en comptes de trobar-se amb els personatges marginals com els que descrigué Gautier, es podien trobar amb artistes bohemis que qüestionaven o se'n reien tant dels estereotips espanyols com dels que s'havien utilitzat per crear la imatge de l'altre. El contrapunt a la imatge idealitzada i estereotipada que projecta una gran part dels viatgers romàntics per Espanya i alguns estudis fotogràfics locals el constitueixen les fotografies industrials que mostren el procés de modernització de la societat espanyola¹¹. La fotografia fou el mitjà que millor va reflectir la modernitat relacionada amb el progrés científic i tècnic, derivats de la revolució industrial ja que aquesta nova tecnologia fou presa com un dels màxims símbols de modernitat tecnològica i fou utilitzada institucionalment amb fins propagandístics per la monarquia a l'hora de projectar a l'exterior una imatge actual d'acord amb els nous temps.

En 1844 Serres i Aragó ja havien descrit la importància que tindria la fotografia per a la investigació i l'ensenyança de l'antropologia, però anteriorment naturalistes com Sabin Berthelot ja l'havien fet servir amb finalitats antropològiques. En 1842, a la seva obra *Histoire Naturelle des îles Canaries*¹², es reproduïren, amb el procediment litogràfic, unes imatges de cranis i dos retrats de *Type vivant* per il·lustrar les seves teories sobre la raça canària, basades en els daguerreotips encarregats a Bisson fils¹³, entre 1841 i 1842, a les mateixes dates el frenòleg Pierre-Marie-

de nuestras fantasías sería hacer un duplicata del patio de los Leones en uno de nuestros parques"⁸. El Patio de los Leones fue seleccionado junto al templo de Abu Simbel y el monasterio de Certosa de Pavía para ilustrar diferentes periodos artísticos por los organizadores del Crystal Palace, nuevo gran espacio expositivo que se proyectaba en Londres con fines lúdico-comerciales que se terminó en 1855 en el espacio donde se celebró la primera gran exposición universal y La Alhambra también fue uno de los monumentos seleccionados por N.-P. Lerebours, para incluir en su publicación *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*. publicado en París entre 1840-1844, uno de los primeros fotolibros en el que se reunieron los monumentos más representativos del planeta en la que se incluyeron tres vistas de España, de Andalucía vinculadas con la cultura árabe. Andalucía, con sus agrestes paisajes, era una de las zonas que ejercía una mayor atracción entre los viajeros que visitaron España con diferentes intereses y formaciones, algunos realizaron fotografías que fueron comercializadas posteriormente en sus países. También los fotógrafos locales ayudaron a proyectar una imagen de España muy reduccionista e ilusoria, con numerosas fotografías de toreros, bandoleros, gitanos y cigarreras, así como de vistas de la Alhambra y de los principales vestigios árabes, imágenes todas ellas destinadas a satisfacer la demanda de los turistas que visitaban el país o a ser comercializadas en el extranjero. Uno de los estudios más importantes dedicados a esta actividad fue el de J. Laurent, que disponía de un amplia variedad de imágenes estereotipadas, de obras de arte y de trajes nacionales, y que fue denominado "trajes y costumbres" y, posteriormente, "tipos raciales, trajes y costumbres de España"⁹. Las fotografías de trajes son claras recreaciones en las que, a través de la indumentaria y de los accesorios, el autor quiso representar las dife-



Alexandre Dumoutier, al seu retorn a París després de la participació en una expedició al Pol Sud i Oceania¹⁴, comissionà als mateixos fotògrafs la reproducció per mitjà del daguerreotip¹⁵ dels cranis que havia recollit i dels motlles de bustos de diferents poblacions trobades que serviren com a base per a la realització de les litografies de l'*Atlas de Voyages au pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes l'Astrolabe et la Zélée* publicat en 1844¹⁶. Possiblement siguin aquestes les primeres fotografies realitzades amb fins antropològics junt amb els daguerreotips dels indis botocudo (Brasil) que realitzà aquest mateix any E. Thiesson i que foren els que convenceren A. Serres per fer servir la fotografia com a instrument d'investigació en els estudis antropològics i amb fins pedagògics en l'ensenyança de l'esmentada disciplina.

Les primeres fotografies realitzades amb fins antropològics per fotògrafs espanyols, que

rencias regionales. Por otra parte, en las fotografías de 1878 existe una clara voluntad de documentar y el autor utiliza para ello una estética científica y descontextualiza a los retratados mediante el retoque del fondo, resaltando así su indumentaria y sus rasgos. Estas fotografías están más en consonancia con la fotografía antropológica que con los retratos de estudio destinados al consumo de turistas porque fueron comisionadas por Francisco M. Turbino secretario de la Sociedad Antropológica Española que aprovechó la llegada de grupos de representantes de las diferentes provincias españolas con motivo de la boda de Alfonso XII para fotografíarlos¹⁰.

El recorrido que hacen los viajeros que visitan España está muy condicionado por la imagen estereotipada que se ha creado y ciudades como Barcelona, sumida en un proceso de expansión y modernización urbanística, generalmente, son excluidas del itinerario del viajero romántico. Las avenidas, hoteles, cafés, fábricas o el ferrocarril configuraban un paisaje urbano exento de pintoresquismo, demasiado próximo, aunque en menor escala, a aquello de lo que huían los turistas románticos y donde en lugar de encontrarse con los personajes marginales como los que describió T.G se podían encontrar con artistas bohemios que cuestionaban o se reían tanto de los estereotipos españoles como de los que se habían utilizado para crear la imagen del otro. El contrapunto a la imagen idealizada y estereotipada que proyecta una gran parte de los viajeros románticos por España y algunos estudios fotográficos locales lo constituyen las fotografías industriales que muestran el proceso de modernización de la sociedad española¹¹. La fotografía fue el medio que mejor reflejó la modernidad relacionada con el progreso científico y técnico, derivados de la revolución industrial ya que esta nueva tecnología fue tomada como uno de los máximos símbolos de la modernidad tecnológica y

■ Cric y Cam, personatge disfressat, Barcelona, 1864, col·lecció Juan Naranjo.

■ Cric y Cam, personaje disfrazado, Barcelona, 1864, colección Juan Naranjo.

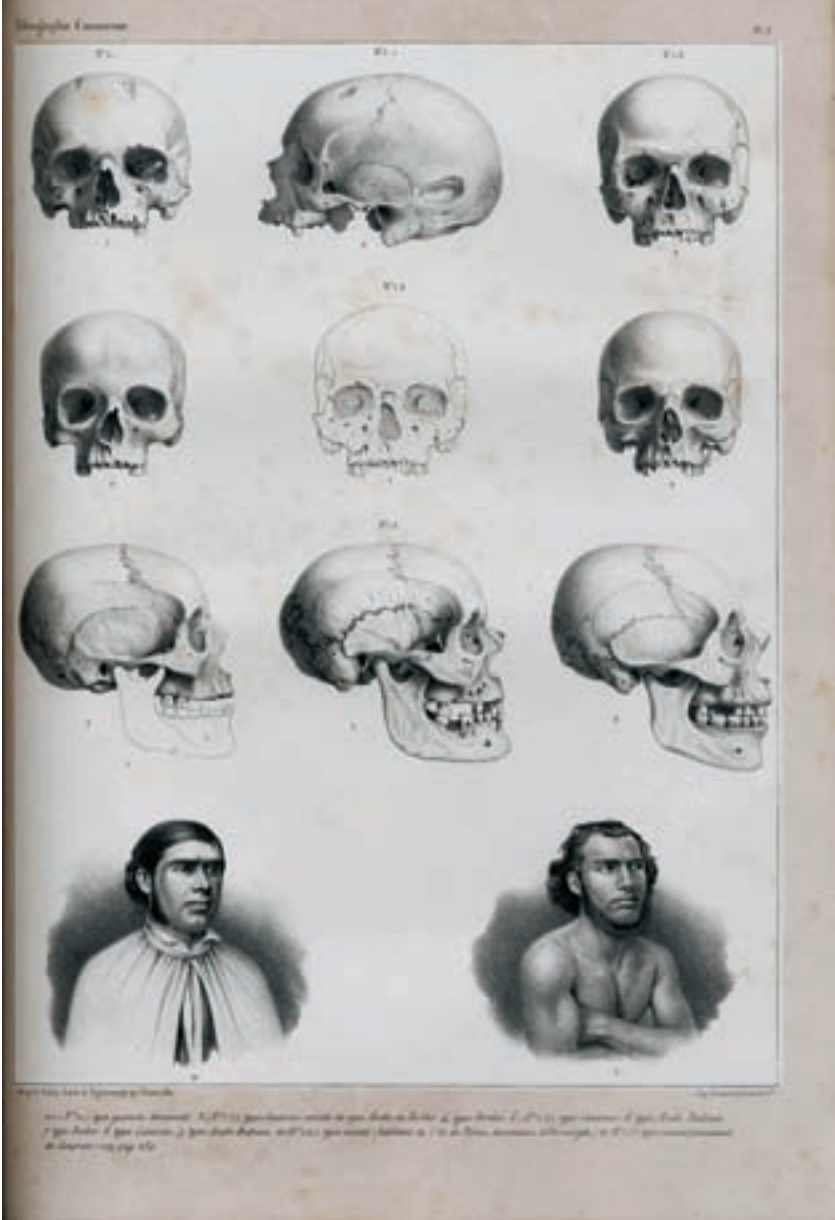
coneixem, daten de la primeria de la dècada de 1860 i foren fetes per Rafael Castro Ordóñez, pintor que es va formar com a fotògraf per encàrrec del govern espanyol per tal de formar part de l'expedició científica al Pacífic que significà la represa de l'activitat expedicionària relacionada amb el Nou Món. Aquesta fou una de les primeres expedicions científiques espanyoles que inclogué un fotògraf entre els seus membres. Rafael Castro Ordóñez realitzà una intensa activitat fotogràfica, documentant les seves estades als diferents països visitats. Entre les seves obres és remarcable una sèrie de retrats descriptius dels indis maputxes (Xile), als quals donà un tractament tipològic per utilitzar-los amb fins comparatius. Els personatges són descontextualitzats, a través de la utilització d'una il·luminació i de fons neutres, són col·locats en la mateixa positura: amb els braços i mans estesos. L'estètica científica d'aquests relats no s'avé amb la que feu servir, normalment, Castro Ordóñez, possiblement això respon al fet que foren fets a petició de Manuel Almagro, el membre que s'encarregà dels estudis etnològics i antropològics de l'expedició. Fou la darrera de les grans expedicions científiques espanyoles del segle XIX, després d'aquesta iniciativa les expedicions científiques restaren una mica relegades dels programes oficials fins a la dècada de 1880. La societat civil, a través d'una sèrie d'associacions sorgides durant la dècada de 1870 i 1880, fou la que mantingué una certa activitat en aquest sentit fins ben entrada la dècada de 1880 com la Joven Exploradora, associació d'aficionats a la geografia fundada per Manuel Iradier o la Sociedad Geográfica de Madrid. La seva activitat tingué com a escenari el continent africà que estava pràcticament per explorar. Àfrica fou també on es va reiniciar l'activitat oficial a la dècada de 1880 puix que la pèrdua de gairebé totes les colònies i els conflictes d'ultramar feren que l'activitat colonial es desplaçàs a aquest continent que es repartien les principals potències europees. En 1866 el

fue utilizada institucionalmente con fines propagandísticos por la monarquía a la hora de proyectar en el exterior una imagen actual de acorde con los nuevos tiempos.

En 1844 Serres y Aragó ya habían descrito la importancia que tendría la fotografía para la investigación y la enseñanza de la antropología, pero anteriormente naturalistas como Sabin Berthelot ya la habían utilizado la fotografía con fines antropológicos.

En 1842, en su obra *Histoire Naturelle des îles Canaries*¹², se reprodujeron, con el procedimiento litográfico, unas imágenes de cráneos y dos retratos de *Type vivant* para ilustrar sus teorías sobre la raza canaria, basadas en los daguerrotipos encargados a Bisson fils¹³, entre 1841 y 1842, por las mismas fechas el frenólogo Pierre-Marie-Alexandre Dumoutier, a su regreso a París después de la participación en una expedición al Polo Sur y Oceanía¹⁴, comisionó a los mismos fotógrafos la reproducción por medio del daguerrotipo¹⁵ de los cráneos que había recogido y de los moldes de bustos de diferentes poblaciones encontradas que sirvieron de base para la realización de las litografías del *Atlas de Voyages au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes L'Astrolabe et la Zélée* publicado en 1844¹⁶. Posiblemente éstas sean las primeras fotografías realizadas con fines antropológicos junto a los daguerrotipos de los de indios botocudos (Brasil) que realizó ese mismo año E. Thieson y que fueron los que motivaron a A. Serres a utilizar la fotografía como instrumento de investigación en los estudios antropológicos y con fines pedagógicos en la enseñanza de dicha disciplina.

Las primeras fotografías realizadas con fines antropológicos por fotógrafos españoles, que conocemos, datan de principios de la dècada de 1860 y fueron hechas por Rafael Castro Ordóñez pintor que se formó como fotógrafo



Etnografia canària, litografia basada en els daguerreotips de Bisson Fils, publicada a MM. P. Barker-Webb i Sabin Berthelot, *Histoire naturelle des îles Canaries*, 1835-1844, vol. I, Béthune, París, 1842.

Etnografia Canaria, Litografía basada en los daguerrotipos de Bisson Fils, publicada en MM. P. Barker-Webb y Sabin Berthelot, *Histoire naturelle des îles Canaries*, 1835-1844, tomo I, Béthune, París, 1842.



Rafael Castro Ordóñez, Xile, filla d'un cacic de la frontera, 1863-64, Arxiu de la Biblioteca General d'Humanitats, Centre Superior d'Investigacions Científiques, Madrid.

Rafael Castro Ordóñez, Chile, hija de un cacique de la frontera, 1863-64, Archivo de la Biblioteca General de Humanidades, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

tinent de navili Luis Sorela fou comissionat per reial decret per realitzar una expedició científica i observar els assentaments colonials que altres països europeus tenien a la costa occidental d'Àfrica, des de Libèria fins al Níger, i arribar aquest mateix any a Santa Isabel, la capital de Fernando Poo, on va entrar en contacte amb algunes tribus de l'interior que romanien aïllades del tracte amb els europeus. Un membre de l'expedició enregistrà per mitjà de la fotografia edificis religiosos, missions, construccions de la població indígena, objectes de cultura material i Sorela es va retratar junt amb el rei Moka i fou el primer europeu amb qui aquell s'entrevistà. La revista *La Ilustración Española y Americana* va publicar en 1888 una nota sobre l'expedició i una de les fotografies realitzades. Altres viatges i expedicions continuaren fornint més fotografies de l'activitat colonial i d'aborígens¹⁷.

Al marge de les expedicions científiques, l'activitat colonial també va propiciar que diferents observadors ens fornissin fotografies de diferents tipus racials com en el cas de les fotografies que féu José Muñoz y Vira, vescomte de San Javier, mentre ocupà el càrrec d'administrador general de rendes a les possessions espanyoles del golf de Guinea. Entre 1861 i 1864 realitzà una sèrie de 25 fotografies que aplegà en un àlbum titulat *Islas de Fernando Poo y Corisco*, en les quals a part de vistes de la ciutat de Santa Isabel, va fer fotografies d'indígenes de les illes i del rei Bancoró I. A la mateixa època, Enrique Fanzio, fotògraf comercial instal·lat a la ciutat de Màlaga, qui viatjà al Marroc en 1860, formà part del grup de pintors i escriptors que acompanyaren l'exèrcit expedicionari espanyol i després de la presa de Tetuan pel coronel Odonell, realitzà fotografies d'edificis civils i campaments militars i alguns retrats de tipus locals com el de la mora Taima que féu del natural o altres que va reproduir de fotografies. Les missions i els estudis fotogràfics instal·lats a les colònies foren altres vies de

por encargo del gobierno español para formar parte de La Expedición Científica al Pacífico que significó la reanudación de la actividad expedicionaria relacionada con el Nuevo Mundo. Ésta fue una de las primeras expediciones científicas españolas en contar con un fotógrafo entre sus miembros, Rafael Castro Ordóñez realizó una intensa actividad fotográfica, documentando sus estancias en los diferentes países visitados. Entre sus obras destaca una serie de retratos descriptivos de los indios mapuches (Chile), a los que dio un tratamiento tipológico para utilizarlos con fines comparativos. Los personajes son descontextualizados, a través de la utilización de una iluminación y de fondos neutros, son colocados en la misma postura: con los brazos y manos extendidos. La estética científica de estos retratos no concuerda con la que utilizó, normalmente, Castro Ordóñez, posiblemente, este hecho responde a que fueron hechos a petición de Manuel Almagro, el miembro que se encargó de los estudios etnológicos y antropológicos de la expedición. Fue la última de las grandes expediciones científicas españolas del siglo XIX, después de esta iniciativa las expediciones científicas quedaron un tanto relegadas de los programas oficiales hasta la década de 1880. La sociedad civil, a través de una serie de asociaciones surgidas durante la década de 1870 y 1880, fue la que mantuvo una cierta actividad en este sentido hasta bien entrada la década de 1880 como la Joven Exploradora, asociación de aficionados a la geografía fundada por Manuel Iradier o la Sociedad Geográfica de Madrid. Su actividad tuvo como escenario el continente africano que estaba prácticamente por explorar. África fue también donde se reinició la actividad oficial en la década de 1880 ya que la pérdida de casi todas las colonias y los conflictos de ultramar hicieron que la actividad colonial se desplazase a ese continente que se estaban repartiendo los principales potencias europeas. En 1886 el teniente de navío Luis

difusió de la imatge d'altres cultures. Les exposicions universals, etnogràfiques o colonials, foren les que permeteren a la comunitat científica i a la població en general observar del natural i familiaritzar-se amb l'altre, puix que en alguns casos s'exhibiren persones que representaven les cultures "primitives". Al Jardín d'Acclimatation de París, lloc en què es presentaven les noves espècies d'animals que s'introduïen a França, fou un dels primers espais en els que es començaren a mostrar també persones d'ençà de 1877. Les exhibicions de representants dels pobles primitius tingueren un gran èxit i foren prou comunes durant gran part del segle XIX i primeria del segle XX. A Espanya s'organitzaren a finals del segle XIX diferents exposicions d'aquest tipus com la dels aixanti o la dels inuit, però sens dubte, la més important fou l'Exposició de Filipines que pel seu plantejament i grandària s'escapava bastant del que era una mostra exclusiva de persones exòtiques o salvatges. Des de la gran Exposició Universal celebrada en 1851 a Londres, aquest tipus d'activitats havien esdevingut els aparadors de la modernitat, el seu gran èxit féu que s'organitzassin exposicions amb una certa regularitat. A Espanya durant la dècada de 1880 s'inicià un període d'expansió econòmica i, del punt de vista estatal possiblement, veieren en les exposicions un excel·lent mitjà per obtenir una bona projecció internacional. Barcelona fou en 1888 la ciutat triada per celebrar la primera Exposició Universal que es va fer a Espanya i hi participaren països de tot el món. Tot i que l'any anterior s'havia organitzat una gran exposició colonial als jardins del Buen Retiro de Madrid, l'exposició de Filipines, presidida per Víctor Balaguer, ministre d'ultramar, fou un dels punts àlgids de la recuperació de l'activitat colonial perquè, com hem vist, durant les mateixes dates s'havia reprès oficialment l'activitat colonial a través d'expedicions a l'Àfrica i una exposició d'aquest caire refermaria els lla-

Sorela fue comisionado por real decreto para realizar una expedición científica y observar los asentamientos coloniales que otros países europeos tenían en la costa occidental de África desde Liberia hasta el Níger, llegando ese mismo año a Santa Isabel, la capital de Fernando Poo, en la que entró en contacto con algunas de las tribus del interior que permanecían aisladas del contacto con los europeos. Un miembro de la expedición registró a través de la fotografía edificios religiosos, misiones, construcciones de la población indígena, objetos de cultura material y Sorela se retrató junto al rey Moka, siendo el primer europeo con el que se entrevistó. La revista *La Ilustración Española y Americana* publicó en 1888 una nota sobre la expedición y una de las fotografías realizadas, otros viajes y expediciones continuaron proporcionando más fotografías de la actividad colonial y de aborígenes¹⁷.

Al margen de las expediciones científicas, la actividad colonial también propició que diferentes observadores nos proporcionasen fotografías de diferentes tipos raciales como fueron las fotografías que hizo José Muñoz y Vira, Vizconde de San Javier, mientras ocupó el cargo de Administrador general de rentas en las posesiones españolas del golfo de Guinea. Entre 1861 y 1864 realizó una serie de 25 fotografías que agrupó en un álbum titulado *Islas de Fernando-Poo y Corisco* en las que, aparte de vistas de la ciudad de Santa Isabel, hizo fotografías de indígenas de las islas y del rey Bancoró I. En la misma época, Enrique Fazio, fotógrafo comercial instalado en la ciudad de Málaga, que viajó a Marruecos en 1860, formó parte del grupo de pintores y escritores que acompañaron al ejército expedicionario español y después de la toma de Tetuán por el coronel Odonell, realizó fotografías de edificios civiles y campamentos militares y algunos retratos de tipos locales como el de la mora Taima que hizo del natural u otros que reprodujo de fotografías.



ços comercials amb la colònia i la imatge de potència colonialista en un moment en què l'imperi havia perdut bona part de la seva esplendor. La fotografia estigué present a l'exposició amb fins comercials, però també pedagògics com ens mostra la fotografia realitzada per l'estudi fotogràfic de J. Laurent y Cía, en la qual podem veure un dels expositors de la secció d'antropologia on juntament amb cranis, ossos i altres objectes s'exposaren nombroses fotografies de diferents tipus filipins, com hem comentat anteriorment, la fotografia era presa com el millor substitut de la realitat.

L'estudi fotogràfic de J. Laurent y Cía realitzà una extensa documentació de l'exposició en la qual aplegà els diferents pavellons que componien la mostra, la part més industrial, més civilitzada de la colònia que s'hi presentava,

Las misiones y los estudios fotográficos instalados en las colonias fueron otras vías de difusión de la imagen de otras culturas. Las exposiciones universales, etnográficas o coloniales, fueron las que permitieron a la comunidad científica y a la población en general observar del natural y familiarizarse con el otro ya que en algunos casos se exhibieron personas que representaban las culturas "primitivas". En el Jardín d'Acclimatation de París, lugar en el que se presentaban las nuevas especies de animales que se introducían en Francia, fue uno de los primeros espacios en los se empezaron a mostrar también personas desde 1877. Las exhibiciones de representantes de los pueblos primitivos tuvieron un gran éxito y fueron bastante comunes durante gran parte del siglo XIX y principios del siglo XX. En España se organizaron a finales del siglo XIX diferentes exposiciones de este tipo como la de los ashanti o la de los inuit, pero sin duda, la más importante fue la Exposición de Filipinas que por su planteamiento y tamaño se escapaba bastante de lo que era la muestra exclusiva de personas exóticas o salvajes. Desde la gran Exposición Universal celebrada en 1851 en Londres, este tipo de actividades se había convertido en los aparadores de la modernidad, su gran éxito hizo que se organizaran exposiciones con cierta regularidad. En España en la década de 1880 se inició un periodo de expansión económica y, a nivel estatal posiblemente, vieron en las exposiciones un excelente medio para obtener una buena proyección internacional. Barcelona fue en 1888 la ciudad escogida para celebrar la primera Exposición Universal que se hizo en España y participaron países de todo el mundo. Aunque el año anterior se había organizado una gran exposición colonial en los jardines del Buen Retiro de Madrid, la Exposición de Filipinas, presidida por Víctor Balaguer ministro de Ultramar, fue uno de los puntos álgidos de la recuperación de la actividad colonial ya que como hemos visto durante esas

■ Luis Sorela? El rei Moka i membres de l'expedició de Luis Sorela, 1887, Patrimoni Nacional, palau Real, Madrid.

■ Luis Sorela? El rey Moka i miembros de la expedición de Luis Sorela, 1887, Patrimonio Nacional, palacio Real, Madrid.



però també va documentar la part més “salvatge”, els diorames vivents en els que es recreaven les construccions, els paisatges en les que foren inclosos grups d’igorrotos, tinguianes i aeta semidespullats amb arcs i llances. El marquès de Bergel fou un altre dels autors que ens ha deixat un interessant reportatge de l’exposició, les seves fotografies, a diferència de les de l’estudi de J. Laurent y Cía que es realitzaren amb finalitats comercials, responen a interessos personals i la seva funció s’inscriu en l’àmbit domèstic malgrat que se’n publicaren algunes a la *Exposición de Filipinas, colección de artículos publicados en El Globo diario ilustrado político, científico y literario* en 1887. Va fer les fotografies durant la seva visita a l’exposició, i en regalà una selecció a Víctor Bala-

guer, ministre d’ultramar i president de l’exposició, en la que va incloure alguns retrats d’igorrotos. A l’Exposició Universal de Barcelona de 1888 també es reproduïren construccions com demostren les fotografies realitzades per l’estudi Audouard y Cia, tot i que no hem pogut comprovar si s’exhibiren tipus racials mostrats com a “salvatges”. Posteriorment a Espanya es realitzaren altres exposicions en les que s’exhibiren membres de pobles primitius però foren molt més modestes, tenien finalitats comercials i la seva estructura estava més vinculada a l’exhibició d’animals que a les exposicions universals com la dels aixanti que visità diferents ciutats espanyoles entre les que hi havia Barcelona, Madrid, València i que estudis fotogràfics com Xatar de Barcelona i Derrey de València ens n’han deixat documentació fotogràfica o la que se celebrà en 1900 als jardins del Buen Retiro de Madrid dels inuit.

El estudio fotográfico de J. Laurent y Cía realizó una extensa documentación de la exposición en la que recogió los diferentes pabellones que componían la muestra, la parte más industrial, más civilizada de la colonia que se presentaba en la exposición, pero también documentó la parte más “salvaje”, los dioramas vivientes en los que se recreaban las construcciones, los paisajes en las que se incluyeron grupos de igorrotos, tinguianes y aetas semidesnudos con arcos y lanzas. El Marqués de Bergel fue otro de los autores que nos ha dejado un interesante reportaje de la exposición, sus fotografías, a diferencia de las del estudio de J. Laurent y Cía que se realizaron con fines comerciales, responden a intereses personales y su función se inscribe en el ámbito doméstico a pesar de que algunas de ellas se publicaron en la *Exposición de Filipinas, colección de artículos publicados en El Globo diario ilustrado político, científico y literario* en 1887. Las fotografías las realizó durante su visita a la exposición, regalando una selección a Víctor Balaguer, Ministro de Ultramar y presidente de la exposición, en la que incluyó algunos retratos de igorrotos. En la exposición Universal de Barcelona de 1888 también se reprodujeron construcciones como demuestran las fotografías realizadas por el estudio Audouard y Cía, aunque no hemos podido comprobar si se exhibieron tipos raciales mostrados como “salvajes”. Posteriormente en España se realizaron otras exposiciones en las que se exhibieron miembros de pueblos primitivos pero fueron mucho más modestas, tenían finalidades comerciales y su estructura estaba más vinculada a la exhibición de animales que a las exposiciones universales como la de los Ashanti que visitó diferentes ciudades españolas entre las que estaban Barcelona, Madrid, Valencia y que estudios fotográficos como Xatar de Barcelona y Derrey de Valencia nos han dejado documentación fotográfica o la que se celebró en 1900 en el jardines del Buen Retiro



El estudio fotográfico de J. Laurent y Cía realizó una extensa documentación de la exposición en la que recogió los diferentes pabellones que componían la muestra, la parte más industrial, más civilizada de la colonia que se presentaba en la exposición, pero también documentó la parte más “salvaje”, los dioramas vivientes en los que se recreaban las construcciones, los paisajes en las que se incluyeron grupos de igorrotos, tinguianes y aetas semidesnudos con arcos y lanzas. El Marqués de Bergel fue otro de los autores que nos ha dejado un interesante reportaje de la exposición, sus fotografías, a diferencia de las del estudio de J. Laurent y Cía que se realizaron con fines comerciales, responden a intereses personales y su función se inscribe en el ámbito doméstico a pesar de que algunas de ellas se publicaron en la *Exposición de Filipinas, colección de artículos publicados en El Globo diario ilustrado político, científico y literario* en 1887. Las fotografías las realizó durante su visita a la exposición, regalando una selección a Víctor Balaguer, Ministro de Ultramar y presidente de la exposición, en la que incluyó algunos retratos de igorrotos. En la exposición Universal de Barcelona de 1888 también se reprodujeron construcciones como demuestran las fotografías realizadas por el estudio Audouard y Cía, aunque no hemos podido comprobar si se exhibieron tipos raciales mostrados como “salvajes”. Posteriormente en España se realizaron otras exposiciones en las que se exhibieron miembros de pueblos primitivos pero fueron mucho más modestas, tenían finalidades comerciales y su estructura estaba más vinculada a la exhibición de animales que a las exposiciones universales como la de los Ashanti que visitó diferentes ciudades españolas entre las que estaban Barcelona, Madrid, Valencia y que estudios fotográficos como Xatar de Barcelona y Derrey de Valencia nos han dejado documentación fotográfica o la que se celebró en 1900 en el jardines del Buen Retiro

■ José Muñoz y Gavira, visconde de San Javier, Retrato del rei Boncoro I, Patrimoni Nacional, palau Real, Madrid.

■ José Muñoz y Gavira, Vizconde de San Javier, Retrato del Rei Boncoro I, Patrimonio Nacional, palacio Real, Madrid.

■ Marqués de Bergel, Exposición General de las Islas Filipinas, Madrid, 1887, Museu Biblioteca Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.

■ Marqués de Bergel, Exposición General de las Islas Filipinas, Madrid, 1887, Museu Biblioteca Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.



Les visites de delegacions d'altres països també foren aprofitades per fotografiar el seus membres, amb una doble finalitat, perpetuar la seva estada al país i augmentar el catàleg dels estudis fotogràfics com fou el cas de la delegació xinesa que visità Madrid en 1860 i que fotografiaren els estudis de J. Laurent i d'Alonso Martínez y Hermanos. Aquestes fotografies no foren preses amb una intencionalitat científica, foren realitzades amb fins comercials, els estudis fotogràfics aprofitaren les visites i les exposicions per augmentar el seu catàleg de personatges i incrementar les vendes de fotografies entre l'audiència fasci- nada per la novetat de l'esdeveniment, per l'exotisme de les escenes, dels personatges fotografiats, tot i que per la seva circulació segur que també varen satisfer la comunitat científica atès que alguns d'aquests retrats els podem trobar a col·leccions particulars, però també a les d'institucions com el Museu

de Madrid de los Inuit. Las visitas de delegaciones de otros países también fueron aprovechadas para fotografiar a sus miembros, con una doble finalidad, perpetuar su estancia en el país y aumentar el catálogo de los estudios fotográficos como fue el caso de la delegación china que visitó Madrid en 1860 y que fotografiaron los estudios fotográficos de J. Laurent y de Alonso Martínez y Hermanos. Estas fotografías no fueron tomadas con una intencionalidad científica, fueron realizadas con fines comerciales, los estudios fotográficos aprovecharon las visitas y las exposiciones para aumentar su catálogo de personajes e incrementar las ventas de fotografías entre la audiencia fascinada por la novedad del acontecimiento, por el exotismo de las escenas, de los personajes fotografiados, aunque por su circulación seguro que también satisficieron a la comunidad científica ya que algunos de estos retratos los podemos encontrar en colecciones particulares, pero también en las de instituciones como el Museo de Antropología de Madrid o en el Museu Martorell de Barcelona.

Las exposiciones coloniales o etnográficas estaban a caballo entre el espectáculo y la divulgación científica y sirvieron para que la comunidad científica pudiese estudiar y documentar otras culturas sin tener que hacer grandes desplazamientos y para acercar la imagen del otro entre las poblaciones europeas, aunque en la mayor parte de casos las personas exhibidas fueron mostradas de forma degradante, expuestas a las bromas y críticas de una audiencia que se creía superior a los que son presentados. ¿Pero son salvajes todas las personas que participaban en este tipo de exposiciones? ¿Qué hay de cierto de las costumbres y de las formas de vida de estos pueblos que son presentadas como inferiores? El marqués de Bergel realizó una serie de fotografías en 1887 una de las cuales representa a un personaje con la indumentaria que podemos asociar

d'Antropologia de Madrid o el Museu Martorell de Barcelona.

Les exposicions colonials o etnogràfiques estaven a cavall entre l'espectacle i la divulgació científica i serviren perquè la comunitat científica pogués estudiar i documentar altres cultures sense haver de fer grans desplaçaments i per acostar la imatge de l'altre entre les poblacions europees, tot i que en la major part dels casos les persones exhibides foren mostrades de forma degradant, exposats a les bromes i crítiques d'una audiència que es creia superior als que són presentats. Però són salvatges totes les persones que participaven en aquesta mena d'exposicions? Què hi ha de cert dels costums i de les formes de vida d'aquests pobles que són presentats com a inferiors? El marquès de Bergel realitzà una sèrie de fotografies en 1887, una de les quals representa un personatge amb la indumentària que podem associar a allò que a l'època era pres com un salvatge i, per l'entorn en què està emmarcat, podem arribar a pensar que fou presa en un exòtic i llunyà país, però en consultar les publicacions d'aquest mateix any vinculades a l'exposició de Filipines trobam que algunes de les fotografies del marquès es feren servir per il·lustrar un text sobre l'exposició de Filipines i havien estat preses a Madrid, en continuar llegint l'article, l'autor del text ens trencarà del tot el miratge, en un intent de dignificar la imatge del personatge retratat, ens mostra l'altre costat del mirall "El tinguian Purganan, el del nostre gravat, tot i prendre part a les danses i vestir hàbits del seu país, és persona il·lustrada, de caràcter bondados i acurada educació. És mestre d'escola i exerceix una influència extraordinària sobre els seus companys"¹⁸. Res més lluny de la realitat del personatge que ens mostra la fotografia en la qual adoptà, li feren adoptar, la imatge d'un salvatge i que segons la nota era un mestre d'escola molt respectat. Desconeixem els



a lo que en la época era tomado como un salvaje y, por el entorno en el que está enmarcado, podemos llegar a pensar que fue tomada en un exótico y lejano país, pero al consultar las publicaciones de ese mismo año vinculadas a la Exposición de Filipinas encontramos que algunas de las fotografías del marquès fueron utilizadas para ilustrar un texto sobre la Exposición de Filipinas y se habían tomado en Madrid, al continuar leyendo el artículo, el autor del texto nos romperá del todo el espejismo, en un intento de dignificar la imagen del personaje retratado, nos muestra el otro lado del espejo "El tinguian Purganan, el de nuestro grabado, aunque toma parte en las danzas y usa hábitos de su país, es persona ilustrada, de carácter bondadoso y esmerada educación. Es maestro de escuela y ejerce una influencia extraordinaria sobre sus compañeros"¹⁸. Nada más lejano de la realidad del personaje que nos muestra la fotografía en la que adoptó, le hicieron adoptar, la imagen de un salvaje y que según la nota era un maestro de escuela muy respetado. Desconocemos los motivos que llevaron a este maestro a ejercer de salvaje amateur o de fin de semana para la comunidad científica o para los espectadores occidentales, en todo caso estas escenificaciones, estos simulacros evidencian el auge de una serie de actividades dirigidas a los turistas, a una audiencia occidental que ya no necesita viajar para calmar su ansia de nuevas experiencias,

Xatar, Exposició Aixanti, Barcelona, 1897.
Museu Nacional d'Antropologia, Madrid.

Xatar, Exposición Ashanti, Barcelona, 1897.
Museo Nacional de Antropología, Madrid.

Laurent y Cia, Exposición General de las Islas Filipinas, Madrid, 1887,
Museu Nacional d'Antropologia, Madrid.

Laurent y Cia, Exposición General de las Islas Filipinas, Madrid, 1887,
Museo Nacional de Antropología, Madrid.

motius que menaren aquest mestre a exercir de salvatge amateur o de cap de setmana per a la comunitat científica o per als espectadors occidentals, en tot cas aquestes escenificacions, aquests simulacres palesen l'auge d'una sèrie d'activitats adreçades als turistes, a una audiència occidental que ja no necessita viatjar per calmar la seva ànsia de noves experiències, d'exotisme, són espectacles que en teoria mostren l'essència dels pobles exòtics, primitius, però que tenen poc a veure amb la seva realitat actual, estan més vinculats a la idea de color local que tenen els occidentals, els turistes, que no a la vida quotidiana dels participants. Espanya és un dels pocs països europeus en el que podem trobar aquest joc de mirades entre l'observador i l'observat, l'estudi de com s'ha utilitzat la fotografia i altres productes culturals i artístics pels polítics, artistes o escriptors ens ofereix una àmplia visió dels mecanismes que s'han utilitzat per crear la imatge de l'altre. Un bon exemple en el que es fonen aquestes mirades el podem trobar a l'exhibició d'un llogaret esquimal que fou presentada a Madrid en 1900 per un empresari amb fins comercials i el contrapunt de la qual és la recreació en més de 5000 metres quadrats d'Andalusia que es presentà al Trocadero de París durant l'Exposició Internacional de París de 1900, en la que en un enorme diorama de l'Alhambra de Granada i el Sacro Monte, es dugueren a terme actuacions en què els gitanos i les seves danses endimoniades com foren descrites, seduiren una audiència internacional i que la premsa va qualificar d'una de les atraccions més importants de l'exposició. Al marge de les dimensions i altre tipus de consideracions que es poden establir, no hi ha tanta distància física ni conceptual entre aquests dos espectacles, són com dues cares d'una mateixa moneda de l'Espanya del segle XIX, un país que segueix tenint una mirada colonialista, però que també és observat o de vegades projecta una imatge de poble primitiu.

de exotismo, son espectáculos que en teoría muestran la esencia de los pueblos exóticos, primitivos, pero que tienen poco que ver con su realidad actual, están más vinculados a la idea de color local que tienen los occidentales, los turistas que a la vida cotidiana de los participantes. España es uno de los pocos países europeos en el que podemos encontrar este juego de miradas entre el observador y el observado, el estudio de cómo se ha utilizado la fotografía y otros productos culturales y artísticos por los políticos, artistas u escritores nos ofrece una amplia visión de los mecanismos que se han utilizado para crear la imagen del otro. Un buen ejemplo en el que se funden estas miradas lo podemos encontrar en la exhibición de una aldea esquimal que fue presentada en Madrid en 1900 por un empresario con fines comerciales y cuyo contrapunto es la recreación en más de 5000 metros cuadrados de Andalucía que se presentaron en el Trocadero de París durante la exposición Internacional de París de 1900, en el que en un enorme diorama de la Alhambra de Granada y el Sacro Monte, se realizaron actuaciones en que los gitanos y sus danzas endiabladas como fueron descritas sedujeron a una audiencia internacional y que la prensa calificó como una de los atracciones más importantes de la exposición. Al margen de las dimensiones y otro tipo de consideraciones que se pueden establecer no hay tanta distancia física ni conceptual entre estos dos espectáculos, son como dos caras de una misma moneda de la España del siglo XIX, un país que sigue teniendo una mirada colonialista, pero que también es observado o a veces proyecta una imagen de pueblo primitivo.

- 1 Serres "Anthropologie comparée. Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines" a *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, vol. XXI, 21 de juliol de 1845.
- 2 Sobre els viatgers espanyols, vegeu Carlos García-Romeral Pérez. *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XIX)*. Ollero y Ramos editores: Madrid (1995).
- 3 Rafael Castro Ordóñez. *La expedición científica al Pacífico*. Santiago de Chile. 4 de juliol de 1863.
- 4 "Our excel-lent apartment looked on the Rambla -The great promenade of Barcelona, stretching from the sea right through the heart of the city. The scene from our windows was most animated, and is difficult to believe that we were still in Spain. Indeed except for the different climate, and more picturesque aspect of the people, we might have fancied ourselves Unter der Linden in Berlin, so strong is the resemblance between the two streets. Barcelona, in point of commerce, is the Spanish Manchester, and the city which gave Aragon her kings, is now the most Republican and the most thriving in Spain" Marguerite Tollemache. *Spanish towns and Spanish pictures: a guide to the galleries of Spain*. J. T. Hayes: Londres [1872].
- 5 Serres. Op.cit. Reproduit a Juan Naranjo. *Fotografía, antropología y colonialismo, 1845-2006*. Gustavo Gili: Barcelona (2006).
- 6 "it is true that in previous time few artist took the trouble to draw careful race-portraits... but most engravings of race-type to be found in books were worthless, either wanting the special carachters of the race, or absurdly caricaturing them" Edward B. Tylor. "Dammann's Race Photographs". *Nature*, 6 de gener de 1876, p. 184. Reproduit a Juan Naranjo. Op. Cit.
- 7 "Les espagnols se fâchent en général quand on leur parle de cachucha, de castagnettes, de majos, de manolas, de moines, de contrebandiers et de combats de toros, quelque au dont ils aient un gran penchant pour toutes ces choses vraiment nationales et si caracteristiques" Théophile Gautier. *Voyage en Espagne. Tra los Montes*. Eugène Fasquell: Paris (1906) p. 217.
- 8 "si nous étions un peu millionnaire, une de nos fantasies serait de faire un duplicata de la cour des Lions dans un de nos parcs" Téophile Gautier. *Op. cit.* p. 226.
- 9 Vegeu els catàlegs publicats per J. Laurent i J. Laurent y Cia entre 1863 i 1878.
- 10 Citat a José Hugué. *Las fotografías valencianas de J. Laurent*. Ajuntament de València: València (2003).
- 11 Tot i que es dona la paradoxa que alguns dels estudis produïren tant fotografies industrials com fotografies de toreros, bandejats, gitanos o restes dels vestigis àrabs, com fou el cas de J. Laurent o posteriorment J. Laurent y Cia, i en menor mesura el de Ch. Clifford.
- 12 M.M.P.Barker-Webb i Sabin Berthelot, *Histoire naturelle des îles Canaries, 1835-1844*, vol. I, Béthune: Paris (1842).
- 13 Considerats com un dels pioners de la fotografia científica per les seves primerenques col·laboracions amb Sabin Berthelot, amb Pierre M.A.Dumoutier, amb Louis Rousseau i amb Achile. Devèria. Vegeu d.a. *Les Frères Bisson photographes, de flèche en cime, 1840-1870*, Bibliothèque Nationale de France; Museum Folkwang: Paris; Essen (1999).
- 14 Expedició reial dirigida per Jules Dumont d'Urville, entre 1837 i 1840 al pol Sud i Oceania.
- 15 Vegeu Christine Barthe, 'Les éléments de l'obsevation' Des daguerreotypes pour l' anthropologie' a d.a. *Le daguerreotype français. Un objet photographique*. Musée d'Orsay, Reunion des Musées Nationaux: Paris (2003).
- 16 Dumont D'Urville, Jules Sébastien César. *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes l'Astrolabe et la Zélée: exécuté par ordre du Roi pendant les années 1837-1838-1839-1840 sous le Commandement de M.J. Dumont D'Urville: histoire du voyage*. Gide, éditeur: Paris (1841-1846). L'atles es va publicar en 1844.
- 17 A la col·lecció del palau Real de Madrid, es conserven fotografies vinculades a l'activitat expedicionària a Àfrica com les fotografies que va adquirir o comissionà el tinent de vaixell, vocal de la subcomissió colonial espanyola a l'Exposició Colonial d'Amsterdam, Francisco Romero al fotògraf W.J. Sawyer, durant la seva expedició a Fernando Poo en 1883, entre d'altres, per a més informació vegeu, Guillermo Alonso Fernández, 'La presencia de España en África, a Reales Sitios, núm. 139, Madrid, 1999.
- 18 *Exposición de Filipinas, colección de artículos publicados en El Globo diario ilustrado político, científico y literario*. Establecimiento tipográfico de El Globo, Madrid, 1887, p. 104.

1 Serres, ‘Anthropologie comparée. Observations sur l’application de la photographie à l’étude des races humaines’, *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l’Académie des sciences*, t XXI, 21 julio de 1845.

2 Sobre los viajeros españoles, véase Carlos García-Romerai Pérez: *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XIX)*, Madrid: Ollero y Ramos Editores: Madrid (1995).

3 Rafael Castro Ordóñez, *La expedición científica al Pacífico*, Santiago de Chile, 4 de Julio de 1863.

4 Our excellent apartment looked on the Rambla- The great promenade of Barcelona, stretching from the sea right through the heart of the city. The scene from our windows was most animated, and is difficult to believe that we were still in Spain. Indeed except for the different climate, and more picturesque aspect of the people, we might have fancied ourselves Unter den Linden in Berlin. so strong is the resemblance between the two streets. Barcelona, in point of commerce, is the Spanish Manchester, and the city which gave Aragon her kings, is now the most Republican and the most thriving in Spain Marguerite Tollemache, *Spanish towns and Spanish pictures : a guide to the galleries of Spain*, J.T. Hayes, Londres, [1872].

5 Serres, *op. cit.* Reproducido en Juan Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo, 1845-2006*, Gustavo Gili: Barcelona (2006).

6 “it is true that in previous time few artist took the trouble to draw careful race-portraits...but most engravings of race-type to be found in books were worthless, either wanting the special characters of the race, or absurdly caricaturing them” Edward B.Tylor, Dammann’s Race Photographs, *Nature*, 6 de enero de 1876, p.184. Reproducido en Juan Naranjo, *op. cit.*

7 “Les espagnols se fâchent en général quand on leur parle de cachucha, de castagnettes de majos, de manolas, de moines, de contrebandiers et de combats de toros, quelque au dont ils aient un gran penchant pour toutes ces choses vraiment nationales et si caractéristiques”Théophile Gautier: *Voyage en Espagne, Tras os Montes*, Eugène Fasquelle: París (1906), p. 217.

8 “si nous étions un peu millionnaire, une de nos fantasies serait de faire un duplicata de la cour des Lions dans un de nos parcs” Théophile Gautier, *op. cit*, p. 226.

9 Vease los catálogos publicados por J. Laurent y J. Laurent y Cia entre 1863 y 1878.

10 Citado en José Huget, *Las fotografías valencianas de J.Laurent*, Ajuntament de València: Valencia (2003).

11 Aunque se da la paradoja de que algunos de los estudios produjeron tanto fotografías industriales como fotografías de toreros, bandoleros, gitanos, o restos de los vestigios árabes como fue el caso de J.Laurent o posteriormente J.Laurent y Cia y en menor medida el de Ch. Clifford.

12 MM.P.Barker-Webb y Sabin Berthelot, *Histoire naturelle des îles Canaries, 1835-1844*, Tomo I, Béthune: París (1842).

13 Considerados como uno de los pioneros de la fotografía científica por sus tempranas colaboraciones con Sabin Berthelot , con Pierre M.A.Dumoutier, con Louis Rousseau y con Achile. Devèria. Ver VV.AA, *Les Frères Bisson photographes, de flèche en cime, 1840-1870*, Bibliothèque Nationale de France; Museum Folkwang: París; Essen (1999).

14 Expedición real dirigida por Jules Dumont d’Urville, entre 1837 y 1840 al polo Sur y Oceanía.

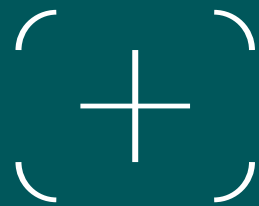
15 Ver Christine Barthe, ‘Les éléments de l’obsevation’ Des daguerreotypes pour l’ anthropologie’ en VV.AA., *Le daguerréotype français. Un objet photographique*. Musée d’Orsay, Reunion des Musées Nationaux: París (2003).

16 Dumont D’Urville, Jules Sébastien César. *Voyage au Pôle Sud et dans l’Océanie sur les corvettes l’Astrolabe et la Zélée: exécuté par ordre du Roi pendant les années 1837-1838-1839-1840 sous le Commandement de M.J. Dumont D’Urville: histoire du voyage*. París: Gide, editeur, 1841-1846. El Atlas se publicó en 1844.

17 En la colección del Palacio Real de Madrid, se conservan fotografías vinculadas a la actividad expedicionaria en África como las fotografías que adquirió o comisionó el teniente de navío y vocal de la subcomisión colonial española en la Exposición Colonial de Ámsterdam Francisco Romero al fotógrafo W.J. Sawyer, durante su expedición a Fernado Poo en 1883, entre otros, para más información ver, Guillermo Alonso Fernández, ‘La presencia de España en África’, en *Reales Sitios*, n. 139, Madrid, 1999.

18 *Exposición de Filipinas, colección de artículos publicados en El Globo diario ilustrado político, científico y literario*. Establecimiento tipográfico de El Globo, Madrid, 1887, p. 104.





David
Pérez

Universitat Politècnica de València

Visions carnals en la fotografia contemporània

Una mirada antropològica

Visiones carnales en la fotografía contemporánea

Una mirada antropológica

En un context com el present, en què fotografia i ciència cerquen establir contactes i encoframents, desitjaríem que la present intervenció fos llegida no tant en clau històrica, com antropològica. No malavejarem, per tant, ni efectuar un recorregut cronològic ni articular una taxonomia formal en la que es posin en relleu les relacions existents entre la fotografia i la representació i/o presentació del corporal. El nostre objectiu no és establir una història del cos fotografiat a les darreres dècades, sinó dotar de cos algunes de les històries generades entorn d'aquest relat que generació rere generació inventam i que anomenam corporalitat. En altres termes, cercam elaborar un discurs en el que, fent servir la imatge que la fotografia contemporània ofereix del cos, puguem constatar la seva construcció i escometre, així, el seu caràcter social. Aquest fet suposa acceptar una premissa que no pot ésser defugida: el cos no és quelcom tancat ni definitivament donat, sinó un projecte que es realitza i s'elabora, és a dir, l'espai d'una tensió que adquireix forma i configuració en funció d'un discurs. Assumir aquest pressupòsit comporta, així mateix, reconèixer que el corporal només pot ésser pres com a signe i escriptura, com a text i traçat intertextual. Des d'aquesta perspectiva, el cos que desitjam analitzar no és un cos que pugui quedar circumscribit al considerat estrictament com a físic, atès que fins i tot el territori en què la fisicitat es desenvolupa respon a un teatre de signes a través del qual s'elabora i imposa una realitat. El nostre objectiu queda, per tant, delimitat per un àmbit semanticoantropològic en què prenent com a referent el carnal volem indagar sobre el sentit social i cultural a través del qual tota carn es troba escrita.

Com a conseqüència d'aquest fet, els nostres mots no desitgen explicar ni analitzar cap de les imatges que farem servir -totes elles produïdes en les tres dècades precedents-. El que intentam és partir-ne per elaborar un discurs

En un contexto como el presente, en el que fotografía y ciencia buscan establecer contactos y solapamientos, deseáramos que la presente intervención fuera leída no tanto en clave histórica, como antropológica. No vamos a intentar, por ello, ni efectuar un recorrido cronológico ni articular una taxonomía formal en la que se pongan de relieve las relaciones existentes entre la fotografía y la representación y/o presentación de lo corporal. Nuestro objetivo no es establecer una historia del cuerpo fotografiado en las últimas décadas, sino dotar de cuerpo a algunas de las historias generadas en torno a ese relato que generación tras generación inventamos y que denominamos corporalidad. En otros términos, buscamos elaborar un discurso en el que, utilizando la imagen que la fotografía contemporánea ofrece del cuerpo, podamos constatar su construcción y abordar, así, su carácter social. Este hecho supone estar aceptando una premisa que no puede quedar soslayada: el cuerpo no es algo cerrado ni definitivamente dado, sino un proyecto que se realiza y elabora, es decir, el espacio de una tensión que adquiere forma y configuración en función de un discurso. Asumir este presupuesto supone, asimismo, reconocer que lo corporal sólo puede ser tomado como signo y escritura, como texto y trazado intertextual. Desde esta perspectiva, el cuerpo que deseamos analizar no es un cuerpo que pueda quedar circunscrito a lo considerado estrictamente como físico, ya que incluso el territorio en el que la fisicidad se desenvuelve responde a un teatro de signos a través del cual se elabora e impone una realidad. Nuestro objetivo queda, por tanto, delimitado por un ámbito semánticoantropológico en el que tomando como referente lo carnal queremos indagar sobre el sentido social y cultural a través del cual toda carne se halla escrita.

Como consecuencia de este hecho, nuestras palabras no desean explicar ni analizar ninguna



que no sería posible sense la seva presència: un discurs, però, que s'hi sap paral·lel i col·lateral i que reflexiona sobre la pròpia reflexió a la que conviden les fotografies. Veiem, per tant, per interpretar i interpretam amb una finalitat prioritària: poder indagar sobre allò que ens fa que vegem el que veiem com ho veiem. Dit altrament, prenem les imatges com els signes d'un text en què llegim el que ara provisionalment som, és a dir, allò que en aquests moments de la primeria del segle XXI ens escriu com a humans. Per això que el semàntic se superposi a l'antropològic i que el nostre discurs prengui la imatge no com a objecte d'estudi, sinó com a estudi d'un subjecte que, en permanent deconstrucció i reconstrucció, desferma les lectures.



de las imágenes que vamos a utilizar –todas ellas producidas en las tres décadas precedentes–. Lo que intentamos es partir de las mismas para elaborar un discurso que no sería posible sin su presencia: un discurso, sin embargo, que se sabe paralelo y colateral a éstas y que reflexiona sobre la propia reflexión a la que invitan las fotografías. Vemos, por tanto, para interpretar e interpretamos con una finalidad prioritaria: poder indagar sobre aquello que nos hace que veamos lo que estamos viendo como lo vemos. En otras palabras, tomamos las imágenes como los signos de un texto en el que leemos lo que ahora provisionalmente somos, es decir, aquello que en estos momentos de comienzos del siglo XXI nos escribe como humanos. De ahí que lo semántico se superponga a lo antropológico y

Fotografies: Joan Fuentes.

Fotografías: Joan Fuentes.



Juntament amb l'assenyalat, hi ha un altre aspecte, totalment paradoxal, que també cal que es plantegi de bon començament. La nostra aproximació no pren com a referents visuals les imatges fotogràfiques utilitzades en la pornografia, àrea en què la presència corporal a través de la imatge fixa i en moviment adquireix un evident protagonisme. Aquesta renúncia no s'ha d'interpretar erròniament, atès que és totalment aliena a qualsevol tipus de posicionament moral. Junt amb això, tampoc és el nostre desig revifar mitjançant una posició d'aquesta índole la matussera i improductiva polèmica basada en l'oposició -més que dubtosa- entre l'eròtic i el pornogràfic o entre el bon i el mal gust. Com a conseqüència d'aquest fet, si no utilitzam imatges extrems del discurs institucionalment definit com a pornogràfic -que és, tornam a repetir, l'àmbit en què la fotografia en la seva relació amb el nu adquireix la seva major presència iconogràfica i el seu més rotund desplegament escòpic- i si, tot al contrari, sí que empram les imatges procedents de l'espai artis-

que nuestro discurso tome la imagen no como objeto de estudio, sino como estudio de un sujeto que, en permanente deconstrucción y reconstrucción, desata las lecturas.

Junto a lo señalado, hay otro aspecto, totalmente paradójico, que también debe quedar planteado desde un principio. Nuestra aproximación no toma como referentes visuales las imágenes fotográficas utilizadas en la pornografía, área en la que la presencia corporal a través de la imagen fija y en movimiento adquiere un evidente protagonismo. Esta renuncia no debe ser interpretada erróneamente, ya que la misma es ajena a cualquier tipo de posicionamiento moral. Junto a ello, tampoco es nuestro deseo reavivar mediante una posición de esta índole la torpe e improductiva polémica basada en la oposición -más que dudosa- entre lo erótico y lo pornográfico o entre el buen y el mal gusto. Como consecuencia de este hecho, si no utilizamos imágenes extraídas del discurso institucionalmente definido como por-

tic institucionalitzat com a tal, es deu a una qüestió molt senzilla: la pornografia ofereix una visió del corporal tan específica com esbiaixada, tan unívoca com reiterada. Aquesta visió fa que el cos no pugui quedar problematitzat ni qüestionat, pensat ni rebutat. Acceptar aquesta absència, és a dir, assumir aquesta mancança dialògica -atès que la pornografia tan sols juga amb el monològic- suposa estar partint d'un altre supòsit que tampoc pot ara passar-nos desapercebut: consideram que l'activitat artística ha de posseir una funció problematitzadora -no importa ara si aquesta és política o estrictament plàstica, social o merament estilística-. Des d'aquesta perspectiva, el discurs de l'art presenta posicions i admet contraposicions, planteja preguntes i no tanca interrogants, construeix una finita interpretació del món i empeny a l'infinit del món de la interpretació.

Si l'afirmat és correcte, l'activitat artística comporta una invitació al problema -és a dir, a la perplexitat i a la incertesa- que la pornografia no ofereix. L'escriptura d'aquesta és, per tant, idèntica a la del registre discursiu que empra la publicitat, és per això que hom pugui remarcar que ambdós discursos es troben, si més no en el sentit que acabam d'esbossar, superposant-se i identificant-se en els seus soliloquis. Un compartit rebuig de la reflexió fa que el cos, tal i com hem suggerit, no pugui ésser pensat. En aquest sentit, i atès que la parla del dubte és aliena a la pornografia i a la publicitat -en tant que aquests són espais paradigmàtics d'absoluta certesa i alçada asseveració-, la proscripció del pensar comporta que als esmentats àmbits el corporal sempre es trobi resolt, és a dir, permanentment produït i clausurat. Prova d'aquesta incertesa que posa de relleu com el cos es presenta aïllat de qualsevol conflicte i, per això, aliè a qualsevol batalla, la podem trobar en la disponibilitat eterna que assumeix la carnalitat pornogràfica. La permanència del desig, unida a l'impossible esgotament de la

nogràfic -que es, volvemos a repetir, el ámbito en el que la fotografía en su relación con el desnudo adquiere su mayor presencia iconográfica y su más rotundo despliegue escópico- y si, por el contrario, sí que empleamos las imágenes procedentes del espacio artístico institucionalizado como tal, se debe a una cuestión muy sencilla: la pornografía ofrece una visión de lo corporal tan específica como sesgada, tan unívoca como reiterada. Esta visión hace que el cuerpo no pueda quedar problematizado ni cuestionado, pensado ni rebatido. Aceptar esta ausencia, es decir, asumir esta carencia dialógica -dado que la pornografía tan sólo juega con lo monológico- supone estar partiendo de otro supuesto que tampoco puede ahora pasarnos desapercibido: consideramos que la actividad artística ha de poseer una función problematizadora -no importa ahora si ésta es política o estrictamente plástica, social o meramente estilística-. Desde esta perspectiva, el discurso del arte presenta posiciones y admite contraposiciones, plantea preguntas y no cierra interrogantes, construye una finita interpretación del mundo y empuja a lo infinito del mundo de la interpretación.

Si lo afirmado es correcto, la actividad artística conlleva una invitación al problema -es decir, a la perplejidad y a la incertidumbre- que la pornografía no ofrece. La escritura de ésta es, por tanto, idéntica a la del registro discursivo que emplea la publicidad, de ahí que pueda señalarse que ambos discursos se encuentran, siquiera sea en el sentido que acabamos de esbozar, superponiéndose e identificándose en sus soliloquios. Un compartido rechazo de la reflexión hace que el cuerpo, tal y como hemos sugerido, no pueda ser pensado. En este sentido, y dado que el habla de la duda es ajena a la pornografía y a la publicidad -en tanto que estos son espacios paradigmáticos de absoluta certeza y enhiesta aseveración-, la proscripción del pensar trae consigo que en dichos



seva energia, oculten la indefugible constatació del deteriorament i de la caducitat. Tant el discurs publicitari com el pornogràfic eludeixen l'anàlisi, atès que el seu és un dir desproblematitzat que només se sustenta en resolucions lexicalitzades: un dir que considera prohibitius la mort i la decrepitud, la fatiga i el dolor, la malaltia i el deteriorament. Fins i tot quan el publicitat requereix una mostra dels esmentats tabús, aquests actuen com un simulacre de sí mateixos, és a dir, com a màscares d'un falsejat sentit. La fatiga mai no esgota veritablement, perquè sempre hi ha un màgic bioelixir ric en hipercalci, metaisoflavones i ciberomega-3 que ens retorna una jove i eterna vitalitat. Alhora, la decrepitud i la malaltia poden ésser superades i abolides, atès que qualsevol salvífica corporació dermoestètica se n'ocupa taumatúrgica-

ment. Àmbitos lo corporal siempre se halla resuelto, es decir, permanentemente producido y clausurado. Prueba de esta certidumbre que pone de relieve cómo el cuerpo se presenta aislado de cualquier conflicto y, por ello, ajeno a cualquier batalla, la podemos hallar en la disponibilidad eterna que asume la carnalidad pornográfica. La permanencia del deseo, unida al imposible agotamiento de su energía, ocultan la inevitable constatación del deterioro y de la caducidad. Tanto el discurso publicitario como el pornográfico eluden el análisis, puesto que el suyo es un decir desproblematizado que sólo se sustenta en resoluciones lexicalizadas: un decir que considera prohibitivos la muerte y la decrepitud, la fatiga y el dolor, la enfermedad y el deterioro. Incluso cuando lo publicitado requiere de una mostración de los citados tabúes, estos actúan como simulacro de sí mismos, es decir, como máscaras de un falseado sentido. La fatiga jamás agota verdaderamente, ya que siempre hay un mágico bioelixir rico en hipercalcio, metaisoflabonas y ciberomega-3 que nos devuelve una joven y eterna vitalidad. A su vez, la decrepitud y la enfermedad pueden ser superadas y abolidas, puesto que cualquier salvífica corporación dermoestética se ocupa taumatúrgicamente de ello. Incluso el dolor sólo existe como pasajera excusa para el posterior alivio, como necio obstáculo que en modo alguno puede detener nuestra acelerada carrera hacia la nada... Tan sólo la muerte se escamotea, ya que a ésta no puede enfrentarse ni la publicidad ni la pornografía más al uso, dado que la misma anula la posibilidad de cualquier consumo.

Establecidas estas premisas conviene, no obstante, que incidamos sobre una de las afirmaciones efectuadas, ya que su incorrecta formulación puede dar pie a equívocos diversos. Hemos señalado que el cuerpo que leemos desde la fotografía no es físico. Mediante esta afirmación no estamos intentando postular dua-

ment. Àdhuc el dolor només existeix com a passatgera excusa per al posterior alleujament, com a neci obstacle que de cap manera pot detenir la nostra accelerada carrera vers el no-res... Tan sols la mort s'escamoteja, atès que no s'hi pot enfrontar ni la publicitat ni la pornografia més en voga, atès que ella mateixa anul·la la possibilitat de qualsevol consum.

Establides aquestes premisses convé, però, que incidim sobre una de les afirmacions efectuades, puix que la seva incorrecta formulació pot donar peu a equívocs diversos. Hem assenyalat que el cos que llegim des de la fotografia no és físic. Mitjançant aquesta afirmació no malavejam postular cap dualitat entre allò material i allò mental ni, en menor mesura, suscitar una reflexió sobre la simultània objectivitat i immaterialitat de la representació. El corporal no sols concerneix a allò físic, puix que el que desitjam remarcar és el caràcter ideològic en el que es desenvolupa tot discurs, àdhuc aquell que, tal i com succeeix amb el vinculat al fàctic i científic, cerca nodrir-se en el rigor i en l'objectivitat. De fet, d'ençà de la darrera de la dècada dels anys setanta del passat segle hem assistit a l'aparició de tot un conjunt d'anàlisis crítiques centrades en el qüestionament del model científista dominant. Un model que, hereu, d'una banda, de la visió positivista decimonònica i de l'altra, de la nova legitimitat atorgada al tecnorracionalisme, patirà una pregonera revisió en àmbits i disciplines que, tot i la seva diversitat, compartiran un profund rebuig no sols vers la pretesa objectivitat i neutralitat del discurs elaborat des de la ciència, sinó també vers el model de legitimitat pancientífista en el que es nodreix la conformació contemporània de la realitat. Si el saber, d'una banda, no pot quedar reduït al coneixement derivat de les ciències físiques i naturals i si, d'altra banda, l'activitat científicotècnica és incapaç d'assumir un estatut de neutralitat, atès que aquesta mateixa sorgeix en un context

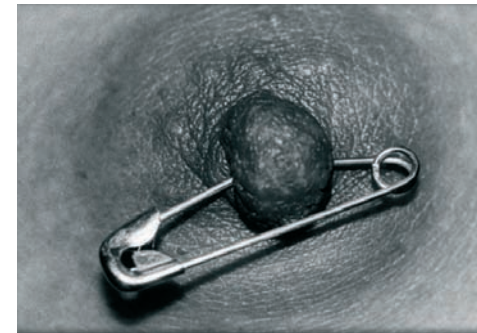
lidad alguna entre lo material y lo mental ni, en menor medida, suscitar una reflexión sobre la simultánea objetualidad e inmaterialidad de la representación. Lo corporal no sólo atañe a lo físico, puesto que lo que deseamos poner de relieve es el carácter ideológico en el que se desenvuelve todo discurso, incluso aquél que, tal y como sucede con el vinculado a lo fáctico y científico, busca sustentarse en el rigor y en la objetividad. De hecho, desde finales de la década de los años sesenta del pasado siglo hemos asistido a la aparición de todo un conjunto de análisis críticos centrados en el cuestionamiento del modelo cientifista dominante. Un modelo que, heredero, por un lado, de la visión positivista decimonónica y, por otro, de la nueva legitimidad otorgada al tecnorracionalismo, va a sufrir una profunda revisión en ámbitos y disciplinas que, a pesar de su diversidad, van a compartir un profundo rechazo no sólo hacia la pretendida objetividad y neutralidad del discurso elaborado desde la ciencia, sino también hacia el modelo de legitimidad pancientifista en el que se sustenta la conformación contemporánea de la realidad. Si el saber, por un lado, no puede quedar reducido al conocimiento derivado de las ciencias físicas y naturales y si, por otro, la actividad científico-técnica es incapaz de asumir un estatuto de neutralidad, ya que la misma surge en un contexto social, cultural, político y económico determinado que posibilita su historicidad y, por tanto, su posible revisión genealógica —a la manera nietzscheana-foucaultiana—, entonces podemos afirmar que el concepto que envuelve lo físico responde a una elaboración de carácter conceptual y discursivo en la que aquello que se presenta como incuestionable y/o impensable no responde más que al fruto de un aprendizaje cultural. En otros términos: todo saber se asienta en una ineludible contaminación histórica, de ahí que todo conocimiento pueda ser abordado como signo de un discurso cuyo texto se encuentra articulado en función de unos intereses de

social, cultural, polític i econòmic determinat que possibilita la seva historicitat i, per tant, la seva possible revisió genealògica -a la faïso nietzscheana-foucaultiana-, aleshores podem afirmar que el concepte que envolta el físic respon a una elaboració de caràcter conceptual i discursiu en la que allò que es presenta com a inqüestionable i/o impensable no respon més que al fruit d'un aprenentatge cultural.

En altres termes: tot saber s'assenta en una ineludible contaminació històrica, de ahí que tot coneixement pugui ésser escomès com a signe d'un discurs el text del qual es troba articulat en funció d'uns interessos de classe social, raça i gènere que fan inviable la seva pretesa neutralitat operativa. No hi ha dubte que som físicats, però del que tampoc no podem dubtar és del fet que -malgrat l'influx que exerceixen com a autors com Richard Lewontin defineixen com a genomania, aquesta nova fe que propaga la dictadura genètica- l'ésser humà es desenvolupa dins una complexitat discursiva que es desmarca de qualsevol simplificació. L'esmentada complexitat rebutja aproximacions substancialistes, bipolaritzades i reduccionistes, fet que ha estat remarcat en nombroses ocasions, en especial des de posicions vinculades als diversos feminismes existents. El dir feminista pot ésser conceptualitzat, per tant, com un dir de dirs. O sigui, com un dir que aposta per la transversalitat i la interconnexió, per l'entreteiximent i la interacció. És per aquest motiu que un dels seus objectius primordials es dirigeix contra la dicotomització, puix que l'ús d'oposicions d'aquesta índole no constitueix ni una forma neutral ni necessàriament objectiva d'ordenar la realitat. En aquest sentit, no hem d'oblidar que en classificacions d'aquesta índole es donen un conjunt de supòsits implícits -majoritàriament generitzats- que afecta els termes utilitzats recobrint-los d'una espessa opacitat a través de la qual s'estableix una inevitable jerarquia de gènere asimètrica i desigual.

clase social, raza y género que hacen inviable su pretendida neutralidad operativa. No cabe duda de que somos fisicidad, pero de lo que tampoco podemos dudar es de que -a pesar del influjo que está ejerciendo lo que autores como Richard Lewontin definen como *genomanía*, esa nueva fe que propaga la dictadura genética- el ser humano se desenvuelve dentro de una complejidad discursiva que se desmarca de cualquier simplificación. Dicha complejidad rechaza aproximaciones substancialistas, bipolarizadas y reduccionistas, hecho que ha quedado puesto de relieve en numerosas ocasiones, en especial desde posiciones vinculadas a los diversos feminismos existentes. El decir feminista puede ser conceptualizado, por tanto, como un decir de decires. O sea, como un decir que apuesta por la transversalidad y la interconexión, por el entretejimiento y la interacción. Es por este motivo por el que uno sus objetivos primordiales se dirige contra la dicotomización, ya que el uso de oposiciones de esta índole no constituye ni una forma neutral ni necesariamente objetiva de ordenar la realidad. En este sentido, no hay que olvidar que en clasificaciones de esta índole se dan un conjunto de supuestos implícitos -mayoritariamente generizados- que afectan a los términos utilizados recubriéndolos de una espesa opacidad a través de la cual se establece una inevitable jerarquía de género asimétrica y desigual.

Con independencia de este hecho, la conciencia de la imposible neutralidad del discurso científico no debe hacernos abdicar de la necesaria puesta en entredicho de sus pretensiones desideologizadoras. Y es que, tal y como el citado Lewontin ha sugerido con ironía, siempre existe la posibilidad de que no haya nada que explicar, excepto cómo adquieren sus ideologías las personas. En efecto, el problema ante el que nos hallamos no sólo conlleva tener que asumir la necesaria corrección política que el poder actual reclama de manera harto sospe-



Amb independència d'aquest fet, la consciència de la impossible neutralitat del discurs científic no ens ha de fer abdicar de la necessària posada en entredit de les seves pretensions desideologitzadores. I és que, tal i com l'esmentat Lewontin ha suggerit amb ironia, sempre existeix la possibilitat que no hi hagi res per explicar, tret de com adquireixen les seves ideologies les persones. En efecte, el problema davant el que ens trobam no sols comporta haver d'assumir la necessària correcció política que el poder actual reclama de manera prou sospitosa, sinó reconèixer la ideologia que amara molts dels nostres discursos -incloent-hi el vinculat a allò políticament correcte-. En aquest sentit, si en un moment inicial el discurs del feminisme de la igualtat convertí en polític -és a dir, en públic- el territori del personal -és a dir, l'àmbit del privat-, els actuals feminismes

chosa, sino reconocer la ideología que subyace en muchos de nuestros discursos -incluido el vinculado a lo políticamente correcto-. En este sentido, si en un momento inicial el discurso del feminismo de la igualdad convirtió en político -es decir, en público- el territorio de lo personal -es decir, el ámbito de lo privado-, los actuales feminismos de la diferencia y de las identidades fragmentadas pueden ayudarnos a plantear respuestas que tiendan a eludir los posicionamientos cerrados de una identidad inmóvil y conclusa con la que desde el poder se intenta conformar la realidad como parálisis de lo vivo.

Partiendo de la escasa confianza que nos genera un tipo de saber vinculado a lo esencialista -y ello con independencia del revestimiento moral y/o científico de ese fundamentalismo, pensemos al respecto en el papel que está desempeñando la reciente genética o la sociobiología al legitimar una curiosa especie de neofascismo hormonal-, partiendo de esa desconfianza, repetimos, puede resultar interesante plantearse una paradoja y tratar, por ello, de problematizar el referente de nuestra intervención -el cuerpo en la fotografía contemporánea- y, a su vez, mediante un juego especular, poner en cuestión el sentido que asume esa paradoja. Es por ello por lo que más que preguntarnos sobre qué es el cuerpo -pregunta que adquiriría en su respuesta una posible deriva substancialista-, lo que debemos es cuestionarnos sobre el hecho de qué conlleva una pregunta de esta índole, en particular si tenemos en cuenta que la misma se formula dentro de un contexto que intenta vincular fotografía y ciencia. En este sentido, consideramos que el cuerpo no puede ser respondido desde un *qué-es*, ya que ello supondría otorgarle implícitamente una esencia inmutable cuyo carácter queda puesto en entredicho por el análisis sobre una corporalidad concebida desde la diversidad. El cuerpo actúa, por tanto, como posibilidad, de ahí que aproximarnos al



de la diferència i de les identitats fragmentades poden ajudar-nos a plantejar respostes que tendeixen a eludir els posicionaments tancats d'una identitat immòbil i concluda amb la qual des del poder s'intenta conformar la realitat com a paràlisi d'allò viu.

Partint de l'escassa confiança que ens genera un tipus de saber vinculat a l'essencialista - i això amb independència del revestiment moral i/o científic d'aquest fonamentalisme, pensem sobre això en el paper que duu a terme la recent genètica o la sociobiologia en legitimar una curiosa espècie de neofeixisme hormonal-, partint d'aquesta desconfiança, repetim, pot resultar interessant plantejar-se una paradoxa i tractar, per això, de problematitzar el referent de la nostra intervenció -el cos en la fotografia contemporània- i, alhora, mitjançant un joc especular, posar en qüestió el sentit que assumeix aquesta paradoxa. És per això pel que més que preguntar-nos sobre què és el cos -pregunta que adquiriria a la seva resposta una possible deriva substancialista-, el que cal és qüestionar-nos

mismo requiera, como bien sospechaba Foucault, el apoyo de una mirada genealógica. Una mirada que, al intentar desenmascarar la universalidad de una naturaleza innata y unívoca, muestre las capas que históricamente han ido configurando lo que entendemos por ese *qué-es* el cuerpo.

Profundizar en este aspecto nos lleva desde un primer momento a plantear no sólo una, sino dos nuevas paradojas que, a pesar de no estar exentas de un cierto sentido provocador, no por ello consideramos menos relevantes. El motivo de esta relevancia es evidente: las perplejidades suscitadas tienen que ser tomadas como bases en las que asentar nuestra intervención. Vayamos con la primera de las paradojas: hemos de hablar del cuerpo y, sin embargo, éste se encuentra tan presente como ausente en nuestro discurso. Hablamos del cuerpo, qué duda cabe, pero lo hacemos porque somos cuerpo. De ahí que reconocernos como espacios de corporalidad no suponga estar tomando como legítimo el hecho de que poda-

sobre el fet de què comporta una pregunta d'aquesta índole, en particular si tenim en compte que la mateixa pregunta es formula dins un context que malda per vincular fotografia i ciència. En aquest sentit, consideram que el cos no pot ésser respost des d'un *què-és*, puix que això suposaria atorgar-li implícitament una essència immutable el caràcter de la qual resta en entredit per l'anàlisi sobre una corporalitat concebuda des de la diversitat. El cos actua, per tant, com a possibilitat, per això que aproximar-nos-hi requereixi, com bé sospitava Foucault, el suport d'una mirada genealògica. Una mirada que, en intentar desenmascarar la universalitat d'una naturalesa innata i unívoca, mostri les capes que històricament han anat configurant el que entenem per aquest *què-és* el cos.

Aprofundir en aquest aspecte ens mena des d'un primer moment a plantejar no sols una, sinó dues noves paradoxes que, malgrat que no estiguin exemptes d'un cert sentit provocador, no per això consideram menys rellevants. El motiu d'aquesta rellevància és evident: les perplexitats suscitades han d'ésser preses com a bases en les quals assentar la nostra intervenció. Anem a la primera de les paradoxes: hem de parlar del cos i, malgrat això, aquest es troba tan present com absent en el nostre discurs. Parlem del cos, no hi ha dubte, però ho fem perquè som cos. És per això que reconèixer-nos com a espais de corporalitat no suposi prendre com a legítim el fet que puguem dir que habitam en aquests espais: no podem habitar els espais del cos, puix que no vivim en un cos, sinó que vivim corporalment -afirmació que posa en relleu, alhora, el sentit contraduallista que intentam defensar-. Des d'aquesta perspectiva, no hem d'oblidar que difícilment es pot assenyalar que posseïm un cos o que el nostre sigui un cos unitari. L'explicació d'aquest fet resulta senzilla: el corporal no pertany al discurs del tenir ni del disposar, sinó a un àmbit molt més llenegadís i fluctuant que és el

mos decir que habitamos en esos espacios: no podemos habitar los espacios del cuerpo, puesto que no vivimos en un cuerpo, sino que vivimos corporalmente -afirmación que pone de relieve, a su vez, el sentido contraduallista que intentamos defender-. Desde esta perspectiva, no hay que olvidar que difícilmente se puede señalar que poseamos un cuerpo o que el nuestro sea un cuerpo unitario. La explicación de este hecho resulta sencilla: lo corporal no pertenece al discurso del tener ni del disponer, sino a un ámbito mucho más resbaladizo y fluctuante que es el de lo que podríamos considerar como el del ser de lo impropio. ¿Qué es ese ser de lo impropio? Un ser que vacío de propiedad y de personal trascendencia, no por ello se halla despojado de problematización. Lo nuestro es ser cuerpo. O, mejor aún, ser cuerpos, o sea, ser pluralidad contradictoria que se configura en su tensa provisionalidad como resultado de una confrontación y una incertidumbre. Insistimos en lo señalado: no disponemos de un cuerpo porque no hay algo ajeno a ese propio cuerpo -un idealizado yo, por ejemplo- que, despojado de cualquier corporalidad, pueda ser sin ser cuerpo.

Segunda paradoja a la que deseamos referirnos, una paradoja que, puesta también de relieve por otros autores y autoras, no por ello debe pasarnos ahora desapercibida: la fotografía contemporánea en cualquiera de sus manifestaciones -ya sea analógica o digital, ya actúe como instantánea documental o como mero producto realizado por *photoshop*- no refleja ni representa cuerpos, los genera. ¿Qué supone este hecho? Dos cuestiones básicas. En primer lugar, que cualquier manifestación artística -y la fotografía, lógicamente, se incluye entre éstas- remite, tal y como venimos señalando, a una realidad conceptual, es decir, que aquello que la misma muestra son conceptos e ideas. Y, en segundo lugar, que la construcción ideológica de lo corporal no queda circunscrita tan sólo a la

que podríem considerar com el de l'ésser de l'impropi. Què és aquest ésser de l'impropi? Un ésser que tot i buit de propietat i de personal transcendència, no per això és despullat de problemàtica. Allò nostre és ser cos. O, millor encara, ser cossos, o sigui, ser resultat d'una confrontació i una incertesa. Insistim en l'assenyalat: no disposam d'un cos perquè no hi ha quelcom aliè a aquest propi cos -un idealitzat jo, per exemple- que, despullat de qualsevol corporalitat, pugui ser sense ser cos.

Segona paradoxa a la que desitjam referir-nos, una paradoxa que, posada també en relleu per altres autors i autores, no per això ens ha de passar ara desapercebuda: la fotografia contemporània en qualsevol de les seves manifestacions -ja sigui analògica o digital, ja actui com a instantània documental o com a mer producte realitzat per photoshop- no reflecteix ni representa cossos, els genera. Què suposa aquest fet? Dues qüestions bàsiques. En primer lloc, que qualsevol manifestació artística -i la fotografia, lògicament, s'inclou entre aquestes- remet, tal i com hem anat assenyalant, a una realitat conceptual, és a dir, que allò que la mateixa fotografia mostra són conceptes i idees. I, en segon lloc, que la construcció ideològica del corporal no queda circumscrita tan sols a la grollera utilització de l'antic retoc o del més contemporani photoshop: tota mirada és fruit d'un discurs i és des del discurs des d'on s'articula el veure. La nostra retina llegeix el món aplicant uns codis. Així i tot, l'aparent espontaneïtat del fenomen fa oblidar que la percepció és resultat d'un aprenentatge: la seva pretesa immediatesa oculta el seu caràcter mediat. O, dit altrament, el desapercebut de la percepció constituïria l'eix d'un discurs destinat a mostrar com hem anat perdent cos, una pèrdua que ha estat possible en tant que els discursos sobre el cos han anat superposant-se històricament creant el fantasma d'una essència.

burda utilización del antiguo retoque o del más contemporáneo *photoshop*: toda mirada es fruto de un discurso y es desde el discurso desde donde se articula el ver. Nuestra retina lee el mundo aplicando unos códigos. Sin embargo, la aparente espontaneidad del fenómeno hace olvidar que la percepción es resultado de un aprendizaje: su pretendida inmediatez oculta su carácter mediado. O, dicho de otro modo, lo desapercibido de la percepción constituiría el eje de un discurso destinado a mostrar cómo hemos ido perdiendo cuerpo, una pérdida que ha sido posible en tanto que los discursos sobre el cuerpo han ido superponiéndose históricamente creando el fantasma de una esencia.

Mirar, qué duda cabe, responde a un ejercicio cultural. Vemos en función de un contexto social y económico y, asimismo, analizamos y juzgamos en función de todo un conjunto de coordenadas que -por simplificar- calificamos de culturales. Esta red imperceptible, aunque no por ello menos tupida y real, que para Nietzsche, el primer genealogista, constituía la bóveda de nuestro *cielo conceptual* y que para Wittgenstein quedaba articulada desde la vítrea metáfora de ese cristal con el que la mosca tropieza sin llegar a verlo, pone de relieve la paradójica situación en la que nos desenvolvemos: la transparencia con la que apreciamos nuestro medio lingüístico y cultural -es decir, la imperceptibilidad a través de la cual no vemos cómo estamos viendo- corre paralela a la espesa opacidad que este hecho genera. Como se ha ocupado de señalar Pierre Bourdieu, ni nuestra mirada ni nuestros juicios actúan en función de respuestas individuales: más bien lo hacen desde posiciones colectivas. Mirar es un ejercicio social. Al igual que también lo es establecer parámetros de crítica y de evaluación. Desde esta perspectiva, lo individual se configura como tenaz ejercicio de adiestramiento social, como riguroso aprendizaje que, al incorporarse -al quedar hecho corporeidad-, queda fundido



■ *Autoretrat en el temps* (fragments d'un *work in progress* iniciat en 1981 i que continua en l'actualitat). Esther Ferrer. Originals en blanc i negre.

■ *Autorretrato en el tiempo* (fragmentos de un *work in progress* iniciado en 1981 y que continúa en la actualidad). Esther Ferrer. Originals en blanco y negro.



Mirar, qui ho dubta, respon a un exercici cultural. Hi veiem en funció d'un context social i econòmic i, així mateix, analitzam i jutjam en funció de tot un conjunt de coordenades que -per simplificar- qualificam de culturals. Aquesta xarxa imperceptible, tot i que no per això menys atapeïda i real, que per a Nietzsche, el primer genealogista, constituïa la volta del nostre *cel conceptual* i que per a Wittgenstein quedava articulada des de la vítria metàfora d'aquest vidre amb què la mosca topa sense arribar-lo a veure, posa en relleu la paradoxal situació en què ens desenvolupam: la transparència amb què apreciam el nostre medi lingüístic i cultural -és a dir, la imperceptibilitat a través de la qual no veiem com estam veient- corre paral·lela a l'espessa opacitat que aquest fet genera. Com s'ha ocupat d'assenya-

con lo que pudiera haber de cuerpo. Al respecto, no podemos olvidar lo ya señalado anteriormente: no hay piel que no se halle escrita, no hay carnalidad que no se encuentre inscrita en una cultura que traza esa grafía invisible que en su ortografía y sintaxis sigue la inevitable gramática de una lexicalizada estructura social.

La constatación de este hecho es lo que posibilita que podamos afirmar lo señalado con anterioridad: no disponemos de un cuerpo porque no hay un yo ajeno a ese propio cuerpo que, despojado de cualquier corporalidad, pueda ser sin ser cuerpo. Con todo, parece que sin ningún tipo de aviso previo nos hayamos descubierto cuerpo. Y también sexo. O, al menos, eso se apunta con ruidosa obstinación desde el infatigable monólogo mediático. Un monólogo

lar Pierre Bourdieu, ni la nostra mirada ni els nostres judicis actuen en funció de respostes individuals: més aviat ho fan des de posicions col·lectives. Mirar és un exercici social. Igual que també ho és establir paràmetres de crítica i d'avaluació. Des d'aquesta perspectiva, l'individual es configura com a tenaç exercici d'ensinistrament social, com a rigorós aprenentatge que, en incorporar-se -en quedar fet corporeïtat-, queda fos amb el que pogués haver-hi de cos. Pel que fa a això, no podem oblidar el que ja assenyalàrem abans: no hi ha pell que no es trobi escrita, no hi ha carnalitat que no es trobi inscrita en una cultura que traça aquesta grafia invisible que en la seva ortografia i sintaxi segueix la inevitable gramàtica d'una lexicalitzada estructura social.

La constatació d'aquest fet és el que possibilita que puguem afirmar l'assenyalat amb anterioritat: no disposam d'un cos perquè no hi ha un jo aliè a aquest propi cos que, despul·lat de qualsevol corporalitat, pugui ser sense ser cos. Així i tot, sembla que sense cap tipus d'avís previ ens hàgim descobert cos. I també sexe. O, almenys, això s'apunta amb renouera obstinació des de l'infatigable monòleg mediàtic. Un monòleg que palesa no sols que mai abans la imatge corporal i la sexualitat han venut tant i d'una forma tan massiva, sinó que mai abans -i això amb permís de Marx- el cos, reduït a pura mercaderia, ha estat tan venut. El somni de l'erotisme i del cos, ha quedat transformat en malson de consum i en mercaderia d'un anhel impossible de quedar curull. Per això, potser sigui més oportú parlar del cos no tant en termes de descobriment, com de conversió, puix que en definitiva hem quedat convertits i convertides en l'objecte d'un cos freturós de materialitat. Un cos que és manipul·lat objecte de disseny i construcció. Relat d'una idea encoberta que sense cap innocència es recobreix de mots i imatges, de discursos i simulacres.

que está poniendo en evidencia no sólo que nunca antes la imagen corporal y la sexualidad han vendido tanto y de una forma tan masiva, sino que nunca antes -y ello con permiso de Marx- el cuerpo, reducido a pura mercadería, ha sido tan vendido. El sueño del erotismo y del cuerpo ha quedado transformado en pesadilla de consumo y en mercancía de un anhelo imposible de quedar colmado. Debido a ello, quizá sea más oportuno hablar del cuerpo no tanto en términos de descubrimiento, como de conversión, ya que en definitiva hemos quedado convertidos y convertidas en el objeto de un cuerpo carente de materialidad. Un cuerpo que es manipulado objeto de diseño y construcción. Relato de una idea encubierta que sin inocencia alguna se recubre con palabras e imágenes, con discursos y simulacros.

Una vez más aquello que nos atañe -y con lo que más íntimamente nos vinculamos- surge como relato intertextual y como glosa entrecruzada de saberes. Una vez más, lo más profundo se halla en la piel y, una vez más, la mayor lejanía la encontramos en la paradójica proximidad que ofrece el propio cuerpo. Un cuerpo que, convertido en trasunto ideológico, nos precipita en el abismo de una cercanía que sólo parece ser cartografiada desde el poder. Frente al engaño ideológico que se esconde tras la falaz asepsia de una corporalidad independiente del marco cultural, lo corporal se articula como símbolo. Debido a ello, la crítica que en el ámbito plástico se ha operado en estos últimos veinticinco años en relación a la insuficiencia de los dictados modernistas, ha puesto de relieve cómo cualquier práctica es en sí misma consecuencia de una política de género y, por ello, género de una determinada política.

De hecho, el racionalismo moderno nos muestra desde sus propios inicios hasta qué punto hacer razonable la razón ha supuesto articular un contradictorio discurso que hunde sus raíces

Un cop més allò que ens concerneix -i amb el que més íntimament ens vinculam- sorgeix com a relat intertextual i com a glossa entrecreuada de sabers. Un cop més, el més profund es troba a la pell i, un cop més, la major llunyania la trobam en la paradoxal proximitat que ofereix el propi cos. Un cos que, convertit en reflex ideològic, ens precipita a l'abisme d'una proximitat que només sembla ser cartografiada des del poder. Enfront de l'engany ideològic que s'amaga rere la fal·laç asèpsia d'una corporalitat independent del marc cultural, el corporal actua com a símbol. A causa d'això, la crítica que en l'àmbit plàstic s'ha operat en aquests darrers vint-i-cinc anys en relació a la insuficiència dels dictats modernistes, ha fet palès com qualsevol pràctica és en si mateixa conseqüència d'una

ces en la dualidad cartesiana. Para el autor del *Discurso del método* el individuo es básicamente una sustancia cuya esencia y naturaleza se halla en el pensamiento, puesto que la existencia de éste no depende de materialidad alguna. Reducido el ser humano a pensamiento y conciencia o, si se prefiere, convertido el individuo en pensamiento de su propia conciencia y en conciencia de su propio pensamiento, la razón que articula la modernidad buscará cauterizar la herida que el cuerpo suscita. Una herida que no es otra que la de la escisión -sin duda alguna jerárquica- producida entre lo corporal y lo mental, una escisión que esconde no sólo un evidente carácter ideológico, sino también la permanente disociación en la que se asienta una cultura que, tal y

política de gènere i, per això, gènere d'una determinada política.

De fet, el racionalisme modern ens mostra des dels seus propis inicis fins a quin punt fer raonable la raó ha suposat articular un contradictori discurs que enfonsa les seves arrels en la dualitat cartesiana. Per a l'autor del *Discurs del mètode* l'individu és bàsicament una substància l'essència i naturalesa de la qual es troben en el pensament, atès que l'existència d'aquest no depèn de cap materialitat. Reduït l'ésser humà a pensament i consciència o, si ho preferim, convertit l'individu en pensament de la seva pròpia consciència i en consciència del seu propi pensament, la raó que articula la modernitat cercarà cauteritzar la ferida que el cos suscita. Una ferida que no és altra que la de l'escissió -sense cap dubte jeràrquica- produïda entre el corporal i el mental, una escissió que amaga no sols un evident caràcter ideològic, sinó també la permanent dissociació en la que s'assenta una cultura que, tal i com succeeix amb la nostra, efectua de la dualitat un neuròtic discurs que impregna qualsevol de les esferes en les que l'activitat humana es desenvolupa: ja sigui l'econòmica -per mitjà de la divisió del treball-, la sexual -a través de l'oposició de gèneres-, la psicològica -mitjançant el conflicte entre el conscient i l'inconscient-, l'epistemològica -mercès a la controvèrsia suscitada entre el saber científic i l'humanista-, etc., etc.

Un cop assumida i institucionalitzada aquesta separació, és a dir, un cop la nostra cultura s'autodefineix com a tal pel fet de ser cultura de l'escissió, la ferida produïda per un cos dissociat que deixa de ser unitària totalitat per esdevenir-ne despul·lat fragment, no podrà quedar cauteritzada. La mateixa ferida mancarà -per pròpia definició- de qualsevol possible guariment. Aquest fet explica, ni que sigui en part, el paradoxal i sobresal·tat descobriment que del corporal ha efectuat -amb totes les

como sucede con la nuestra, efectúa de la dualidad un neurótico discurso que impregna cualquiera de las esferas en la que la actividad humana se desenvuelve: ya sea la económica -por medio de la división del trabajo-, la sexual -a través de la oposición de géneros-, la psicológica -mediante el conflicto entre el consciente y el inconsciente-, la epistemológica -merced a la controversia suscitada entre el saber científico y el humanista-, etc., etc.

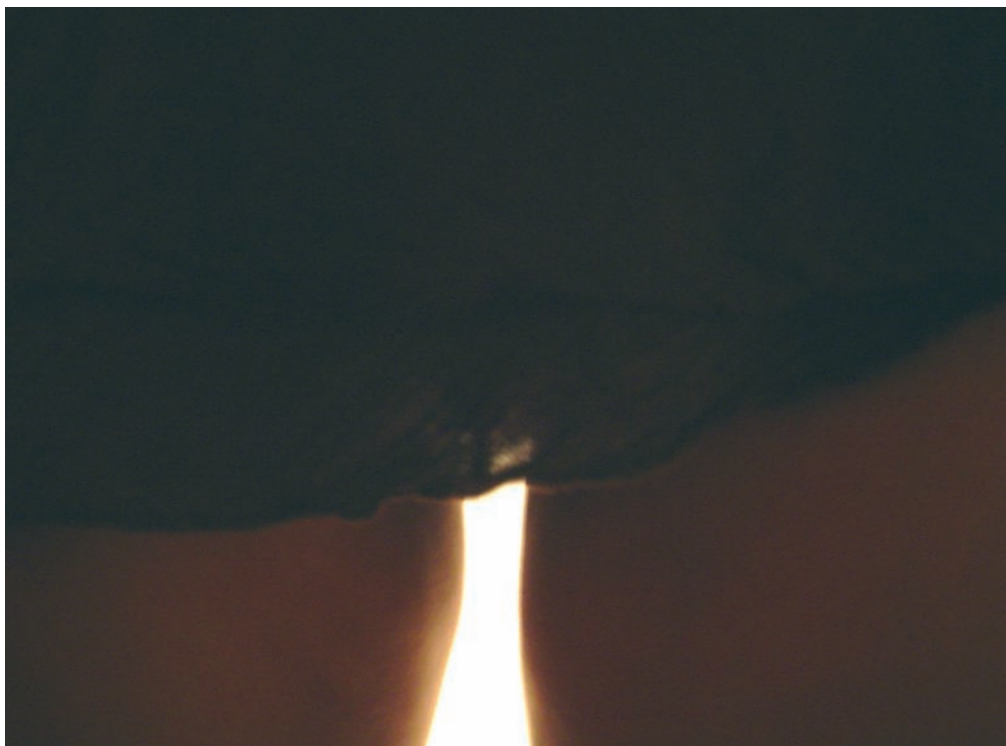
Una vez asumida e institucionalizada esta separación, es decir, una vez nuestra cultura se autodefine como tal al ser cultura de la escisión, la herida producida por un cuerpo disociado que deja de ser unitaria totalidad para transformarse en despojado fragmento, no va a poder quedar cauterizada. La misma carecerá -por propia definición- de cualquier posible cura. Este hecho explica, si quiera sea en parte, el paradójico y sobresalido descubrimiento que de lo corporal ha efectuado -con todas las matizaciones que posteriormente introduciremos- la fotografía de las últimas décadas. Una fotografía que, tras la convulsión provocada por el cambio de paradigma auspiciado por lo ya mencionados movimientos feministas -y su correlato en el ámbito discursivo gay- y la aparición de la pandemia del SIDA, ha situado en primer plano todo un conjunto de turbadoras presencias carnales que han saturado de anómala corporalidad y siniestro erotismo (pensemos en series como las de Cindy Sherman, *Sex Pictures*, o como las de Andrés Serrano, *A History of Sex*) el sentir artístico en torno al cuerpo.

Tal y como Edgar Allan Poe puso de relieve en uno de sus más conocidos relatos, lo visible no siempre resulta manifiesto. Si en el caso del escritor norteamericano una carta de gran valor pasaba desapercibida al hallarse a la vista de cualquiera, en nuestro caso lo escamoteado por el modernismo ha sido algo tan incuestionable



■ Per observar el món a una certa distància (2000).
Maribel Domènech. Original en color.

■ Para observar el mundo a una cierta distancia (2000).
Maribel Domènech. Original en color.



matissacions que posteriorment introduïrem- la fotografia de les darreres dècades. Una fotografia que, rere la convulsió provocada pel canvi de paradigma auspicat pels ja esmentats moviments feministes -i el seu correlat en l'àmbit discursiu gai- i l'aparició de la pandèmia de la SIDA, ha situat en primer pla tot un conjunt de torbadores presències carnals que han saturat d'anòmala corporalitat i sinistre erotisme (pensem en sèries com les de Cindy Sherman, *Sex Pictures* o com les d'Andrés Serrano, *A History of Sex*) el sentir artístic entorn del cos.

Tal i com Edgar Allan Poe remarcà en un dels seus més coneguts relats, el visible no sempre resulta palès. Si en el cas de l'escriptor nord-americà una carta de gran valor passava des-

como el cuerpo. Una afirmación de esta índole, sin embargo, requiere de una conveniente matización. El controvertido extrañamiento de lo corporal acaecido en el ámbito del arte moderno responde no tanto a una realidad plástica –es decir, no tanto a una constatación basada en la ausencia de lo carnal dentro de la propia producción artística–, como a un planteamiento hermenéutico puesto en evidencia tras la crisis de los discursos formalistas. Al respecto se puede señalar que no es que las prácticas artísticas vanguardistas hayan desatendido o marginado al cuerpo, sino que ha sido el propio discurso teórico-crítico generado desde las posiciones modernistas de raigambre antiexpresiva y antimimética el que ha considerado estéticamente incorrecto elaborar un decir plagado de referencias y alusiones –de connotaciones y

apercebuda pel fet d'estar a la vista de tothom, en el nostre cas l'escamotejat pel modernisme ha estat quelcom tan inqüestionable com el cos. Una afirmació d'aquesta índole, però, fretura d'una convenient matisació. El controvertit estranyament del corporal esdevingut a l'àmbit de l'art modern respon no tant a una realitat plàstica –és a dir, no tant a una constatació basada en l'absència del carnal dins la pròpia producció artística–, com a un plantejament hermenèutic palesat després de la crisi dels discursos formalistes. Pel que fa a això es pot assenyalar que no es tracta del fet que les pràctiques artístiques avantguardistes hagin desatès o marginat el cos, sinó que ha estat el propi discurs teoricocrític generat des de les molt arrelades posicions modernistes antiexpressives i antimimètiques el que ha considerat estèticament incorrecte elaborar un dir farcit de referències i al·lusions –de connotacions i desvaris- que pogués vulnerar el discurs cartesià del formalisme. Un discurs en el qual la neteja plàstica constitueix l'eix d'una puresa formal que, sustentada en la rigorosa cerca d'una autonomia artística, acaba per esdevenir recepta lexicalitzada i autosuficient. La modernitat havia d'il·luminar amb la seva asèpsia i objectivitat contrareferencial un món plàstic que romangués desvinculat de les sempre desmanegades contingències materials, aquests llats que Agustí d'Hipona definia al llibre II de les *Confessions* com les “realitats de rang inferior”.

Des d'aquesta perspectiva, les teories del modernisme artístic auspicaràn, rere l'aparència d'una tolerant i iconoclasta llibertat, l'establiment d'un art intransitiu i intransigent. Un art capficat que propiciarà una labor hermenèutica basada en una lectura descompromesa. En aquest context discursiu, el cos romandrà ignorat no per la seva inexistència, sinó per la seva pròpia irrepresentativitat institucional dins una teoria de l'art que, tal i com resumeix l'axioma minimalista, es despulla d'al·lusions i il·lusions.

desvarios– que pudiera vulnerar el discurso cartesiano del formalismo. Un discurso en el que la limpieza plástica constituye el eje de una pureza formal que, sustentada en la rigurosa búsqueda de una autonomía artística, termina por convertirse en receta lexicalizada y autosuficiente. La modernidad debía iluminar con su asepsia y objetividad contrareferencial un mundo plástico que permaneciera desvinculado de las siempre farragosas contingencias materiales, esos lastres que Agustín de Hipona definía en el Libro II de las *Confesiones* como las “realidades de rango inferior”.

Desde esta perspectiva, las teorías del modernismo artístico auspiciarán, tras la apariencia de una tolerante e iconoclasta libertad, el establecimiento de un arte intransitivo e intransigente. Un arte ensimismado que propiciará una labor hermenéutica basada en una lectura descomprometida. En este contexto discursivo, el cuerpo permanecerá ignorado no por su inexistencia, sino por su propia irrepresentabilidad institucional dentro de una teoría del arte que, tal y como resume el axioma minimalista, se despoja de alusiones e ilusiones. Teniendo en cuenta que la presencia del cuerpo y del sexo articula un discurso que por sus propias características simbólicas, figurativas y narrativas, se sitúa en un más allá de la *estética castoformalista* del modernismo, la recuperación de la corporeidad –esa recuperación que llegará a ser vivida en las últimas décadas como un auténtico descubrimiento– sólo podrá llevarse a cabo desde la crítica a esos lenguajes modernistas que, tras la 2ª Guerra Mundial, asumieron el papel de una nueva academia de directrices funcionalistas. Esta circunstancia es la que explica el reciente interés por una corporeidad que, al quedar configurada fundamentalmente como cuestionamiento e incertidumbre, refleja las posiciones de un discurso que no sólo concibe al arte desde su autonomía y suficiencia referencial, sino también desde su

■ *Finestra 141* (2005). Paula Santiago.
Original en color.

■ *Ventana 141* (2005). Paula Santiago.
Original en color.

Tenint en compte que la presència del cos i del sexe articula un discurs que per les seves pròpies característiques simbòliques, figuratives i narratives, se situa en un més enllà de l'estètica castoformalista del modernisme, la recuperació de la corporeïtat -aquesta recuperació que arribarà a ser viscuda les darreres dècades com un autèntic descobriment- només podrà dur-se a terme des de la crítica a aquests llenguatges modernistes que, després de la II Guerra Mundial, assumiren el paper d'una nova acadèmia de directrius funcionalistes. Aquesta circumstància és la que explica el recent interès per una corporeïtat que, en quedar configurada fonamentalment com a qüestionament i incertesa, reflecteix les posicions d'un discurs que no sols concep l'art des de la seva autonomia i suficiència referencial, sinó també des de la seva capacitat de reflexió i incidència sobre la realitat més propera -ja sigui aquesta política, sexual, ecològica, urbana o identitària-.

De forma esquemàtica i, en certa manera, provocadora es podria apuntar que, tot i amb el risc de cometre certes generalitzacions abusives, difícilment podrem trobar un art i una fotografia en els que, tal i com succeeix amb les manifestacions contemporànies, el cos i les seves metàfores hagin estat tan presents, i en els que l'erotisme, en qualsevol de les seves manifestacions iconogràfiques, no hagi deixat sentir la seva presència. Tant si analitzem les obres des d'un plantejament respectuós amb la successió formalista dels istmes, com si les abordem des d'una perspectiva individualitzada, ens trobem davant un panorama dominat pel pes incontestable del referent humà. Un referent que és mostrat des de posicions tan contraposades com les protagonitzades per Robert Mapplethorpe o John Coplans, per Carolee Schneemann o Sally Mann, per Pierre et Gilles o Esther Ferrer, autors i autores que partint d'opcions i/o situacions estètiques, bio-

capacidad de reflexión e incidencia sobre la realidad más próxima -ya sea ésta política, sexual, ecológica, urbana o identitaria-.

De forma esquemática y, en cierto modo, provocadora se podría apuntar que, aun a riesgo de cometer ciertas generalizaciones abusivas, difícilmente podremos encontrar un arte y una fotografía en los que, tal y como sucede con las manifestaciones contemporáneas, el cuerpo y sus metáforas hayan estado tan presentes, y en los que el erotismo, en cualquiera de sus manifestaciones iconográficas, no haya dejado sentir su presencia. Tanto si analizamos las obras desde un planteamiento respetuoso con la sucesión formalista de los ismos, como si las abordamos desde una perspectiva individualizada, nos encontramos ante un panorama dominado por el peso incontestable del referente humano. Un referente que es mostrado desde posiciones tan contrapuestas como las protagonizadas por Robert Mapplethorpe o John Coplans, por Carolee Schneemann o Sally Mann, por Pierre et Gilles o Esther Ferrer, autores y autoras que partiendo de opciones y/o situaciones estéticas, biográficas y sexuales diferenciadas, nos ofrecen en su propia diversidad un ejemplo del plurimorfismo con el que se ha enriquecido la representación humana contemporánea.

La fotografía del siglo XX se integra dentro de un arte en el que lo carnal y sexual han asumido un primordial protagonismo propiciado no sólo por la audacia y desparramo de las propias representaciones, sino también por el sentido corporal con el que se ha impregnado el discurso artístico a partir de la *action painting* y, en especial, tras la irrupción durante los años sesenta del *body art*, el *happening* o la *performance*. Debido a ello, se puede señalar que el arte de las últimas décadas ha sabido conjugar en su radical fisicidad el verbo y la carne, la palabra y el cuerpo, la razón y el corazón. La

gràfiques i sexuals diferenciades, ens ofereixen en la seva pròpia diversitat un exemple del plurimorfisme amb el que s'ha enriquit la representació humana contemporània.

La fotografia del segle XX s'integra dins un art en el que el carnal i sexual han assumit un primordial protagonisme propiciat no sols per l'audàcia i desimboltura de les pròpies representacions, sinó també pel sentit corporal amb el que s'ha impregnat el discurs artístic a partir de les *action painting* i, en especial, rere la irrupció durant els anys seixanta del *body art*, el *happening* o la *performance*. A causa d'això, hom pot assenyalar que l'art de les darreres dècades ha sabut conjugar en la seva radical fisicitat el verb i la carn, la paraula i el cos, la raó i el cor. La confluència entre el conceptual i el sexual, ha possibilitat que el cos de l'art -un cos fet de sentits i indagacions- es transformi en un sorprenent art del cos destinat a traçar una impossible anatomia: la vinculada al contradictori sentit -i sense sentit- d'un cos que, sotmès al control i a la imposició, només pot ser construït des de la mascarada i l'artifici. Exposicions com la que Jean Clair va comissariar l'estiu de 1995 amb motiu del centenari de la Biennal de Venècia (*Identità et alterità. Figure del corpo 1895/1995*) o com la que Marie-Laure Bernadac i Bernard Marcadé presentaren molt poc temps després -entre els mesos d'octubre de 1995 i febrer de 1996- al Centre Georges Pompidou de París (*Fémeninmaculin. Le sexe de l'art*), han possibilitat la recent relectura d'una història que, amb independència de la valoració concreta que puguin suscitar projectes com els esmentats, intenta ser analitzada des de paràmetres conceptuals crítics amb el discurs teòric dominant a l'art fins fa tan sols unes poques dècades.

Malgrat tot això, l'actual proliferació de cossos -que, així i tot, comença a perdre el protagonisme viscut els darrers anys del passat segle- no

confluencia entre lo conceptual y lo sexual, ha posibilitado que el cuerpo del arte -un cuerpo hecho de sentidos e indagaciones- se transforme en un sorprendente arte del cuerpo destinado a trazar una imposible anatomía: la vinculada al contradictorio sentido -y sin sentido- de un cuerpo que, sometido al control y a la imposición, sólo puede ser construido desde la mascarada y el artificio. Exposiciones como la que Jean Clair comisarió en el verano de 1995 con motivo del centenario de la Bienal de Venecia (*Identità e alterità. Figure del corpo 1895/1995*) o como la que Marie-Laure Bernadac y Bernard Marcadé presentaron muy poco tiempo después -entre los meses de octubre de 1995 y febrero 1996- en el Centre Georges Pompidou de París (*Fémeninmaculin. Le sexe de l'art*), han posibilitado la reciente relectura de una historia que, con independencia de la valoración concreta que puedan suscitar proyectos como los citados, intenta ser analizada desde parámetros conceptuales críticos con el discurso teórico dominante en el arte hasta hace tan sólo unas pocas décadas.

A pesar de todo ello, la actual proliferación de cuerpos -que, no obstante, empieza ya a perder el protagonismo vivido en los últimos años del pasado siglo- no debe desorientarnos. Nunca antes, tal y como ya hemos señalado con anterioridad, la sexualidad ha estado tan omnipresente -y, paradójicamente, tan *omnicastrada*- como en la realidad mediática. A su vez, nunca antes las intervenciones a las que los cuerpos se han visto sometidos han adquirido las actuales y desordenadas proporciones. Unas proporciones que, ajustadas a la aceleración consumista e idealizada de unos cánones impuestos desde la hiperrealidad publicitaria, han suscitado una bulimia rectificadora que ha encontrado en la silicona al profeta quirúrgico de una nueva fe. La misma que, mediante el culto corporal, ha transformado al cuerpo en la idea de un cuerpo, es decir, en la siniestra

ens ha de desorientar. Mai abans, tal i com ja hem assenyalat amb anterioritat, la sexualitat ha estat tan omnipresent -i, paradoxalment, tan *omnisanada*- com en la realitat mediàtica. Alhora, mai abans les intervencions a les que els cossos s'han vist sotmesos han adquirit les actuals i desordenades proporcions. Unes proporcions que, ajustades a l'acceleració consumista i idealitzada d'uns cànons imposats des de la hiperealitat publicitària, han suscitat una bulímia rectificadora que ha trobat en la silicona el profeta quirúrgic d'una nova fe. La mateixa que, mitjançant el culte corporal, ha transformat el cos en la idea d'un cos, és a dir, en la sinistra ombra d'una ideologia que fa de la pell el suport ideal per a aquest logotip del benestar el mercat del qual acapara el conjunt de les societats postindustrials. En aquest sentit, el consum imperatiu dels neocossos que són modelats com corporacions -per suposat, dermoestètiques- converteix el que pogué haver-hi de corporalitat en un reducte minvant.

La generalitzada extensió d'aquest fenomen, ha provocat que artistes com la francesa Orlan n'hagin dut a terme una crítica partint de la transformació del seu propi cos en una obra processual destinada a romandre inacabada. Mitjançant successives operacions, oportunament enregistrades i documentades, l'artista denuncia la reificació a la que la corporalitat és sotmesa a través d'aquesta mercantilitzadora objectualització que el neoliberalisme ha entronitzat, una objectualització que es troba dirigida vers la liposucció de qualsevol pensament crític. El cos d'Orlan es transmuta, per això, en camp de batalla quirúrgic. O, si es prefereix, en escenari mèdic d'una imposició estètica de caràcter canònic. És el dogma d'un cànon el que fa que el cos es defineixi com a tal. I és l'anul·lació d'un enyorat -i irremeiablement perdut- viure sense l'lei allò que converteix el cos i l'erotisme en un entrecreuat discurs de fantasies i fantasies. Un discurs que, fent-se

sombra de una ideología que hace de la piel el soporte ideal para ese logotipo del bienestar cuyo mercado abarca al conjunto de las sociedades postindustriales. En este sentido, el consumo imperativo de los neocuerpos que son modelados como corporaciones -por supuesto, dermoestéticas- convierte lo que pudo haber de corporalidad en un reducto menguante.

La generalizada extensión de este fenómeno, ha provocado que artistas como la francesa Orlan hayan llevado a cabo una crítica al mismo partiendo de la transformación de su propio cuerpo en una obra procesual destinada a permanecer inacabada. Mediante sucesivas operaciones, oportunamente registradas y documentadas, la artista denuncia la reificación a la que la corporalidad está siendo sometida a través de esa mercantilizadora objetualización que el neoliberalismo ha entronizado, una objetualización que se encuentra dirigida hacia la liposucción de cualquier pensamiento crítico. El cuerpo de Orlan se transmuta, por ello, en campo de batalla quirúrgico. O, si se prefiere, en escenario médico de una imposición estética de carácter canónico. Es el dogma de un canon lo que hace que el cuerpo se defina como tal. Y es la anulación de un añorado -e irremediabilmente perdido- vivir sin leyes lo que convierte al cuerpo y al erotismo en un entrecruzado discurso de fantasmas y fantasías. Un discurso que, haciéndose con anhelos y fragmentos que se saben torpezas y mandatos, muestra la permanente y modélica construcción de un diseño corporal que responde a requerimientos culturales.

La relación de amor-odio que define a la sociedad moderna y que Horkheimer y Adorno pusieron en evidencia hace más de medio siglo, continúa configurando nuestra vivencia de lo corporal y erótico. Una vivencia que en el transcurso del siglo XX nos ha llevado indistinta y promiscuamente de la fascinación al

amb anhels i fragments que se saben malapteses i manaments, mostra la permanent i modélica construcció d'un disseny corporal que respon a requeriments culturals.

La relació d'amor-odi que defineix la societat moderna i que Horkheimer i Adorno posaren en evidència fa més de mig segle, continua configurant la nostra vivència del corporal i l'erròtic. Una vivència que en el transcurs del segle XX ens ha dut indistintament i promiscua de la fascinació a l'horror, del tòtem al tabú, de l'afirmació a la desconfiança. A *Dialèctica de la Il·lustració* Horkheimer i Adorno expressaren amb claredat el sentit d'aquesta contradictòria relació en sustentar-la en el fet que “només la civilització coneix el cos com una cosa que es pot posseir”. D'aquesta manera, la possessió es constitueix en el fenomen que garanteix el menyspreu i el desig, el temor i l'interès. El cos, considerat com “l'inferior i sotmès”, quedarà transmutat “en objecte de burla i rebuig”. Paral·lelament, en actuar com a objecte de desig se'ns presentarà “com allò prohibit, reificat [i] alienat”. Sense cap solució de continuïtat la corporalitat ha quedat configurada de forma simultània i contradictòria com a problema sense solució i com a solució a un problema. Testimonis d'aquesta tensa alternança -que de cap manera ha quedat resolta puix que es troba a la base mateixa de la nostra cultura- han estat, qui en dubta, molts dels artistes del XX i, en especial, aquells que han desenvolupat la seva activitat durant les darreres dècades del segle. D'aquesta manera, aprofundint en la consigna desenvolupada per Bataille, tant la sexualitat i la violència, com l'erotisme i la mort, han quedat units dins un esqueixat fluir iconogràfic de paradoxes visuals en les que el plaent i l'horrífic s'han mostrat de forma superposada en haver de compartir escenari d'una representació curulla d'anomalies eròtiques, disfuncions orgàniques i trastorns de tota índole.

horror, del tòtem al tabú, de la afirmació a la desconfiança. En *Dialèctica de la Il·lustració* Horkheimer y Adorno expresaron con claridad el sentido de esta contradictoria relación al sustentarla en el hecho de que “sólo la civilización conoce el cuerpo como una cosa que se puede poseer”. De este modo, la posesión se constituye en el fenómeno que garantiza el desprecio y el deseo, el temor y el interés. El cuerpo, considerado como “lo inferior y sometido”, quedará transmutado “en objeto de burla y rechazo”. Paralelamente, al actuar como objeto de deseo se nos presentará “como lo prohibido, reificado [y] alienado”. Sin solución alguna de continuidad la corporalidad ha quedado configurada de forma simultánea y contradictoria como problema sin solución y como solución a un problema. Testigos de esta tensa alternancia -que en modo alguno ha quedado resuelta ya que se halla en la base misma de nuestra cultura- han sido, qué duda cabe, muchos de los artistas del XX y, en especial, quienes que han desarrollado su actividad durante las últimas décadas del mismo. De este modo, profundizando en la consigna desarrollada por Bataille, tanto la sexualidad y la violencia, como el erotismo y la muerte, han quedado aunados dentro de un desgarrado fluir iconográfico de paradojas visuales en las que lo placentero y lo horroso se han mostrado de forma superpuesta al tener que compartir el escenario de una representación rebosante de anomalías eróticas, disfunciones orgánicas y trastornos de toda índole. Tomando como punto de partida esta apreciación, podemos distinguir en un rápido recorrido por el sentir de lo corporal durante el pasado siglo, tres grandes momentos que, pese a que parezcan responder a una estructura lineal y cronológica, no actúan como etapas de un discursir, ya que estos momentos se solapan y expanden, se superponen y dilatan. En este sentido, el interés por un cuerpo saludable y en comunión con la naturaleza nos plantea, en un primer momento, la cara amable y afirmativa de

Prement com a punt de partida aquesta apreciació, podem distingir en un ràpid recorregut pel sentir del corporal durant el passat segle, tres grans moments que, malgrat que semblin respondre a una estructura lineal i cronològica, no actuen com a etapes d'un discórrer, puix que en aquests moments s'encobreixen i expandeixen, se superposen i es dilaten. En aquest sentit, l'interès per un cos saludable i en comunió amb la natura ens planteja, en un primer moment, la cara amable i afirmativa d'un procés emprès des de posicions naturistes i llibertàries durant el transcurs dels anys 1920 i 1930. Un interès, curiosament, que transformat en culte oferirà la seva més terrible versió en la glorificació fàl·lica a la que el nazisme sotmetrà tant el cos de l'home i de la dona, com les funcions i els rols psicoideològics que ambdós hauran de dur a terme a la societat nacionalsocialista. La constatació d'aquesta ambivalent relació d'amor i odi que històricament es desenvolupa de forma paral·lela -i no sols, insistim, durant un període concret del segle XX- fa palesa la persistència d'un discurs dualista en el que les contraposicions que l'integren reflecteixen, al cap i a la fi, la pròpia ambivalència que enrevolta la modernitat. Una ambivalència que, d'una banda, mostra aquest dir, contradictori que ofereixen la raó i la seva instrumentalització, els mitjans i els seus fins, la natura i la tècnica, el sostenible i el rendible... Una ambivalència que, alhora, palesa de quina manera el saber de les llums omple de clarobscur la parla d'uns cossos que es construeixen des del desafiament i la vulnerabilitat.

Un segon moment, també contradictori, en el que aquestes llums i ombres configuren la nostra manera d'enfrontar-nos a allò corporal el trobam en la joiosa i expansiva afirmació viscuda durant la dècada de 1960. La recuperada consigna rimbaudiana en favor del "llarg, immens i raonat desarranjament dels sentits" i de la consegüent sacralitat del "desordre de

un proceso emprendido desde posiciones naturistas y libertarias durante el transcurso de los años 1920 y 1930. Un interés, curiosamente, que transformado en culto ofrecerá su más terrible versión en la glorificación fálica a la que el nazismo someterá tanto al cuerpo del hombre y de la mujer, como a las funciones y roles físico-ideológicos que ambos deberán desempeñar en la sociedad nacional-socialista. La constatación de esta ambivalente relación de amor y odio que históricamente se desarrolla de forma paralela -y no sólo, insistimos, durante un periodo concreto del siglo XX- pone de manifiesto la persistencia de un discurso dualista en el que las contraposiciones que lo integran están reflejando, en última instancia, la propia ambivalencia que envuelve a la modernidad. Una ambivalencia que, por un lado, muestra ese decir contradictorio que ofrecen la razón y su instrumentalización, los medios y los fines, la naturaleza y la técnica, lo sostenible y lo rentable... Una ambivalencia que, a su vez, deja patente cómo el saber de las luces llena de claroscuros el habla de unos cuerpos que se construyen desde el desafío y la vulnerabilidad.

Un segundo momento, también contradictorio, en el que estás luces y sombras configuran nuestra manera de enfrentarnos a lo corporal lo encontramos en la gozosa y expansiva afirmación vivida durante la década de 1960. La recuperada consigna rimbaudiana en favor del "largo, inmenso y razonado desarreglo de los sentidos" y de la consiguiente sacralidad del "desorden del espíritu" quedará formulada como una de las coartadas argumentales más utilizada en la época de cara a articular un discurso de renovadas transgresiones perceptivas que hallará su apoyo en la disolución objetual de la propuesta artística y su inclusión en el ámbito desmaterializado del evento y de la acción. Dichas transgresiones, partiendo de ese polvorín con el que se definirá el propio cuerpo, buscarán desarmar al cuerpo social

l'esperit" quedarà formulada com una de les coartades argumentals més utilitzades a l'època de cara a articular un discurs de renovades transgressions perceptives que trobarà el seu suport en la dissolució objectual de la proposta artística i de la seva inclusió en l'àmbit desmaterialitzat de l'event i de l'acció. Les esmentades transgressions, partint d'aquest polvorí amb el que es definirà el propi cos, cercaran desarmar el cos social fent paleses les seves trampes culturals. L'erupció seixantavuitista incidirà no sols en la celebració ritual del cos i la seva (re)conquerida llibertat -tal i com fàcilment s'observa en moltes de les activitats empreses des dels espais híbrids del *body art* i de la *performance*-, sinó també en la pròpia problematització d'allò corporal en tant que discurs articulat des del domini i la construcció social. Aquest fer serà plantejat especialment per dones artistes com Barbara Kruger o Nan Goldin, autors que des de posicions creatives diferenciades convergiran en la crítica als models fal·laçment asèptics i objectius d'una modernitat, construïda plàsticament, tal i com ja hem remarcat, des del formalisme. Tot i això, poc més d'una desena d'anys després, a finals de la dècada dels setanta i començament dels vuitanta, l'aparició de la SIDA -el tercer gran moment al que volíem al·ludir- tornarà a omplir de mort i de boira aquest futur que amb fraternes intencions alliberadores i florits desitjos universalistes havia estat dissenyat per aquells que Marguerite Duras definí com els "malalts d'esperança", aquells que els anys setanta pensaren, no sense alguns regusts mil·lenaristes, que la consumació dels temps ja era prop.

La crisi energètica de 1973 unida a la crisi del sistema immunodeficient que, d'ençà de 1979 i, en especial, de 1982, quan s'encunya el nom de la malaltia, ens transforma en un globalitzat grup de risc, posarà en fallida no sols un model de creixement i de relació, sinó la fe en un progrés que ja no podrà ser viscut des de la con-

poniendo al desnudo sus trampas culturales. La erupción sesentayochista incidirá no sólo en la celebración ritual del cuerpo y su (re)conquistada libertad -tal y como fácilmente se observa en muchas de las actividades emprendidas desde los espacios híbridos del *body art* y de la *performance*-, sino también en la propia problematización de lo corporal en tanto que discurso articulado desde el dominio y la construcción social. Este hecho será planteado especialmente por mujeres artistas como Barbara Kruger o Nan Goldin, autoras que desde posiciones creativas diferenciadas convergerán en la crítica a los modelos falazmente asépticos y objetivos de una modernidad, construida plásticamente, tal y como ya hemos puesto de relieve, desde el formalismo. Con todo, poco más de una decena de años después, a finales de la década los setenta y comienzos de los ochenta, la aparición del SIDA -el tercer gran momento al que queríamos aludir- volverá a llenar de muerte y de niebla ese futuro que con fraternas intenciones liberadoras y floridos deseos universalistas había sido diseñado por quienes Marguerite Duras definió como los "enfermos de la esperanza", aquellos que en los años sesenta pensaron, no sin ciertos resabios milenaristas, que la consumación de los tiempos estaba ya próxima.

La crisis energética de 1973 unida a la crisis del sistema inmunodeficiente que, a partir de 1979 y, en especial, de 1982, cuando se acuña el nombre de la enfermedad, nos transforma en un globalizado grupo de riesgo, pondrá en quiebra no sólo un modelo de crecimiento y de relación, sino la fe en un progreso que ya no podrá ser vivido desde la confianza derivada de su ilimitado avance. La revolución corporal y sexual de los sesenta se verá cercenada por los efectos de una pandemia que, si bien había sido estigmatizada en sus orígenes, poco a poco irá perdiendo -o, al menos, viendo limitada- la carga moral a la que se había visto

fiança derivada del seu il·limitat avenç. La revolució corporal i sexual dels seixanta es veurà arranada pels efectes d'una pandèmia que, tot i haver estat estigmatitzada en els seus orígens, poc a poc anirà perdent -o, almenys, veient limitada- la càrrega moral a la qual havia estat sotmesa. D'aquesta manera, una nova i turmentada sensibilitat farà acte de presència en l'àmbit artístic. El dolor, l'aclaparament i la desesperança generaran una iconografia en la que l'erotisme albirat -pensem, per exemple, en casos com els de Tracey Moffat, Joel-Peter Witkin o Jeanne Dunning- empenyerà no tant al gaudi, com a la perplexitat i al qüestionament. Viure el cos serà, per això, l'eix d'un renovat dilema en què la visió redemptora d'un futur millor no hi tindrà cabuda de cap casta. Si la SIDA mostra des d'una perspectiva individual la certesa d'una inevitable vulnerabilitat, aquesta mateixa consciència de fragilitat i inseguretat adquirirà la seva raó de ser social durant la dècada dels noranta a través de les neteges ètniques fetes no tan sols a Ruanda, sinó també a l'antiga Iugoslàvia, és a dir, en ple cor europeu. Igual que en finalitzar la II Guerra Mundial el cos només podia glatir des de la ferida i l'esqueix, en aquests darrers anys el mateix cos sembla dir-se tan sols des de la incomprendibilitat i la contradicció. De manera similar a com es podia percebre un cruel estranyament del corporal en autors de la immediata postguerra com Jean Fautrier o Alberto Giacometti, idèntic estranyament pot ser trobat en artistes com Arnulf Rainer -pertanyent a una generació posterior- o en autors molt més recents com Nobuyoshi Araki, Andrés Serrano o Zoe Leonard. A través de tot aquest procés -que, tal i com anam comprovant, de cap manera resulta lineal- assistim a l'angoixat registre d'una materialitat corpòria que es percep minvant. Un registre que ens trasllada des de la conversió del cos en filament d'un trencat discurs que escriu la matèria d'una carnalitat en descomposició, fins a la

sometida. De este modo, una nueva y atormentada sensibilidad va a hacer acto de presencia en el ámbito artístico. El dolor, el abatimiento y la desesperanza generarán una iconografía en la que el erotismo vislumbrado -pensemos, por ejemplo, en casos como los de Tracey Moffat, Joel-Peter Witkin o Jeanne Dunning- empujará no tanto al goce, como a la perplejidad y al cuestionamiento. Vivir el cuerpo será, por ello, el eje de un renovado dilema en el que la visión redentora de un futuro mejor no tendrá ya cabida alguna. Si el SIDA muestra desde una perspectiva individual la certeza de una inevitable vulnerabilidad, esa misma conciencia de fragilidad e inseguridad adquirirá su razón de ser social durante la década de los noventa a través de las limpiezas étnicas habidas no sólo en Ruanda, sino también en la antigua Yugoslavia, es decir, en pleno corazón europeo. Al igual que al finalizar la 2ª Guerra Mundial el cuerpo sólo podía latir desde la herida y el desgarró, en estos últimos años el mismo parece decirse tan sólo desde la incomprendibilidad y la contradicción. De manera similar a como se podía percibir un cruel extrañamiento de lo corporal en autores de la inmediata postguerra como Jean Fautrier o Alberto Giacometti, idéntico extrañamiento puede ser hallado en artistas como Arnulf Rainer -perteneciente a una generación posterior- o en autores mucho más recientes como Nobuyoshi Araki, Andrés Serrano o Zoe Leonard. A través de todo este proceso -que, tal y como venimos comprobando, en modo alguno resulta lineal- asistimos al angustiado registro de una materialidad corpórea que se percibe menguante. Un registro que nos traslada desde la conversión del cuerpo en filamento de un roto discurso que escribe la materia de una carnalidad en descomposición, hasta la vivencia de una sexualidad dominada por la transgresión y la desolación.



vivència d'una sexualitat dominada per la transgressió i la desolació.

El panorama actual no pot resultar menys paradoxal i controvertit. Ens enfrontam a una realitat que, com ja hem assenyalat, només des de l'ambivalència pot quedar configurada. Una realitat en la que el cos i el sexe ocupen un lloc preeminent -i, potser, fonamental- com a objectes de producció i consum. D'aquesta manera, la hiperrealitat mediàtica ha generat un univers integrat per cossos pansexualitzats i sexualitats reprimides. Un univers en el que mai abans els cossos han estat tan visibles alhora que inassolibles, tan evidents alhora que opacs. El dir contemporani verbalitza un discurs crepuscular en el que la corporalitat esdevé text d'un naufragi i certesa d'una perplexitat. Cos i sexualitat es transmuten en imatge i en icona: imatge d'una idea i idea d'una imatge, icona que es consumeix i consum d'una icona.

El panorama actual no puede resultar menos paradójico y controvertido. Nos enfrentamos a una realidad que, como ya hemos señalado, sólo desde la ambivalencia puede quedar configurada. Una realidad en la que el cuerpo y el sexo ocupan un lugar preeminente -y, acaso, fundamental- como objetos de producción y consumo. De este modo, la hiperrealidad mediática ha generado un universo integrado por cuerpos pansexualizados y sexualidades reprimidas. Un universo en el que nunca antes los cuerpos han sido tan visibles a la par que inalcanzables, tan evidentes a la par que opacos. El decir contemporáneo verbaliza un discurso crepuscular en el que la corporalidad deviene texto de un naufragio y certeza de una perplejidad. Cuerpo y sexualidad se transmutan en imagen y en icono: imagen de una idea e idea de una imagen, icono que se consume y consumo de un icono. El erotismo que el arte refleja en los últimos años nos ofrece la cartografía

■ *Que me'n donin* (2002). Pepe Miralles.
Original en color.

■ *Que me den* (2002). Pepe Miralles.
Original en color.

L'erotisme que l'art reflecteix en els darrers anys ens ofereix la cartografia d'un sentir convuls que es nodreix en la pròpia incertesa existent respecte dels límits i fronteres que defineixen els gèneres, els rols i els sexes. Una incertesa que no fa més que actuar com a caixa de ressonància d'un malestar que afecta altres molts àmbits de la cultura i de la societat contemporànies.

La corporalitat actual tan sols adquireix sentit com a embolcall i ombra, és a dir, com a producte que se sap envàs i com a impostura que es reconeix pantalla. Això fa que la pròpia fisicitat es vagi esvaint gradualment, adquirint la seva màxima presència en la descorporeïtzació que acompanya la materialitat mediàtica, una materialitat que només es fa des de la il·lusió catòdica i des de l'esquer digital. La fotografia actual ens mostra les despulles d'un cos que només resplendeix en l'ombra. En l'obscuritat d'una nit que se sap cos de preguntes i carn de silencis. En aquest context sols sembla que puguem viure envoltats de cossos que ja no ho són. Cossos tremolosos que amb torpesa recorren les restes d'un univers que s'ensorra. Un univers que només és habitat ja per fantasmes. Per ombres del no res que al no res empenyen i que, observant l'extenuació de la nostra societat, actuen com a reflexos estereotipats d'un model polític i econòmic que oculta la seva pròpia debilitat en la hiperproducció d'un excés que només condueix al buit. A aquest nu buit que el consum intenta ocultar debades i que el cos cerca revestir amb fingida desimboltura.

de un sentir convulso que se sustenta en la propia incertidumbre existente respecto a los límites y fronteras que definen los géneros, los roles y los sexos. Una incertidumbre que no hace más que actuar como caja de resonancia de un malestar que afecta a otros muchos ámbitos de la cultura y de la sociedad contemporáneas.

La corporalidad actual tan sólo adquiere sentido como envoltura y sombra, es decir, como producto que se sabe envase y como impostura que se reconoce pantalla. Ello hace que la propia fisicidad vaya paulatinamente desvaneciéndose, adquiriendo su máxima presencia en la descorporeización que acompaña a la materialidad mediática, una materialidad que sólo se hace desde la ilusión catódica y desde el señuelo digital. La fotografía actual nos muestra los despojos de un cuerpo que sólo refulge en la sombra. En la oscuridad de una noche que se sabe cuerpo de preguntas y carne de silencios. En este contexto sólo parece que podamos vivir rodeados de cuerpos que ya no son tales. Cuerpos temblorosos que con torpeza recorren los restos de un universo que se desmorona. Un universo que sólo es habitado ya por fantasmas. Por sombras de nada que a la nada empujan y que, observando la extenuación de nuestra sociedad, actúan como reflejos estereotipados de un modelo político y económico que oculta su propia debilidad en la hiperproducción de un exceso que sólo conduce al vacío. A ese desnudo vacío que el consumo intenta ocultar en vano y que el cuerpo busca revestir con fingida soltura.





Gabriel
Ramon
fotògraf

La imatge argèntica
La imagen argéntica



Atès que la meua intervenció se situa en el marc d'experiències professionals relacionades amb la fotografia, primer de tot m'he de presentar: sóc fotògraf professional d'ençà de fa més de 30 anys i duc a terme la meua activitat a Palma. Tinc dos camps d'activitat molt diferenciats.

1- El retrat fotogràfic: tot i que no sigui una necessitat social de molt de temps ençà, m'encaparro a creure que és intemporal. Si hi afegeixc que només faig servir el BN argèntic, que és de gran importància per a mi fer jo mateix les tasques de laboratori i fins i tot el muntatge en passe-partout, confirmo així que em situo en una perspectiva totalment artesana, alguns diran arcaica. Tal grau d'implicació en la meua activitat acabà de convèncer-me que duc a terme una feina d'autor i que amb les meues imatges lliuro un poc de mi mateix.

1991 imatge argèntica.

Puesto que mi intervención se sitúa en el marco de experiencias profesionales relacionadas con la fotografía, debo antes de cualquier cosa presentarme: soy fotógrafo profesional desde hace más de 30 años y llevo a cabo mi actividad en Palma. Tengo 2 campos de actividad muy diferenciados.

1-El retrato fotográfico: aunque no sea una necesidad social desde hace mucho tiempo, me empeño en creer que es intemporal. Si añado que utilizo exclusivamente el BN argéntico, que es de gran importancia para mi efectuar yo mismo los trabajos de laboratorio y hasta el montaje en passe-partout, confirmo así que me sitúo en una perspectiva totalmente artesanal, algunos dirán arcaica. Tal grado de implicación en mi actividad acabó por convencerme que realizo un trabajo de autor, y que con mis imágenes entrego un poco de mí mismo.

Como muchos fotógrafos de mi generación mi afición tendrá que ver con la magia y lo ritual: los misterios de la luz roja del laboratorio, la magia de los líquidos que hacen aparecer la imagen tan deseada en la superficie del papel sensible, su olor persistente, los caprichos de la luz, a la vez capaz de crear una imagen, como de echarla a perder irremediablemente.

Una práctica íntimamente ligada a la angustia de la espera y la impaciencia del resultado final.

Desde un punto de vista concreto, entrego a mis clientes unas copias positivadas en papel baritado, es decir no plastificado como lo son las copias en color. Es la plata, hablo del metal, que constituye la imagen final en BN. Hay que saber que en color, si bien la plata es utilizada en el proceso de revelado, se elimina durante el proceso de fijación (y es recuperada) de modo que la copia es sólo constituida por colorantes.

1991 imagen argéntica.



Com molts de fotògrafs de la meua generació la meua afició tindrà a veure amb la màgia i el ritual: els misteris de la llum vermella del laboratori, la màgia dels líquids que fan aparèixer la imatge tan desitjada a la superfície del paper sensible, la seva olor persistent, els capricis de la llum, alhora capaç de crear una imatge i de tadar-la sense remei.

2001 imatge argèntica.

Paralelamente, archivo el negativo de estas imágenes. El negativo es un documento único e insustituible. El proceso de archivo es muy sencillo: cajas numeradas por orden cronológico, un número de referencia para cada uno; debo de tener alrededor de 200.000.

Ocupa el espacio de una biblioteca mediana. En este punto me parece importante precisar

2001 imagen argéntica.



Una pràctica íntimament lligada a l'angoixa de l'espera i a la impaciència del resultat final.

D'un punt de vista concret, entrego als meus clients unes còpies positivades en paper bariatat, és a dir no plastificat com ho són les còpies en color. És l'argent, parlo del metall, que constitueix la imatge final en BN. Cal saber que en color, tot i que l'argent es fa servir en el procés

algunas cosas sobre el trabajo de laboratorio en BN: si bien el proceso es muy sencillo en su descripción - no se trata más, al fin y al cabo, que de proyectar una imagen sobre una hoja de papel sensible - llega a ser muy refinado en su ejecución. Incluso me atrevería a comparar el proceso a la interpretación de una pieza musical: tanto cuenta la sensibilidad del artista, como las particularidades del material utilizado,

■ 2006 Fastnet Rock, imatge argèntica.

■ 2006 Fastnet Rock, imagen argéntica.



de revelat, s'elimina durant el procés de fixació (i és recuperada) de manera que la còpia només la constitueixen colorants.

Paral·lelament, arxivo el negatiu d'aquestes imatges. El negatiu és un document únic i insubstituïble. El procés d'arxivament és molt senzill: capses numerades per ordre cronològic, un nombre de referència per a cada un; en dec tenir devers 200.000.

Ocupa l'espai d'una biblioteca mitjana.

En aquest punt em sembla important precisar algunes coses sobre la tasca de laboratori en BN: tot i que el procés és molt senzill en la seva descripció -no es tracta de res més que de projectar una imatge sobre un full de paper sensible- arriba a ésser molt refinat en la seva execució. Fins i tot gosaria comparar-ne el procés a la interpretació d'una peça musical: tant compta la sensibilitat de l'artista, com les particularitats del material utilitzat, un piano no és només un piano i un paper fotogràfic no és només un paper fotogràfic. Així considero que cada positiu és únic i irrepètible.

■ 2000 imatge argèntica.
2002 imatge argèntica.



un piano no es sólo un piano y un papel fotográfico no es sólo un papel fotográfico. Así considero que cada positivo es único e irrepètible.

Por este motivo también, nunca dejaré que alguien positive mis negativos.

(Me dijo una vez Carlos Barrantes, al visitar una exposición de fotografías que él había positivado, que se había negado a hacer copias en platino "porque la expo hubiera sido de Carlos Barrantes", tal es la marca que puede dejar él en la obra finalizada.)

2- En paralelo a esta actividad de retratista y también porque la vida del artista no es siempre fácil, me dedico a la fotografía ilustrativa en color destinada a la impresión en cuatricromía. Actividad técnica más que artística a mi entender. Consiste sobre todo en reproducir obras de arte o fotografiar edificios. Hasta hace poco, los fotógrafos solíamos utilizar películas inversibles: las diapositivas, que algunos llamaban también Ektachrome.

■ 2000 imagen argéntica.
2002 imagen argéntica.



■ 2000 imatge argèntica.

■ 2000 imagen argéntica.

Per aquest motiu també, no deixaré mai que qualsevol positiu els meus negatius.

(Em digué una vegada Carlos Barrantes, en visitar una exposició de fotografies que ell havia positiu, que s'havia negat a fer còpies en platí "perquè l'exposició hauria estat de Carlos Barrantes", tal és la marca que hi pot deixar l'obra finalitzada.)

2- En paral·lel a aquesta activitat de retratista i també perquè la vida de l'artista no és sempre fàcil, em dedico a la fotografia il·lustrativa en color destinada a la impressió en quadricromia, activitat tècnica més que artística al meu parer. Consisteix sobretot a reproduir obres d'art o fotografies edificis. Fins no fa gaire, els fotògrafs solien utilitzar pel·lícules invertibles: les diapositives, que alguns anomenaven també Ektachrome.

Recordem que tal com un negatiu, una diapositiva és un document únic. Tot i que existia la possibilitat de fer-ne un duplicat, comportava certa pèrdua de qualitat.

Curiosament, no he tingut mai consciència de fer una feina d'autor en aquesta activitat, en part perquè he confiat el revelatge de les meves diapositives a un laboratori especialitzat, en part perquè he abandonat la propietat de la diapositiva al client i per tant no en disposo de cap arxiu, en part també pel fet de no tenir poder de decisió sobre el producte final: maquetació i impressió. (Sempre ha estat per a mi una sorpresa descobrir una foto meua retallada, o sobre un fons de tal o tal color, o en una escala diferent de la imaginada. He acabat per desinteressar-me del producte final.)

En aquest apartat, per tant, no he tingut una afecció especial per a una tècnica en particular, o sigui que no he estat reacció a adaptar-me a les noves tecnologies, malgrat que comportessin un alt cost, en tots els sentits.

■ 1996 imatge argèntica.
2003 imatge argèntica.



Recordemos que tal como un negativo, una diapositiva es un documento único. Si bien existía la posibilidad de hacer un duplicado, conllevaba cierta pérdida de calidad.

Curiosamente, nunca he tenido conciencia de hacer un trabajo de autor en esta actividad, en parte por confiar el revelado de mis diapositivas a un laboratorio especializado, en parte por abandonar la propiedad de la diapositiva al

■ 1996 imagen argéntica.
2003 imagen argéntica.



La imatge digital

La primera equivocació que he comès, com molts dels meus col·legues, ha estat pensar que la fotografia digital (en podríem dir “numèrica” com els francesos) no seria més que un canvi d’una superfície sensible, la pel·lícula, per una altra: el sensor electrònic.

De fet al final dels anys noranta tot ens induïa a pensar-ho. Els mateixos gegants de la indústria fotogràfica clàssica, com a resposta al desenvolupament de les tecnologies noves, ens deixaven entendre que el futur de la fotografia es trobava en una convivència harmoniosa i prolongada de les tecnologies passades i presents.

Aleshores, i em referesc als anys 90, les càmeres digitals eren enfora ferm de poder competir en qualitat amb les càmeres clàssiques, però és quan es democratitza un aparell fins ara reservat a les arts gràfiques: l’escàner. De fet els primers a distribuir-los són els fabricants de superfícies sensibles. En 1998 entra al meu

cliente y así no tener realmente un archivo, en parte también por no tener poder de decisión sobre el producto final: maquetación e impresión. (Siempre ha sido para mí una sorpresa descubrir una foto mía recortada, o sobre un fondo de tal o tal color, o a una escala diferente de la imaginada. He terminado por desinteresarme del producto final.)

En este apartado pues no he tenido especial afición por una técnica en particular, así que no he sido reacio a adaptarme a las nuevas tecnologías, aunque tuvieran un alto coste, en todos los sentidos.

La imagen digital

La primera equivocación que he cometido, como muchos de mis colegas, fue pensar que la fotografía digital (cabría decir “numérica” como los franceses) no iba a ser más que un cambio de una superficie sensible, la película, por otra: el sensor electrónico.

estudi un escàner Agfa, seguit d’un altre de Polaroid. Escanejant les meves feines en diapositives podia respondre a la demanda dels meus clients que començaven a exigir els nous i còmodes suports que eren els CD.

De passada vaig poder conservar una empremta de les meves fotos en color i d’aquí a interessar-m’hi més tot i que abans els considerava merament comercials.

També em va permetre deixar de fer tires de contacte dels meus negatius i així revolucionar el meu sistema d’arxivament BN. Abans he parlat del meu sistema d’arxivament de negatius, molt senzill, però paral·lelament calia tenir-ne un full de contacte, per visualitzar-lo clarament. Això suposava capses i capses de tires de contacte en paper fotogràfic. Avui, amb l’escàner, digitalitzo el negatiu i mig any de retrats cap en un CD.

Qui diu escàner diu ordinador, una tecnologia per a la qual no havia estat preparat, com molts de la meva generació, i de la qual sabíem que dependria tot. Va començar el que seria de llavors ençà esdevindria quotidià: la formació permanent. (Fins llavors la formació tècnica d’un fotògraf s’establia en criteris rutinaris basats en la repetició i l’experiència. Es considerava el domini de la tècnica com la passa prèvia, necessària però suficient. En tota una vida de fotògraf els canvis eren escassos. Un tòpic era considerar que primer calia dominar la tècnica, tota la tècnica, per aspirar llavors a la creació fotogràfica. Una tècnica considerada com a finita i invariable, una espècie de dogma... comfortable i tranquil·litzador.)

Així que de llavors ençà em vaig veure condemnat a l’aprenentatge permanent, fins ara... La dificultat no és anar a la font per aprendre, sinó incessantment comprovar la fiabilitat de la font. En la informàtica aplicada a la fotografia

De hecho al final de los años noventa todo nos inducía a pensarlo. Los mismos gigantes de la industria fotográfica clásica, en respuesta al desarrollo de las tecnologías nuevas, nos dejaban entender que el futuro de la fotografía se encontraba en una convivencia armoniosa y prolongada de las tecnologías pasadas y presentes.

Entonces, y me refiero a los años 90, las cámaras digitales distaban mucho de poder competir en calidad con las cámaras clásicas, pero es cuando se democratiza un aparato hasta ahora reservado a las artes gráficas: el escáner. De hecho los primeros en distribuirlos son los fabricantes de superficies sensibles. En 1998 entra en mi estudio un escáner Agfa, seguido de otro de Polaroid. Escaneando mis trabajos en diapositivas podía responder a la demanda de mis clientes que empezaban a exigir los nuevos y cómodos soportes que eran los CD.

Pude de paso conservar una huella de mis fotos en color y de aquí interesarme más por estos trabajos que antes consideraba meramente comerciales.

También me permitió dejar de hacer tiras de contacto de mis negativos y así revolucionar mi sistema de archivado BN. Antes hablé de mi sistema de archivado de negativos, muy sencillo, pero paralelamente era necesario tener una hoja de contacto de cada negativo, para visualizarlo claramente. Esto suponía cajas y cajas de tiras de contacto en papel fotográfico. Hoy, con el escáner, digitalizo el negativo, y medio año de retratos cabe en un CD.

Quien dice escáner dice ordenador, una tecnología para la que no había sido preparado, como muchos de mi generación, y de la cual sabíamos que todo iba a depender. Empezó lo que desde entonces sería nuestro tema cotidiano: la formación permanente. (Hasta la fecha la formación técnica de un fotógrafo se asenta-

també hi ha dogmes, però duren pocs mesos, fins que són reemplaçats per uns altres, complementaris o contradictoris.

Però la “convivència harmoniosa” fou breu, ja que la distribució dels escàners no va ésser més que un darrer intent per part dels fabricants de suports sensibles de seguir venent pel·lícules.

Ja ho sabem: la fotografia argèntica en color té els dies comptats, més aviat les hores.

Se sap que després del 2010 gairebé ja no es fabricaran més pel·lícules en color. De fet ja haurien desaparegut si no fos per la indústria del cinema que triga a implantar la projecció digital a les sales i ha de menester una gran quantitat de còpies.

Agfa ha desaparegut, havia estat una figura clau en la indústria europea; Kodak està molt malament i intenta una reconversió que la deixarà en l'ombra del que ha estat. Polaroid ha anunciat el cessament de la seva producció i no sé a què es dedicarà.

Els fabricants de càmeres tradicionals s'han avançat als esdeveniments: ja no es fabrica cap càmera clàssica, fora de l'àmbit de l'artesanía.

Pel que fa als laboratoris de revelatge: o han tancat, o s'han reconvertit.

Si els antics gegants de la indústria de la química fotogràfica han desaparegut, han estat substituïts pels líders de l'electrònica, més concentrats, si cal. La fabricació dels sensors electrònics està repartida entre pocs (Sony, Kodak, Canon i no gaire més).

Les superfícies sensibles tradicionals permetien una infinitat de formats, però no és igual en el cas dels sensors.

ba en criterios rutinarios basados en la repetición y la experiencia. Se consideraba el dominio de la técnica como el paso previo, necesario pero suficiente. En toda una vida de fotógrafo los cambios eran escasos. Un tópico era considerar que primero se tenía que dominar la técnica, toda la técnica, para luego aspirar a la creación fotográfica. Una técnica considerada como finita e invariable, un especie de dogma... confortable y tranquilizador.)

Así que a partir de este momento me vi condenado al aprendizaje permanente, hasta hoy... La dificultad no es ir a la fuente para aprender, sino incesantemente comprobar la fiabilidad de la fuente. En la informática aplicada a la fotografía también hay dogmas, pero duran pocos meses, hasta ser reemplazados por otros, complementarios o contradictorios.

Pero la “armoniosa convivencia” fue breve, ya que la distribución de los escáners no fue sino un último intento por parte de los fabricantes de soportes sensibles para seguir vendiendo películas.

Lo sabemos ya: la fotografía argéntica en color tiene los días contados, más bien las horas.

Se sabe que después del 2010 casi no se fabricarán más películas en color. De hecho habrían ya desaparecido si no fuera por la industria del cine que tarda en implantar la proyección digital en las salas y que necesita gran cantidad de copias.

Agfa ha desaparecido; había sido una figura clave en la industria europea; Kodak está muy mal e intenta una reconversión que le dejará en la sombra de lo que ha sido. Polaroid ha anunciado el cese de su producción y no sé a que se va a dedicar.



Els formats de pel·lícula clàssica eren variats: els famosos 24x36, inventat per O. Barnack per a la Leica, les plaques des del 4x5 polzades fins a l'11x14 o més, i els formats 4,5x6, 6x6, 6x7, etc. que per una mateixa amplada de pel·lícula 120 proposaven totes les llargàries possibles, fins i tot el 6x18 panoràmic. Cadascuna de les càmeres que derivaven d'aquests formats tenia un ús molt específic.

Ara però no passa el mateix en fotografia digital: els sensors no toleren la menor imperfecció en la seva estructura, per la qual cosa només és rendible utilitzar superfícies diminutes; la probabilitat de trobar defectes a les superfícies grans és tan grossa que una gran part de la producció ha d'ésser rebutjada, en la pràctica no es comercialitzen sensors de mida superior a 48x36 mm.

He mantingut algun temps l'esperança que les nostres antigues càmeres professionals s'adaptarien a la nova tecnologia i suavitzaria així

Los fabricantes de cámaras tradicionales se han adelantado a los acontecimientos: ya no se fabrica ninguna cámara clásica, fuera del ámbito de la artesanía. También los laboratorios de revelado: o han cerrado o se han reconvertido.

Si los antiguos gigantes de la industria de la química fotográfica han desaparecido, han sido sustituidos por los líderes de la electrónica, más concentrados si cabe. La fabricación de los sensores electrónicos está repartida entre pocos. (Sony, Kodak, Canon y poco más).

Si bien las superficies sensibles tradicionales permitían una infinidad de formatos, no es el caso de los sensores.

Los formatos de película clásica eran variados: el famoso 24x36, inventado por O. Barnack para la Leica, las placas desde el 4x5 pulgadas hasta 11x14 o más, y los formatos 4,5x6, 6x6, 6x7, etc. que por un mismo ancho de película 120 proponían todos los largos posibles, hasta incluso el 6x18 panorámico. Cada una de las cámaras que derivaban de estos formatos tenía un uso muy específico.

En cambio, no es así en fotografía digital: los sensores no toleran la menor imperfección en su estructura, lo que explica que sólo sea rentable utilizar superficies diminutas; la probabilidad de encontrar defectos en las superficies grandes es tal que una gran parte de la producción tiene que ser desechada; en la práctica no se comercializan sensores de tamaño superior a 48x36 mm.

He albergado algún tiempo la esperanza que nuestras antiguas cámaras profesionales se adaptarían a la nueva tecnología y suavizaría así las inversiones necesarias a mi reconversión. De hecho existen adaptaciones - incómodas, carísimas, y de distribución confidencial - de respaldos digitales. (En 2006 se han vendi-



les inversions necessàries a la meua reconversió. De fet existeixen adaptacions -incòmodes, caríssimes i de distribució confidencial- de suports digitals (en 2006 se'n vengueren només 6000 a tot el món). El seu preu els situa fora de l'abast de la majoria de nosaltres.

SÓC EL MATEIX FOTÒGRAF EN FORMAT DIGITAL? HA CANVIAT EL MEU ESTIL?

Ara tots els fotògrafs fem servir les mateixes càmeres, o gairebé.

Estic molt sorprès de veure que certs paràmetres en matèria de fotografia digital són hereus de la casualitat o dels costums. En efecte, de tots els formats que he esmentat més amunt, l'estàndard en digital segueix essent el de 24x36 mm, proporció de 2/3 que només va tenir la seva lògica quan O. Barnack volgué aprofitar la major superfície possible de la pel·lícula cinematogràfica de 35 mm.

do sólo 6.000 de ellos en todo el mundo). Su precio los pone fuera del alcance de la mayoría de nosotros.

¿SOY EL MISMO FOTÓGRAFO EN FORMATO DIGITAL? ¿HA CAMBIADO MI ESTILO?

Ahora los fotógrafos utilizamos todos las mismas cámaras, o casi.

Estoy muy sorprendido al ver que ciertos parámetros en materia de fotografía digital son herederos de la casualidad o de las costumbres. En efecto, de todos los formatos que he citado anteriormente, el estándar en digital sigue siendo el 24x36 mm, proporción de 2/3 que sólo tuvo su lógica cuando O. Barnack quiso aprovechar la mayor superficie posible de la película cinematográfica de 35 mm.

La naturaleza misma del material fotográfico utilizado había marcado las pautas en temas estéticos tales como el encuadre, la composición, la nitidez, etc...

La mateixa naturalesa del material fotogràfic utilitzat havia marcat les pautes en temes estètics, com per exemple l'enquadrament, la composició, la nitidesa, etc.

Fotògrafs com Cartier-Bresson, Atget, Weston, Avedon, Brandt se serviren de càmeres molt determinades per marcar el seu propi estil.

Més modestament havia fet del format quadrat el marc ideal de la meua visió fotogràfica.

Ara he de compondre i inventar-me altres marcs. Per posar un exemple paradoxal, fou quan vaig retallar-lo a la proporció 1,7x2 que em va començar a agradar el format de la meua càmera digital. Cal dir que aquesta opció em va agradar per a un reportatge concret i que hauré de trobar una altra solució estètica per a un treball diferent.

I els programes de tractament de la imatge?

Avui en dia serà el programari que durà a terme, amb major o menor fortuna, les funcions que abans eren pròpies de les càmeres (la correcció de perspectiva, per exemple).

Suposo que sempre m'ha agradat navegar contra corrent: si ara el concepte d'imatge digital està íntimament lligat al d'intervenció, modificació o manipulació, reconec que mai m'he interessat per aquestes pràctiques.

La meua fotografia ha estat sempre més contemplativa que intervencionista i si ara dispo de eines per distorsionar la realitat no vol dir que faci comptes fer-les servir. Considero que distorsionar les meves imatges seria empobrir-les. Si sóc fotògraf és per desxifrar el món que m'enrevolta.

De fet segueix en una línia més aviat tradicionalista, per això intent evitar les intervencions "a posteriori" que caracteritzen les tècniques digitals.

Fotógrafs com Cartier-Bresson, Atget, Weston, Avedon, Brandt, se valieron del uso de cámaras muy determinadas para marcar su propio estilo.

Más modestamente había hecho del formato cuadrado el marco ideal de mi visión fotográfica.

Ahora tengo que componer e inventarme otros marcos. Por ejemplo, paradójicamente, es recor-tándolo a la proporción 1,7x2 cuando empezó a gustarme el formato de mi cámara digital. Cabe decir que esta opción me gustó para un reportaje concreto y que tendré que encontrar otra solución estética para un trabajo diferente.

¿Y los programas de tratamiento de la imagen?

Hoy en día será el software el que lleve a cabo, con mayor o menor fortuna, las funciones que antes eran propias de las cámaras (la corrección de perspectiva por ejemplo).

Supongo que siempre me ha gustado navegar contra corriente: si ahora el concepto de imagen digital está íntimamente ligado al de intervención, modificación o manipulación, reconozco que nunca he estado interesado por estas prácticas.

Mi fotografía ha sido siempre más contemplativa que intervencionista y si dispongo ahora de herramientas para distorsionar la realidad no por esto las voy a utilizar. Considero que distorsionar mis imágenes sería empobrecerlas. Si soy fotógrafo es para descifrar el mundo que me rodea.

De hecho sigo en una línea mas bien tradicionalista; por esto intento evitar las intervenciones "a posteriori" que caracterizan las técnicas digitales.

(Les càmeres actuals fan la impressió d'intervenir poc en la captació de la imatge i de delegar una gran part del procés en l'ordinador.)

Per la meua banda i del totpoderós Photoshop em quedo amb la tremenda facilitat que permet la gestió dels colors, l'instrument que faltava abans quan només disposàvem de filtres i rodets.

(El Photoshop en la seva faceta idealitzadora de la realitat mereixeria un estudi sociològic, de l'impacte que ha tingut com a nou filtre de la nostra relació amb el món. En la meua opinió és un aspecte més del pensament únic.)

Podria comentar els abusos en comunicació publicitària i política, però reservaré un exemple més anodí: durant un d'aquests cursos de reciclatge als que estam condemnats ara els fotògrafs, he pogut comprovar que era l'únic del nostre grup que no posseïa un arxiu de cels. Em referesc a cels blaus, amb o sense niguls, que els meus companys utilitzen per alegrar les seves preses de paisatges o retrats. També incorporaven flors, arbres, personatges.

És que quan plou, o quedo a ca nostra o fotografio la pluja.

He comentat abans que la tecnologia digital distava, fa pocs anys encara, de satisfer els criteris exigibles per a un fotògraf professional. Ara però, disposam d'eines gairebé perfectes i capaces encara de meravellar el fotògraf que sóc.

Recentment he realitzar un reportatge al port de Palma, que agafava situacions i hores molt diverses: de nit, a trenc d'alba, amb pluja, amb sol. Saber que a la meua càmera duia potencialment totes les sensibilitats de pel·lícules (i més encara: en fotografia argèntica, no sé si me n'hagués duit pel·lícula de 3200 ASA) i totes les temperatures de color,

(Las cámaras actuales dan la impresión de intervenir poco en la captación de la imagen y de delegar una gran parte del proceso al ordenador.)

Por mi parte, del todopoderoso Photoshop me quedo con la tremenda facilidad que permite la gestión de los colores, el instrumento que faltaba antes cuando sólo disponíamos de filtros y carretes.

(El Photoshop en su faceta idealizadora de la realidad merecería un estudio sociológico tal ha sido su impacto como el nuevo filtro de nuestra relación con el mundo. En mi opinión es un aspecto más del pensamiento único).

Podría comentar los abusos en comunicación publicitaria y política, pero me quedaré con un ejemplo más anodino: durante uno de estos cursos de reciclaje a los que estamos condenados ahora los fotógrafos, he podido comprobar que era el único de nuestro grupo que no poseía un archivo de cielos. Me refiero a cielos azules, con o sin nubes, que mis compañeros utilizan para alegrar sus tomas de paisajes o retratos. También incorporaban flores, árboles, personajes.

Es que cuando llueve, o me quedo en casa, o fotografío la lluvia.

He comentado antes que la tecnología digital distaba, hace pocos años todavía, de satisfacer los criterios exigibles para un fotógrafo profesional. Pues bien ahora disponemos de herramientas casi perfectas y capaces todavía de maravillar al fotógrafo que soy.

Recientemente, he realizado un reportaje en el puerto de Palma, que abarcaba situaciones y horas muy diversas: de noche, al amanecer, con lluvia, con sol. Saber que en mi cámara llevaba potencialmente todas las sensibilidades



em va ajudar a concentrar-me quasi exclusivament en filmar.

Però aquesta càmera ideal per al reportatge, dissortadament, encara no té el seu equivalent en càmera d'estudi.

En la meua faceta de retratista, perquè no em rendesc davant l'omnipresent digital, no m'aportaria res substituir la meua càmera tradicional per una de digital. En primer lloc, perquè sóc lliure de no fer-ho: al contrari de la pel·lícula en color, la de BN no desapareixerà. Potser sigui més difícil que abans troba subministraments, però val la pena seguir la pista dels nous fabricants. En segon lloc, perquè les fotografies digitals convertides en BN estan mancades per a mi del tacte i la sensualitat d'una vertadera còpia en paper argèntic.

Què serà del BN argèntic?

Només quedarà espai per als franc-tiradors, diguem més aviat per als homes lliures.

de pel·lícules (y más aún: en fotografía argéntica, no sé si me hubiera llevado película de 3200 ASA), y todas las temperaturas de color, me ayudó a concentrarme casi exclusivamente en fotografiar.

Pero esta cámara ideal para el reportaje, desgraciadamente, no tiene su equivalente en cámara de estudio.

En mi faceta de retratista, pues, no me rindo ante el omnipresente digital. No me aportaría nada sustituir mi cámara tradicional por una digital. En primer lugar, porque soy libre de no hacerlo: al contrario de la película en color, la de BN no va a desaparecer. Quizás sea más difícil que antes encontrar suministros, pero vale la pena seguir la pista de los nuevos fabricantes. En segundo lugar, porque las fotografías digitales convertidas en BN carecen para mí del tacto y la sensualidad de una verdadera copia en papel argéntico.

Franctirador entre els que comptam Toni Catany i els seus calotips, Carlos Barrantes i les seves còpies a platí, Biel Lacomba i les seves estenopeiques, per esmentar gent que intervingueren en aquest cicle. Tots independents i lliures d'expressar-se amb allò que trien.

La fotografia digital no ha estat un simple canvi de suport sensible, per espectacular que fos, sinó una revolució social: amb ella tots som fotògrafs i tots compartim imatges ja que en el fenomen Internet la fotografia ha trobat el seu company de viatge ideal, argèntic i digital recorren camins que ja no es creuaran mai.

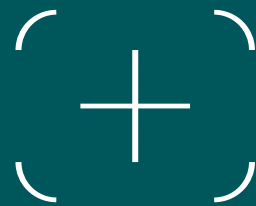
¿Qué será del BN argéntico?

Sólo quedará espacio para los francotiradores, digamos más bien los hombres libres.

Francotirador entre los que contamos Toni Catany y sus calotipos, Carlos Barrantes y sus copias a platino, Biel Lacomba y sus estenopeicas, para citar gente que interviene en este ciclo. Todos independientes y libres de expresarse con lo que eligen.

La fotografía digital no ha sido un simple cambio de soporte sensible por espectacular que fuera, sino una revolución social: con ella todos somos fotógrafos y todos compartimos imágenes ya que en el fenómeno Internet la fotografía ha encontrado su compañero de viaje ideal: argéntico y digital recorren caminos que ya no se van a cruzar más.





Bernardo
Riego
Universidad de Cantabria

Un instrument científic
a la recerca de la seva identitat social

Un instrumento científico
a la búsqueda de su identidad social

Les coses no són del tot com semblen. Aquesta vella dita ens pot servir molt bé per reflexionar sobre la implantació de les tecnologies a la societat. Hi ha una norma que es compleix constantment, per la qual, els usos i funcions que es prediuen en la presentació d'una tecnologia, poques vegades coincideixen amb els que s'implanten un cop aquesta tecnologia s'ha desenvolupat socialment. Va ocórrer amb la telefonia que aparegué com un desenvolupament, com un nou valor afegit, però tenint com a referent la telegrafia, i al llarg dels anys esdevingué un instrument de complexa comunicació social; avui assistim de nou a una profunda mutació en la seva pròpia configuració tecnològica. Més recentment, ho hem observat amb la informàtica que en les seves primeres dècades estava reservada al càlcul d'institucions científiques i la realització d'operacions a grans corporacions, i la seva constant popularització de 1981 ençà, arribant gradualment a tot tipus d'usuaris ha provocat profunds canvis a les pròpies estructures de la informació, dels que Internet, o el correu electrònic en són dos bons exemples.

En el cas de la fotografia aquesta norma es compleix rigorosament. L'estudi de les actes acadèmiques, informacions periodístiques i els llibres en els que es presentaren i difongueren la invenció de la fotografia en els seus orígens de 1839, ens forneixen un perfil de la tecnologia ben distint del que llavors s'anà desenvolupant i nosaltres identifiquem d'un mode "natural". Si la fotografia s'hagués quedat en les prediccions que se'n feren en el seu començament, no hagués tingut la importància que ha adquirit i sense dubte la pròpia consciència d'informació sense l'existència de la fotografia avui faria que visquéssim en un món ben diferent.

Em proposo d'explorar algunes d'aquestes qüestions a les pàgines següents. De fet, el meu interès pels orígens de la fotografia, que

Las cosas nunca son del todo lo que parecen ser. Este viejo adagio nos puede servir muy bien para reflexionar sobre la implantación de las tecnologías en la sociedad. Hay una norma que se cumple constantemente, por la cual, los usos y funciones que se predicen en la presentación de una tecnología, pocas veces coinciden con los que se implantan una vez que esa tecnología se ha desarrollado socialmente. Ocurrió con la telefonía que apareció como un desarrollo con un nuevo valor añadido pero teniendo como referente a la telegrafía, y a lo largo de los años se fue convirtiendo en un instrumento de compleja comunicación social; hoy estamos asistiendo de nuevo a una profunda mutación en su propia configuración tecnológica. Más recientemente, lo hemos observado con la informática que en sus primeras décadas estaba reservada para el cálculo de instituciones científicas y la realización de operaciones en grandes corporaciones y su constante popularización desde 1981, alcanzando paulatinamente a todo tipo de usuarios ha provocado profundos cambios en las propias estructuras de la información, de los que Internet, o el correo electrónico son dos buenos ejemplos de esa transformación.

En el caso de la Fotografía esta norma se cumple rigurosamente. El estudio de las actas académicas, informaciones periodísticas y los libros en los que se presentaron y difundieron la invención de la fotografía en sus orígenes de 1839, nos dan un perfil de la tecnología bien distinto del que luego se fue desarrollando y nosotros identificamos de un modo "natural". Si la Fotografía se hubiera quedado en las predicciones que de ella se hicieron en los comienzos, no hubiera tenido la importancia que ha adquirido y desde luego la propia conciencia de información sin la existencia de la fotografía hoy haría que viviéramos en un mundo bien diferente.

donaren lloc fa uns anys a un llibre sobre la seva aparició a França i la seva recepció a Espanya, obeeixen a una pregunta molt simple: ¿Com és possible que en els inicis de la fotografia, a França fos presentada a la primera institució acadèmica d'aleshores en el món i en el cas espanyol, s'hi interessassin la primera línia dels joves científics del moment?

Aquesta pregunta em menà a plantejar-me tot el context d'introducció de la tecnologia fotogràfica a la societat que, a diferència d'una història nominativa de fets acumulats, presentà una sèrie de qüestions de fons que donaven a la pròpia fotografia una transcendència molt major que el fet de ser una simple invenció entre les moltes que aparegueren al segle XIX, i això és el que explica com fou capaç d'adquirir un valor de símbol del Progrés que ja no l'abandonaria al llarg del temps.

Les necessitats latents: aconseguir un sistema de "dibuix automàtic"

Actualment, quan obtenim una imatge amb una càmera digital, si té un mínim de sofisticació, és possible transformar digitalment l'escena en algun tipus d'efecte de dibuix. També ara comptam amb infinitat de dispositius per captar imatges, reproduir tot tipus de documents ja siguin textuals o icònics, i sense necessitat de tenir grans coneixements, podem disposar de còpies immediates de qualsevol informació.

Fins que la fotografia es va presentar en 1839 com una tecnologia tangible, la situació era ben distinta. Les possibilitats de còpia de documents eren molt restringides. Solament instruments com el pantògraf eren capaços d'elaborar de manera lenta i laboriosa còpies a escala d'imatges. Altres instruments com la càmera obscura i la càmera lúcida possibilitaven la

Me propongo explorar algunas de estas cuestiones en las páginas siguientes. De hecho mi interés por los orígenes de la fotografía, que dieron lugar hace algunos años a un libro sobre su aparición en Francia y su recepción en España, obedecieron a una pregunta muy simple: ¿Cómo es posible que en los comienzos de la fotografía, en Francia fuera presentada en la primera institución académica de entonces en el mundo y en el caso español, se interesaran por ella la primera línea de los jóvenes científicos del momento?

Esta pregunta me llevó a plantearme todo el contexto de introducción de la tecnología fotográfica en la sociedad que, a diferencia de una historia nominativa de hechos acumulados, presentó una serie de cuestiones de fondo que daban a la propia Fotografía una trascendencia mucho mayor que el hecho de ser una simple invención entre las muchas que aparecieron en el siglo XIX, y eso es lo que explica como fue capaz de adquirir un valor de símbolo del Progreso que ya no le abandonaría a lo largo del tiempo.

Las necesidades latentes: lograr un sistema de "dibujo automático"

En la actualidad, cuando tomamos una imagen con una cámara digital, si tiene un mínimo de sofisticación, es posible transformar digitalmente la escena en algún tipo de efecto de dibujo. También ahora contamos con infinitad



La concepció de la fotografia establí que era la llum del sol la que creava les noves imatges sense manipulació gràfica possible. Aquest gravat, publicat a Londres en 1841, al·ludeix a aquesta qualitat. George Cruikshank *Sun Drawing*.

La concepción de la fotografía estableció que era la luz del sol la que creaba las nuevas imágenes sin manipulación gráfica posible. Este grabado, publicado en Londres en 1841, alude a esta cualidad. George Cruikshank *Sun Drawing*.

còpia d'escenes amb una certa fidelitat però sempre passant per la interpretació de la mà del dibuixant. És evident que l'assoliment d'un sistema de dibuix automàtic en què la intervenció manual del dibuixant quedàs relegada era un dels reptes latents per a la comunitat científica del moment. Ho havia de menester la indústria per als seus processos productius, i ho havia de menester el món del coneixement que era conscient de les limitacions del dibuix manual. Ésser dibuixant científic a l'època, era una activitat molt especialitzada i amb una producció molt lenta i costosa.

S'observa perfectament aquest repte, en la infinitat d'experiments que es publiciten a l'època en els quals s'explica que s'assagen sistemes de còpia de documents, de quadres o d'inscripcions a monuments, en un moment en què l'interès per descobrir i interpretar el passat està en ple auge.

Alhora, hi ha ressenyats a l'entorn de l'època fins a vint-i-quatre precursors del que llavors serà la fotografia. O sigui, persones que investiguen la possibilitat d'introduir en una càmera obscura/fosca, un suport sensibilitzat amb alguna substància química que sigui capaç de captar i fer permanent la imatge que es forma a l'interior.

I és precisament la via de la química la que es percep en tots els casos de còpia automàtica com la solució al problema plantejat. Endemés les operacions químiques aportarien al procés una neutralitat i fidelitat que qualsevol sistema, que passi per la mà del copista o del dibuixant, no pot garantir.

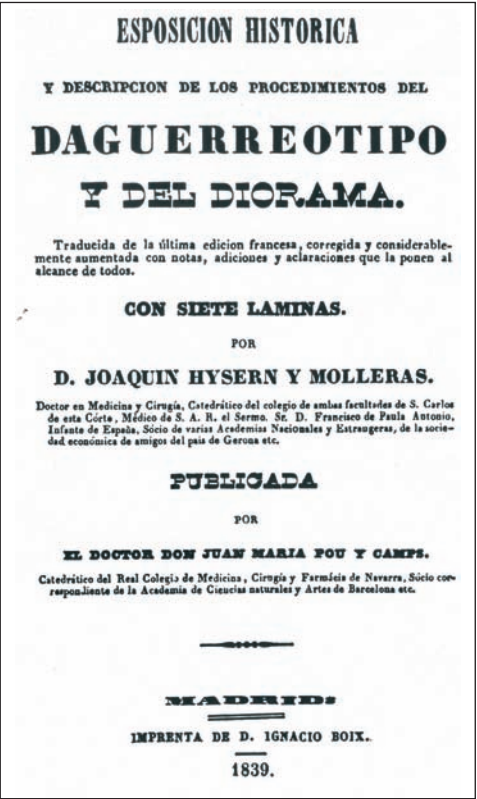
Una altra de les qüestions afegides a aquest repte té a veure amb la pròpia difusió de les imatges. En una època en què la impremta tenia una consideració omnipotent, era desitjable que un sistema de dibuix automàtic (que

de dispositius para captar imágenes, reproducir todo tipo de documentos ya sean textuales o icónicos, y sin necesidad de tener grandes conocimientos, podemos disponer de copias inmediatas de cualquier información.

Hasta que la fotografía se presentó en 1839 como una tecnología tangible, la situación era bien distinta. Las posibilidades de copia de documentos eran muy restringidas. Solamente instrumentos como el pantógrafo eran capaces de elaborar de modo lento y laborioso copias a escala de imágenes. Otros instrumentos como la cámara oscura y la cámara lúcida posibilitaban la copia de escenas con una cierta fidelidad pero siempre pasando por la interpretación de la mano del dibujante. Es evidente que el logro de un sistema de dibujo automático en el que la intervención manual del dibujante quedase relegada era una de los retos latentes para la comunidad científica del momento. Lo necesitaba la industria para sus procesos productivos, y lo necesitaba el mundo del conocimiento que era consciente de las limitaciones del dibujo manual. Ser dibujante científico en la época, era una actividad muy especializada y con una producción muy lenta y costosa.

Se observa perfectamente este reto, en la infinidad de experimentos que se publicitan en la época en los que se explica que se están ensayando sistemas de copia de documentos, de cuadros o de inscripciones en monumentos, en un momento en el que el interés por descubrir e interpretar el pasado está en pleno auge. Al mismo tiempo, hay reseñadas en el entorno de la época hasta veinticuatro precursores de lo que luego será la fotografía. Esto es, personas que están investigando la posibilidad de introducir en una cámara oscura, un soporte sensibilizado con alguna sustancia química que sea capaz de captar y hacer permanente la imagen que se forma en su interior.

era el que s'esperava de la tecnologia que llavors coneixerem com a daguerreotip i més tard com a fotografia) fos capaç de reproduir-se fàcilment per mètodes d'impremta. Aquesta premissa serà ben present en la presentació del daguerreotip a París l'any 1839.



El context polític, mediatic i científic de la invenció de la fotografia

Dels vint-i-quatre precursors solament tres han estat considerats per la historiografia com els “inventors” de la fotografia. Un d'ells, Nicéphore Niépce, ho assolirà per l'empuje del seu fill davant el desdeny i l'oblit al que el vol sotmetre el seu soci i successor, Louis Jacques

Y es precisamente la vía de la química la que se percibe en todos los casos de copia automática como la solución al problema planteado. Además las operaciones químicas aportarían al proceso una neutralidad y fidelidad que, cualquier sistema que pase por la mano del copista o del dibujante, no puede garantizar.

Otra de las cuestiones añadidas a este reto tiene que ver con la propia difusión de las imágenes. En una época en la que la imprenta tenía una consideración omnipotente, era deseable que un sistema de dibujo automático (que era lo que se esperaba de la tecnología que luego conoceremos como daguerrotipo y más tarde como fotografía) fuese capaz de reproducirse fácilmente por métodos de imprenta. Esta premisa estará bien presente en la presentación del daguerrotipo en París en el año 1839.

El contexto político, mediático y científico de la invención de la fotografía.

De los veinticuatro precursores solamente tres han sido considerados por la historiografía como los “inventores” de la fotografía. Uno de ellos, Nicéphore Niépce, lo logrará por el empuje de su hijo ante el desdén y el olvido al que le quiere someter su socio y sucesor, Louis Jacques Mandé Daguerre, que es quien se presenta ante el mundo en Enero de 1839 como el verdadero inventor. El tercero, Henry Fox Talbot, que es quien realmente abre la tecnología fotográfica a las prácticas que luego han sido comunes durante más de siglo y medio, entra en el Panteón de los inventores de la fotografía por una pugna entre franceses e ingleses que será recurrente en la historiografía a lo largo del tiempo.

La presentación de la invención de la fotografía en París, en la Academia de Ciencias, fue una operación política y mediática perfectamente

Mandé Daguerre, que és qui es presenta davant el món el gener de 1839 com el vertader inventor. El tercer, Henry Fox Talbot, qui realment obre la tecnologia fotogràfica a les pràctiques que llavors han estat comunes durant més d'un segle i mig, entra al panteó dels inventors de la fotografia per una pugna entre francesos i anglesos que serà recurrent en la historiografia al llarg del temps.

La presència de la invenció de la fotografia a París, a l'Acadèmia de les Ciències, fou una operació política i mediàtica perfectament calculada per dos personatges amb interessos superposats. A Daguerre el movia l'interès econòmic i la vanitat de la glòria de passar a la història com l'inventor de la fotografia, i al científic i diputat Francesc Aragó, li interessava l'efecte polític d'una invenció de la transcendència del daguerrotip, sancionada per l'assemblea legislativa francesa i oferida al món com un present que un país amb un règim liberal i parlamentari mostrava com allò que era capaç d'assolir enfront de l'obscurantisme dels estats absolutistes.

Hi havia, endemés, en Francesc Aragó un interès estrictament científic. Una de les seves preocupacions acadèmiques en aquells anys era l'escàs desenvolupament que havia assolit la fotometria, o sigui, el mesurament de la llum per mitjans tècnics i no empírics que eren els que encara s'utilitzaven. Aragó havia publicat un llarg article sobre el tema quan conegué Daguerre, i en una de les demostracions que li va fer de la capacitat del seu sistema per captar imatges, obtingué un daguerrotip de la lluna, cosa que feu pensar al científic que aquesta nova tecnologia no sols tenia grans utilitats per captar imatges automàtiques amb tots els avantatges que això comportava, sinó que era un instrument molt adient per al mesurament lumínic a través del càlcul de la captació de les escenes.



calculada por dos personajes con intereses superpuestos. A Daguerre le movía el interés económico y la vanidad de la gloria de pasar a la historia como el inventor de la fotografía, y al científico y diputado François Arago, le interesaba el efecto político de que una invención de la trascendencia del daguerrotipo fuese sancionada por la asamblea legislativa francesa y ofrecida al mundo como un presente que un país con un régimen liberal y parlamentario mostraba como lo que era capaz de conseguir frente al obscurantismo de los estados absolutistas.

Había, además, en François Arago un interés estrictamente científico. Una de sus preocupaciones académicas en aquellos años, era el escaso desarrollo que había alcanzado la fotometría, esto es, la medición de la luz por medios técnicos y no empíricos que eran lo que todavía se utilizaban. Aragó había publicado un largo artículo sobre el tema cuando

La seqüència de la presentació de la invenció començà amb articles a la premsa parisenca que, per l'efecte “teranyina” que tenia el sistema informatiu de l'època, s'anaren reproduint a tots els diaris del món. Successivament, a l'Acadèmia de Ciències de París, Francesc Aragó va fer, el 7 de gener de 1839, una comunicació acadèmica de la importància de la invenció referendada per altres acadèmics de prestigi i fins a la presentació oficial de la tecnologia en aquesta mateixa acadèmia, el 21 d'agost del mateix any, tingué lloc la fase legislativa, una successió de notícies i comunicacions, i per part de Daguerre, una intensa campanya de propaganda, ja que al seu taller de París rebia constantment visites de personalitats de tot el món als que mostrava els resultats obtinguts, i tots quedaven admirats de la precisió i el detall de les imatges. A partir de la presentació al món del daguerrotip, Daguerre, amb l'ajut del seu cunyat, començà a vendre equips, feu algunes demostracions pràctiques del procés i poc a poc es quedà en un segon pla mentre que altres molts començaren a aportar contínues millores a la tecnologia fotogràfica que s'anà transformant des d'un instrument científic singular en un sistema social de representació i en una nova professió, gràcies sobretot als que saberen trobar vetes de negoci en noves possibilitats inèdites en els primers moments com va ésser el cas del retrat.

La recepció de la fotografia a Espanya

Si exceptuam algunes similituds a Itàlia, el cas espanyol és molt singular en el món pel que fa la recepció i difusió de la tecnologia fotogràfica. En primer lloc un grup de científics a Madrid, Barcelona i València s'interessaven per la invenció presentada a l'Acadèmia de Ciències de París, i són els que difonen, experimenten i en algun cas molt extraordinari, aporten millores al sistema, anticipant-se a propostes similars presentades després a l'acadèmia francesa.

conoció a Daguerre, y en una de las demostraciones que le hizo de la capacidad de su sistema de captar imágenes, obtuvo un daguerrotipo de la luna, lo que le hizo pensar al científico que esa nueva tecnología no solo tenía grandes utilidades para captar imágenes automáticas con todas las ventajas que eso conllevaba, sino que era un instrumento muy adecuado para la medición lumínica a través del cálculo de la captación de las escenas.

La secuencia de la presentación de la invención comenzó por artículos en la prensa parisina, que, por el efecto de “tela de araña” que tenía el sistema informativo de la época, fueron reproduciéndose en todos los periódicos del mundo. Sucesivamente, en la Academia de Ciencias de París, François Arago hizo, el 7 de Enero de 1839, una comunicación académica de la importancia de la invención refrendada por otros académicos de prestigio, y hasta la presentación oficial de la tecnología en esa misma Academia, el 21 de Agosto del mismo año, tuvo lugar la fase legislativa, una sucesión de noticias y comunicaciones, y por parte de Daguerre, una intensa campaña de propaganda, ya que en su taller de París recibía constantes visitas de personalidades de todo el mundo a los que mostraba los resultados obtenidos, y todos quedaban admirados de la precisión y el detalle de las imágenes. A partir de la presentación al mundo del daguerrotipo, Daguerre, con la ayuda de su cuñado, comenzó a vender equipos, hizo algunas demostraciones prácticas del proceso, y poco a poco fue quedando en un segundo plano mientras que otros muchos comenzaron a aportar continuas mejoras a la tecnología fotográfica que se fue transformando desde un instrumento científico singular en un sistema social de representación y en una nueva profesión, gracias sobre todo a quienes supieron encontrar nichos de negocio en nuevas posibilidades inéditas en los primeros momentos como fue el caso del retrato.

Al·legoria de la Primera República Espanyola amb la càmera fotogràfica com a símbol de progrés (1873).

Alegoría de la Primera República Española con la cámara fotográfica como símbolo de progreso (1873).



També enfront a d'altres difusions en altres països que estigueren centrades en interessos comercials o simplement tingueren per objecte la curiositat científica, a Espanya, la invenció de Daguerre serví com a excusa per articular discursos polítics sobre els avantatges del progrés en el món liberal, la necessitat que Espanya desenvolupàs el seu sistema polític fins i tot com una demostració política progressista en què la ciència i espectacle s'uniren, com fou la demostració pública duita a terme per l'Acadèmia de Ciències de Barcelona el 10 de novembre de 1839, en què la imatge obtinguda acabà sorteiant-se entre els assistents.

En el rerefons de totes les argumentacions polítiques i reflexions que es desfermaren entre els primers difusors de la fotografia a Espanya, s'hi troben dos elements convergents. Aquells que s'interessen per la invenció entre nosaltres, són joves científics de diverses especialitats que en aquests moments lluiten per la reforma del sistema educatiu estatal i perquè la universitat espanyola introduís a la seva formació matèries adaptades al món modern de l'època, superant disciplines anacròniques com la Física escolàstica enfront de la Física experimental en la que l'invent del daguerreotip tenia perfecta cabuda.

La recepción de la Fotografía en España

Si exceptuamos algunas similitudes en Italia. El caso español es muy singular en el mundo respecto a la recepción y difusión de la tecnología fotográfica. En primer lugar un grupo de científicos en Madrid, Barcelona y Valencia se interesan por la invención presentada en la Academia de Ciencias de París, y son los que difunden, experimentan y en algún caso muy extraordinario, aportan mejoras al sistema, anticipándose a similares propuestas presentadas después a la academia francesa.

También frente a otras difusiones en otros países que estuvieron centradas en intereses comerciales o simplemente tuvieron por objeto la curiosidad científica, en España, la invención de Daguerre sirvió como excusa para articular discursos políticos sobre las ventajas del progreso en el mundo liberal, la necesidad de que España desarrollara su sistema político o incluso como una demostración política progressista en la que ciencia y espectáculo se unieron, como fue la demostración pública llevada a cabo por la Academia de Ciencias de Barcelona el 10 de Noviembre de 1839, en la que la imagen obtenida terminó sorteándose entre los asistentes.

En el trasfondo de todas las argumentaciones políticas y reflexiones que se desataron entre los primeros difusores de la fotografía en España, subyacen dos elementos convergentes. Quienes se interesan por la invención entre nosotros, son jóvenes científicos de diversas especialidades que en esos momentos están luchando por la reforma del sistema educativo nacional, y porque la universidad española introdujese en su formación materias adaptadas al mundo moderno de la época, superando anacrónicas disciplinas como la Física Escolástica.

Tots ells seran, amb el temps, figures destacades de la ciència espanyola i introductors d'especialitats modernes i inèdites al nostre país, com la fisiologia comparada, la prevenció de riscos laborals, la medicina legal i la microbiologia, entre d'altres. Hom els coneix com la "generació intermèdia" de la ciència espanyola i ocuparen alts càrrecs a diverses institucions de l'Estat. S'interessaren fugaçment per la fotografia perquè hi veieren un símbol del món de progrés que anhelaven per a Espanya.

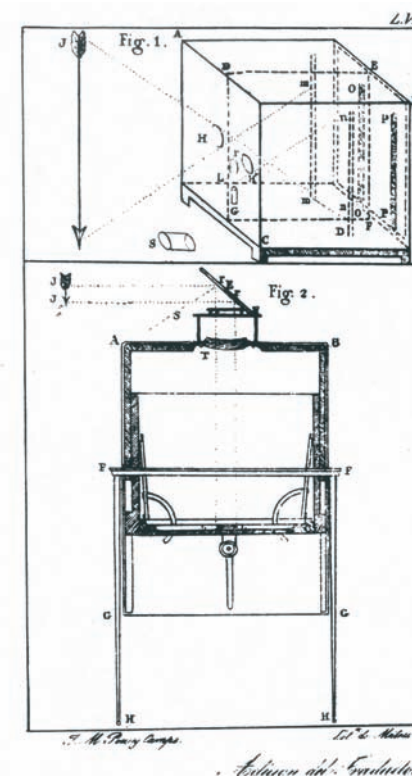
Totes aquestes respostes s'articularen de mode molt diferent. Des de la traducció del llibre de Daguerre on es parlava del procés que s'havia presentat i de la seva història, amb la introducció d'afegits i reflexions, o publicant a la premsa de l'època comentaris sobre el significat de la invenció, i en diversos casos, experimentant amb la nova tecnologia i aportant solucions a problemes rellevants que les explicacions de Daguerre no especificaven.

Aquest fou el cas del catedràtic de Farmàcia de la Universitat de Madrid, Joan Maria Pou i Camps, que dissenya un mètode fotomètric per a la càmera daguerreotípica, seguint la lògica del fet que l'instrument és un mesurador lumínic, intentant superar amb les seves propostes els antiquats sistemes fotomètrics de l'època, basats en els mètodes de comparació d'ombres. Mig any després de les seves formulacions, un autor francès presenta a l'Acadèmia de Ciències de París un mètode similar, fet que ens demostra també el grau d'incomunicació que la ciència espanyola tenia amb Europa en aquells moments.

En 1841, quan tímidament comencen a aparèixer a les grans ciutats espanyoles els primers daguerreotipistes comercials, l'interès i l'entusiasme que aquests joves científics espanyols

tica frente a la Física Experimental en la que el invento del daguerrotipo tenía perfecta cabida.

Todos ellos serán, con el transcurso del tiempo, figuras destacadas de la ciencia española, e introductores de especialidades modernas e inéditas en nuestro país, como la Fisiología Comparada, la Prevención de Riesgos Laborales, la Medicina Legal, y la Microbiología, entre otras. Se les conoce como "la generación intermedia" de la Ciencia Española y tuvieron altos cargos en diversas instituciones del Estado. Se interesaron fugazmente por la fotografía porque vieron en ella un símbolo de un mundo de progreso que anhelaban para España.



L'interès dels científics espanyols per la fotografia està vinculat a la pugna per la reforma del sistema universitari i la introducció de matèries experimentals. Aula de la Universitat Central de Madrid en el segle XIX.

El interés de los científicos españoles por la fotografía, está vinculado a la pugna por la reforma del sistema universitario y la introducción de materias experimentales. Aula de la Universidad Central de Madrid en el siglo XIX.

Aportacions pioneres del professor Joan Maria Pou i Camps a la invenció de Daguerre. Amunt, modificacions fotomètriques per calcular el temps d'exposició. Avall, sistema de fixació de la càmera per a la seva estabilització en la presa de la imatge.

Aportaciones pioneras del profesor Joan Maria Pou i Camps a la invención de Daguerre. Arriba, modificaciones fotométricas para calcular el tiempo de exposición. Abajo, sistema de fijación de la cámara para su estabilización en la toma de la imagen.



tingueren, s'ha esvaït. Comença una altra etapa en què la fotografia anirà perfilant la seva identitat social, la que nosaltres hem conegut ja en una fase molt consolidada i indiscutida. Però en els primers anys comercials la nova professió de fotògraf ha de trobar les seves vetes de negoci, millorar els seus productes que tot i ésser superiors conceptualment als dibuixos i a les pintures per la seva fidelitat, no eren capaços de suplir la idealització que les tècniques gràfiques conegudes i comercialment consolidades aportaven per al gust del públic. Són anys en què les estratègies comercials de la nova professió imiten les que ja estan establertes en la difusió d'estampes i litografies, introdueixen un catàleg nacional de monuments, treballen per a diversos projectes estatals de propaganda política i sobretot, d'ençà de 1860, la societat utilitza les imatges fotogràfiques com un producte-símbol d'un món que ha esdevingut modern i ho vol demostrar amb noves pràctiques socials com el retrat d'estudi.

■ El dr. Pere F. Monlau i Roca fou l'impulsor de la primera experiència fotogràfica espanyola duita a terme per la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona el novembre de 1839.

Todas estas respuestas se articularon de modo muy diferente. Desde la traducción del libro de Daguerre donde se hablaba del proceso que se había presentando y su historia, introduciendo añadidos y reflexiones, o publicando en la prensa de la época comentarios sobre el significado de la invención, y en varios casos, experimentando con la nueva tecnología y aportando soluciones a problemas relevantes que las explicaciones de Daguerre no especificaban.

Ese fue el caso del Catedrático de Farmacia de la Universidad de Madrid, Joan Maria Pou i Camps, que diseña un método fotométrico para la cámara daguerrotípica, siguiendo la lógica de que el instrumento es un medidor lumínico, intentando superar con sus propuestas los anticuados sistemas fotométricos de la época, basados en los métodos de comparación de sombras. Medio año después a sus formulaciones un autor francés, presenta en la Academia de Ciencias de París un método similar, lo que nos demuestra también el grado de incomunicación que la ciencia española tenía con Europa en aquellos momentos.

En 1841, cuando tímidamente comienzan a aparecer en las grandes ciudades españolas los primeros daguerrotipistas comerciales, el interés y entusiasmo que estos jóvenes científicos españoles tuvieron, se ha desvanecido. Comienza otra etapa en la que la fotografía va a ir perfilando su identidad social que nosotros hemos conocido ya en una fase muy consolidada e indiscutida. Pero en los primeros años comerciales la nueva profesión de fotógrafo tiene que encontrar sus nichos de negocio, mejorar sus productos que aunque superiores conceptualmente a los dibujos y las pinturas por su fidelidad, no eran capaces de suplir la idealización que las técnicas gráficas conocidas y comercialmente consolidadas aportaban para el gusto del público. Son años en los que las estrategias comerciales de la nueva profe-

■ El Dr. Pere F. Monlau i Roca fue el impulsor de la primera experiencia fotográfica española llevada a cabo por la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en noviembre de 1839.

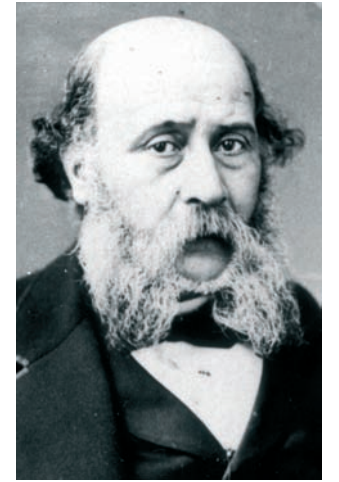
Els canvis conceptuals i culturals que introduí la invenció de la fotografia

Contemplada des de la nostra perspectiva actual, la fotografia és un art que produeix icones de gran valor estètic, i és alhora un document històric de primera magnitud, sense obviar a l'alt valor emotiu que les imatges fotogràfiques tenen per a la memòria privada de les persones.

Tal com li succeeix a la telefonia i a altres tecnologies de llarg recorregut, la seva presència a la societat és tan natural que a pocs se'ls ocorre pensar que la seva aparició provocà enormes canvis en la pròpia concepció de la realitat. El que algun autor ha anomenat "les dislocacions perceptives". Endemés, el fet que ara la fotografia estigui mutant els seus propis fonaments amb l'adveniment de la imatge digital fa que els canvis que el seu naixement introduí quedin avui, encara molt més difusos.

En primer lloc cal pensar que l'aparició de la fotografia en 1839 comportà una nova tipologia d'imatges sense precedents a la història de la cultura. No existeix cap precedent de la fotografia, que endemés als ulls dels que contemplaren les primeres imatges eren uns objectes fascinants, desconeguts fins aleshores i, per aquest mateix motiu, moderns. Les primeres fotografies eren de suport metàl·lic, tenien l'escena lateralment invertida com els miralls i el seu aspecte recordava els gravats a l'aiguafort. L'aparició del calotip que tingué escassa difusió, però sobretot de les còpies a l'albúmina, feren que les fotografies es veiessin com un producte modern i símbol d'objecte del progrés. Qui regalava una imatge fotogràfica estava regalant un producte de darrera tecnologia, com avui pot ésser-ho un disc Blu-Ray o qualsevol dispositiu electrònic que considerem avançat i de darrera generació.

■ Retrat del dr. Pere Mata i Fontanet, autor de la segona traducció espanyola del llibre de Daguerre on s'articula un discurs polític de progrés amb motiu de la invenció de la fotografia.



sión imitan a las que ya están establecidas en la difusión de estampas y litografías, introducen un catálogo nacional de monumentos, trabajan para diversos proyectos estatales de propaganda política, y sobre todo, a partir de 1860, la sociedad utiliza las imágenes fotográficas como un producto-símbolo de un mundo que se ha vuelto moderno y lo quiere demostrar con nuevas prácticas sociales como el retrato de estudio.

Los cambios conceptuales y culturales que introdujo la invención de la fotografía

Contemplada desde nuestra perspectiva actual, la fotografía es un arte que produce iconos de gran valor estético, y es a la vez un documento histórico de primera magnitud, sin obviar el alto valor emotivo que las imágenes fotográficas tienen para la memoria privada de las personas.

Pero al igual que le ocurre a la telefonía y a otras tecnologías de largo recorrido. Su presencia en la sociedad es tan natural que a pocos se les ocurre pensar que su aparición provocó

■ Retrato del Dr. Pere Mata i Fontanet, autor de la segunda traducción española del libro de Daguerre donde articula un discurso político de progreso con motivo de la invención de la fotografía.



El fet que la química fos la captadora de l'escena, obrí també un debat molt interessant sobre la naturalesa de la fotografia. En els primers textos, molts dels conceptes fotogràfics són encara imprecisos i estan relacionats amb la terminologia de la impremta i el gravat. El daguerreotip és definit alternativament com una invenció i un descobriment. Això té la seva lògica, el que Daguerre ha fet és inventar un procés que ha descobert una de les propietats de la llum, i és la capacitat de fixar-se permanentment. L'escriptor Jules Janin als pocs dies de l'anunci del daguerreotip el definí amb claredat: “és un mirall que reté les mirades”.

enormes cambios en la propia concepción de la realidad. Lo que algún autor ha denominado “*las dislocaciones perceptivas*”. Además, el hecho de que ahora la fotografía esté mutando sus propios fundamentos con el advenimiento de la imagen digital, hace que los cambios que su nacimiento introdujo queden hoy, aun, mucho más difusos.

En primer lugar tenemos que pensar que la aparición de la fotografía en 1839 trajo una nueva tipología de imágenes sin precedentes en la historia de la cultura. No existe ningún antecedente de la fotografía, que además a los ojos de los que contemplaron las primeras imágenes eran unos objetos fascinantes, desconocidos hasta entonces, y por ese mismo motivo, modernos. Las primeras fotografías eran de soporte metálico, tenían la escena lateralmente invertida como los espejos y su aspecto recordaba a los grabados al aguafuerte. La aparición del calotipo que tuvo escasa difusión, pero sobre todo de las copias a la albúmina, hicieron que las fotografías se viesan como un producto moderno y símbolo de objeto del progreso. Quien regalaba una imagen fotográfica estaba regalando un producto de última tecnología, como hoy puede serlo un disco Blu-Ray o cualquier dispositivo electrónico que hoy consideremos avanzado y de última generación.

El hecho de que la química fuese la captadora de la escena, abrió también un debate muy interesante sobre la naturaleza de la fotografía. En los primeros textos, muchos de los conceptos fotográficos son todavía imprecisos, y están relacionados con la terminología de la imprenta y el grabado. El Daguerrotipo es definido alternativamente como una invención y un descubrimiento. Esto tiene su lógica. Lo que Daguerre ha hecho es inventar un proceso que

Per aquest motiu, el fotògraf és considerat com un operador hàbil que sap fer les operacions necessàries perquè la llum actuï. Però la neutralitat de l'escena sense manipulació humana com en el dibuix, l'aporta la neutralitat de la química. Quan Aragó parla de la “veritat matemàtica” de la fotografia, el que expressa és que les imatges compleixen amb la projecció en perspectiva, considerada com una substitució gràfica de la visió humana, i que la química aportava la neutralitat a les imatges que per la seva pròpia naturalesa tecnològica no podien mentir, eren proves irrefutables d'una concepció positivista i objectiva de la realitat que aquests anys s'estava construint i del que la fotografia participarà des del primer moment de la seva aparició en societat.

La formulació del fet que la imatge fotogràfica és conseqüència de la pròpia natura en forma de llum reproduint-se a si mateixa, tal i com ja enunciacava Daguerre un any abans de la seva presentació pública, en un prospecte elaborat per captar inversors, fa que s'assimili a una espècie de retina artificial, una extensió de l'ull humà que relega a un pla inferior totes les produccions gràfiques realitzades fins llavors. També en el cas britànic, Henry Fox Talbot participà de la mateixa idea i els seus llibres d'imatges que va titular “el llapis de la natura”, al·ludeixen a aquesta mateixa concepció de transferència automàtica de la llum a la imatge que només ara, amb l'adveniment de la imatge digital ha entrat ja en una crisi definitiva.

El següent repte de la fotografia fou la difusió a través de la impremta, cosa que s'assolirà ja molt avançat el segle XIX i els fruits i avenços de la qual formaran part de la nova societat de les masses que es desplegarà en el segle XX. Des del seu naixement la fotografia fou memòria del seu temps, de la societat i dels seus cos-

ha descubierto una las propiedades de la luz, y es la capacidad de fijarse permanentemente. El escritor Jules Janin a los pocos días del anuncio del daguerrotipo lo definió con claridad: “*es un espejo que retiene las miradas*”.

Por ese motivo, el fotógrafo es considerado como un operador hábil que sabe hacer las operaciones necesarias para que la luz actúe. Pero la neutralidad de la escena sin manipulación humana como en el dibujo, lo aporta la neutralidad de la química. Cuando Arago habla de la “*verdad matemática*” de la fotografía, lo que está expresando es que las imágenes cumplen con la proyección en perspectiva, considerado como una sustitución gráfica de la visión humana, y que la química aportaba la neutralidad a las imágenes que por su propia naturaleza tecnológica no podían mentir, eran pruebas irrefutables de una concepción positivista y objetiva de la realidad que en esos años se estaba construyendo y de la que la fotografía participará desde el primer momento de su aparición en sociedad.

La formulación de que la imagen fotográfica es consecuencia de la propia naturaleza en forma de luz reproduciéndose a sí misma, tal y como ya enunciacava Daguerre un año antes de su presentación pública, en un prospecto elaborado para captar inversores, hace que se asimile a una especie de retina artificial, una extensión del ojo humano que relega a un plano inferior a todas las producciones gráficas realizadas hasta la fecha. También en el caso británico, Henry Fox Talbot participó de la misma idea, y sus libros de imágenes a los que tituló “*el lápiz de la naturaleza*”, aluden a esa misma concepción de transferencia automática de la luz a la imagen que solo ahora, con el advenimiento de la imagen digital ha entrado ya en una crisis definitiva.

Per a un espectador del segle XIX, la fotografia era un mirall de la realitat i com a tal s'hi contemplen les imatges. Aquesta concepció s'articula en moltes d'escenes de l'època, com aquesta realitzada devers 1855 i pertanyent a la col·lecció Castellano (Biblioteca Nacional, Madrid).

Para un espectador del siglo XIX, la fotografía era un espejo de la realidad y como tal se contemplan las imágenes. Esta concepción se articula en muchas escenas de la época, como ésta realizada en torno a 1855 y perteneciente a la colección Castellano (Biblioteca Nacional, Madrid).

Notes: per a una extensa i detallada visió de la recepció de la fotografia a Espanya, vegeu el meu llibre *La introducción de la fotografía en España, un reto científico y cultural*. Ed. CCG. Biblioteca de la Imagen: Girona (2000).

Notas: Para una extensa y detallada visión de la recepción de la fotografía en España, véase mi libro *La introducción de la fotografía en España, un reto científico y cultural*. Ed. CCG. Biblioteca de la Imagen: Girona (2000).

tums i hom la considerà un orgull del progrés i dels canvis accelerats que la ciència i la tècnica dugueren a un món que es transformà a tota velocitat.

El siguiente reto de la fotografía fue la difusión a través de la imprenta, algo que se logrará ya muy avanzado el siglo XIX y cuyos frutos y alcances formarán parte de la nueva sociedad de las masas que se desplegará en el siglo XX. Desde su nacimiento la fotografía fue memoria de su tiempo, de la sociedad y de sus costumbres y se la consideró un orgullo del Progreso y de los cambios acelerados que la Ciencia y la Técnica trajeron a un mundo que se transformó a toda velocidad.





Marie-Loup
Sougez
historiadora de la fotografía

Fotografia i edició
Fotografía y edición

Finalitat de la fotografia

Tant Nicéphore Niépce com Fox Talbot cercaven inicialment la manera de reproduir mecànicament documents. Tot i que és cert que es dedicaren a recaptar imatges del seu entorn quotidià, una de les seves metes principals era la substitució fotoquímica de la tasca dels il·lustradors (dibuixants, gravadors i litògrafs).

Daguerre, associat amb Niépce, després de la mort d'aquest en 1833, va divulgar el seu daguerreotip en 1839. Així la noció de fotografia entrava en la història amb un procediment sense futur que el propi Daguerre va orientar exclusivament vers la comercialització immediata en la modalitat del retrat.

En el transcurs de l'associació Niépce-Daguerre -com és palès en la correspondència intercanviada entre ambdós inventors- augmentaren les discrepàncies entre ells pel que fa a la finalitat de les seves investigacions. Niépce cercava aplicar el seu invent a la reproducció de documents i a la presa directa de paisatges i monuments, mentre que Daguerre descartava aquesta orientació per tal d'assolir un rendiment immediat. I ho va aconseguir, atès que la pràctica del daguerreotip es va refermar i conquerí el món, tot i que finalment el procediment va resultar ésser un atzucac.

Mentrestant, Fox Talbot progressava també en les seves investigacions sobre processos destinats a la reproducció de documents per la fotografia (fins i tot feu servir un tul com a premonició d'un procediment tramet).

Es considera el seu *Pencil of Nature* (1844) com la primera edició del llibre il·lustrat amb fotografies, mitjançant la inserció de calotips originals aferrats. Com veurem una mica més endavant, es mantingué prou temps aquesta utilització de tirades originals en llibres impresos.

Finalidad de la fotografía

Tanto Nicéphore Niépce como Fox Talbot buscaban inicialmente la manera de reproducir mecánicamente documentos. Si bien es verdad que se dedicaron a recabar imágenes de su entorno cotidiano, una de sus metas principales era la sustitución fotoquímica de la labor de los ilustradores (dibujantes, grabadores y litógrafos).

Daguerre, asociado con Niépce, tras la muerte de éste en 1833, divulgó su daguerrotipo en 1839. Así la noción de fotografía entraba en la historia con un procedimiento sin futuro que el propio Daguerre orientó exclusivamente hacia la comercialización inmediata en la modalidad del retrato.

En el transcurso de la asociación Niépce-Daguerre —como queda patentemente reflejado en la correspondencia intercambiada entre ambos inventores— aumentaron las discrepancias entre ellos en cuanto a la finalidad de sus investigaciones. Niépce buscaba aplicar su invento a la reproducción de documentos y a la toma directa de paisajes y monumentos, mientras Daguerre descartaba esta orientación para conseguir un rendimiento inmediato. Y lo consiguió, pues la práctica del daguerrotipo se afianzó y conquistó el mundo, aunque finalmente el procedimiento resultó ser un impasse.

Mientras tanto, Fox Talbot progresaba también en sus investigaciones sobre procesos destinados a la reproducción de documentos por la fotografía (hasta utilizó un tul como premonición de un procedimiento tramado).

Se considera su *Pencil of Nature* (1844) como la primera edición de libro ilustrado con fotografías, mediante la inserción de calotips originales pegados. Como veremos un poco más adelante, se mantuvo bastante tiempo esta utilización de tiradas originales en libros impresos.



Anteriorment, es poden esmentar diversos títols que recorren a gravats o litografies “inspirats de daguerreotips”. Com és ara les famoses *Excursions daguerriennes* amb aguatinets segons daguerreotips, publicades per entregues successives entre 1841 i 1842, tot i que tres làmines hi són obtingudes segons el procediment de Fizeau que transformava la placa daguerriana en matriu calcogràfica.

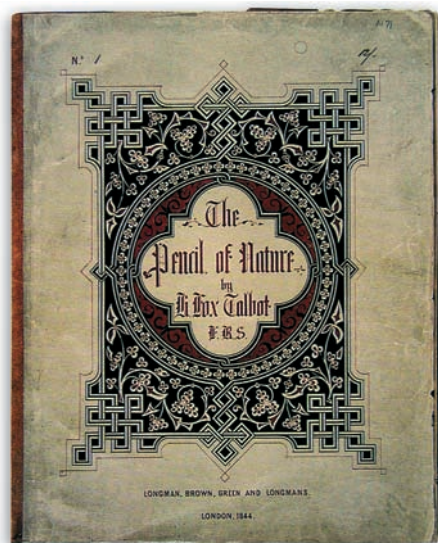
Un exemple molt primerenc d'aquestes publicacions segons daguerreotip que convé remarcar, aparegué precisament a Palma amb el *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares*, obra d'Antoni Furió publicada en 1840 i il·lustrada amb làmines realitzades per Francesc Muntaner, autor dels daguerreotips originals.

Anteriormente ya, se pueden citar varios títulos que recurren a grabados o litografías “inspirados de daguerrotipos”. Es el caso de las famosas *Excursions daguerriennes* con aguatinas según daguerrotipos, publicadas por entregas sucesivas entre 1841 y 1842, aunque tres láminas son conseguidas según el procedimiento de Fizeau que transformaba la placa daguerriana en matriz calcográfica.

Un ejemplo muy temprano de esas publicaciones según daguerrotipo que conviene resaltar, apareció precisamente en Palma con el *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares*, obra de Antoni Furió publicada en 1840 e ilustrada con láminas realizadas por Francesc Muntaner, autor de los daguerrotipos originales.

■ Antoni Furió: *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares*, Vista de Palma, il·lustració de Francesc Muntaner.

■ Antoni Furió: *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares*, Vista de Palma, ilustración de Francesc Muntaner.



Sense internar-me en les tortuositats de l'aparició dels processos fotomecànics, voldria recordar de manera molt esquemàtica les principals fites en matèria de publicació de llibres i revistes fotogràfiques, tema d'aquesta comunicació.

Endemés d'aquestes publicacions il·lustrades amb còpies de daguerreotips, hi hagué prou casos de títols il·lustrats amb fotografies originals aferrades després de la iniciativa de Fox Talbot amb els seus calotips del *Pencil of Nature*.

Un dels més importants títols són els quatre volums intitulats *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was divided* suplementats amb 160 fotografies de l'obra general *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* (1851-52) sobre l'Exposició Universal de Londres.

Constitueix una curiositat l'obra de Charles Piazza Smyth, il·lustrada amb vistes estereoscòpiques, *Tenerife. An Astronomer's Experiment* (1858).



Sin internarme en los vericuetos de la aparición de los procesos fotomecánicos, quisiera recordar de manera muy esquemática los principales hitos en materia de publicación de libros y revistas fotográficas, tema de esta comunicación.

Además de estas publicaciones ilustradas con copias de daguerrotipos, hubo bastantes casos de títulos ilustrados con fotografías originales pegadas tras la iniciativa de Fox Talbot con sus calotipos del *Pencil of Nature*.

Uno de los más importantes títulos son los cuatro tomos titulados *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was divided* suplementos con 160 fotografías de la obra general *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* (1851-52) sobre la Exposición universal de Londres.

■ William H. Fox Talbot: *Pencil of Nature*, portada d'Owen Jones.
Poemas d'Alfred Tennyson amb col·lodions de Julia Margaret Cameron.

■ William H. Fox Talbot: *Pencil of Nature*, portada de Owen Jones.
Poemas de Alfred Tennyson con colodiones de Julia Margaret Cameron.

Hi ha més títols importants amb fotografies aferrades, fent servir col·lodions, com en el cas de *Cités et Ruines américaines* (1862) amb les imatges de Désiré Charnay realitzades al Yucatan o els poemes d'Alfred Tennysson, il·lustrats amb els col·lodions de Julia Margaret Cameron (1875).

Mentrestant prosseguien les investigacions sobre procediments que permetessin la impressió simultània de text i imatge.

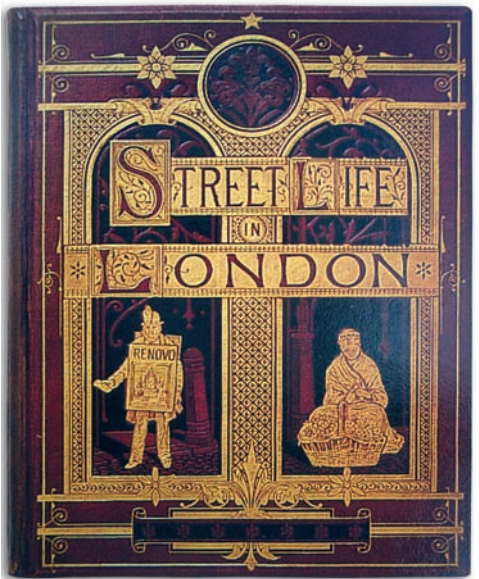
Ja he dit que no em volia estendre en les qüestions purament tècniques i qui s'hi interessés pot remetre a la bibliografia adjunta.

Igual que en matèria de calcografia, se cercava en tres modalitats: matriu en relleu o en buit o sistema planigràfic, com en la litografia.

Com a mostra, faré esment dels magnífics exemples de gravat heliogràfic (sistema de gravat en relleu) realitzats per Charles Nègre sobre la catedral de Chartres, segons el procediment de la seva invenció (1857), o els primers gravats fotogràfics en relleu, que podien substituir la xilografia utilitzada a la premsa. Els exemples conservats al Musée des Arts et Métiers a París, es remunten a 1855 i els devem a Louis-Alphonse Poitevin, que va aportar amb la utilització de la goma bicromatada, moltes millores aplicables a d'altres sistemes.

Tot i que no tingués més que un temps curt, pel seu cost i les seves tirades limitades, el sistema de Walter Bentley Woodbury, en 1867 aconseguia resultats de gran qualitat. Es va utilitzar per a la reproducció de les fotografies de John Thompson a *Street Life in London*, publicat en 1877. Cal remarcar-ne el disseny de l'enquadernació, molt "gòtica" que té poc a veure amb la novetat de les reproduccions de l'obra.

■ John Thompson: *Street Life in London*, coberta.



Una curiosidad la constituye la obra de Charles Piazza Smyth, ilustrada con vistas estereoscópicas, *Teneriffe. An Astronomer's Experiment* (1858).

Se dan más títulos importantes con fotografías pegadas, utilizando colodiones, como en el caso de *Cités et Ruines américaines* (1862) con las imágenes de Désiré Charnay realizadas en Yucatán o los poemas de Alfred Tennysson, ilustrados con los colodiones de Julia Margaret Cameron (1875).

Mientras tanto proseguían las investigaciones acerca de procedimientos que permitieran la impresión simultánea de texto e imagen.

Ya dije que no quiero extenderme en las cuestiones puramente técnicas y quienes se interesen por esta cuestión, pueden remitirse a la bibliografía adjunta.

■ John Thompson: *Street Life in London*, cubierta.

Assenyalo el cas perquè, al llarg d'aquesta comunicació, hi haurà oportunitat d'observar aquest divorci entre aspecte intern i extern de molts de llibres fotogràfics.

Finalment, no podem deixar passar l'obtenció definitiva d'un procés tramit amb l'aportació de Georg Meisenbach en 1882, sense oblidar la llarga utilització de la fototípia fins ben entrat el segle XX.

Entrem ara en el tema que ens interessa, és a dir el llibre fotogràfic que sorgeix veritablement a la primera del segle XX, tot i que no podem deixar de banda les publicacions il·lustrades de caràcter pictorialista sorgides a finals del XIX.

Esmentaré l'obra d'Antón Giuglio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista* apareguda en 1913, però caldrà esperar fins a finals de la dècada següent perquè comencin a florir aquests exemples del que s'anomena el *fotollibre*.

Es tracta de llibres l'autor principal dels quals és el mateix fotògraf (convé subratllar aquest aspecte fonamental) perquè ja no un mer il·lustrador de text. Són les imatges que parlen i el text sol ésser, sovint, secundari.

Són molt més nombrosos del que hom pensa i no faré més que comentar-ne alguns dels que il·lustro amb les projeccions, mirant d'oferir un assortit eclèctic.

L'Alemanya de Weimar és indiscutiblement el motor d'aquest floriment liderat per la publicació, en 1928 de l'obra d'Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* (El món és bonic). L'any següent va sortir el llibre de Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (Formes artístiques a la Natura). El mateix any es publica el llibre d'August Sander, *Antlitz der Zeit* (Rostres del Temps).

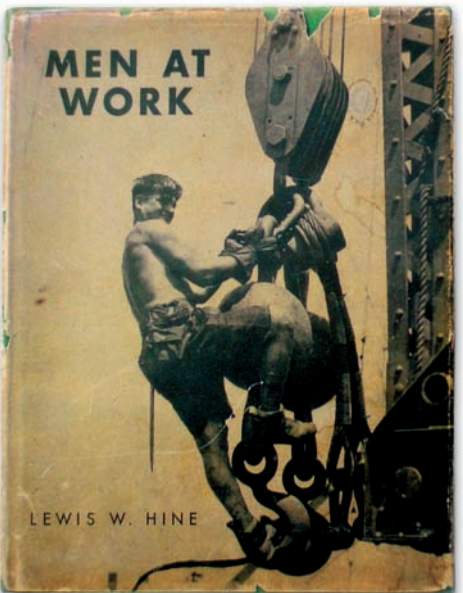
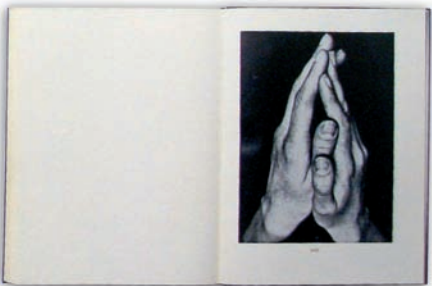
Lo mismo que en materia de calcografía, se buscaba en tres modalidades: matriz en relieve o en hueco o sistema planigráfico, como en la litografía.

Como botón de muestra, citaré los magníficos ejemplos de grabado heliográfico (sistema de huecograbado) realizados por Charles Nègre sobre la catedral de Chartres, según el procedimiento de su invención (1857), o los primeros grabados fotográficos en relieve, que podían sustituir la xilografía utilizada en la prensa. Los ejemplos conservados en el Musée des Arts et Métiers en París, se remontan a 1855 y se deben a Louis-Alphonse Poitevin, que aportó con la utilización de la goma bicromatada, muchas mejoras aplicables a otros sistemas.

Aunque no tuviera más que un tiempo, por su coste y sus tiradas limitadas, el sistema de Walter Bentley Woodbury, en 1867 conseguía resultados de gran calidad. Se utilizó para la reproducción de las fotografías de John Thompson en *Street Life in London*, publicado en 1877. Cabe destacar el diseño de la encuadernación, muy "gótica" que poco tiene que ver con lo novedoso de las reproducciones de la obra. Señalo el caso porque, a lo largo de esta comunicación, habrá oportunidad de observar este divorcio entre aspecto interno y externo de muchos libros fotográficos.

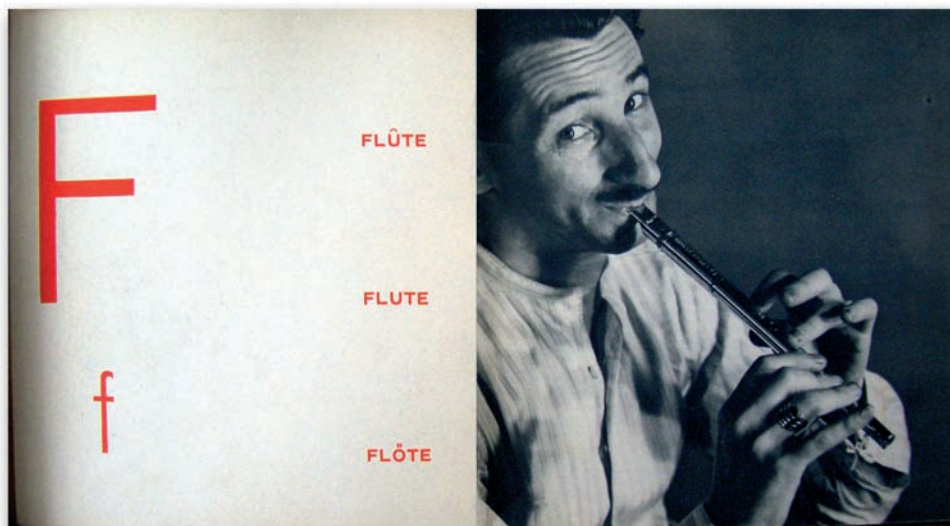
Por fin, no se puede pasar por alto la obtención definitiva de un proceso tramado con el aporte de Georg Meisenbach en 1882, sin olvidar la larga utilización de la fototípia hasta bien entrado el siglo XX.

Entremos ahora en el tema que nos interesa, es decir el libro fotogràfic que surge verdaderamente al empezar el siglo XX, aunque no se puede hacer caso omiso de las publicaciones ilustradas de carácter pictorialista surgidas a finales del XIX. Citaré la obra de Antón Giuglio



Albert Renger Patzsch: *Die Welt ist Schön*.
Werner Gräff: *Es kommt der Neue Fotograf!*, coberta.
Lewis W. Hine: *Men at Work*.

Albert Renger Patzsch: *Die Welt ist Schön*.
Werner Gräff: *Es kommt der Neue Fotograf!*, cubierta.
Lewis W. Hine: *Men at Work*.



També en 1929, però a França, l'alemanya Germaine Krull publica *Métal*, paradigma de la fotografia sobre arquitectura industrial i obres d'enginyeria.

El mateix any i un altre cop a Alemanya apareixen *Es kommt der Neue Fotograf!* (Arriba el nou fotògraf!) i, de Hans Roh i Jan Tschichold, *Foto-Auge* (Foto-Ojo) amb una coberta dissenyada per El Lissitzky. Aquests dos darrers títols consten de textos teòrics sobre la fotografia moderna, a més de presentar exemples de disseny molt nou, propis de l'anomenada *tipo-foto* divulgada sobretot per la Bauhaus.

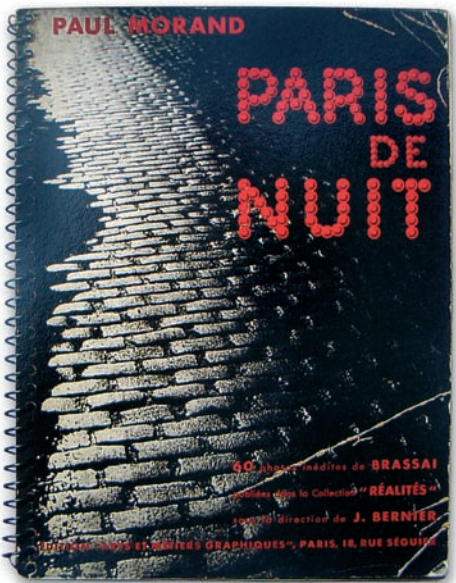
Seguint els pressupòsits de la Nova Objectivitat, l'anomenada *photographie pure* és representada a França per Emmanuel Sougez en sengles llibres per a infants *Regarde* (amb una coedició a Alemanya, *Aufgewacht!*) en 1931 i, l'any següent un abecedari trilingüe (francès, anglès i alemany) amb *Alphabet*. De passada vull indicar que hi ha un precedent americà de llibre infantil amb *The First Picture Book* (1930) d'Edward Steichen.

Bragaglia, *Fotodinamismo futurista* aparecida en 1913, però hi haurà que esperar fins a finals de la dècada següent per a que comencin a florir aquests exemples de lo que se llama el *fotolibro*.

Se trata de libros cuyo autor principal es el mismo fotógrafo (conviene subrayar este aspecto fundamental) porque ya no es un mero ilustrador de texto. Las imágenes son las que hablan y el texto suele ser, bastantes veces, secundario.

Son muchísimos más numerosos de lo que se piensa y no haré sino comentar algunos de los que ilustro con las proyecciones, intentando ofrecer un surtido ecléctico.

La Alemania de Weimar es indiscutiblemente el motor de este florecimiento liderado por la publicación, en 1928 de la obra de Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* (El mundo es hermoso). Al año siguiente salió el libro de Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (Formas artísticas en la naturaleza). El mismo año se publica el libro de August Sander, *Antlitz der Zeit* (Rostros del tiempo).



En 1932, a Nova York apareix el llibre de Lewis Hine, *Men at Work* amb fotografies realitzades durant l'edificació de l'Empire State Building.

En 1933, Ilya Ehrenburg publica a Moscou *El meu París* dedicat a la seva llarga estada a la ciutat, il·lustrat amb les seves pròpies fotogra-

También en 1929, pero en Francia, la alemana Germaine Krull publica *Métal*, paradigma de la fotografía sobre arquitectura industrial y obras de ingeniería.

El mismo año y otra vez en Alemania salen *Es kommt der Neue Fotograf!* (Llega el nuevo fotógrafo) de Werner Graff y, de Hans Roh y Jan Tschichold, *Foto-Auge* (Foto-Ojo) con una cubierta diseñada por El Lissitzky. Estos dos últimos títulos constan de textos teóricos sobre la fotografía moderna, además de presentar ejemplos de diseño muy novedoso, propios de la llamada *tipo-foto* divulgada sobre todo por la Bauhaus.

Siguiendo los presupuestos de la Nueva Objetividad, la llamada *photographie pure* es representada en Francia por Emmanuel Sougez en sendos libros para niños *Regarde* (con una coedición en Alemania, *Aufgewacht!*) en 1931 y, al año siguiente un abecedario trilingüe (francés, inglés y alemán) con *Alphabet*. De paso quiero indicar que hay un precedente norteamericano de libro infantil con *The First Picture Book* (1930) de Edward Steichen.

En 1932, en Nueva York aparece el libro de Lewis Hine, *Men at Work* con fotografías realizadas durante la edificación del Empire State Building.

En 1933, Ilya Ehrenburg publica en Moscú *Mi París* que versa sobre su larga estancia en la ciudad, ilustrado con sus propias fotografías y con una cubierta diseñada por El Lissitzky. Del mismo autor, y también publicado en Moscú, saldría en 1938 *¡No pasará!* sobre su experiencia en la Guerra civil española.

Volviendo al París del entreguerras, en 1933, la prestigiosa revista *Arts et Métiers Graphique* publica el libro de Brassai, *Paris de nuit*, tan representativo de la fotografía nocturna y de



todos esos libros que saldrían más adelante, dedicados a una ciudad. En 1938, Bil Brandt publicará su *A Night in London* y, mucho más adelante William Klein, en 1956 sacará en París su monografía titulada *New York*, a cuyos títulos se podría añadir un sinfín de monografías urbanas.

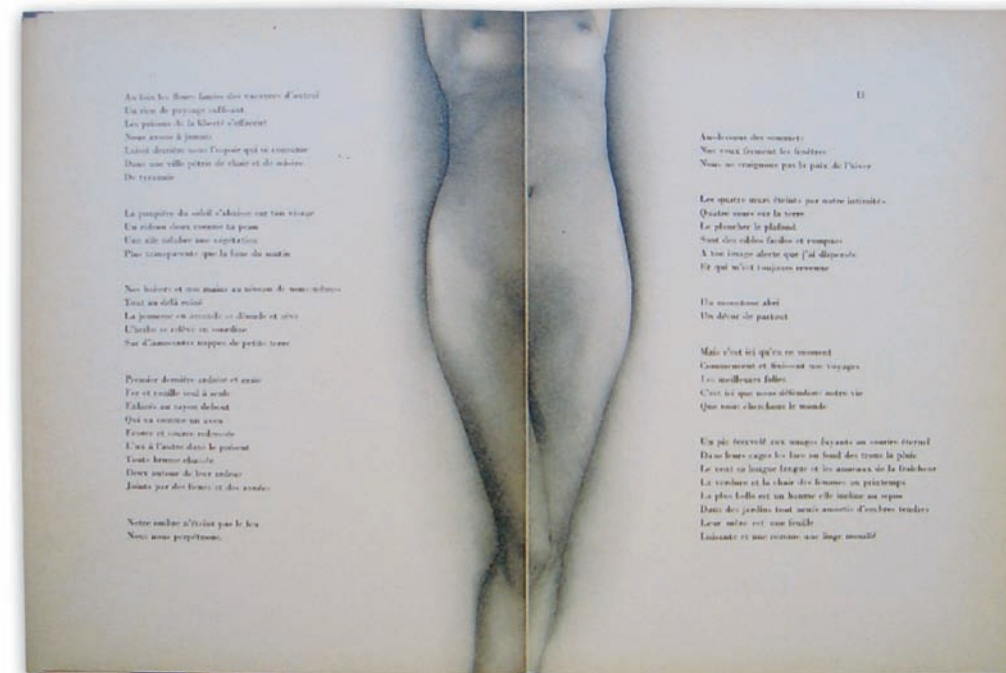
En 1935, sale el libro de Paul Eluard, *Facile* ilustrado por Man Ray. En esos años, aparecieron en París muchos libros fotográficos que se nutrieron de la avalancha de autores extranjeros congregados en la ciudad y procedentes de Alemania y de la Europa del este, o libros curiosos como los de Claude Cahun, redescubiertos posteriormente.

En Estados Unidos, la obra de Walter Evans, *American Photographs* (1936) es un buen ejemplo de paisaje urbano norteamericano que también tendrá numerosos seguidores.

Tras la interrupción de la II Guerra mundial, la revista francesa *Verve* publica álbumes monográficos entre los que aparece con el título de *Images à la sauvette* (1952), una recopilación de fotografías de Cartier-Bresson, publicado al año siguiente en Estados Unidos con el título de *The Decisive Moment* que acuñaría el término de "instante decisivo". La cubierta estadounidense es la misma que la francesa, con un dibujo informal que poco tiene que ver con el contenido.

■ Bill Brandt: *A night in London*.
William Klein: *New York*, portada i pàgines.

■ Bill Brandt: *A Night in London*.
William Klein: *New York*, portada y páginas.



gats a la ciutat, procedent d'Alemanya i de l'Europa de l'est, o llibres curiosos com els de Claude Cahun, redescoberts posteriorment.

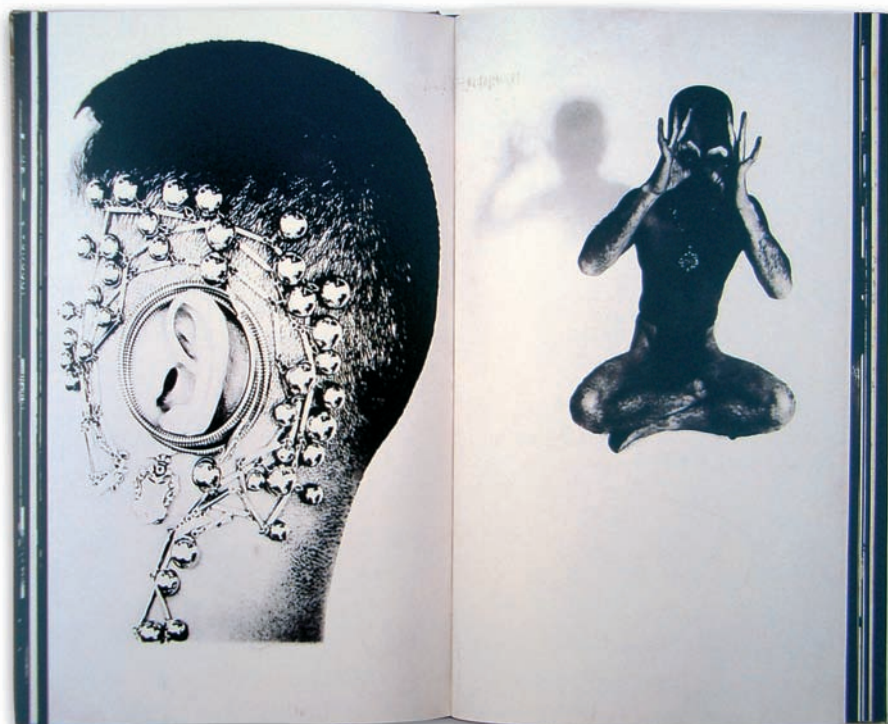
Als Estats Units, l'obra de Walter Evans, *American Photographs* (1936) és un bon exemple de paisatge urbà nord-americà que també tindrà nombrosos seguidors.

Després de la interrupció de la II Guerra Mundial, la revista francesa *Verve* publica àlbums monogràfics entre els que apareix amb el títol d'*Images à la sauvette* (1952), una recopilació de fotografies de Cartier-Bresson, publicat l'any següent als Estats Units amb el títol de *The Decisive Moment* que encunyaria el terme d'«instante decisiu». La coberta nord-americana és la mateixa que la francesa, amb un dibuix informal que poc té a veure amb el contingut. Convindria parlar també detalladament de la



■ Paul Éluard: *Facile*, pàgines interiors il·lustrades per Man Ray.
Henry Cartier-Bresson: *The Decisive Moment*, coberta.

■ Paul Éluard: *Facile*, páginas interiores ilustradas por Man Ray.
Henry Cartier-Bresson: *The Decisive Moment*, cubierta.



rica producció soviètica anterior a l'estalinisme, o la de països com Hongria i Txecoslovàquia anteriorment a l'Anschluss, que ofereixen exemples de gran qualitat.

També convé no passar per alt la producció japonesa abans de la II Guerra Mundial, que ressorgeix a la postguerra i ofereix, entre d'altres, l'impressionant *Barakei* (1963) amb les fotografies d'Eikoh Hosoe i els textos de Mishima, model ell mateix de les fotografies. Després coneixerà successives variants sota el títol de *Killed by Roses*.

Però no oblidem Espanya, àdhuc en ple franquisme, quan l'editorial Lumen aconsegueix publicar la col·lecció "Palabra e Imagen" entre els títols de la qual tenim *Izas*, *Rabizas* y

Convendría hablar también detalladamente de la rica producción soviética anterior al estalinismo, o la de países como Hungría o Checoslovaquia anteriormente al Anschluss, que ofrecen ejemplos de gran calidad.

También no conviene pasar por alto la producción japonesa antes de la II Guerra mundial, que resurge en la posguerra y ofrece, entre otros, el impresionante *Barakei* (1963) con las fotografías de Eikoh Hosoe y los textos de Mishima, él mismo modelo de las fotografías. Luego conocerá variantes sucesivas bajo el título de *Killed by Roses*.

Pero no olvidemos a España, incluso en pleno franquismo, cuando la editorial Lumen consigue publicar la colección "Palabra e Imagen"

Colipoterras (1964) amb text de Camilo José Cela i fotografies de Joan Colom, així com altres títols de gran interès com *Neutral Corner* amb fotografies de Ramon Masats i text d'Ignacio Aldecoa, el *Poeta en Nueva York* de García Lorca il·lustrat per Julio Ubiña o *La caza de la perdiz roja* amb fotografies d'Oriol Maspons i text de Miguel Delibes.

Actualment, les Ediciones Universitarias de Saragossa han començat a publicar la col·lecció "Cuarto oscuro", dirigida per Antonio Ansón, que ofereix monografies sobre un tema concret tractat per un fotògraf. Es va iniciar amb el volum titulat *En el taller de Miró* amb fotografies de Rafael Navarro i n'acaba de sortir el quart. Els paràmetres editorials han canviat i clares vegades s'usen aquests tipus de llibres que, en la seva majoria eren objectes de bibliòfils, de tirada curta i exquisida presentació amb una qualitat de fotomecànica (sovint en gravat en relleu) avui impensable. Ara existeixen excel·lents catàlegs monogràfics d'autors, amb motiu d'una exposició, quan aquells anys les mostres individuals eren comptades i no solien anar acompanyades de cap catàleg.

Vull insistir en el fet que aquests escarits comentaris es proposen tan sols desvetllar l'interès per un aspecte de la fotografia en el món editorial. Evidentment, hi ha un gran nombre de títols de llibres il·lustrats amb la fotografia, que poden ésser tant de viatges com d'art, arqueologia o arquitectura i urbanisme, paisatge, zoologia, o natura, etnografia i sociologia. El nu representa també un capítol important, tant si es tracta d'obres estètiques o d'erotisme i fins de pornografia. Els llibres infantils segueixen essent minoritaris inexplicablement.

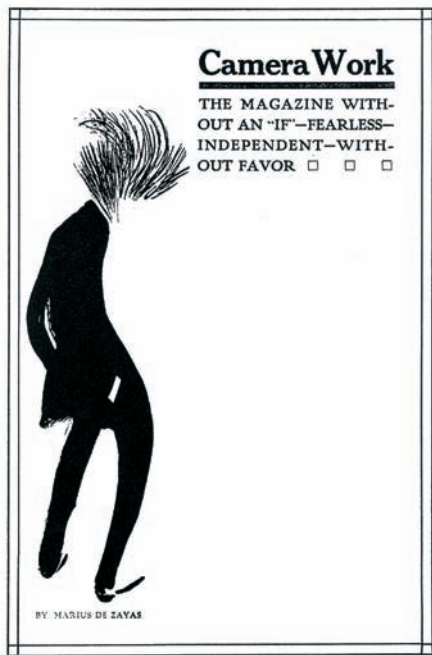
Al llarg d'aquest breu mostrar, hem pogut veure, com sovint, les cobertes de les obres revestien un aspecte dissemblant amb el contingut. Millor que un dibuix poc adient, un bell disseny

entre cuyos títulos tenemos a *Izas*, *Rabizas* y *Colipoterras* (1964) con texto de Camilo José Cela y fotografías de Joan Colom, así como otros títulos de gran interés, como *Neutral Corner* con fotografías de Ramon Masats y texto de Ignacio Aldecoa, el *Poeta en Nueva York* de García Lorca ilustrado por Julio Ubiña o *La caza de la perdiz roja* con fotografías de Oriol Maspons y texto de Miguel Delibes.

En la actualidad, las Ediciones Universitarias de Zaragoza han empezado a publicar la colección "Cuarto oscuro", dirigida por Antonio Ansón, que ofrece monografías sobre un tema concreto tratado por un fotógrafo. Se inició con el volumen titulado *En el taller de Miró* con fotografías de Rafael Navarro y acaba de salir el cuarto volumen.

Los parámetros editoriales han cambiado y raras veces se estila este tipo de libros que, en su mayoría, eran objetos de bibliófilos, de tirada corta y exquisita presentación con una calidad de fotomecánica (las más veces en huecograbado) hoy impensable. Ahora existen excelentes catálogos monográficos de autores, con motivo de una exposición, cuando por aquellos años las muestras individuales eran contadas y no solían acompañarse de catálogo alguno.

Quiero insistir en que estos escuetos comentarios se proponen tan sólo despertar el interés por un aspecto de la fotografía en el mundo editorial. Evidentemente, hay numerosísimos títulos de libros ilustrados por la fotografía, que pueden ser tanto de viajes como de arte, arqueología o arquitectura y urbanismo, paisaje, zoología, o naturaleza, etnografía y sociología. El desnudo representa también un capítulo importante, trátase de obras estéticas o de erotismo y hasta de pornografía. Los libros infantiles siguen minoritarios, de manera inexplicable. A lo largo de este breve muestrario, hemos podido ver cómo, en muchos casos, las cubiertas de las obras revestían un aspecto dispar



tipogràfic a l'època d'entreguerres fou el que prevalia. Tot i que el meu propòsit era cenyir-me tan sols al llibre fotogràfic, no puc acabar sense parlar un poc de les revistes. Deix de banda les revistes purament fotogràfiques que inclouen tant il·lustracions i portafolis d'autors com consells tècnics. Moltes vegades, sobretot en els anys trenta, no foren revistes intrínsecament dedicades al mitjà, sinó publicacions dedicades a l'art, la cultura i el disseny gràfic en general.

Cal esmentar-les perquè algunes d'elles promogueren enormement l'entrada de la fotografia en el món artístic i fins i tot algunes publicaren llibres fotogràfics. Un altre cop insistesc en el fet, igual que per als llibres, que només parlo d'un pocs exemples representatius i no m'es-tenc més enllà de l'època d'entreguerres. Tampoc citaré les publicacions de moda o publicitat ni tampoc de la premsa informativa.

con el contenido. Mejor que un dibujo poco acorde, un bello diseño tipográfico en la época de entreguerras fue lo que prevalecía.

Aunque mi propósito era ceñirme tan sólo al libro fotográfico, no puedo terminar sin hablar un poco de las revistas. Hago caso omiso de las revistas puramente fotográficas que incluyen tanto ilustraciones y portafolios de autores como consejos técnicos. Muchas veces, sobre todo en los años treinta, no fueron revistas intrínsecamente dedicadas al medio, sino publicaciones dedicadas al arte, la cultura y al diseño gráfico en general. Merecen ser mencionadas porque varias de ellas promovieron enormemente la entrada de la fotografía en el mundo artístico e incluso algunas de ellas, publicaron libros fotográficos. Otra vez insisto en que, lo mismo que para los libros, no hablo sino de unos pocos ejemplos representativos y no me extiendo más allá de la época de entreguerras. Tampoco hablo de las publicaciones de moda o publicidad ni tampoco de la prensa informativa.

No se puede empezar sin mencionar la mítica revista de Alfred Stieglitz, *Camera Work*, publicada en Nueva York entre 1903 y 1917 y que refleja tan bien la evolución estética, pasando de la corriente pictorialista al contenido de su último número monográfico dedicado a Paul Strand.

En el caso de esta revista también, las portadas poco tenían que ver con las magníficas reproducciones en huecograbado del interior.

En los años treinta, el diseño, la arquitectura y el urbanismo prestaron especial atención a la fotografía. Fue el caso en España de la revista *AC (Arquitectura contemporánea)*, órgano del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para la Arquitectura Contemporánea) cuya publicación se inicia en 1931.

No es pot començar sense fer esment de la mítica revista d'Alfred Stieglitz, *Camera Work*, publicada a Nova York entre 1903 i 1917, que reflecteix tan bé l'evolució estètica, passant del corrent pictorialista al contingut del seu darrer exemplar monogràfic dedicat a Paul Strand. En el cas d'aquesta revista també, les portades tenien poc a veure amb les magnífiques reproduccions en gravat en relleu de l'interior.

En els anys trenta, el disseny, l'arquitectura i l'urbanisme feren especial esment de la fotografia. Fou el cas a Espanya de la revista *AC (Arquitectura Contemporánea)*, òrgan del GATEPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Espanyols per a l'Arquitectura Contemporània) la publicació de la qual s'inicia en 1931.

La milanesa *Campo Gráfico* iniciada en 1932 enaltia especialment els fotomuntatges de contingut polític, amb una tipografia acurada.

A Alemanya *Gebrauschgraphik*, dedicada a la publicitat i al disseny gràfic, va començar a publicar-se en 1924 i els anys trenta forní molta importància a la fotografia, tant alemanya com estrangera.

La francesa *Arts et Métiers Graphiques*, que va començar a aparèixer en 1927, publicà el 1930 un exemplar extraordinari dedicat a la fotografia amb tant d'èxit que esdevingué una publicació anual titulada *Photo-Graphie* i que reunia una selecció d'obres fotogràfiques franceses i estrangeres. També fou l'editora del París de nit de Brassai, ja esmentat.

A París també hi ha el cas de *Minotaure* que va comptar amb la col·laboració assídua de Joan Miró i va acollir fotografies, especialment les de Brassai.

La importància dedicada a la fotografia es reflecteix en altres revistes culturals no espe-



La milanesa *Campo Grafico* iniciada en 1932 ensalzava especialmente los fotomontajes de contenido político, con una cuidada tipografía.

En Alemania *Gebrauschgraphik*, dedicada a la publicidad y el diseño gráfico, empezó a publicarse en 1924 y, en los años treinta deparó gran importancia a la fotografía, tanto alemana como extranjera.

La francesa *Arts et Métiers Graphiques*, que empezó a salir en 1927, publicó en 1930 un número extraordinario dedicado a la fotografía que tuvo tanto éxito que se convirtió en una publicación anual titulada *Photo-Graphie* que reunía una selección de obras fotográficas francesas y extranjeras. También fue la editora del *Paris de nuit* de Brassai, ya mencionado.

También está el caso en París de *Minotaure* que contó con la colaboración asidua de Joan Miró y acogió fotografías, especialmente las de Brassai.

cialitzades, com en el cas de la barcelonina *D'ací i d'allà* que sortia d'ençà de 1918 però que, a partir de 1932, sota l'impuls de Josep Sala, féu especial esment de la fotografia tant nacional com internacional.

A Espanya també, la madrilenya *Las 4 estaciones* o a Tenerife *La Gaceta del Arte* acullen la fotografia a les seves pàgines, i a Mallorca tenim l'exemple de la revista *Brisas* que aglutina aportacions d'estrangers residents a les Balears les vetlla de la guerra civil.

Igual que a la resta del món, els esdeveniments polítics esborrarien gran part d'aquesta eclosió dels anys 30, fos per les imposicions estalinistes, fos amb el règim nazi, la Guerra civil espanyola i, finalment la II Guerra mundial.

La importancia deparada a la fotografía se refleja en otras revistas culturales no especializadas, como en el caso de la barcelonesa *D'ací i d'allà* que salía desde 1918 pero que, a partir de 1932, bajo el impulso de Josep Sala, prestó especial atención a la fotografía tanto nacional como internacional.

En España también, la madrileña *Las 4 estaciones* o en Tenerife *La Gaceta de Arte* acogen la fotografía en sus páginas y en Mallorca, tenemos el ejemplo de la revista *Brisas* que aglutina aportaciones de extranjeros residentes en Baleares en vísperas de la Guerra civil.

Lo mismo que en el resto del mundo, los acontecimientos políticos borrarían gran parte de esa eclosión de los años treinta, sea con las imposiciones estalinistas, sea con el régimen nazi, la Guerra civil española y, finalmente la II Guerra mundial.





Agustí
Torres
fotògraf

Fotografia i ciència
Reinventant el catàleg d'art

Fotografía y ciencia
Reinventando el catálogo de arte

Introducció

El catàleg s'ha convertit en una manera institucionalitzada d'enregistrar i difondre l'art i els seus esdeveniments. Utilitzo el terme “esdeveniments” perquè la funció del catàleg va més enllà de la representació d'exposicions que tenen lloc a galeries o museus. El seu ús s'ha estès a un ample espectre d'elements relacionats amb l'art. Molts llibres sobre la carrera d'artistes o moviments artístics, sobre col·leccions o performances, per exemple, han adoptat les convencions del catàleg. Recullen apunts, notes biogràfiques, consecucions artístiques i documents visuals d'una manera que, com veurem, connecta directament amb les pautes establertes pel catàleg d'art. Això no és casualitat, ja que la funció del catàleg va més enllà de l'enregistrament aparentment neutre del que recull. Les convencions a les que ens referim serveixen uns interessos molt concrets i estan basades en unes pressuposicions culturals que no són ni neutres ni transparents. Ens interessarà doncs examinar algunes d'aquestes convencions i pressuposicions, així com la manera en que els artistes les han qüestionat i utilitzat, per arribar a veure com el catàleg, o qualsevol altre forma de document artístic, es pot arribar a utilitzar com un espai en si mateix, en com la fotografia, per exemple, es pot convertir en un espai alternatiu amb grans possibilitats.

Quan parlem d'espai alternatiu hem d'aclarir que no ens referim simplement a alternatiu a l'espai físic de la galeria o al museu. La institució de la que es vol cercar una alternativa és molt més ampla. El més comú és que quan ens referim a la “institució” ho fem a les entitats públiques o privades relacionades amb el món de l'art. Però quan parlarem d'institució ens referirem aquí a una altra accepció de la paraula, la que defineix institució com “Conjunt de formes o estructures socials tal com són establertes per la llei o el costum. Categoria social

Introducción

El catálogo se ha convertido en una manera institucionalizada de grabar y difundir el arte y sus eventos. Utilizo el término “eventos” porque la función del catálogo va más allá de la representación de exposiciones que se llevan a cabo en galerías o museos. Su uso se ha extendido a un amplio espectro de elementos relacionados con el arte. Muchos libros sobre la carrera de artistas o movimientos artísticos, sobre colecciones o performances, por ejemplo han adoptado las convenciones del catálogo. Recogen apuntes, notas biográficas, consecuciones artísticas y documentos visuales en una manera que, como veremos, conecta directamente con las pautas establecidas por el catálogo de arte. Esto no es casualidad, puesto que la función del catálogo va más allá del registro aparentemente neutro de lo que recoge. Las convenciones a las que nos referimos sirven a unos intereses muy concretos y están basadas en unas presuposiciones culturales que no son ni neutras ni transparentes. Nos interesará pues examinar algunas de estas convenciones y presuposiciones, así como la manera en que los artistas las han cuestionado y utilizado, para llegar a ver como el catálogo, o cualquier otra forma de documento artístico, puede llegarse a utilizar como un espacio en si mismo, en como la fotografía, por ejemplo, puede convertirse en un espacio alternativo con grandes posibilidades.

Cuando hablamos de espacio alternativo hemos de aclarar que no nos referimos simplemente a alternativo al espacio físico de la galería o del museo. La institución a la cual se quiere buscar una alternativa es mucho más amplia. Lo más común es que cuando nos referimos a la “institución” nos refiramos a las entidades públicas o privadas relacionadas con el mundo del arte. Pero cuando hablaremos de institución nos referiremos aquí a otra acepción



conformada pel conjunt de pautes sistematitzades de conducta d'un grup d'individus relacionats per vincles de parentiu, econòmics, culturals o altres, que, apareguda per atendre alguna necessitat bàsica de la societat, assoleix caràcter orgànic i permanent i, sovint, una reglamentació jurídica”¹. En definitiva, a la manera dominant de fer, entendre i controlar les pràctiques artístiques.

En el rerefons de tot aquest raonament hi ha, naturalment, la fotografia i la seva relació amb la ciència, tema que ens ocupa en aquest seminari. El catàleg d'art sorgeix en el seu moment com una eina més per a servir a un intent d'aproximació científica a la història de l'art. Un intent més per part de la ciència d'objectivació d'una de les matèries més subjectives amb les que es podia trobar. I en aquest intent d'objectivació, la fotografia, l'eina per a la representació objectiva per excel·lència, ha jugat un paper molt important.

Tot plegat, el que aquí exposaré s'ha vist reflectit molt concretament en un dels meus projectes, el catàleg “Redefining Pop”, però crec que sempre està present en certa mesura en tots

de la paraula, la que defineix institució com “Establecimiento o fundación de una cosa. Cosa establecida o fundada”¹. En definitiva, a la manera dominante de hacer, entender y controlar las prácticas artísticas.

En el trasfondo de todo este razonamiento está, por supuesto, la fotografía y su relación con la ciencia, tema que nos ocupa en este seminario. El catálogo de arte surge en su momento como una herramienta más para servir a un intento de aproximación científica a la historia del arte. Un intento más por parte de la ciencia de objetivación de una de las materias más subjetivas con las que se podía encontrar. Y en este intento de objetivación, la fotografía, la herramienta para la representación objetiva por excelencia, ha jugado un papel muy importante.

Todo ello, lo que aquí expondré se ha visto reflejado muy concretamente en uno de mis proyectos, el catálogo “Redefining Pop”, pero creo que siempre está presente en cierta medida en todos mis proyectos, puesto que suelen partir de la fotografía como un lenguaje que crea sus significados a partir de un contexto cultural determinado, y del contexto cultural en el que estamos inmersos me interesa de manera muy especial la falta de separación crítica con la que nos solemos enfrentar con un lenguaje tan omnipresente en la actualidad como es el lenguaje visual. De esta manera, a través de un lenguaje aparentemente neutro, se van reproduciendo estereotipos y presuposiciones culturales a menudo vinculadas a una determinada manera de entender el mundo condicionada por la ciencia y la tecnología.

El papel del catálogo en el arte contemporáneo

En un primer nivel, el catálogo, definido como “Relación ordenada en la que se incluyen o describen de forma individual libros, documentos, personas, objetos, etc., que están relacio-

■ Portada del catàleg *Redefining Pop*, 1997. Llibre d'artistes heterònims d'Agustí Torres.

■ Portada del catálogo *Redefining Pop*, 1997. Libro de artistas heterónimos de Agustí Torres.

els meus projectes, ja que solen partir de la visió de la fotografia com un llenguatge que crea els seus significats a partir d'un context cultural determinat, i del context cultural en el que estem immersos m'interessa de manera molt especial la manca de preparació crítica amb la que ens solem enfrontar amb un llenguatge tan omnipresent en l'actualitat com és el llenguatge visual. D'aquesta manera, a través d'un llenguatge aparentment neutre, es van reproduint estereotips i pressuposicions culturals sovint vinculades amb una determinada manera d'entendre el món condicionada per la ciència i la tecnologia.

El paper del catàleg en l'art contemporani

En un primer nivell, el catàleg, definit com a “enumeració descriptiva i ordenada de coses agrupades per un nexa comú”², constitueix la commemoració, l'evidència i l'arxiu del que recull.

Com a commemoració, la seva publicació presuposa la importància de l'esdeveniment que representa. El catàleg es podria entendre com la celebració d'una certa aportació al coneixement d'un determinat període artístic o artista gràcies a una nova col·lecció o al reordenament d'una ja existent, també com l'homenatge a la carrera d'un artista o grup artístic, però, i sobretot, el que suposa és la importància de l'obra que recull, assumint que aquesta obra ha d'esser documentada i perfectament identificada per a futures generacions.

Com a evidència, el catàleg es basa en dos elements. Per un costat, en la finestra transparent que la fotografia ofereix vers el món i la història i, per l'altre, en la neutralitat del llenguatge objectiu i metòdic de l'historiador. Un llenguatge visual i un mètode científic que ens garanteixen una experiència de les obres d'art “sense cap tipus de filtre” dins un espai geogràfic i temporal sense fronteres.

nados entre sí”² constituye la conmemoración, la evidencia y el archivo de lo que recoge.

Como conmemoración, su publicación presupone la importancia del evento que representa. El catálogo se podría entender como la celebración de una cierta aportación al conocimiento de un determinado período artístico o artista gracias a una nueva colección o al reordenamiento de una ya existente, también como el homenaje a la carrera de un artista o grupo artístico, pero, sobre todo, lo que supone es la importancia de la obra que recoge, asumiendo que esta obra ha de ser documentada y perfectamente identificada para futuras generaciones.

Como evidencia, el catálogo se basa en dos elementos. Por un lado, en la ventana transparente que la fotografía ofrece hacia el mundo y la historia, por otro, en la neutralidad del lenguaje objetivo y metódico del historiador. Un lenguaje visual y un método científico que nos garantizan una experiencia de las obras de arte “sin ningún tipo de filtro” en un espacio geográfico y temporal sin fronteras.

En su papel de archivo, el catálogo pretende representar una totalidad. Pero, en lugar de aceptar gratuitamente que ha sido la Historia la que nos ha aportado lo que forma la colección, tendríamos que decir que es la colección la que se acaba convirtiendo en historia, puesto que, como dice Michel Foucault, “lo que realmente forma un momento histórico determinado es lo que nos queda en el archivo. Lo que falta es considerado o bien insignificante o bien representado por lo que está presente en él.”

En el mercado del arte el catálogo representa un mostrador de gran valor tanto para la entidad que lo publica como para el artista. Por parte de la entidad, tanto si se trata de un museo público como de una galería privada, la publicación de los catálogos legítima, en cierta

En el seu paper d'arxiu, el catàleg pretén representar una totalitat. Però, en comptes d'acceptar gratuïtament que ha estat la Història la que ens ha aportat el que forma la col·lecció, hauríem de dir que és la col·lecció la que s'acaba convertint en Història, ja que, com diu Michel Foucault, “el que realment forma un moment històric determinat és el que ens queda a l'arxiu. El que hi manca és considerat o bé insignificant o bé representat pel que hi és present”.

En el mercat de l'art el catàleg representa un mostrador de gran valor tant per a l'entitat que el publica com per a l'artista. Per part de l'entitat, tant si es tracta d'un museu públic com d'una galeria privada, la publicació dels catàlegs legítima, en certa manera la seva activitat, al mateix temps que justifica les seves despeses. Constitueix una prova de la importància del treball que promou i de la seva pròpia involucració en la difusió de l'art. Després que s'hagi convertit en un element pràcticament indispensable per a totes les exposicions i esdeveniments artístics, el que és rellevant ara no és tan sols la mera publicació d'un catàleg, sinó quin tipus de catàleg es publica. Els aspectes formals d'aquest – qualitat d'impressió, disseny i la signatura dels seus texts, per exemple- s'han arribat a convertir en significants en si mateixos de l'estatus de l'editor, el museu, l'artista o la galeria.

A l'artista, aquest dossier amb “segell oficial” li funciona d'una manera molt similar. Li ofereix el reconeixement immediat de pertànyer al cercle reconegut i legítimat, i la seva admissió dins la Història. Però, no és sols, com deïem, una qüestió d'estar “catalogat”, sinó de amb quin tipus de catàleg s'està catalogat.

Una altra part a tenir en consideració és la del col·leccionista. Per a ell, com a document d'autenticitat i rellevància signada per la mà d'una veu autoritzada, aquest inventari es tradueix en una revaloració econòmica de l'obra.

manera su actividad, al mismo tiempo que justifica sus gastos. Constituye una prueba de la importancia del trabajo que promueve y de su propia involucración en la difusión del arte. Después que se haya convertido en un elemento prácticamente indispensable en todas las exposiciones y eventos artísticos, lo que es relevante ahora no es tan solo la mera publicación de un catálogo, sino de que tipo de catálogo se publica. Los aspectos formales de este -cualidad de impresión, diseño y la firma de sus textos, por ejemplo- han llegado a convertirse en significantes en sí mismos del estatus del editor, el museo, el artista o la galería.

Para el artista, este portafolio con “sello oficial” le funciona de una manera muy similar. Le ofrece el reconocimiento inmediato de pertenecer al círculo reconocido y legitimado y su admisión en la historia. Pero no es solo, como decíamos, una cuestión de estar “catalogado” sino de en qué tipo de catálogo se está catalogado.

Otra parte a tener en consideración es la del coleccionista. Para él, como documento de autenticidad y relevancia firmada por la mano de una voz autorizada, este inventario se traduce en una revalorización económica de la obra.

El catálogo como colección

Encontramos el origen del catálogo y sus convenciones en el origen del museo mismo. Sus páginas con grandes márgenes blancos ofrecen el contexto más parecido posible al de las grandes paredes blancas del museo: el objeto se ha de dejar hablar por sí mismo, se le ha de dar el espacio necesario para que pueda ser apreciado sin la contaminación visual de otras obras o elementos. De todas maneras, más allá de toda esta blancura encontramos una narrativa que rompe esta pretendida pureza, una narrativa de orden y de inclusión tanto como de exclusión.

El catàleg com a col·lecció

Trobam l'origen del catàleg i les seves convencions a l'origen del museu mateix. Les seves pàgines amb grans marges blancs ofereixen el context més semblant possible al de les grans parets blanques del museu: l'objecte s'ha de deixar parlar per si mateix, se li ha de donar l'espai necessari perquè pugui ésser apreciat sense la contaminació visual d'altres obres o elements. De tota manera, més enllà de tota aquesta blancor hi trobam una narrativa que romp amb aquesta pretesa puresa, una narrativa d'ordre i d'inclusió tant com d'exclusió.

Ambdues formes de col·lecció, la del museu i la del catàleg, comparteixen una base epistemològica sobre la que se suporta la seva pretenguda objectivitat i neutralitat: el mètode científic. El museu d'art, com qualsevol altre museu, i la història de l'art, com qualsevol altre ciència, parteixen de l'objecte i la seva categorització per aproximar-se al context històric i natural d'origen de l'objecte. Les eines necessàries per a una apreciació objectiva dels diferents elements que s'han de tenir en consideració vénen donades pel mètode científic. En botànica es parla de fulles, pistils, pètals, fruits, arrels, etc. La història de l'art parla d'iconografia, mitjà, forma i contingut. Com si hom pogués mesurar aquestes dues estructures amb la mateixa regla, la ciència intenta projectar cartes de classificació molt semblants sobre aquests dos camps tan distants. Cultura, període i moviment artístic equivalen en el museu d'art a família, gènere i espècie en el museu d'història natural.

Aquest procés s'ha naturalitzat dins la nostra cultura i ha passat a formar part del "sentit comú". Michel Foucault revela com s'ha produït aquest procés de naturalització i ens demostra que l'ordre de classificació del museu, i del catàleg, per extensió, està lluny d'ésser un ordre donat pel món físic i natural.

Ambas formas de colección, la del museo y la del catálogo, comparten una base epistemológica sobre la que se apoya su pretendida objetividad y neutralidad: el método científico. El museo de arte, como cualquier otro museo, y la historia del arte, como cualquier otra ciencia, parten del objeto y su categorización para aproximarse al contexto histórico y natural de origen del objeto. Las herramientas necesarias para un apreciación objetiva de los diferentes elementos que se han de tener en consideración vienen dados por el método científico. En botánica se habla de hojas, pistilos, pétalos, frutos, raíces, etc. La historia del arte habla de iconografía, medio, forma y contenido. Como si se pudieran medir estas dos estructuras con la misma regla, la ciencia intenta proyectar cartas de clasificación muy parecidas sobre estos dos campos tan distantes. Cultura, periodo y movimiento artístico equivalen en el museo de arte a familia, género y especie en el museo de historia natural.

Este proceso se ha naturalizado en nuestra cultura y ha pasado a formar parte del "sentido común". Michel Foucault revela como se ha producido este proceso de naturalización y nos demuestra que el orden de clasificación del museo, y del catálogo, por extensión, está lejos de ser un orden dado por el mundo físico y natural.

Foucault analiza el momento histórico en que la ciencia moderna busca llegar a un lenguaje objetivo estableciendo una rígida serie de elementos a tener en consideración para evitar la interpretación subjetiva. Los eruditos de la Ilustración veían el principal obstáculo para conseguir una comunicación objetiva del conocimiento como un problema de representación, pero creían también que este problema se podía resolver si se eliminaba la distancia existente entre lenguaje y objeto. El verdadero trasfondo de todo esto es pues la creencia en

Foucault analitza el moment històric en què la ciència moderna cerca arribar a un llenguatge objectiu establint una rígida sèrie d'elements a tenir en consideració per tal d'evitar la interpretació subjectiva. Els erudits de la Il·lustració veien el principal obstacle per a aconseguir una comunicació objectiva del coneixement com un problema de representació, però creien també que aquest problema es podria resoldre si s'eliminava la distància existent entre llenguatge i objecte. El vertader rerefons de tot això és doncs la creença en què existeix una veritat en l'objecte en si mateix, una essència, que ens escapa a causa d'un problema de representació. La verdadera revolució de la Il·lustració no va ésser tant la invenció d'un llenguatge objectiu o del mètode científic, com l'aparició del marc epistemològic que donà peu a aquesta fe en un món objectiu fix i susceptible de descobrir³.

Conseqüentment, des de la Il·lustració, l'objecte ha anat ocupant dins la cultura occidental una posició sense precedents. El museu, com a contenidor primordial de material d'estudi és el resultat d'aquesta manera d'entendre el món. El museu es basa, per tant en les següents premisses: primera, que no existeix cap filtre entre l'objecte allà exposat i l'espectador; segona, que és totalment irrellevant que l'objecte es trobi aïllat del seu context original, ja que la verdadera essència està en l'objecte mateix i que el nou context en el que el trobam és un context d'estudi i tercera, que qualsevol altra referència necessària ens ha de venir donada pel sistema de classificació en el que es troba ara immers, el qual palesa totes les relacions de l'objecte amb els de la seva naturalesa.

Però, les contínues revisions i reclasseficacions de les col·leccions dels museus ens demostren que altres elements no tan objectius afecten a la representació que ens intenten oferir del món i de la història. Artistes com Fred Wilson,

que existe una verdad en el objeto en sí mismo, una esencia, que nos escapa debido a un problema de representación. La verdadera revolución de la Ilustración no estuvo tanto en la invención de un lenguaje objetivo o del método científico, como en la aparición del marco epistemológico que dio pie a esta fe en un mundo objetivo fijo y susceptible de ser descubierto³.

Consecuentemente, desde la Ilustración, el objeto ha venido a ocupar en la cultura occidental una posición sin precedentes. El museo, como contenedor primordial de material de estudio es el resultado de esta manera de entender el mundo. El museo se basa, pues, en las premisas siguientes: primera, que no existe ningún filtro entre el objeto allá expuesto y el espectador; segunda, que es totalmente irrelevante que el objeto se encuentre aislado de su contexto original, puesto que la verdadera esencia está en el objeto mismo y que el nuevo contexto en el que lo encontramos es un contexto de estudio; y tercera, que cualquier otra referencia necesaria nos ha de venir dada por el sistema de clasificación en el que se encuentra ahora inmerso, el cual evidencia todas las relaciones del objeto con los de su naturaleza.

Pero las continuas revisiones y reclasificaciones de las colecciones de los museos nos demuestran que otros elementos, no tan objetivos, afectan a la representación que nos intentan ofrecer del mundo y de la historia. Artistas como Fred Wilson, afro-americano, han centrado su trabajo en sacar a la luz los prejuicios de raza, clase y género que contaminan esta pretendida representación neutra de la historia del arte. Nos recuerda, por ejemplo, que las figuras traídas -expoliadas- de África se iban amontonando en los museos etnográficos, mientras que las obras de artistas como Picasso, Brancusi y muchos otros disfrutaban de los espacios de los templos del arte moderno. Podemos decir, por lo tanto, que el mundo

afroamericà, han centrat el seu treball en treure a la llum els prejudicis de raça, classe i gènere que contaminen aquesta pretesa representació neutra de la història de l'art. Ens recorda, per exemple, que les figures duites -expoliades- d'Àfrica s'anaven acaramullant en els museus etnogràfics, mentre que les obres d'artistes com Picasso, Brancusi i molts altres gaudien dels grans espais del temple de l'art modern. Podem dir, per tant, que el món interior del museu no és representatiu més que d'allò que ell mateix construeix.

La crítica del museu és tan vella com la institució mateixa. La majoria de les crítiques recents eren centrals ja a les preocupacions de Quatremère de Quincy⁴. A finals del segle XVIII i principis del XIX de Quincy expressava la seva oposició a la descontextualització que suposa el museu. Per a ell, aïllada en el museu, l'obra d'art perdía totalment la seva funció original, la qual considerava, sobretot, una funció moral per a la societat que l'havia creada. Segons ell, descontextualitzada, l'obra d'art no ens oferiria més que un aspecte superficial, perdent les referències necessàries per a ésser entesa en profunditat, i aviat es convertiria en una mercaderia més. Una vegada perdut el seu valor útil només li restaria el valor comercial.

Per relacionar tot això amb el catàleg i la fotografia, és interessant mirar el projecte d'André Malraux. En els anys 40 del segle XX s'embarca en la publicació, no del primer catàleg d'una exposició, sinó en la del primer catàleg de la història de l'art. La història de l'art s'escriuria a partir del seu museu imaginari perquè, gràcies a la fotografia, tota la història hi estaria. Aquest catàleg està constituït per diversos volums i centenars i centenars de fotografies. Hi podem comparar fàcilment les escultures de Miquel Àngel amb les de pòrtics romànics, o la Dama d'Elx amb una figura sumèria, tan sols girant algunes pàgines. En el seu Museu sense Murs,

interior del museu no es representativo más que de lo que el mismo construye.

La crítica del museo es tan vieja como la institución misma. La mayoría de críticas recientes eran centrales ya en las preocupaciones de Quatremère de Quincy⁴. A finales del siglo XVIII y principios del XIX de Quincy expresaba su oposición a la descontextualización que supone el museo. Para él, aislada en el museo, la obra de arte perdía totalmente su función original, la cual consideraba sobre todo una función moral para la sociedad que la había creado. Según él, descontextualizada la obra de arte no nos ofrecería más que un aspecto superficial, perdiendo las referencias necesarias para ser entendida en profundidad, y pronto se convertiría en una mercancía más. Una vez perdido su valor útil solo le quedaría el valor comercial.

Para relacionar todo esto con el catálogo y la fotografía es interesante mirar el proyecto de André Malraux. En los años 40 del siglo XX se embarca en la publicación, no del primer catálogo de una exposición, sino en la del primer catálogo de la historia del arte. La historia del arte se escribiría a partir de su museo imaginario porque, gracias a la fotografía, toda la historia estaría recogida en él. Este catálogo está constituido por diversos volúmenes y cientos y cientos de fotografías. En él podemos comparar fácilmente las esculturas de Miguel Ángel con las de los pórticos románicos, o la Dama de Elche con una figura sumeria, tan solo girando algunas páginas. En su Museo sin Paredes, Malraux reconoce los problemas del museo. Empieza por aceptar la transformación que nuestra percepción de las obras de arte sufre debido a su descontextualización. Para él, el principal problema está en la incapacidad del museo para incluir todo lo necesario para la representación de la totalidad. Por la imposibilidad que tiene el espectador, laico o especializado, para disfrutar una al lado de la otra de

Malraux reconeix els problemes del museu. Comença per acceptar la transformació que la nostra percepció de les obres d'art sofreix a causa de la seva descontextualització. Per a ell, el principal problema resta en la incapacitat del museu d'incloure tot el necessari per a la representació de la totalitat. Per la impossibilitat que té l'espectador, laic o especialitzat, de gaudir l'una al costat de l'altra dues peces importants que es troben a museus i països diferents, per exemple. Però, afortunadament – en la visió de Malraux – una nova forma de representació objectiva resoldria les mancances del museu: la fotografia. Gràcies a la fotografia, podríem tenir en un mateix llibre allò que un museu seria incapaç de reunir. Podríem tenir tots els museus en un. Així, per Malraux, res s'hauria d'interferir ara en la intel·lectualització de l'art gràcies al seu “mega-catàleg”⁵.

El primer problema d'aquesta iniciativa està en pensar que el que li mancava a la col·lecció del museu era tan sols una qüestió de quantitat, en la pressuposició que recopilant el contingut de tots els museus en un de sol, podríem arribar a la col·lecció perfecta. Però en realitat, aquest “super-museu,” basat en la ideologia burgesa de l'acumulació, no arribarà a superar mai l'arbitrarietat de la selecció ni l'ordre imposat pel mètode de classificació. La descontextualització de l'objecte i la seva transformació en moneda de canvi, de la que parlàvem abans, es donarà tant en el museu com en la seva versió impresa, el catàleg. A més, en aquest darrer cas, limitacions addicionals degudes a la naturalesa del mitjà fotogràfic s'afegeixen a les ja inherents a la col·lecció del museu.

El document fotogràfic

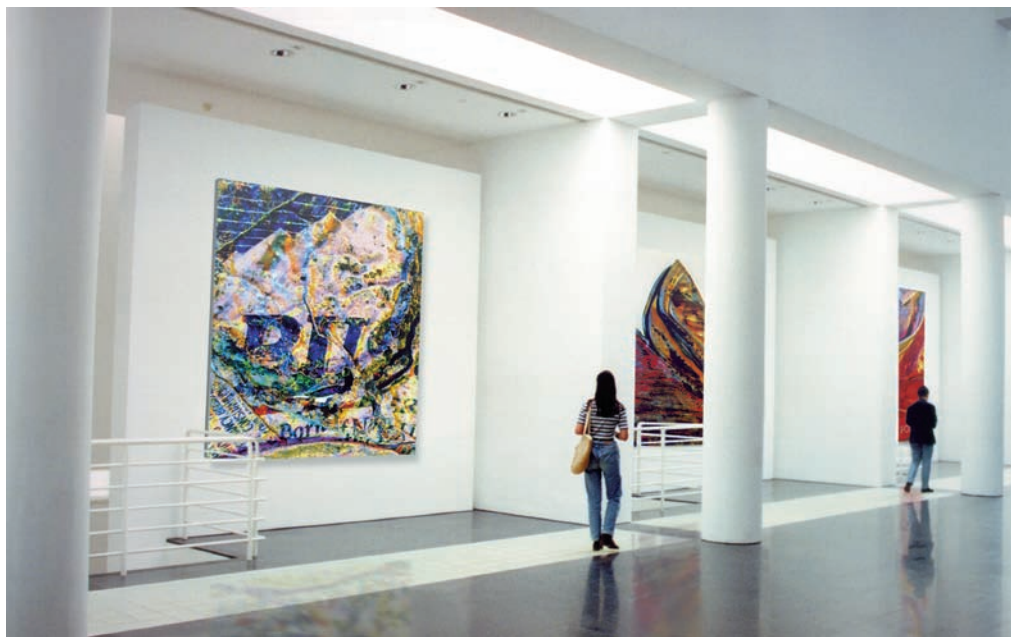
El catàleg parteix directament de la creença del segle XIX en què la fotografia és una representació objectiva de la realitat. Des de la seva prò-

dos piezas importantes que se encuentran en museos y países diferentes, por ejemplo. Pero, afortunadamente -en la visión de Malraux- una nueva forma de representación objetiva solventaría las carencias del museo: la fotografía. Gracias a la fotografía, podríamos tener en un mismo libro lo que un museo sería incapaz de reunir. Podríamos tener todos los museos en uno. Así, para Malraux, nada habría de interferir ahora en la intelectualización del arte gracias a su “mega-catálogo”⁵.

El primer problema de esta iniciativa está en pensar que lo que le faltaba a la colección del museo era tan solo una cuestión de cantidad, en la presuposición de que recopilando el contenido de todos los museos en uno solo, podríamos llegar a la colección perfecta. Pero en realidad, este “supermuseo” basado en la ideología burguesa de la acumulación, no llegará a superar nunca la arbitrariedad de la selección ni el orden impuesto por el método de clasificación. La descontextualización del objeto y su transformación en moneda de cambio, de la que hablábamos antes, se dará tanto en el museo como en su versión impresa, el catálogo. Además, en este último caso, limitaciones adicionales debidas a la naturaleza del medio fotográfico se añaden a las ya inherentes a la colección del museo.

El documento fotográfico

El catálogo parte directamente de la creencia del siglo XIX en que la fotografía es una representación objetiva de la realidad. Desde su propia aparición, la fotografía fue abiertamente celebrada por su cuidada representación de la realidad. Definida por Henry Fox Talbot como “el pincel de la naturaleza”, su resultado era verdaderamente considerado como si la naturaleza se dibujase a sí misma a través de la óptica de la cámara y el proceso químico de grabación. En las últimas décadas hemos visto como esta cre-



pia aparició, la fotografia va ésser obertament celebrada per la seva acurada representació de la realitat. Definida per Henry Fox Talbot com “el pinzell de la natura”, el seu resultat era veritablement considerat com si la natura és dibuixada a sí mateixa a través de l’òptica de la càmera i el procés químic d’enregistrament. En les darreres dècades hem vist però com aquesta creença s’ha anat descartant gràcies al seu continuat qüestionament crític, i el projecte de Malraux es podria utilitzar perfectament per a donar suport a quasi tots els arguments que han posat en dubte aquesta pretesa objectivitat.

A *Photography Between Labour and Capital*, Allan Sekula es fixa en la feblesa semàntica del document fotogràfic. El Museu Imaginari és un bon exemple del que Sekula anomena “clearing house of meaning” (quelcom com “la casa de la neteja del significat”)⁶. Com ell ens demostra, dins l’arxiu la fotografia guanya un nou significat que té més a veure amb el sistema

encia se ha ido descartando gracias a su continuado cuestionamiento crítico, y el proyecto de Malraux se podría utilizar perfectamente para apoyar casi todos los argumentos que han puesto en duda esta pretendida objetividad.

En *Photography Between Labour and Capital*, Allan Sekula se fija en la debilidad semántica del documento fotográfico. El Museo Imaginario es un buen ejemplo de lo que Sekula llama “clearing house of meaning” (algo como la casa de la limpieza del significado)⁶. Como él nos demuestra, en el archivo la fotografía gana un nuevo significado que tiene que ver más con el sistema económico en que se encuentra inmersa la ideología del archivo, el capitalismo, que con el mundo “real” al que pretende representar. Dentro de este nuevo contexto, el lenguaje del documento está condicionado por su relación con los demás documentos contenidos en aquel mismo archivo. Cuando miramos el Museo Imaginario de Malraux, podemos



econòmic en què es troba immersa la ideologia de l’arxiu, el capitalisme, que amb el món “real” que pretén representar. Dins aquest nou context, el llenguatge del document està condicionat per la seva relació amb els altres documents continguts dins d’aquell mateix arxiu. Quan miram el Museu Imaginari de Malraux, podem apreciar ràpidament com obres tridimensionals son representades en un mitjà bidimensional al mateix temps que comencen a relacionar-se visualment obres que no han tingut mai res a veure en la realitat. Donat per la pròpia maquetació del llibre, obres que no han estat mai exposades en un mateix espai comencen a mirar-se unes a les altres, les obres grans son reduïdes a la mateixa escala que les petites i viceversa, la majoria d’elles perden a més el context espacial en el que existien. Les figures d’un pòrtic romànic o un retaule gòtic es veuen a una alçada visual que no té res a veure amb la posició que ocupaven en el seu context original, perdent així gran part

apreciar rápidamente como obras tridimensionales son representadas en un medio bidimensional al mismo tiempo que empiezan a relacionarse visualmente obras que no han tenido nunca nada que ver con la realidad. Dado por la propia maquetación del libro, obras que no han sido nunca expuestas en un mismo espacio empiezan a mirarse las unas a las otras, las obras grandes son reducidas a la misma escala que las pequeñas y viceversa, la mayoría de ellas pierden además el contexto espacial en el que existían. Las figuras de un pórtico románico o un retablo gótico se ven a una altura visual que no tiene nada que ver con la posición que ocupaban en su contexto original, perdiendo así gran parte de intencionalidad buscada por el artista. Estas piezas son pues reducidas, ampliadas, fragmentadas y ordenadas de manera en que su interés se ve drásticamente reducido a aspectos casi puramente formales para dar apoyo a la tesis de Malraux: el estilo como esencia universal del arte. Por lo tanto,

Exposició fotogràfica d’Alex Pyrgoi al MACBA de Barcelona. Fotomuntatge amb fotografies d’un heterònim d’Agustí Torres.

Exposición fotográfica de Alex Pyrgoi en el MACBA de Barcelona. Fotomontaje con fotografías de un heterónimo de Agustí Torres.

The Family of Man 1995. Hipotètica reconstrucció/visió de l’exposició de 1955 per l’artista contemporani Albert DeGora (també heterònim).

The Family of Man 1995. Hipotètica reconstrucción/visión de la exposición de 1955 por el artista contemporáneo Albert DeGora (también heterónimo).

de la intencionalitat cercada per l'artista. Aquestes peces són, doncs, reduïdes, ampliables, fragmentades i ordenades de tal manera que el seu interès es veu dràsticament reduït a aspectes quasi purament formals per a donar suport a la tesi de Malraux: l'estil com a essència universal de l'art. Per tant, com diu Douglas Crimp, la història de l'art és anivellada a la història de l'estil dins un nou ordre donat per la representació fotogràfica.

Marcel Broodthaers: la col·lecció sota sospita

El discurs de la història de l'art es converteix en el tema central de l'obra de Marcel Broodthaers a través de la paròdia, convertint-se quasi en l'antítesi de Malraux. Construïnt els seus propis museus i catàlegs, Broodthaers posa en evidència l'arbitrarietat del seu ordre i classificació, així com la seva connexió amb l'estructura del poder capitalista burgès. El seu Musée d'Art Moderne Département des Aigles, la Section Publicité, la Section des Figures o els catàlegs que les acompanyaren posteriorment, intentaven cridar l'atenció cap a les pressuposicions de la visió historicista dominant en els museus d'art i en el llenguatge que perpetua aquesta manera d'entendre la història.

El treball de Broodthaers sorgeix en un moment en què la connexió entre el poder i la cultura ocupa el centre del debat intel·lectual i públic, just després del maig del 68, quan el paper de les institucions en el control de la cultura es trobava obertament qüestionat arreu d'Europa i dels Estats Units. Conscient que la cultura obeeix aquells que la controlen, i de la seva mercantilització dins l'estructura capitalista, Broodthaers intenta desenvolupar un paper actiu en comptes de contribuir a l'ordre establert a través de la de la producció i consum passiu d'objectes artístics dins d'aquell mateix ordre establert⁷.

como dice Douglas Crimp, la historia del arte es nivelada a la historia del estilo en un nuevo orden dado por la representación fotográfica.

Marcel Broodthaers: la colección bajo sospecha

El discurso de la historia del arte se convierte en el tema central de la obra de Marcel Broodthaers a través de la parodia, convirtiéndose casi en la antítesis de Malraux. Construyendo sus propios museos y catálogos, Broodthaers pone en evidencia la arbitrariedad de su orden y clasificación, así como su conexión con la estructura capitalista burguesa del poder. Su Musée d'Art Moderne Département des Aigles, la Section Publicité, la Section des Figures o los catálogos que las acompañaron posteriormente, intentaban llamar la atención hacia las presuposiciones de la visión histórica dominante en los museos de arte y en el lenguaje que perpetúa esta manera de entender la historia.

El trabajo de Broodthaers surge en un momento en que la conexión entre el poder y la cultura ocupa el centro del debate intelectual y público, justo después del mayo del 68, cuando el papel de las instituciones en el control de la cultura era abiertamente cuestionado en toda Europa y Estados Unidos. Consciente de que la cultura obedece a aquellos que la controlan, y de su mercantilización dentro de la estructura capitalista, Broodthaers intenta desarrollar un papel activo en lugar de contribuir al orden establecido a través de la de la producción y consumo pasivo de objetos artísticos dentro de aquel mismo orden establecido⁷.

Este papel activo lo llevó hacia la fusión de la institución y el artista en una sola entidad. Su objetivo era sacar a la luz el proceso a través del cual la producción y la recepción (consumo) del arte se han aislado una de la otra en la economía capitalista. Por esto, el trabajo de Broodthaers hacía constante referencia a la

Aquest paper actiu el va dur cap a la fusió de la institució i l'artista en una sola entitat. El seu objectiu era treure a la llum el procés a través del qual la producció i la recepció (consum) de l'art s'han aïllat una de l'altra dins l'economia capitalista. Per això, el treball de Broodthaers feia constant referència a la cultura burgesa del segle XIX, el moment històric en què es desenvolupen les convencions de les institucions artístiques actuals⁸. La taxonomia, etiquetat i convencions d'exposició dels seus treballs apunten totes cap a la naturalesa arbitrària del museu. A la seva Section des Figures, una etiqueta acompanyava un objecte amb la següent inscripció: "Això no és una obra d'art". Aquesta negació revelava però la funció contrària del museu i les seves etiquetes convencionals: afirmar precisament que l'objecte que acompanya l'etiqueta és veritablement una obra d'art⁹.

La crítica de Broodthaers s'estenia més enllà de la galeria i les convencions expositives. Es fixava també en el llenguatge i la documentació que les acompanyen per a contribuir a la validació d'un objecte com a obra d'art. La seva "Section Publicité" en comptes d'exposar les representacions d'àguiles com feia a la Section des Figures, mostrava les representacions de tals representacions, els documents fotogràfics de l'exposició¹⁰. Això feia palesa la importància que té el document en la integració de l'obra d'art dins la història. La Section des Figures havia estat una mostra efímera, però la seva documentació s'assegurava ara de la seva reconstitució de cara a l'arxiu historicista que parodiava. De manera similar, la Section Littéraire recopilava cartes en les que, amb el segell del seu museu, Broodthaers reexaminava i reinterpretava antics treballs seus i d'altres artistes del seu temps¹¹. Aquests texts revelaven el protagonisme del llenguatge en la producció del significat de l'obra d'art i en la perpetuació de la seva interpretació historicista.

cultura burguesa del siglo XIX, el momento histórico en que se desarrollan las convenciones de las instituciones artísticas actuales⁸. La taxonomía, etiquetado y convenciones de exposición de sus trabajos apuntaban todas hacia la naturaleza arbitraria del museo y sus etiquetas convencionales: afirmar precisamente que el objeto que acompaña la etiqueta es verdaderamente una obra de arte⁹.

La crítica de Broodthaers se extendía más allá de la galería y las convenciones expositivas. Se fijaba también en el lenguaje y la documentación que las acompañan para contribuir a la validación de un objeto como obra de arte. Su "Section Publicité" en lugar de exponer las representaciones de águilas como hacía en la "Section des Figures", mostraba las representaciones de tales representaciones, los documentos fotográficos de la exposición¹⁰. Esto hacía patente la importancia que tiene el documento en la integración de la obra de arte en la historia. La Section des Figures había sido una muestra efímera, pero su documentación se aseguraba ahora de su reconstitución de cara al archivo historicista que parodiaba. De manera parecida, la Section Littéraire recopilaba cartas en las que, con el sello de su museo, Broodthaers reexaminaba y reinterpretaba antiguos trabajos suyos y de otros artistas de su tiempo¹¹. Estos textos revelaban el protagonismo del lenguaje en la producción del significado de la obra de arte y en la perpetuación de su interpretación histórica.

Dos catálogos documentaban el Musée d'Art Moderne, Département des Aigles: mostrando cada uno de ellos un organización de los objetos totalmente diferente a la del otro. En uno de ellos los objetos eran clasificados según el origen geográfico de los propietarios que los habían cedido. El otro recogía comentarios de los visitantes de la exposición junto con documentos de ésta¹². En la portada de ambas publica-



Common Ground. Fotomuntatge de la instal·lació de Richard Darta, heterònim d'Agustí Torres, en un centre comercial dels Estats Units.

Common Ground. Fotomontaje de la instalación de Richard Darta, heterónimo de Agustí Torres, en un centro comercial de los Estados Unidos.

Dos catàlegs documentaven el Musée d'Art Moderne, Département des Aigles: mostrant cada un d'ells una organització dels objectes totalment diferent a la de l'altre. En un d'ells els objectes eren classificats segons l'origen geogràfic dels propietaris que els havien cedit. L'altre recollia comentaris dels visitants de l'exposició junt amb documents d'aquesta¹². A la portada d'ambdues publicacions apareixia una llista de les persones que les havien cedit: una referència irònica del seu museu "fictici" als reals. Un intent de legitimació de la seva col·lecció seguint una més de les convencions establertes: el col·leccionista com a figura autoritativa.

Broodthaers utilitza repetidament l'estratègia de la reordenació i reinterpretació per a cridar l'atenció sobre l'arbitrarietat que hi ha darrera la ideologia del museu. El seu treball constitueix doncs una clara il·lustració visual de la crítica de la presumida neutralitat i objectivitat del museu de la que hem parlat fins ara.

El catàleg com "espai final"

Actualment, varies dècades després del treball de Broodthaers, les clares fronteres entre el camp de treball de l'artista i del comissari es presenten cada vegada més difuses. Molts artistes combinen sovint el seu treball artístic amb treball de comissariat o treball crític i teòric. Molts artistes estan, de fet, assumint un paper més actiu en la teorització del seu propi treball.

Un dels factors que possiblement han influït en aquest aspecte ha estat la desaparició o desplaçament de la idea romàntica de la creació artística, la qual entenia la capacitat creativa de l'artista com una mena d'inspiració "divina". Dins d'aquesta concepció, la teorització es reservava en exclusivitat per al teòric i lliurava a l'artista d'aquesta tasca. Des del moment en què l'artista participa també en aquesta teorització pren un paper important en la producció

ciones aparecía una lista de las personas que las habían cedido: una referencia irónica de su museo "ficticio" a los reales. Un intento de legitimación de su colección siguiendo una más de las convenciones establecidas, el coleccionista como figura autoritativa.

Broodthaers emplea repetidamente la estrategia de la reordenación y reinterpretación para llamar la atención sobre la arbitrariedad que hay detrás de la ideología del museo. Su trabajo constituye pues una clara ilustración visual de la crítica de la presumida neutralidad y objetividad del museo de la que hemos hablado hasta ahora.

El catálogo como "espacio final"

Actualmente, varias décadas después del trabajo de Broodthaers, las claras fronteras entre el campo de trabajo del artista y del comisario se presentan cada vez más difusas. Muchos artistas combinan a menudo su trabajo artístico con trabajo de comisariado o trabajo crítico y teórico. Muchos artistas están, de hecho, asumiendo un papel más activo en la teorización de su propio trabajo.

Uno de los factores que posiblemente han influido en este aspecto ha sido la desaparición o desplazamiento de la idea romántica de la creación artística, la cual entendía la capacidad creativa del artista como una especie de inspiración "divina". Dentro de esta concepción, la teorización se reservaba en exclusividad para el teórico y libraba al artista de esta labor. Desde el momento en que el artista participa también en esta teorización toma un papel importante en la producción de "significado" de su obra. La cual se veía, y se ve, interferida por la creciente mediatización del arte. Raramente la obra de un artista es apreciada en un total aislamiento. Lo más normal es que la percepción del espectador esté condiciona-

de “significat” de la seva obra. La qual es veia, i es veu, interferida per la creixent mediatització de l’art. Rarament l’obra d’un artista és apreciada en un total aïllament. El més normal és que la percepció de l’espectador estigui condicionada per les crítiques, articles i catàlegs que envolten aquella obra i que sovint precedeixen l’encontre físic amb l’obra.

Si ens fixam en els texts que introdueixen l’obra en un catàleg, trobam també que segueixen unes pautes fortament convencionalitzades. El recolzament legitimador que ofereixen a l’obra que presenten sol estar basat en una investigació genealògica que la revesteix amb un reconegut pedigrí. Una altra funció d’aquests texts és la de donar a l’espectador una guia a seguir per a la interpretació de l’obra. La nostra percepció de l’obra està, per tant, totalment condicionada per totes aquestes altres veus que envolten la producció artística, fins al punt que és difícil desxifrar quina d’elles té més pes en la nostra percepció. Per tant, l’esforç de l’artista per participar activament en la teorització del seu treball, s’ha d’entendre com un esforç per a mantenir un cert control de l’acte comunicatiu.

De la mateixa manera, els artistes prenen ara un paper més actiu en l’elaboració dels seus catàlegs, convertint aquests quasi en llibres d’artista. Podríem mostrar molts exemples de com aquest està adoptant així nous formats, però per qüestions d’espai ens haurem de limitar a dir que gràcies a això, molts aspectes conceptuals de l’obra que representen, troben així traducció en jocs formals que intenten transmetre en el catàleg allò que l’artista ha intentat transmetre a l’espai d’exposició.

En el fons al que ens interessa arribar aquí és a la idea del catàleg com a espai final, cosa que es dona, sobretot, a partir de l’art conceptual i efímer. Moltes obres dels conceptualistes eren directament concebudes com a obres efímeres

de les que només perduraria la seva documentació visual. De les intervencions en el paisatge de Richard Long, per posar tan sols un exemple, no ens resten més que les fotografies que ell feia abans de tornar a destruir el que ell havia creat enmig del desert o de la muntanya.

Si nos fijamos en los textos que introducen la obra en un catálogo, encontramos también que siguen unas pautas fuertemente convencionalizadas. El apoyo legitimador que ofrecen a la obra que presentan suele estar basado en una investigación genealógica que la reviste con un reconocido pedigrí. Otra función de estos textos es la de dar al espectador una guía a seguir para la interpretación de la obra. Nuestra percepción de la obra está, por lo tanto, totalmente condicionada por todas estas otras voces que rodean la producción artística, hasta el punto que es difícil descifrar cual de ellas tiene más peso en nuestra percepción. Por lo tanto, el esfuerzo del artista por participar activamente en la teorización de su trabajo, se ha de entender como un esfuerzo por mantener un cierto control del acto comunicativo.

De la misma manera, los artistas están ahora tomando un papel más activo en la elaboración de sus catálogos, convirtiendo estos casi en libros de artista. Podríamos mostrar muchos ejemplos de como este está adoptando así nuevos formatos, pero por cuestiones de espacio nos tendremos que limitar a decir que gracias a eso, muchos aspectos conceptuales de la obra que representan, encuentran así traducción en juegos formales que intentan transmitir en el catálogo aquello que el artista ha intentado transmitir en el espacio de exposición.

En el fondo a lo que nos interesa llegar aquí es a la idea que del catálogo como espacio final, lo que se da, sobre todo a partir del arte conceptual y efímero. Muchas obras del conceptualismo eran directamente concebidas como obras efímeras de las que solo perduraría su documentación visual. De las intervenciones en el paisaje de Richard Long, por poner solo



de les que només perduraria la seva documentació visual. De les intervencions en el paisatge de Richard Long, per posar tan sols un exemple, no ens resten més que les fotografies que ell feia abans de tornar a destruir el que ell havia creat enmig del desert o de la muntanya.

Aquestes obres efímeres, si tornam als arguments posats anteriorment, prenen indiscutiblement un significat totalment diferent al del seu entorn original dins del nou context del catàleg, llibre o revista, convertint-se aquest espai mediatitzat en l’espai final en el que seran percebudes per l’espectador.

Per un altre costat, també hem de tenir en compte que, com a espectadors, és impossible arribar a experimentar en directe, el gran nombre d’obres que ens arriben en la seva forma

un ejemplo, no nos quedan más que las fotografías que él hacía antes de volver a destruir lo que había creado en medio del desierto o de la montaña.

Estas obras efímeras, si volvemos a los argumentos puestos anteriormente, toman indiscutiblemente un significado totalmente diferente al de su entorno original dentro del nuevo contexto del catálogo, libro o revista, convirtiéndose este espacio mediatizado en el espacio final en el que serán percibidas por el espectador.

Por otro lado, también hemos de tener en cuenta que, como espectadores, es imposible llegar a experimentar en directo, el gran número de obras que nos llegan en su forma mediatizada, hasta la paradoja de que es posible que a menudo sea más importante que la obra de

Imatge d'un cartell de Sergei Rhodenischevski, artista rus mogut per l'activisme polític a principis dels anys 90 del segle XX, heterònim d'Agustí Torres.

Imagen de un cartel de Sergei Rhodenischevski, artista ruso movido por el activismo político a principios de los años 90 del siglo XX, heterónimo de Agustí Torres.



mediatitzada, fins a la paradoxa que és possible que sovint sigui més important que l'obra doni bones imatges, que funcioni bé en la seva representació mediàtica, que en directe. Podem pensar per exemple en l'obra de Christo. El seu treball existeix físicament durant un temps molt curt, però la seva documentació visual ja ens arriba en forma d'esbossos, fotomuntatges i plànols molt abans de la seva materialització. Quan l'artista aconsegueix dur-lo a la realitat, ja coneixem força bé el que veurem. Finalment, després de la seva desaparició, ens torna a quedar tan sols la seva documentació visual. El més curiós és veure la gran

buenas imágenes, que funcione bien en su representación mediática, que en directo. Podemos pensar por ejemplo en la obra de Christo. Su trabajo existe físicamente durante un tiempo muy corto, pero su documentación visual ya nos llega en forma de esbozos, fotomontajes y planos mucho antes de su materialización. Cuando el artista consigue llevarla a la realidad, ya conocemos bastante bien lo que veremos. Finalmente, después de su desaparición, nos vuelve a quedar tan solo su documentación visual. Lo más curioso es ver la gran proximidad de la documentación de antes y después, de manera que, por lo que aquí nos

proximitat de la documentació d'abans i després, de manera que, pel que aquí ens interessa, podem dir que l'obra real quasi hauria estat absolutament innecessària.

Amb tot això, no intent defensar la desaparició de l'objecte artístic ni la substitució del món físic per un món virtual. El meu interès està en veure com aquestes paradoxes ens poden ajudar a descobrir un espai alternatiu nou.

El catàleg com a espai alternatiu

Redefining Pop explora la utilització de la documentació visual d'una obra com una manera alternativa d'arribar a l'espectador. L'interès en el cas d'aquest treball s'ha centrat en un intent de dissolució de la distinció entre la documentació de l'obra d'art en estat de projecte i la documentació de l'obra finalment materialitzada. Per això, aquest catàleg ens presenta l'obra de quatre artistes a museus i galeries de reconeguda reputació tot i que les obres no han existit mai en la realitat. De fet, vaig crear les fotografies i fotomuntatges que apareixen en el catàleg per acompanyar els projectes que presentava en sol·licitar els ajuts institucionals necessaris per a poder materialitzar-les. Finalment vaig trobar més interessant utilitzar-les d'aquesta manera, en un experiment que em permetia botar-me el reconeixement institucional necessari per a aconseguir els esmentats ajuts. Representa doncs un intent de subversió dels filtres institucionals amb que normalment es troba l'artista per a arribar a uns determinats espais o ajuts econòmics.

El treball dels quatre artistes representats a Redefining Pop es presenta amb tant de detall i informació com la de qualsevol catàleg d'obra "real". La nostra experiència d'aquesta obra no és en absolut diferent a la de qualsevol dels catàlegs que hem pogut veure sense haver pogut veure mai les seves obres originals. Per

interesa, podemos decir que la obra real casi habría sido absolutamente innecesaria.

Sin embargo, no intento defender la desaparición del objeto artístico ni la sustitución del mundo físico por un mundo virtual. Mi interés está en ver como estas paradojas nos pueden ayudar a descubrir un espacio alternativo nuevo.

El catálogo como espacio alternativo

Redefining Pop explora la utilización de la documentación visual de una obra como una manera alternativa de llegar al espectador. El interés detrás de este trabajo se ha centrado en un intento de disolución de la distinción entre la documentación de la obra de arte en estado de proyecto y la documentación de la obra finalmente materializada. Por ello, este catálogo nos presenta la obra de cuatro artistas en museos y galerías de reconocida reputación aunque las obras no han existido nunca en la realidad. De hecho, creé las fotografías y fotomontajes que aparecen en el catálogo para acompañar los proyectos que presentaba al solicitar las ayudas institucionales necesarias para poder materializarlas. Finalmente me pareció más interesante utilizarlas de esta forma, en un experimento que me permitía saltarme el reconocimiento institucional necesario para conseguir las citadas ayudas. Representa pues un intento de subversión de los filtros institucionales con que normalmente topa el artista para llegar a unos determinados espacios o ayudas económicas.

El trabajo de los cuatro artistas representados en Redefining Pop se presenta con tanto detalle e información como la de cualquier catálogo de obra "real". Nuestra experiencia de esta obra no es en absoluto diferente a la de cualquiera de los catálogos que hemos podido ver sin haber podido ver nunca las obras originales. Para usar el mismo ejemplo expuesto ante-



utilitzar el mateix exemple exposat anteriorment, la nostra percepció d'aquestes obres és la mateixa que hem pogut tenir de l'obra de Christo – excepte, és clar, que algun de vosaltres pertanyi a la restringida minoria que va tenir la sort de veure els seus treballs físicament-, del projecte de monument a la tercera internacional de Tatlin, del que ja només queda una fotografia, o de les escultures de Richard Long i les performances de Joseph Beuys.

Per tal d'obrir-se el seu propi espai com una forma vàlida de difusió de l'obra d'art, Redefining Pop integra una crítica en forma de paròdia a les convencions de la documentació artística establertes. Descripcions, interpretacions, notes biogràfiques emmarquen cada una de les peces presentades dins uns corrents artístics específics, revelant que el significat i importància d'una obra depèn tant d'a-

riormente, nuestra percepción de estas obras es la misma que hemos podido tener de la obra de Christo -excepto, claro, que alguno de ustedes pertenezca a la restringida minoría que tuvo la suerte de ver sus trabajos físicamente-, del proyecto de monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, del que ya solo queda una fotografía, o de las esculturas de Richard Long y las performances de Joseph Beuys.

Para abrirse su propio espacio como una forma válida de difusión de la obra de arte, Redefining Pop integra una crítica en forma de parodia a las convenciones de la documentación artística establecidas. Descripciones, interpretaciones, notas biográficas enmarcan cada una de las piezas presentadas dentro de unas corrientes artísticas específicas, revelando que el significado e importancia de una obra depende tanto de estos lenguajes paralelos

quests llenguatges paral·lels que normalment l'acompanyen com de si mateixa. Aquest catàleg ens fa palesa la construcció dels seus equivalents tradicionals, en els que elements presumiblement objectius son utilitzats per a la validació de l'art.

La introducció d'aquest catàleg segueix una estructura estesesament convencionalitzada, desenvolupant, primer, un estudi conceptual i històric dels elements comuns a les peces que es presenten, segon, una investigació genealògica de les obres i artistes per a vincular-los amb corrents i artistes indiscutiblement reconeguts, tercer, una interpretació general i abstracta de les peces recollides i, com a conclusió, l'argumentació de la important contribució que suposen aquests artistes i les seves obres a les mateixes tradicions artístiques amb les que les ha relacionat. Seguint la paròdia, tot i que signa amb el meu nom, la veu d'aquest crític correspon a la d'un heterònim més com són els quatre artistes que presenta.

No hem d'oblidar que la continuïtat, en forma de tradició (història), i la ruptura, vestida d'originalitat artística, són dos factors fortament arrelats en l'apreciació de l'art. Com he argumentat anteriorment, la tradició existeix dins de la història de l'art com una eina objectiva utilitzada per a justificar la presència d'aquell objecte dins de la col·lecció que suposadament representa la història. L'originalitat, en canvi, ens queda com un residu de la noció romàntica del geni, la qual perpetua la visió de la producció artística com un fenomen autònom de l'individu.

Si reconeixem després de tot això que la documentació de l'art no és un territori neutre, si els artistes han de prendre responsabilitat crítica i teòrica del seu treball, i si la nostra experiència mediatitzada constitueix la nostra percepció més comuna de les obres d'art, les noves tecnologies ens ofereixen unes possibilitats sense

que normalmente la acompanyen como de sí misma. Este catálogo nos hace patente la construcción de sus equivalentes tradicionales, en los que elementos presumidamente objetivos son utilizados para la validación del arte.

La introducción de este catálogo sigue una estructura extendidamente convencionalizada, desarrollando primero, un estudio conceptual e histórico de los elementos comunes a las piezas que presentan, segundo, una investigación genealógica de las obras y artistas para vincularlos a corrientes y artistas indiscutiblemente reconocidos, tercero, una interpretación general y abstracta de las piezas recogidas y, como conclusión, la argumentación de la importante contribución que suponen estos artistas y sus obras en las mismas tradiciones artísticas con las que les ha relacionado. Siguiendo la parodia, aunque firma con mi nombre, la voz de este crítico corresponde a la de un heterónimo más como son los cuatro artistas que presenta.

No hemos de olvidar que la continuidad, en forma de tradición (historia), y la ruptura, vestida de originalidad artística, son dos factores fuertemente arraigados en la apreciación del arte. Como he argumentado anteriormente, la tradición existe en la historia del arte como una herramienta objetiva utilizada para justificar la presencia de aquel objeto dentro de la colección que, supuestamente, representa la historia. La originalidad, en cambio, nos queda como un residuo de la noción romántica del genio, la cual perpetúa la visión de la producción artística como un fenómeno autónomo del individuo.

Si reconocemos después de todo esto que la documentación del arte no es un territorio neutro, si los artistas han de tomar responsabilidad crítica y teórica de su trabajo y si nuestra experiencia mediatizada constituye nuestra percepción más común de las obras de arte, las nue-

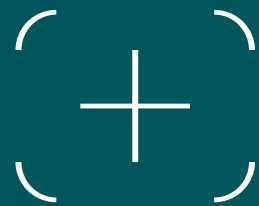
precedents en la construcció d'un tipus de documentació que esborra completament la distinció entre l'obra en projecte i l'obra finalment materialitzada. Ens ofereix per tant un canal excepcional per a la difusió d'idees artístiques que d'altra manera es perdrien en els laberints de l'institució. Redefining Pop, representa doncs un intent d'apropiació de l'espai i el discurs institucional.

vas tecnologías nos ofrecen unas posibilidades sin precedentes en la construcción de un tipo de documentación que borra completamente la distinción entre la obra en proyecto y la obra finalmente materializada. Nos ofrece por tanto un canal excepcional para la difusión de ideas artísticas que de otra manera se perderían en los laberintos de la institución. Redefining Pop, representa pues un intento de apropiación del espacio y el discurso institucional.

1 IEC. *Diccionari general de la llengua catalana*. Barcelona (2006).
2 Ibidem.
3 Michel Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Pantheon Books: Nova York (1970). p. 125-165.
4 Sherman, Daniel J. "Quatremere/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism," a *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, The University of Minnesota Press: Minneapolis (1994).
5 Malraux, André. *The Psychology of Art. 1. Museum without Walls*. Pantheon Books: Nova York (1949).
6 Sekula, Allan. "Photography between Labour and Capital", a Benjamin H.D. Buchloh and Robert Wilkie, ed., *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton*, fotografies de Leslie Shedden; textos de Don Macgillivray i Allan Sekula; introducció de Robert Wilkie. Press of the Nova Scotia College of Art and Design and the University College of Cape Breton Press: Halifax, Nova Escòcia (1983).
7 Crimp, Douglas. *On The Museum's Ruins*. The MIT Press: Cambridge, Massachussets; Londres (1993).
8 Ibidem.
9 Ibidem.
10 Thill, Robert. "Marcel Broodthaers. Reading the section Publicité". a *Flash Art*, 1996, maig - juny, p. 98 - 101.
11 Crimp. *Op. cit.*, p. 214.
12 Thill. *Op. cit.*

1 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid (1992).
2 Ibidem.
3 Michel Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Pantheon Books: Nova York (1970) pp. 125-165.
4 Sherman, Daniel J. "Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura and Commodity Fetishism", en *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. The University of Minnesota Press: Mineapolis (1994).
5 Malraux, André. *The Psychology of Art. 1. Museum without Walls*. Pantheon books: Nova York (1949).
6 Sekula, Allan. "Photography between Labour and Capital" en: B. Buchloh und R. Wilkie, Hg., *Mining Photographs and Other Pictures: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, 1948 – 1968. Photographs by Leslie Shedden*. Press of the Nova Scotia College of Art and Design: Halifax (1983) pp. 193-202.
7 Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. MIT Press: Cambridge, Massachussets; Londres (1993).
8 Ibidem.
9 Ibidem.
10 Thill, Robert. "Marcel Broodthaers. Reading the section Publicité ", en *Flash Art*, 1996, vol. 29, nº 188, mayo-junio, pp. 98-101.
11 Crimp, *op. cit.* p. 214.
12 Thill, *op. cit.*





Carlo Alberto **Zotti**
Università di Padova

El viatge de l'ull
i les vistes Lumière
El viaje del ojo
y las vistas Lumière



Fins a la meitat del segle XIX les plaques de vidre per a llanterna màgica representen rarament imatges de llocs i països llunyans. Aquest tipus de tema és més aviat reservat als gravats per a caixes òptiques, mentre que a l'espectacle de llanterna predominen temes encara allunyats del gènere topogràfic. De tota manera, cinc o sis anys abans, de la projecció que en 1659 Huygens hauria fet per a la seva família, mostrant un esquelet que jugava amb el seu crani (visió prefantasmagòrica que marca per molt de temps la fama infernal de la llanterna màgica), ja hi havia hagut projeccions de vistes referides al viatge. El jesuïta Andreas Tacquet, nascut a Anvers en 1612, pel il·lustrar els seus contemporanis en els principis de l'art màgica catòptrica ja descrita en 1646 per Athanasius Kircher a la seva *Ars magna lucis et umbrae*, havia projectat de fet l'explicació



Hasta la mitad del siglo XIX las placas de cristal para linterna mágica representan raramente imágenes de lugares y países lejanos. Este tipo de tema suele reservarse para los grabados de cajas ópticas, mientras que para el espectáculo de linterna predominan temas aún lejanos del género topográfico. Sin embargo, cinco o seis años antes, de la proyección que en 1659 Huygens habría realizado para su familia, mostrando un esqueleto que jugaba con su cráneo (visión prefantasmagórica que marca por mucho tiempo la fama infernal de la linterna mágica), ya se habían realizado proyecciones de vistas relacionadas con el viaje. El jesuita Andreas Tacquet, nacido en Amberes en 1612, para ilustrar a sus contemporáneos en el principio del arte mágica catóptrica ya descrita en 1646 por Athanasius Kircher en su *Ars magna lucis et umbrae*, había de hecho proyectado la

■ Venècia, Pont dels Sospirs, vista fotogràfica per megaleitoscopi, Carlo Ponti, c. 1864 (efecte dia). Pàdua, Museu del Precinema.
Venècia, Pont dels Sospirs, vista fotogràfica per megaleitoscopi, Carlo Ponti, c. 1864 (efecte nit). Pàdua, Museu del Precinema.

■ Venecia, Puente de los Suspiros, vista fotogràfica por megaleitoscopio, Carlo Ponti, ca. 1864, (efecto día). Padua, Museo del Precinema.
Venecia, Puente de los Suspiros, vista fotogràfica por megaleitoscopio, Carlo Ponti, ca. 1864, (efecto noche). Padua, Museo del Precinema.



il·lustrada del “viatge sencer del pare Martin Martini de la Xina fins a Bèlgica”¹. I en 1668 l'anglès Robert Hooke havia observat com a través del feix lluminós de la llanterna s'hi podien representar, altres coses que “aparicions d'àngels o de dimonis”, també “vistes de països, ciutats, palaus”².

Els viatgers a l'edat moderna són empesos a escometre un viatge de formació per descobrir nous horitzons: a diferència dels pelegrins medievals estan interessats en l'observació del real. D'aquí la nova sensibilitat laica que els caracteritza.

En aquests anys es referma el “viatge pintoresc”, caracteritzat per la percepció de la natura (que esdevé un element essencial) i pel gust per les ruïnes i per l'antiguitat.

Si de tot d'una es col·loquen en primer pla els elements representatius simbòlics de la ciutat



narració il·lustrada del “viaje completo del padre Martin Martini de China hasta Bélgica”¹. Y en 1668 el inglés Robert Hooke había observado como a través del haz luminoso de la linterna se podían representar, además de “apa-

■ Barrera de corall, vidre de projecció per a llanterna màgica pintat a mà, Anglaterra c. 1860. Pàdua, Museu del Precinema.
Fabricant de llanternes a la Xina, vidre de projecció per a llanterna màgica, gravat reproduït damunt vidre pintat a mà, Anglaterra, c. 1860, Pàdua, Museu del Precinema.
Clar de lluna a Egipte, vidre fotogràfic acolorit a mà, Anglaterra, c. 1880, Pàdua, Museu del Precinema.

■ Barrera de coral, vidrio de proyección para linterna mágica pintado a mano, Inglaterra, ca. 1860. Padua, Museo del Precinema.
Fabricante de linternas en China, vidrio de proyección para linterna mágica, grabado reproducido sobre vidrio pintado a mano, Inglaterra, ca. 1860, Padua, Museo del Precinema.
Claro de luna en Egipto, vidrio fotográfico coloreado a mano, Inglaterra, ca. 1880, Padua, Museo del Precinema.



(murs, portes, esglésies, torres, etc.) en un conjunt genèric i prou convencional d'edificis, successivament la iconografia urbana serà qualificada cada cop més, consignant imatges de l'ambient urbà molt més individualitzades i acostades a la veritat³.

Però és sobretot en el XVIII, el segle de la cultura de les llums, quan se sent l'exigència de prendre consciència de manera encara més objectiva de la realitat, en totes les seves manifestacions: en la pintura de paisatge s'hi accentua l'interès pel paisatge urbà monumental, per les anomenades “vistes” i està lligat segurament a les conquestes de l'òptica⁴.

La vista és una fidel representació pictòrica d'un lloc real, que per això se subjecta a una rigorós plantejament de perspectiva. De fet, ja d'ençà de la meitat del s. XVII es parla en termes d'equivalència de “perspectiva natural”, com a visió d'una realitat topogràfica, i de “vista”.

En aquest període comencen a treballar aquells artistes que Lanzi anomena “perspectius” entre els quals inclou després els paisatgistes set-centistes. Aquests artistes pintaven, amb fermesa òptica i realista, fragments de realitat mesclats amb fets comuns del dia i paisatges amb objectiu separat, fundant la considerada vista “secundum veritatem”. No ignoraven les dades de l'òptica, i demostraven saber

riciones de ángeles o de demonios”, también “vistas de países, ciudades, palacios”².

Los viajeros en la edad moderna son inducidos a emprender el viaje de formación para descubrir nuevos horizontes: en comparación con los peregrinos medievales, están interesados en la observación de lo real. De aquí la nueva sensibilidad laica que les caracteriza.

En estos años se consolida el “voyage pittoresque”, caracterizado por la percepción de la naturaleza (que se convierte en elemento esencial) y del gusto por las ruinas y por la antigüedad.

Si en una primera época se colocan en primer plano los elementos representativo-simbólicos de la ciudad (murallas, puertas, iglesias, torres, etc.) en un conjunto genérico y un tanto convencional de edificios, sucesivamente la iconografía urbana será más cualificada, representándose imágenes del ambiente urbano mucho más individualizadas y cercanas a la verdad³.

Pero es particularmente en el siglo XVIII, el siglo de la cultura de las luces, cuando se siente la exigencia de tomar conciencia de manera más objetiva de la realidad, en todas sus manifestaciones: en la pintura de paisaje se acentúa el interés por el paisaje urbano monumental, por las denominadas “vistas” y seguramente está ligado a las conquistas de la óptica⁴.

La vista es una representación pictórica fiel de un lugar real, que por esta razón se atiene a una rigurosa organización perspectiva. En efecto, ya a partir de la mitad del XVII se habla en términos de equivalencia de “perspectiva natural”, como visión de una realidad topográfica, y de “vista”.

En este periodo empiezan a operar aquellos artistas que Lanzi define como “perspectivistas” entre los cuales incluye también los paisa-

disposar llums i contrallums, per transformar l'observació del real en veritat essencialment pictòrica.

Les vistes òptiques es configuraren com un gènere particular de paisatge, que responia als mateixos criteris d'objectivitat i reconeixença, de derivació il·luminística, als quals se subjectaven els pintors de paisatges.

Com el de les vistes pictòriques, el repertori de les vistes òptiques està constituït en la major part pel gènere topogràfic. El que hi és representat és el món real, el de les ciutats, preses en la seva dimensió espectacular o en aquella més quotidiana de l'activitat social.

En aquestes representacions tot apareix ben real, com a les pintures dels més cèlebres paisatgistes, tant que R. Longhi, parlant de Canaletto, subratllava precisament com la “seva certesa il·luminista de veritat absoluta” tenia “la tristesa estereoscòpica de les vistes del món nou”⁵.

L'ampla difusió i homologació dels temes per al “món nou” es farà possible per la producció en sèrie de les vistes òptiques d'ençà de 1730 mentre que els vidres per a llanterna màgica experimentaran a la primera meitat del Vuitcents un ràpid procés d'industrialització, primer amb els gravats damunt coure transferits al vidre de Carpenter i successivament amb processos cromolitogràfics i fotogràfics. Això explica el fet que la difusió de la llanterna màgica com a espectacle ambulant aparegui menys documentada, mentre que la gran circulació d'imatges i la producció dels repertoris estables, divulgats amb els catàlegs dels editors, fan del “món nou” una realitat testimoniada per una veritable “multitud” de documents iconogràfics.



jistas dieciochescos. Estos pintores pintaban, con firmeza óptica y realista, trozos de la realidad mezclados con sucesos comunes del día y vistas con distanciamiento objetivo, fundando la considerada vista “secundum veritatem”. Ellos no ignoraban los datos de la óptica, demostrando saber disponer de luces y contraluz, para transformar la observación de lo real en verdad esencialmente pictórica.

Las vistas ópticas se configuran como un género particular de paisajes, que responden a los mismos criterios de objetividad y reconocibilidad, de derivación iluminista, a los que se atenían los pintores de paisajes.

Como los de las vistas pictóricas, el repertorio de las vistas ópticas está constituido en su mayor parte por el género topográfico. Lo que es representado es el mundo real, el de las ciudades, tomadas en sus dimensiones espectaculares o en la más cotidiana de la vida social.

En tales representaciones todo aparece muy real, como en las pinturas de los más célebres paisajistas, tanto que R. Longhi, refiriéndose a Canaletto, subrayaba precisamente como “su certeza iluminista de verdad absoluta” tenía “la tristeza estereoscópica de las vistas del mundo nuevo”⁵.

■ Madrid, Plaça Major on se celebra la Festa dels Braus, vista òptica acolorida a mà, Bassano, ed. Remondini, segona meitat del s. XVIII, col·lecció privada.

■ Madrid, Plaza Mayor donde se celebra la Fiesta de los Toros, vista òptica coloreada a mà, Bassano, ed. Remondini, segona meitat del s. XVIII, col·lecció privada.

■ Madrid, Primer pati i església de l'Escorial, vista òptica acolorida a mà amb efecte dia-nit, Bassano, ed. Remondini, segona meitat del s. XVIII, col·lecció privada.

■ Madrid, Primer patio e iglesia del Escorial, vista òptica coloreada a mà con efecto día-noche, Bassano, ed. Remondini, segona meitat del s. XVIII, col·lecció privada.

Mentre és matèria de discussions acadèmiques i instrument descrit i usat per tots els científics-demostradors, mentre els més cèlebres constructors fan servir el seu enginy i la seva destresa per fabricar-ne models cada cop més perfeccionats, la llanterna màgica, en la seva forma més rudimentària, es difon pels carrers i places com a joc popular, gràcies a una nova figura d'«home d'espectacle» ambulant.

Però els repertoris iconogràfics lligats al viatge experimentaran una forta acceleració amb el *Panorama* de Barker i, alguns decennis més tard amb el *Diorama*, el qual, gràcies a la sàvia utilització de la llum, estava en disposició d'ofereir a la vista dels seus espectadors una seqüència temporal -escandida en diversos moments- de la imatge pintada.

L'inventor d'aquest fascinant espectacle fou el francès Jacques Mandé Daguerre, inventor també de la daguerreotípia, qui va presentar totes dues tècniques en un únic escrit en 1839.

D'aquesta manera descriu l'espectacle del diorama un dels seus primers comentaristes:

“Una de les produccions més interessants de l'aplicació de l'òptica a l'art, o si es prefereix de la pintura basada en la il·lusió resultant de l'ús de les lleis òptiques, són les imatges del diorama -com Daguerre anomenà la seva invenció; aquestes imatges estaven unides a una pintura reproduïda sobre ambdues parts d'una tela tesa perpendicularment i mitjançant diverses direccions i variacions de la llum reflectida i de la directa; en resultava una successió de diversos efectes de la llum del dia, de la nit i del foc. L'espectador seu en un petit amfiteatre; l'escena li apareix coberta d'un teló encara celat per la foscor. Gradualment però l'obscuritat cedeix davant una llum crepuscular i l'escena comença al mateix teló: un paisatge o una perspectiva es delineen amb claredat creixent, es lleva el matí, l'escena s'anima, es perfilen els arbres a

La larga difusión y homologación de los temas para un “mundo nuevo” se convertirá en posible por la producción en serie de las vistas ópticas a partir de 1730 mientras que los vidrios para linterna mágica experimentarán solo en la primera mitad del XIX un rápido proceso de industrialización, primero con los grabados sobre bronce transferidos al vidrio de Carpenter y sucesivamente con procesos cromolitográficos i fotográficos. Esto explica el hecho que la difusión de la linterna mágica como espectáculo ambulante aparezca menos documentada, donde al contrario la gran circulación de imágenes y la formación de repertorios fijos, divulgados en los catálogos de los editores, hacen del “mundo nuevo” una realidad testificada por una auténtica y real “multitud” de documentos iconográficos.

Mientras es materia de discusiones académicas e instrumento descrito y usado por todos los científicos-demostradores, mientras los más célebres fabricantes emplean su ingenio y su habilidad para fabricar modelos cada vez más perfeccionados, la linterna mágica, en su forma más rudimentaria, se difunde en las calles y plazas como juego popular, gracias a una una nueva figura de “hombre de espectáculo” ambulante.

Pero los repertorios iconográficos ligados al viaje experimentaran una fuerte aceleración con el *Panorama* de Barker y, algunos decenios después con el *Diorama*, el cual, gracias al hábil uso de la luz, estaba en grado de ofrecer a la vista de sus espectadores una secuencia temporal -escandida en diversos momentos- de las imágenes pintadas.

El inventor de este fascinante espectáculo fue el francés Jacques Mandé Daguerre, inventor también de la daguerrotipia, que presentó ambas técnicas en un único escrito en 1839.

l'ombra, les carenes de les muntanyes, les cases; en un primer pla, ben aviat il·luminat pel sol, compareixen figures d'homes i d'animals; i despunta el dia, el sol puja cada cop més amunt; a través de la finestra d'una casa es veuen les flames d'una foganya, en un angle de l'escena seu un grup de persones entorn d'una olla llepada per les flames cada cop més altes del foc; apareix una fornall el foc de la qual sembla atiat per una manxa invisible. Al cap d'una estona -i escapa de l'interès de l'espectador la mesura de la seva durada- la claror minva, mentre esdevé més intensa la reverberació vermella del foc artificial; segueix la mateixa fase del crepuscle inicial i a la fi la nit. I vet aquí que a la dreta apareix la lluna, el paisatge s'il·lumina amb els delicats colors de la nit clara; damunt la nau ancorada al port en primer pla s'encén un fanal; s'encenen les candelles de l'altar sobre el fons de l'exquísida perspectiva d'una església; il·luminades amb la llum de l'altar, emergeixen les figures aplegadas a l'església, de tot d'una invisibles; o bé homes adolorits s'aturen al caire del cingle muntanyenc, la devastació dels quals és il·luminada per la lluna en el mateix punt on abans Ruffiberg feia de rerefons a l'amè paisatge suís de Goldau. Aquests són els efectes màgics dels quadres canviants del diorama de Daguerre exposat a París, realitzat amb un gust no gens inferior a la precisió”⁶.

Per tal d'obtenir una temporalitat de les imatges característiques del Diorama s'utilitzaren en els *Moving panorams*, que constitueixen la mutació en sentit dinamicotemporal del mateix panorama.

Aquests es componien d'una sèrie de quadres units entre ells que, a diferència del panorama, representaven localitats diverses i es mostren en seqüència contínua per fer idea de moviment.

Así describe el espectáculo del diorama uno de sus primeros recensoras:

“Una de las producciones más interesantes de las aplicaciones de la óptica al arte, o si se prefiere de la pintura basada en la ilusión resultante del uso de las leyes ópticas, son las imágenes del diorama -como Daguerre llamó a su invención; tales imágenes estaban unidas a la pintura reproducida sobre ambas partes de una tela tendida perpendicularmente y mediante varias direcciones y variaciones de la luz reflejada y de la directa; resultaba de ello una sucesión de variados efectos de la luz del día, de la noche y del fuego. El espectador se sienta en un pequeño anfiteatro; la escena le aparece cubierta por un telón aún escondido en la oscuridad. Gradualmente pero la oscuridad cede ante una luz crepuscular y la escena empieza desde el telón: un paisaje o una perspectiva se delinean con creciente claridad, apunta la mañana, la escena se anima, bajo la sombra se detallan los árboles, los perfiles de los montes, las casas; en un primer plano, poco a poco iluminado por el sol, emergen figuras de hombres y animales; ha apuntado el día, el sol cada vez está más alto; a través de la ventana de una casa se ven las llamas de un hogar, en un ángulo de la escena se sienta un grupo de personas entorno a una marmita iluminada por llamas cada vez más altas; aparece una fragua cuyo fuego parece atizado por un fuelle invisible. Después de un cierto tiempo -y depende del interés de los espectadores la medida de su duración- la claridad disminuye, al tiempo que se convierte en más intensa y la reverberación roja del fuego artificial; sigue la misma fase del crepúsculo inicial y al fin la noche. Y he aquí que a la derecha aparece la luna, el paisaje se ilumina con los delicados colores de la noche clara; sobre la nave anclada en el puerto en primer plano se enciende un farol; se encienden los cirios del altar sobre el fondo de la exquisita perspectiva de una iglesia; iluminadas con las luces del altar, emergen



Els espectadors que veien lliscar les imatges al seu davant tenien així la impressió de dur a terme un viatge real a través dels llocs representats: com justament assenyala Silvia Bordini “una altra vegada es donava la possibilitat de recórrer un itinerari possible en el transcurs d’un breu espai de temps sota la forma d’espectacle pictòric”⁷.

las figuras recogidas en la iglesia, al principio invisibles; o bien hombres dolientes se paran al borde del precipicio montaños, donde la devastación está iluminada por la luna en el mismo punto donde antes el Ruffiberg hacía de fondo al ameno paisaje suizo de Goldau. Estos son los efectos mágicos de los cuadros cambiantes del diorama de Daguerre expuesto en

■ Tenerife-Santa Cruz the Mole, (Tenerife-Santa Cruz los muelles), W. C. Hugues, fotografía sobre vidrio per a llanterna màgica, Anglaterra, c. 1890, Pàdua, Museu del Precinema.

■ Tenerife-Santa Cruz the Mole (Tenerife-Santa Cruz los muelles), W. C. Hugues, fotografía sobre vidrio para linterna mágica, Inglaterra, ca. 1890, Padua, Museo del Precinema.



Successivament es crearen estructures que evocaven l’interior d’un tren o el pont d’un vaixell per fer la sensació als espectadors de fer realment un viatge ferroviari, o un creuer. És el cas dels espectadors de Mareorama, Stereorama i Transiberiana exposats a París amb motiu de la gran Exposició de 1900. Aquest tipus de visió panoràmica, que comporta en l’altre la dinamització del punt de vista, representa la màxima concreció de l’experiència del viatge aconseguida fins a aquest moment.

El viatge es configura com a vertader i propi mite de la cultura de l’època, mite que trobà la celebració adient a la Gran Exposició de París de 1900. L’exemple més cridaner de viatge metafòric s’esdevingué precisament en aquella ocasió, amb l’exposició d’un panorama titulat la “Volta al Món” en què apareixien diferents llocs, en seqüència contínua, representant els principals països del món: les vistes passaven circularment entorn dels espectadors -immòbils en la foscor- per tal de fer-los la impressió física del moviment. Aquest panorama era el

■ Court of Lions by Moonlight - The Alhambra, (Pati dels Leons amb clar de lluna - l’Alhambra) Wilson George Washington, fotografia sobre vidre per a llanterna màgica, Anglaterra, segona meitat del s. XIX, Pàdua, Museu del Precinema.

París, realizado con un gusto de ninguna manera inferior a la precisión”⁶.

Los modos de obtener una temporalidad de las imágenes propios del Diorama fueron empleados en los *Moving panorams*, que constituyen la mutación en sentido dinámico-temporal del mismo panorama.

Estos estaban compuestos de una serie de cuadros unidos entre ellos que, a diferencia del panorama, representaban localidades diversas y se mostraban en secuencia continua para dar idea de movimiento.

Los espectadores que veían sucederse las imágenes ante ellos tenían así la impresión de realizar un viaje real a través de los lugares representados: como justamente señala Silvia Bordini “otra vez se daba la posibilidad de recorrer un itinerario posible en el lapso de un breve espacio de tiempo bajo forma de espectáculo pictórico”⁷.

Sucesivamente se crearon estructuras evocando el interior de un tren o el puente de una nave para dar la sensación a los espectadores de realizar realmente un viaje ferroviario, o un crucero. Es el caso de los espectadores de *Mareorama*, *Stereorama* o *Transiberiana* expuestos en París en ocasión de la gran Exposición de 1900. Este tipo de visión panorámica, que conlleva entre otras cosas la dinamización del punto de vista, representa la máxima concreción de la experiencia del viaje conseguida hasta el momento.

El viaje se configura como auténtico y verdadero mito en la cultura de la época, mito que encontró la propia celebración en la Gran Exposición de París de 1900. El ejemplo más llamativo de viaje metafórico aparece propia-

■ Court of Lions by Moonlight - The Alhambra, (Patio de los Leones con claro de luna - la Alhambra) Wilson George Washington, fotografía sobre vidrio para linterna mágica, Inglaterra, segunda mitad del s. XIX, Padua, Museo del Precinema.

producte d'una societat en plena expansió colonial que, confiant en la pròpia superioritat cultural i tecnològica, estava segura de poder conèixer i dominar l'univers conegut.

Amb el temps el panorama s'hagué d'enfrontar als nous mitjans mecànics de reproducció del real, primer la fotografia i després el cinema.

Contemporàniament el repertori visual i les tècniques d'animació de la imatge projectada assoliren una extraordinària elaboració i diversificació. D'ençà de 1838 la Royal Polytechnic Institution de Londres serà per devers quaranta anys la seu privilegiada on seran experimentades les múltiples possibilitats espectaculars de la llanterna màgica. Prosseguint igualment i enriquint alguns filons aleshores ja clàssics, com els divertits i fantàstics, els repertoris s'estenen enormement per abraçar al llarg del segle nous temes: entre ells pren gran relleu el del viatge, amb la realització, feta possible amb les noves tècniques de producció a gran escala, de milers i milers d'imatges de llocs llunyans, més o menys cèlebres i curiosos, per mitjà dels llanternistes viatgers, en principi aquarel·listes que voltaven món per portar a casa els seus esbossos i elaborar-ne temes per als vidrets, més tard autèntics i vertaders fotoreporters ante-litteram.

En la tècnica de la fosa s'especialitza particularment l'activitat de la Royal Polytechnic Institution de Londres, inaugurada en 1838, que experimenta qualsevol possibilitat espectacular en el camp de la imatge animada assolint nivells altíssims. L'institut "for the advancement of the arts and practical science"⁸, nascut sota el patrocini de la casa reial com a institució amb objectius didàctics, esdevé un veritable temple de la projecció de la imatge animada.

En el seu repertori de *dissolving views* hi figuren sobretot vistes lligades al tema del viatge,

mente en aquella ocasió, con la exposición de un panorama titulado la "Vuelta al Mundo" que representaba lugares diversos, en secuencia continua, mostrando los principales países del mundo: las vistas corrían circularmente en torno a los espectadores -inmóviles en la oscuridad- para darles la impresión física de movimiento. Este panorama era el producto de una sociedad en plena expansión colonial que, confiando en su propia superioridad cultural y tecnológica, estaba segura de poder conocer y dominar el universo conocido.

Con el tiempo el panorama se tuvo que enfrentar a los nuevos medios mecánicos de reproducción de la realidad, primero la fotografía y después el cine.

Contemporáneamente el repertorio visual y las técnicas de animación de la imagen proyectada experimentaron una extraordinaria elaboración y diversificación. Desde 1838 la Royal Polytechnic Institution de Londres será durante cuarenta años la sede privilegiada en la cual se experimentarán las múltiples posibilidades espectaculares de la linterna mágica. Especialmente continuando y enriqueciendo algunos filones ya clásicos, como los jocosos y fantásticos, los repertorios se amplían enormemente hasta incluir en el curso del siglo nuevos temas: entre estos toma gran relevancia el del viaje, con la realización, hecha posible con las nuevas técnicas de producción a gran escala, de miles y miles de imágenes de lugares lejanos, más o menos cèlebres y curiosos, obra de los linternistas viajeros, primero acquarelistas que recorrían el mundo retornando con sus bocetos para elaborar temas para los vidrios, más tarde autèntics i reals fotoreporters ante litteram.

En la técnica del fundido se especializa particularmente la actividad de la Royal Polytechnic Institution de Londres, inaugurada en 1838,

pintades sobre vidres que assoleixen un nivell de qualitat inigualable.

Ben divers el testimoni del llanternista James W. Holcombe, resident per un cert temps "in Casa Frollo, Giudecca, 50" a Venècia, qui el juny de 1903 tramet una lletra a la direcció del Teatre Social de Belluno per proposar un espectacle en el qual hauria projectat vidres fets d'ells mateix entre els quals trobam també una vista de Palma:

Benvolguts senyors,

Vist que he establert aquesta parada per portar la meua llanterna òptica durant el meu viatge al camp, voldria saber si estaria disposat a cedir-me el vostre teatre social per inaugurar una vetllada de projeccions artístiques com a experiment i continuar si l'èxit de la primera m'hi encoratja. Les meves diapositives lluminoses, totes indistintament de la meua fabricació i propietat exclusives, es projecten sobre tela blanca en les dimensions de 2,50 x 2,50 metres i reproduïxen del natural i de forma realista el més bells temes dels llocs següents: Venècia, Cadore, Agordo i voltants, Feltrino, Vall del Brenta, Recoaro, Llac d'Iseo i Valcamonica, Valtellina, Llacs de Como i Major, Varese, Llac d'Orta, Varallo i el Sacro Monte, Vall d'Aosta i els castells medievals, Nàpols i voltants, Illa de Capri, Costa d'Amalfi i Espanya (Illa de Mallorca, Granada, etc.).

Aquestes projeccions no tenen res a veure amb les cinematogràfiques que cansen la vista i se succeeixen massa aviat, al contrari i pel fet de ser fixes, permeten als espectadors gaudir còmodament de les seves qualitats artístiques.

La projecció fixa i la de moviment són presentades en oposició però cal remarcar també que si el model italià de la "ciutat ideal" - que implica una idea de ciutat tancada i de la seva conseqüent representació segons els cànons de la

que experimenta cualquier posibilidad espectacular en el campo de la imagen animada consiguiendo niveles muy altos. El instituto "for the advancement of the arts and the practical science"⁸, nacido bajo el patrocinio de la casa real como institución con objetivos didácticos, se convierte en un verdadero templo de la proyección de la imagen animada.

En su repertorio de *dissolving views* figuran sobre todo vistas relacionadas con el tema del viaje, pintadas sobre vidrio que consiguen un nivel de cualidad inigualable.

Bien distinto es el testimonio del linternista James W. Holcombe, residente por cierto tiempo "in casa Frollo, Giudecca 50" en Venecia, quien en junio de 1903 envía una carta a la Dirección del Teatro Social de Belluno para proponer un espectáculo en el cual habría proyectado vidrios realizados por él mismo entre los que encontramos una vista de Palma:

Distinguidos señores,

Puesto que me he decidido a llevar mi linterna óptica durante mi viaje al campo, quisiera saber si estarían dispuestos a cedirme su teatro social para inaugurar una velada de proyecciones artísticas a manera de experimento y continuar si el éxito de la primera me animase a ello. Mis diapositivas luminosas, todas ellas de mi fabricación y propiedad exclusivas, se proyectan sobre tela blanca de 2,50 x 2,50 metros y reproducen de forma veraz y realista los más bellos temas de los lugares siguientes: Venecia, Cadore, Agordo y alrededores, Feltrino, Valle del Brenta, Recoaro, Lago de Iseo y Valcamonica, Valtellina, Lagos de Como y Mayor, Varese, Lago de Orta, Varallo y el Sacro Monte, Valle de Aosta y los castillos medievales, Nápoles y alrededores, Isla de Capri, Costa de Amalfi y España (Isla de Mallorca, Granada, etc.).

perspectiva central- continua essent seguit per gran part del segle XIX, la ciutat viva represa pels Lumière ha de menester una posada en escena diferent, per remarcar la seva modernitat i el seu dinamisme. La representació ja no fa de la centralitat el seu eix compositiu, sinó que esdevé ara asimètrica. El punt de vista no és necessàriament frontal, com passava amb les vistes pertanyents a la tradició paisatgística precedent, sinó que sovint coincideix amb un punt de vista qualsevol.

La ciutat que emergeix de les vistes Lumière és la mateixa que ha vist caure les seves murades i expandir-se les seves perifèries: ciutat industrial, ciutat de les mercaderies, ciutat del fluxos i dels intercanvis. El ciutadà hi és sotmès al xoc visual determinat per l'erotisme modern [...] el de la gran ciutat"⁹, que al capdavant és molt semblant -com ha observat a la seva subtil anàlisi Marco Bertozzi- al provocat pel cinema. A la metròpoli moderna, de fet, com durant la visió cinematogràfica, el ciutadà-espectador és estimulat constantment a veure, sentir, patir. La seva capacitat perceptiva s'accentua com mai no ho havia fet en el passat¹⁰.

Per mitjà de les vistes urbanes dels dos germans de Lió és possible en efecte tenir la sensació d'ésser ciutadà del món, de pertànyer-hi i no més a una realitat urbana delimitada per les antigues murades.

De París, la ciutat més enregistrada, són representades les amples esplanades, el atragats bulevards, les estructures urbanes de construcció recent, fruit del sanejament urbanístic operat en els darrers decennis del segle XIX. La identificació del concepte de bell amb la magnificència de la ciutat que caracteritzava la sensibilitat estètica de la cultura europea al llindar de l'edat moderna és tornat a proposar per les *vue* Lumière.

Estas proyecciones no tienen nada que ver con las cinematográficas que cansan la vista y se suceden demasiado rápido, en cambio siendo fijas, permiten a los espectadores disfrutar cómodamente de sus cualidades artísticas.

La proyección fija y la proyección en movimiento son puestas en oposición pero cabe señalar que si el modelo italiano de la "ciudad ideal" -lo que implica una idea de ciudad cerrada y de una consiguiente representación según los cánones de la perspectiva central- se continúa a lo largo de gran parte del siglo XIX, la ciudad viva grabada por los Lumière necesita de una puesta en escena diferente, para subrayar su modernidad y su dinamismo. La representación ya no hace de la centralidad su eje compositivo, sino que se convierte ahora en asimétrica. El punto de vista no es necesariamente frontal, como sucedía en las vistas pertenecientes a la tradición paisajista precedente, sino que a menudo coincide con un punto de vista cualquiera.

La ciudad que surge de las vistas Lumière es la misma que ha visto caer sus murallas y expandirse sus periferias: ciudad industrial, ciudad de las mercancías, ciudad de los flujos y de los intercambios. En esta el ciudadano es sometido al choc visual aparecido con el "erotismo moderno [...] el de la gran ciudad"⁹, que además es muy parecido -como ha observado en su sutil análisis Marco Bertozzi- al provocado por el cine. En la metròpoli moderna, de hecho, como durante la visión cinematogràfica, el ciutadano-espectador es estimulado constantemente para ver, sentir, experimentar. Su capacidad perceptiva se acentúa como nunca respecto al pasado¹⁰.

A través de las vistas urbanas de los dos hermanos de Lyon es posible en efecto tener la sensación de ser ciudadano del mundo, de pertenecerle más que a una realidad urbana delimitada por antiguas murallas.

Vet aquí aparèixer sobre la pantalla les places o els carrers de les ciutats més famoses d'Europa: París, Niça, Lió, Brussel·les, Frankfurt, Munic, Londres, Madrid, Barcelona, Viena, Milà, Nàpols, Roma, Venècia, Moscou; però també ciutats d'allà deçà l'oceà, com Washington o Nova York.

Al costat de les imatges més modernes de les ciutats, retrobam llocs comuns a la tradició paisatgística precedent, imatges estereotipades fàcilment recognoscibles pels espectadors-viatgers d'aquestes primeres vistes urbanes en moviment, utilitzades també a les guies per a turistes: es tracta essencialment d'imatges de llocs preuats pels viatgers del Gran Tour que ja hem tingut manera d'analitzar. Sense moure'ns d'Itàlia, sempre bressol del turisme internacional, és el cas de moltes vistes venecianes, que enregistraren el Gran Canal, el pont de Rialto o la plaça de Sant Marc, tots *topoi* iconogràfics pertanyents de temps ençà a l'imaginari turístic.

De les 430 vistes analitzades als *Archives du Film* del *Centre National de la Cinématographie*, apareixen models representatius que recreen la idea de ciutat com a escenari, ciutat aqueferada, ciutat moderna, ciutat exòtica i altres models encara, que sovint estan en relació entre ells. En qualsevol cas la ciutat és en escena: per tant, endemés dels valors particulars que cada vista assumeix al cap i a la fi, també se l'ha de considerar sobretot en la seva autonomia estètica, com a representació d'un lloc, o millor, de tants de llocs que la componen.

La ciutat dels Lumière també és una ciutat que es diverteix. Com als banys Diana a Milà, amb les capbussades a la piscina, o a l'hipòdrom de Melbourne, a Austràlia, on una gran gentada assisteix des de la tribuna a les curses de cavalls. Diversos moments de la festa són enregistrats pels operadors, amb desfilades de carrosses i de persones alegres, curses d'auto-

De París, la ciudad más reproducida, se representan las amplias explanadas, los concurridos bulevares, las estructuras urbanas de reciente construcción, fruto del saneamiento urbanístico operado en los últimos decenios del siglo XIX. La identificación del concepto de bello con la magnificencia de la ciudad que caracterizaba la sensibilidad estética de la cultura europea en los umbrales de la edad moderna es propuesta de nuevo por las *vue* Lumière.

De aquí la aparición sobre la pantalla de las plazas o las calles de las ciudades más famosas de Europa: París, Niza, Lyon, Bruselas, Frankfurt, Munich, Londres, Madrid, Barcelona, Viena, Milán, Nápoles, Roma, Venecia, Moscú; pero también ciudades de allende el océano, como Washington o Nueva York.

Junto a las imágenes más modernas de la ciudad, reencontramos lugares comunes a la tradición paisajista precedente, imágenes estereotipadas fácilmente reconocibles por los espectadores-viajeros de estas primeras vistas urbanas en movimiento, utilizadas también en las guías para turistas: se trata esencialmente de imágenes de lugares apreciados por los viajeros del Grand Tour que ya hemos analizado en cierta forma. Sin movernos de Italia, siempre cuna del turismo internacional, es el caso de muchas vistas venecianas, que reproducen el Gran Canal, el Puente de Rialto o la Plaza de San Marcos, todos *topoi* iconográficos pertenecientes al tiempo del imaginario turístico.

De las 430 vistas analizadas en los *Archives du Film* del *Centre National de la Cinématographie*, surgen modelos representativos que se recrean en la idea de la ciudad escenario, ciudad laboriosa, ciudad moderna, ciudad exótica, y algunos otros modelos, que a menudo están en relación entre ellos. En cualquier caso la ciudad está en escena; pues, además de los valores particulares que cada vista acumula, se

mòbils, curses de sacs o danses pel carrer; a més a més dels moments de celebració com manifestacions, processons, inauguracions, desfilades militars, festes civils, etc.

La celebració del poder continua, com en el pas-sat, també a través de les vistes cinematogràfiques. En l'home cinematogràfic" s'ajunten a la perfecció i s'hi manifesten al nivell més ampli aquells horitzons d'esperes que s'han anat modificant en el curs dels segles XVIII i XIX, a partir de l'exigència de conèixer virtualment el món, visitar-ne els llocs més cèlebres, familiaritzar-se amb els monuments més famosos¹¹.

Encara Gautier en 1838 havia celebrat d'un espectacle teatral (Les pilules du diable) «Le voyage immense que l'on fait avec les yeux sans bouger de sa loge». Però aquell tipus de viatge era simbòlic i virtual, amb el cinema la pantalla reflecteix com un mirall màgic una experiència real. Tots els continents i l'espai antròpic són a l'abast de la mirada dels operadors Lumière i la imaginació dels milions de persones assoleix integrar, sense esforç, el patrimoni cognoscitiu ofert per les estereoscòpies, per la fotografia, per les oleografies, pels panorames, diorames, miryorames i kaiserpanorames, amb el nou sistema de representació de la realitat en moviment i a reconèixer que, amb el cinematògraf Lumière, finalment s'ha assolit la il·lusió perfecta de la realitat¹².

Entre les seves primeres emocions l'home cinematogràfic ha registrat juntament amb la de la bilocació, també la de la politopia (és a dir la possibilitat d'ésser present contemporàniament en llocs diversos), també la d'ésser finalment subjecte i objecte de visió, subjecte i testimoni de la història gran. Això succeeix de fet gràcies als Lumière després de segles en els quals s'ha sentit sempre més absorbit i part integrant de l'espai màgic creat per la màquina òptica, però en els quals aquest espai màgic no l'ha dut mai

la debe considerar también en su autonomía estética, como representación de un lugar, o mejor, de tantos lugares que la componen.

La ciudad de los Lumière también es una ciudad que se divierte. Como en los baños Diana de Milán, con las zambullidas en la piscina, o en el hipódromo de Melbourne, en Australia, donde una gran multitud contempla desde la tribuna las carreras de caballos. Diversos momentos de la fiesta son grabados por los operadores, con desfiladas de carrozas y de personas en fiesta, carreras de coches, carreras de sacos o danzas callejeras; además de los momentos de celebración como manifestaciones, procesiones, inauguraciones, desfiles militares, fiestas cívicas, etc.

La celebración del poder continúa, como en el pasado, también a través de las vistas cinematográficas. En el "hombre cinematográfico" se juntan a la perfección y se manifiestan en su nivel más amplio aquellos horizontes de esperas que se han ido modificando en el curso del XVIII i del XIX, a partir de la exigencia de conocer virtualmente el mundo, visitar los lugares más cèlebres, familiarizarse con los monumentos más famosos¹¹.

Gautier aún en 1838 había celebrado de un espectáculo teatral (Les pilules du diable) "Le voyage immense que l'on fait avec les yeux sans bouger de sa loge". Pero aquel tipo de viaje era simbólico y virtual, con el cine la pantalla refleja como un espejo mágico una experiencia real. Todos los continentes y el espacio antrópico están a disposición de la mirada de los operadores Lumière y la imaginación de millones de personas consigue integrar, sin esfuerzo, el patrimonio cognoscitivo ofrecido por las estereoscopias, la fotografía, por la oleografía, por los panoramas, dioramas, miryoramas y kaiserpanoramas, con el nuevo sistema de representación de la realidad en movimien-

a veure's com a subjecte de la història i a interactuar amb l'escenografia de l'espectacle.

La llum cinematogràfica ha forjat de tal manera la geografia mental de l'home del segle XX i il·lustrat la història d'aquest segle que s'hi podria readaptar la teoria de la relativitat dient que la velocitat dels vint-i-quatre fotogrames per segon podria ésser l'únic element invariable respecte de qualsevol observador de la història del segle vint. I que, en vint-i-quatre fotogrames, es podrien agafar i sintetitzar fulminantment tant la història mental i imaginària com la real de l'home projectat a la conquesta de la modernitat¹³.

Com remarca Gian Piero Brunetta, per reeixir a veure-ho tot, el real i el fantàstic, els móns llunyans i els propers, el passat i el futur, per explorar l'invisible i accedir als mons interiors el cos de l'espectador ha d'estar proveït de molts d'ulls: la polioftàlmia és un altre atribut fonamental de l'home cinematogràfic¹⁴.

to y a reconocer que, con el cine Lumière, se ha conseguido finalmente la ilusión perfecta de la realidad¹².

Entre sus primeras emociones el hombre cinematográfico ha registrado junto a la de la bilocación, si no de la politopía (o sea de la posibilidad de estar presente contemporáneamente en lugares diversos), también la de ser finalmente sujeto y objeto de visión, sujeto y testigo de la gran historia. Esto sucede de hecho gracias a los Lumière después de siglos en los cuales se ha sentido siempre absorbido y parte integrante del espacio mágico creado por la máquina óptica, pero en los cuales este espacio mágico no lo ha llevado nunca a verse como sujeto de la historia y a interactuar con la escena del espectáculo.

La luz cinematográfica ha plasmado de tal forma la geografía mental del hombre del siglo XX e ilustrado la historia de este siglo que se podría readaptar la teoría de la relatividad diciendo que la velocidad de los veinticuatro fotogramas por segundo podría ser el único elemento invariable respecto de cualquier observador de la historia del siglo veinte. Y que, en veinticuatro fotogramas, se podrían recoger y sintetizar fulminantemente tanto la historia mental e imaginaria como la real del hombre proyectado a la conquista de la modernidad¹³.

Como señala Gian Piero Brunetta, para conseguir verlo todo, lo real y lo fantástico, los mundos lejanos y los cercanos, el pasado y el futuro, para explorar lo invisible y acceder a los mundos interiores el cuerpo del espectador ha de ser dotado de muchos ojos: la polioftalmia es otro atributo fundamental del hombre cinematográfico¹⁴.

1 L. Mannoni. *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*. Nathan: París (1994), p. 38.

2 “Philosophical Transactions”, núm. 38, 17 d'agost 1668, p. 741-743.

3 Vegeu T. Colletta, “Il commercio delle immagini del mito. Le cartografie dei grandi ‘Atlanti di città’ del Cinquecento”, a *La città e l'immaginario*, a cura de D. Mazzoleni. Officina Edizioni: Roma (1985).

4 Vegeu T. Pignatti, “La pintura di vedute nel Settecento italiano”, a *Vedute italiane del Settecento in collezioni private italiane*. Electa: Milà (1987).

5 R. Longhi. *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Venècia (1946), p. 37-38; cit. per Briganti. *I vedutisti*. op. cit., p. 24.

6 Es tracta d'una nota de l'edició de 1839 de *Il dagherrotipo e il diorama, descrizione puntuale e autentica della mia tecnica e dei miei strumenti per fissare le immagini nella camera oscura e descrizione del genere di pittura e di illuminazione usate nel diorama* - escrita per Louis Jacq. Mandé Daguerre, publicada per Metzler Buchhandlung de Stuttgart.

7 S. Bordini. *Storia del panorama*. op. cit.

8 *The Royal Polytechnic Institution, Catalogue for 1841*. W. Clowes and Sons: Londres (1841).

9 R. Barthes. *Sul cinema*. Il Melangolo: Gènova (1994), p. 146.

10 M. Bertozzi. *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*. Clueb: Bolonya (2001).

11 Amb horitzó d'esperes em referesc al Erwantungshorizont de Hans Robert Jauss i particularment vegeu el prefaci a *Perché la storia della letteratura*. Nàpols (1970) i els seus assaigs en el volum a cura de Robert C. Holub. *Teoria della ricezione*. Torí (1989) [n'hi ha una traducció catalana de la seva participació en el volum esmentat: *Teoria de la recepció literària*. Barcanova: Barcelona (1991)].

12 “Nous avons vu -escriu el periodista del Lyon Républicain l'11 de maig de 1895- dix tableaux vivants, animés d'une vie absolument intense, des hommes marchant, sautant, des tramways roulant de telle façon, qu'on avait l'illusion de la réalité”.

13 El darrers quinze anys han aparegut una sèrie important d'estudis que escometen el problema de la modernitat: particularment vegeu Marshall Berman. *All that I Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Nova York (1982) (tr. it. *L'esperienza della modernità*. Bolonya (1985); Anthony Giddens. *The Consequence of Modernity*. Stanford (1990); Zygmund Baumann. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge (1990) i l'antologia a cura de Roger Friedland i Deirdre Boden. *NowHere, Space, Time and Modernity*. Berkeley (1994). Pel que fa al cinema dels Lumière vegeu J. L. Leutrat. “Modernité. Modernité?” a *Lumière, le cinéma*. Lió (1995), p. 64-71.

14 G. P. Brunetta. *Il viaggio dell'iconauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*. Marsilio: Venècia (1997).



1 L. Mannoni. *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*. Nathan: París (1994), p. 38.

2 “Philosophical translations”, nº 38, 17 agosto 1668, pp. 741-743.

4 Véase T. Pignatti, “La pintura di vedute nel Settecento italiano” en *Vedute italiane del Settecento in collezioni private italiane*. Electa: Milán (1987).

6 Se trata de una nota de la edición de 1839 de *Il dagherrotipo e il diorama, descrizione puntuale e autentica della mia tecnica e dei miei strumenti per fissare le immagini nella camera oscura e descrizione del genere di pittura e di illuminazione usate nel diorama* - escrito por Louis Jacq. Mandé Daguerre, publicada por Metzler Buchhandlung de Stuttgart.

7 S. Bordini. *Storia del panorama*, op. cit.

8 *The Royal Polytechnic Institution, Catalogue for 1841*. Clowes and Sons: Londres (1841).

9 R. Barthes. *Sul cinema*. Il melangolo: Génova (1994), p. 146.

10 M. Bertozzi. *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*. Clueb: Bolonia (2001).

11 Con horizontes de esperas me refiero al *Erwantungshorizont* de Hans Robert Jauss y particularmente véase el prefacio a *Perché la storia della letteratura*. Nápoles (1970) y a sus ensayos en el volumen a cargo de Robert C. Holub. *Teoria della ricezione*. Turín (1989).

12 “Nous avons vu -escribe el periodista del Lyon Républicain el 1 de mayo de 1895- dix tableaux vivants, animés d'une vie absolument intense, des hommes marchant, sautant, des tramways roulant de telle façon, qu'on avait l'illusion de la réalité”.

13 Los últimos quince años han visto la aparición de una serie importante de estudios que se enfrentan al problema de la modernidad: especialmente véase Marshall Berman. *All that I Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*. Nova York (1982) [tr. esp. Marshall Berman. Todo lo sólido se desvanece en el aire: experiencia de la Modernidad. Siglo XXI: Madrid (1991)]; Anthony Giddens. *The Consequence of Modernity*. Standford (1990) [tr. esp. Anthony Giddens. *Consecuencias de la Modernidad*. Alianza Editorial: Madrid (1997)]; Zygmund Baumann. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge (1990) y la antología a cargo de Roger Friedland y Deirdre Boden. *NowHere, Space, Time and Modernity*. Berkeley (1994). En relación al cine de los Lumière véase J. L. Leutrat. “Modernité. Modernité?” en *Lumière, le cinéma*. Lyon (1995), p. 64-71.

14 G. P. Brunetta. *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*. Marsilio: Venecia (1997) [tr. esp. G. P. Brunetta. *El largo viaje del iconauta, de la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière: por un mapa europeo del navegar visionario*. Episteme: Valencia (1997)].



■ Presentació de l'activitat FotoCiència i de les conferències de María de los Santos García Felguera, professora de la Universidad Complutense de Madrid, i de Gabriel Lacomba, fotògraf i dissenyador gràfic. D'esquerra a dreta: Gabriel Lacomba, María de los Santos García Felguera, Bàrbara Terrasa, del Servei de Recerca i Desenvolupament Tecnològic i Maria-Josep Mulet, professora de la Universitat de les Illes Balears.

■ Presentación de la actividad FotoCiencia y de las conferencias de María de los Santos García Felguera, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, y de Gabriel Lacomba, fotógrafo y diseñador gráfico. De izquierda a derecha: Gabriel Lacomba, María de los Santos García Felguera, Bàrbara Terrasa, del Servei de Recerca i Desenvolupament Tecnològic y Maria-Josep Mulet, profesora de la Universitat de les Illes Balears.



■ Presentació de les conferències de Marie-Loup Sougez, historiadora de la fotografia, i Agustí Torres, fotògraf. D'esquerra a dreta: Miquel Seguí Aznar, professor de la Universitat de les Illes Balears, Agustí Torres i Marie-Loup Sougez.

■ Presentación de las conferencias de Marie-Loup Sougez, historiadora de la fotografía, y Agustí Torres, fotógrafo. De izquierda a derecha: Miquel Seguí Aznar, profesor de la Universitat de les Illes Balears, Agustí Torres y Marie-Loup Sougez.



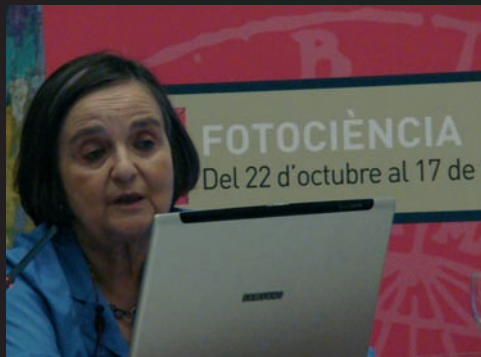
■ Conferència de Xisco Bonnin, fotògraf i historiador de l'art.

■ Conferencia de Xisco Bonnin, fotógrafo y historiador del arte.



■ Conferència de Joan Naranjo, historiador i comissari independent.

■ Conferencia de Joan Naranjo, historiador y comisario independiente.



■ Conferència de Marie-Loup Sougez, historiadora de la fotografia.

■ Conferencia de Marie-Loup Sougez, historiadora de la fotografía.



■ Conferència de David Pérez, professor de la Universitat Politècnica de València. A l'esquerra, el fotògraf Gabriel Ramon.

■ Conferencia de David Pérez, profesor de la Universitat Politècnica de València. A la izquierda, el fotógrafo Gabriel Ramon.



■ Presentació de les conferències de Toni Catany, fotògraf, i Alberto Zotti, professor de la Universitat de Pàdua (Itàlia). D'esquerra a dreta: Alberto Zotti, Maria-Josep Mulet, professora de la Universitat de les Illes Balears, i Toni Catany.

■ Presentación de las conferencias de Toni Catany, fotógrafo, y Alberto Zotti, profesor de la Universidad de Pàdua (Italia). De izquierda a derecha: Alberto Zotti, Maria-Josep Mulet, profesora de la Universitat de les Illes Balears, y Toni Catany.



■ Conferència de Toni Catany, fotògraf.

■ Conferencia de Toni Catany, fotógrafo.



■ Taller de Carlos Barrantes. *Procesos fotográficos históricos para la creación fotográfica: cianotipias, gomas bicromatadas y otras técnicas de laboratorio.*
Fotografía: Toni Font.



■ Taller de Gabriel Ramon. Taller de fotografía digital.
Fotografía: Toni Font.



